

TECH-STILES

TECH-STILES

HILDE HAUAN JOHNSEN

INGRID AARSET

JON PETTERSEN

INNHold

FORORD / FOREWORD	
Morten Johan Svendsen	6
Knut Ljøgodt	8
Paula Crabtree	10
FREMTIDENS TEKSTILER ER HER OG NU	13
THE TEXTILES OF THE FUTURE ARE HERE AND NOW	17
Søren Kjørup	
BERØRT OG BERØRENDE	23
TOUCHED AND TOUCHING	26
Mary-Ann Hansen	
TRADISJON OG TEKNOLOGI SAMMENVEVD	31
TRADITION AND TECHNOLOGY INTERWOVEN	44
Charis Gullickson	
KATALOG / CATALOGUE	
HILDE HAUAN JOHNSEN	57
INGRID AARSET	73
JON PETERSEN	91
KUNSTNERBIOGRAFIER	106
ARTIST BIOGRAPHIES	108
VERKSLISTE / EXHIBITED WORKS	111

FORORD

Det er innan det tekstile feltet at vi i Norge kan finne ein ubrotten tradisjon frå forhistorisk tid og fram til eit moderne og eksperimentelt kunstuttrykk, slik det pregar tekstilkunsten i dag. Digitale verktøy vert i dag tatt i bruk på stadig fleire samfunnsområde. I denne boka tek vi for oss korleis digitale verktøy vert nytta i samband med kunstnarleg forskings- og utviklingsarbeid, spesielt innan tekstilskunsten.

Heilt sidan datamaskinen sin spede barndom på 1930-tallet har særleg japanske og amerikanske kunstnarar latt seg utfordre av dei teknologiske mulighetene. Den digitale kvardag er nå rundt oss på alle kantar og kunstnarar innan eit breitt spekter er oppteken av denne fantastiske teknologien. Kunsthistorikar Charis Gullickson gjer i sin artikkel kort greie for utviklinga på feltet dei seinare åra, samstundes som ho ser verka til dei tre kunstnarane, Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen, i relevante nasjonale og internasjonale kontekstar. Tekstildesigner Mary-Ann Hansen omtaler på rørende vis vårt nære tilhøve til det tekstile materialet og korleis dette verkar inn på vår måte å oppleve tekstil kunst.

Innan det skapande kunstfeltet er det særleg kunsthøgskulane som er engasjert i kunstnarleg forskning- og utviklingsarbeid. Vitskapsteoretikar Søren Kjølrup gjev i sin artikkel eit interessant innblikk i ulike problemstillingar som dette arbeidet reiser. Kunstmusea derimot ser tradisjonelt meir tilbake enn framover. For utviklinga av et regionalt kunstmuseum som Sogn og Fjordane Kunstmuseum er det difor viktig å utvikle gode relasjonar til miljø som driv kunstnarleg forskning- og utviklingsarbeid. Ei ny og viktig rolle for eit kunstmuseum er å formidle kunnskap om kva som skjer også på dette feltet. Slik kan vi styrke museet si rolle som aktiv og aktuell samfunnsaktør.

Eg vil takke alle som har vore involvert i prosjektet og i arbeidet med denne boka. Eg gler meg over samarbeidet mellom institusjonane Kunst- og designhøgskolen i Bergen, Nordnorsk Kunstmuseum og Sogn og Fjordane Kunstmuseum som samarbeider for første gong. Utan eit samarbeid mellom dei tre kunstnarane i tillegg til deira iherdige arbeid ville prosjektet heller ikkje vore realisert på same glimrande måte.

Ei særleg takk går til konservator Charis Gullickson ved Nordnorsk Kunstmuseum for hennar solide faglige arbeid både som kurator for utstillinga og som redaktør for denne boka i *Myndir*-serien.

Førde, august 2012

MORTEN JOHAN SVENDSEN

avdelingsdirektør, Musea i Sogn og Fjordane

FOREWORD

In the field of textiles we in Norway can find an unbroken tradition from prehistoric times up to the modern and experimental artistic expression that characterises textile art today. Digital tools are being used today in more and more areas of society. In this book we address how digital tools have been used in connection with artistic research and development work, especially in the area of textile art.

Ever since the computer made its initial appearance in the 1930s, Japanese and American artists, in particular, have risen to the challenge presented by the new technological possibilities it offers. Everyday life has now become digital all around us, and artists within a broad range of styles are exploring this fantastic technology. In her article, art historian Charis Gullickson briefly discusses developments in this field in recent years, while she also examines the work of the three artists Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen in relevant national and international contexts. Textile designer Mary-Ann Hansen gives a moving appraisal of our close relationship to textile materials and how this impacts our approach to experiencing textile art.

Within the field of creative art it is the art academies, especially, that are engaged in artistic research and development work. In his article, theoretician Søren Kjølrup offers interesting insights into a variety of questions raised by this work. Art museums, on the other hand, traditionally look backwards rather than forwards. When a regional art museum such as Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts is involved in a developmental process, therefore, it is important to foster good relations with the artistic research and development community. A new and vital role for an art museum is to present information about what is happening in this area, too. This will enhance the role of the museum as an active and up-to-date participant in community life.

I would like to thank everyone who has been involved in the project and in the work on this book. It has been a pleasure to see the collaboration between the Bergen Academy of Art and Design, the Art Museum of Northern Norway and the Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts, three institutions that are working together for the first time. Without the collaboration of the three artists in addition to their energetic individual efforts, this project would not have been realised so brilliantly.

Special thanks are due to curator Charis Gullickson at the Art Museum of Northern Norway for her sound professional contribution both as the curator of the exhibition and as editor of this edition of *Myndir*.

Førde, August 2012

MORTEN JOHAN SVENDSEN

Director, The Museums in Sogn og Fjordane

FORORD

Nordnorsk Kunstmuseum er stolt over å kunne presentere utstillingen *Tech-Stiles*, med nye tekstilarbeider av tre kunstnere: Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen.

Nordnorsk Kunstmuseum er et museum for visuell kunst – herunder kunsthåndverk og kunstindustri. Det er derfor viktig for institusjonen å være et sentrum for det som rører seg i samtidens kunsthåndverk. Med «det nye kunsthåndverket», slik det har utviklet seg i løpet av de siste par tiårene, er imidlertid kategoriske definisjoner som «billedkunst» og «kunsthåndverk» ikke lenger like aktuelle. Kunstnere i dag velger i større grad enn tidligere fritt mellom hvilke medier de vil uttrykke seg gjennom. *Tech-Stiles* er et godt eksempel på denne utviklingen. Alle kunstnerne arbeider i tekstil, men har tatt moderne teknologi så vel som estetiske grep fra samtidskunsten i bruk.

Initiativet til å vise utstillingen i Nordnorsk Kunstmuseum kommer fra en av kunstnerne, Hilde Hauan Johnsen (f. 1953), som til daglig er professor ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Hauan Johnsen er en kunstner museet har fulgt gjennom mange år og som er representert i våre samlinger. Hun er også et godt eksempel på en kunstner som beveger seg fritt mellom forskjellige uttrykk, som video, foto og tekstil. Til denne utstillingen har Hauan Johnsen produsert to stedsspesifikke, fiberop-tiske lydinstallasjoner i monumentalt format.

Også de to andre kunstnerne er tilknyttet Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Ingrid Aarset (f. 1958) knytter bevisst an til historien gjennom sin fascinasjon for renessansens rikt ornamenterte tekstiler. Disse overfører hun til vår tid ved hjelp av nyere teknologi som laserkutter.

Jon Pettersen (f. 1948) er kanskje den mest tradisjonelle av de tre, i den forstand at hans tekstiler er til for å brukes. Ved hjelp av digital jacquardvev produserer han silkestoffer som blir til vakre skjerf og kast.

Først og fremst vil vi rette en varm takk til hver især av de tre kunstnerne!

En stor takk også til Kunst- og designhøgskolen i Bergen og Sogn og Fjordane Kunstmuseum for samarbeid om dette prosjektet. Takk også til alle bidragsyterne i katalogen.

Sist, men ikke minst, takk til Nordnorsk Kunstmuseums konservator Charis Gullickson, som har vært ansvarlig for utstillingen og redaktør for herværende katalog.

Tromsø, august 2012
KNUT LJØGODT
Direktør, Nordnorsk Kunstmuseum

FOREWORD

The Art Museum of Northern Norway is proud to present the exhibition *Tech-Stiles*, featuring new textile works by three artists: Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen.

The Art Museum of Northern Norway is dedicated to the visual arts, inclusive of decorative and applied art. Therefore it is important for the Museum to be a center for contemporary decorative arts and responsive to the evolution of the concept “new decorative art” in recent decades. Today’s artists choose to move freely among different media forms. *Tech-Stiles* is a good example of this newer means of expression. Each artist works in textiles, but utilizes modern technology in addition to the aesthetic aspects of contemporary art.

Artist Hilde Hauan Johnsen (b. 1953), professor at the Bergen Academy of Art and Design, first presented the idea for this exhibition to the Art Museum of Northern Norway. The Museum has followed her work for several years with representations in several collections. Johnsen is a noteworthy artist who ventures expression in various media such as video, photography and textiles. Specifically for this exhibition she created two monumental fiber optic sound installations.

The other two artists in this exhibition are also associated with the Bergen Academy of Art and Design. Ingrid Aarset (b. 1958) draws inspiration from history through her fascination of richly decorated textiles from the Renaissance. For this exhibition, Aarset applies laser cutting, a new technology tool, to assimilate the Renaissance themes.

Jon Pettersen (b. 1948) is perhaps the most traditional of the three artists, with respect to the notion that his textiles are made to be worn. Using a computerized Jacquard loom he weaves silk into beautiful scarves and throws.

First and foremost our warmest gratitude is extended to the three artists!

We would also like to thank the Bergen Academy of Art and Design and Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts. A special thank you also to all the contributors to the catalogue.

Last, but not least, we recognize Charis Gullickson from the Art Museum of Northern Norway, the curator of this exhibition and the catalogue editor.

Tromsø, August 2012
KNUT LJØGODT
Director, The Art Museum of Northern Norway

FORORD

Ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen (KHiB) har vi hatt et utdanningsfokus på tekstil gjennom mange år. Skolens dedikasjon til kunstnerisk utviklingsarbeid har gjort oss til en ledende kunst- og designinstitusjon både i regionen og nasjonalt og internasjonalt. For oss er det viktig at kunstnerisk utviklingsarbeid blir satt i en internasjonal sammenheng. Det setter krav til samarbeid med eksterne partnere og reflekterer den vidstrakte tematikken i arbeidet. Slik videreutvikler og deler vi vår kompetanse aktivt – og lærer. Dette er viktig, for kunstnerisk utviklingsarbeid er tross alt ryggraden i undervisnings- og læringsmiljøet vårt.

Prosjektet *Future Textiles* ble startet opp og utviklet av professor Hilde Hauan Johnsen, førsteamanuensis Jon Pettersen og høgskolelektor Ingrid Aarset i 2006. Det kan sees på som en videreutvikling av denne tenkemåten, ikke bare for kunstnerne sin egen kunstneriske utvikling, men også for kunstnerisk utviklingsarbeidet i videre forstand (inkludert fokuset på, og diskusjonene om tekstiler som utspilles ved KHiB), så vel som innenfor andre kunstområder og interdisiplinære diskusjoner om design ved KHiB.

Profesjonelt samarbeid med våre partnere, som Nordnorsk Kunstmuseum og Sogn og Fjordane Kunstmuseum, er en viktig grunnstein når man skal kommunisere de prosessene og resultatene som framkommer fra vårt kunstneriske arbeids- og læringsmiljø. Samarbeid er et nøkkelbegrep her. Vi vil ikke bare benytte de profesjonelle kontekstene, men også involvere oss i dem, for å styrke spredningen og delingen av kunnskap. På denne måten tror jeg at utstillingen *Tech-Stiles* tydelig kommer til å kommunisere og dele ekspertisen som er utviklet gjennom dette samarbeidet. *Future Textiles*, Nordnorsk Kunstmuseum og Sogn og Fjordane Kunstmuseum danner en felles plattform som vil øke folks bevissthet og samtidig åpne for en debatt om viktigheten av utforskning av tekstil som et utfordrende, nyskapende og moderne, fokusert område for kunstnerisk forskning.

Bergen, august 2012

PAULA CRABTREE

Rektor, Kunst- og designhøgskolen i Bergen

FOREWORD

The Bergen Academy of Art and Design (KHiB) is an institution dedicated to artistic research, where artistic research and development are the driving forces of our growth as the leading art and design academy in the region, in Norway and internationally. For us, artistic research needs to develop both in a national and an international context – it reflects the wider concerns of our work and demands collaboration with external partners. In this way we develop and share our own levels of competence, we are active in disseminating – and we learn. This is important as after all, artistic research forms the backbone of our teaching and learning environment.

The project *Future Textiles*, initiated and developed since 2006 by Professor Hilde Hauan Johnsen, Assistant Professor Ingrid Aarset and Associate Professor Jon Pettersen, has played a large part in this development. It has been important not only for the individual artists' own artistic growth, but also in the wider development of their artistic research, of the focus and discussions that come to play in Textiles at KHiB and within other areas of the arts as well as within the interdisciplinary discussions relating to design at KHiB.

Professional collaboration and engagement with our partners, such as the Art Museum of Northern Norway and the Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts, are an important lynchpin for communicating the processes and results that arise from our artistic research as well as from the learning environment. Collaboration is the key word here, we don't simply want to use the professional contexts but rather engage with them – to strengthen the dissemination and sharing of knowledge. In this way, I believe that the exhibition *Tech-Stiles* will clearly communicate and share the expertise developed through this collaboration. *Future Textiles*, the Art Museum of Northern Norway and the Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts make a platform where public awareness will be increased and at the same time allow for a wider opening for debate around the importance of exploration in textiles as a challenging, innovative and contemporary, focused field of artistic research.

Bergen, August 2012

PAULA CRABTREE

Rector, Bergen Academy of Art and Design



FREMTIDENS TEKSTILER ER HER OG NU

AV SØREN KJØRUP
Forskningsprofessor ved
Kunst- og designhøgskolen
i Bergen.

Lysende og levende tråde gennem rummet, ornamentalt mønstrede stoffer med klang af fortid og nutid på én gang, farvestrålende silketørklæder og sjaler med et flimrende udtryk – det er noget af det man kan opleve på udstillingen *Tech-Stiles*. Let og elegant tager det hele sig ud når vi møder det i rummene, men som enhver kan sige sig selv, ligger der her som ved alle andre udstillinger et stort og omhyggeligt kreativt arbejde bag.

Specielt denne gang er det alligevel at der bag det vi ser, også ligger et mere systematisk og eksperimenterende, forskningslignende arbejde. De tre udstillere er ikke blot fælles om at fylde salene med deres tekstiler. De er også kolleger – ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen, hvor jeg også er ansat – og de har gennem nogle år arbejdet sammen inden for rammerne af projektet *Future Textiles*, en udforskning af mulighederne i de nyeste teknikker og materialer som står til rådighed for dagens tekstilkunstnere.

Hvad vi ser i udstillingen, er ikke blot resultaterne af en kunstnerisk indsats, men også af kunstnerisk udviklingsarbejde – et forholdsvis nyt fænomen i den akademiske og kunstneriske verden.

KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID

Det begyndte for 20–25 år siden – eller var det lidt tidligere? I hvert fald kommer man ikke langt tilbage i 1900-tallet før det man først og fremmest forventede af lærerne ved de kunstneriske uddannelser, var at de skulle undervise, og ved siden af undervisningen selvfølgelig helst holde deres kunstneriske kreativitet levende. Men stille og roligt voksede tanken om yderligere en opgave frem.

På universiteterne og det der i Norge hedder «de vitenskapelige høyskolene», nøjes lærerne ikke med at undervise og at holde deres faglige indsigt levende. Her er den faglige stab også forpligtet til at bidrage til deres fags udvikling ved at skabe ny viden, altså ved at forske, og disse institutioner roser sig af at de tilbyder «forskningsbaseret undervisning».

Skulle man ikke kunne forvente noget lignende når det gælder de kunstneriske uddannelsesinstitutioner? Altså at man med ét slag kunne styrke og udnytte den enkelte undervisers kompetence, styrke undervisningens faglige niveau og styrke de kunstneriske fags udvikling, nemlig ved at forudsætte at underviserne bruger en del af deres arbejdstid på fagligt udviklingsarbejde?

Hilde Hauan Johnsen
Detalj fra / Detail from
01001-110 *Effluxus*, 2012.

Tanken om «kunstnerisk forskning» var født. Bortset fra at det måske alligevel lyder lidt prætentivt på de skandinaviske sprog at tale om «forskning» i denne forbindelse – selv om man på engelsk, for eksempel, gerne taler om *artistic research*. Betegnelsen «kunstnerisk FoU», som også har været forsøgt (som forkortelse for «kunstnerisk forskning og udviklingsarbejd»), er til gengæld både klodset og kryptisk. De seneste år er de toneangivende kredse på feltet her i Norge landet på «kunstnerisk udviklingsarbejd». Det er også betegnelsen i universitets- og høyskoleloven fra 2005, hvor «kunstnerisk udviklingsarbejd» nu nævnes som en af institutionernes centrale opgaver.

Ser vi bort fra den klodsede forkortelse, er «forskning og udviklingsarbejd» egentlig ikke nogen dårlig betegnelse, for de to ting hænger sammen, samtidig med at de nok har forskellig karakter. Ifølge gængse definitioner (for eksempel i OECD's statistikker) er forskning produktion af ny viden, mens udviklingsarbejde er brug af allerede foreliggende viden for at udvikle nye apparater, produkter og processer. Det er naturligvis skematisk sat op, for det vi kalder forskning, kan jo ikke undgå at trække på allerede foreliggende viden, og kreativ brug af foreliggende viden er jo altid nyskabende, også hvad angår den viden der kommer ud af det. Men selvfølgelig ligger vægten to forskellige steder.

Nogen generel enighed, nationalt og internationalt, om hvad man mere præcist skal forstå ved kunstnerisk forskning eller udviklingsarbejde, kan man næppe tale om – og godt det samme, vil jeg sige! Ethvert forsøg på at presse det kunstneriske udviklingsarbejde ind i en helt bestemt form, vil for mig at se være lige så misforstået som at kræve at al videnskabelig forskning skulle beskæftige sig med samme type spørgsmål, anvende samme metoder osv. Og hvad værre er: Det ville i virkeligheden forhindre en mængde produktivt nyskabende forsknings- og udviklingsarbejde.

Jeg vil i hvert fald betragte alle former for vidensproduktion og vidensindsamling i forbindelse med kunstneriske projekter som eksempler på kunstnerisk forskning eller udviklingsarbejde. Det kan være at hente inspiration fra andre kunstnere. Men det kan også være at indhente viden om et samfundsproblem man vil bearbejde i sin kunst, både ved at opsøge allerede eksisterende viden og ved selv at skabe ny viden, det sidste måske ved personligt at opsøge dem der har problemet inde på livet. Det kan være selve den vidensproduktion der altid foregår når en kunstner står over for et nyt udstillingssted hvis muligheder og begrænsninger han eller hun må sætte sig ind i for at udnytte rammen om sine værker bedst muligt, eller for ligefrem at skabe ny, stedsspecifikke værker. Og der er naturligvis utallige andre muligheder.

Men denne liberale holdning betyder langt fra at jeg har noget imod at man prøver at strukturere feltet en smule og se lidt nærmere på hvordan det kan opdeles, og hvad der karakteriserer de forskellige former.

FORSKNING OM, FOR OG GENNEM KUNST

Den mest udbredte inddeling af kunstnerisk forskning eller udviklingsarbejde i dag er den som blev lanceret af den hollandske teoretiker Henk Borgdorff i en lille tekst som Kunst- og designhøgskolen i Bergen har udgivet som nr. 2 (2006) i sin såkaldte *Sensuous Knowledge*-serie: «The Debate on Research in the Arts». Borgdorff foreslår her at vi skelner mellem hvad han kalder forskning *om* kunst, forskning *for* kunst og forskning *gennem* kunst.

Forskning om kunst er i denne sammenhæng ganske uproblematisk; det er slet og ret kunsthistorisk forskning. Man kan mene at den slags forskning må universiteternes og museernes kunsthistorikere være bedst til, i og med at de er uddannet til netop dette. Det kan alligevel ikke være nogen begrundelse for at kunstnere helt skal holde sig fra spørgsmål om fortidens og samtidens kunst og kunstnere. Kunstnere der søger inspiration hos deres forgængere, vil ofte få øje på og fremhæve noget andet hos disse forgængere end det kunsthistorikere hefter sig ved med det blik deres profession giver dem.

Forskning for kunst er også uproblematisk. Det er netop udviklingsarbejde i klassisk forstand hvor man – med Borgdorffs eksempler – undersøger hvilke legeringer der er bedst til støbning af metalskulpturer, eksperimenterer med elektronik for at få dans og lyssætning til at spille sammen, eller udforsker mulighederne i en elektronisk modificerbar cello.

Mere omdiskuteret er derimod den tredje mulighed: forskning gennem selve den kunstneriske aktivitet. Med Borgdorffs ord er den kunstneriske praksis i sig selv i dette tilfælde et væsentligt element i både forskningsprocessen og forskningsresultatet.

For Borgdorff handler kunstnerisk forskning og udviklingsarbejde altid om kunsten selv. Selve den kunstneriske proces og dens resultater demonstrerer på sin vis en erkendelse af at en vis form for kunstnerisk udspil er mulig. Men det er ikke ualmindeligt at synspunktet generaliseres til at kunsten også kan behandle mange andre spørgsmål end kunstens egne, ofte spørgsmål af en overgribende, nærmest metafysisk karakter: Kunsten fortæller os om menneskelivet, om kærligheden, om Gud.

På en måde ligner dette en gammel tanke – langt ældre end diskussionen om kunstnerisk udviklingsarbejde – om at enhver kunstnerisk kreativ virksomhed er en slags forskning. Og dermed rejses jo spørgsmålet om hvad der så er forskellen mellem kunstnerisk skaben og kunstnerisk forskning, hvis nogen overhovedet.

Det gængse svar er «kritisk refleksion», måske helst opfattet som en refleksion omkring det kunstnerisk skabende og vidensproducerende arbejde som gøres eksplicit på en eller anden måde. Det er i hvert fald kravet i den formaliserede sammenhæng som udgøres af det norske Stipendprogram for kunstner-

isk utviklingsarbeid. Faren ved den tænkning er naturligvis at man så kan fristes til at forvente at kunstnerisk kreativt arbejde skal ledsages af traditionelle videnskabelige afhandlinger for at kvalificere også som udviklingsarbejde. Det er imidlertid en tænkning der tvinger det kunstneriske udviklingsarbejde over i den modsatte grøft af den rent kunstneriske, altså skaber forventning om at det skal ligne traditionel videnskabelig forskning.

Kunstnerisk udviklingsarbejde må finde sin egen plads mellem kunst og forskning, er det så fristende at konkludere, fuld af velvilje for netop denne aktivitet. Men det er forkert. Kunstnerisk udviklingsarbejde er ikke *mellem* kunst og forskning, men *både* kunst og forskning.

KUNSTNERISKE RESULTATER

Værkerne af mine kolleger Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen på udstillingen *Tech-Stiles* ledsages ikke af afhandlinger, men ikke desto mindre er de altså resultaterne af det kunstneriske udviklingsprojekt *Future Textiles*.

Hvordan forholder disse værker sig da til Henk Borgdorffs kategorisering?

Det er enkelt at konstatere at hele projektet – og dermed også dets resultater – hører til i Borgdorffs anden kategori, forskning *for* kunst. Som nævnt var projektets overordnede formål slet og ret at udforske og afprøve alle de nye tekniske muligheder for udfoldelse af kreativitet på det tekstile område: lysfølsomme fibre, laser-skæring, den digitale væv osv. Men hvad de har at vise frem, er rigere end som så.

I hvert fald Ingrid Aarsets arbejder hører jo tydeligt nok også til i den første kategori, forskning *om* kunst. Den inspiration hun henter i renæssancens malerkunst for sine moderne tekstiler, sender et lys tilbage på denne malerkunst og inviterer os til at se den på andre måder end vi ellers ville have gjort – et velkomment supplement til den rent kunsthistoriske beskrivelse.

Hilde Hauan Johnsens installationer aktualiserer Borgdorffs tredje kategori som han selv forstår den: Gennem selve sin kunstneriske aktivitet lærer Hauan Johnsen os noget nyt og uventet om hvad man overhovedet kan forstå ved tekstil, nu ikke kun som stof, men også som lysende og bevægelige tråde gennem rummet.

Og endelig giver Jon Pettersens arbejder, med al deres farveglimtende dobbelthed og kontraster, langt mere end den i sig selv vigtige meddelelse om en teknisk mulighed. Blandt andet i hans visuelt-sanselige tolkning af Paradis-myten ser jeg spor af den udvidede variant af Borgdorffs tredje kategori. Her formidles en på en gang himmelsk og ildevarslende livsopfattelse gennem tekstiler som i sig selv er skabt for at indgå i en højst menneskelig sammenhæng.

Future Textiles, fremtidens tekstiler – jamen, de hører jo ikke blot fremtiden til. De er her og nu.

THE TEXTILES OF THE FUTURE ARE HERE AND NOW

BY SØREN KJØRUP

Professor in Research and Development at the Bergen Academy of Art and Design.

Bright and vibrant threads coursing through space, ornamentally patterned cloth simultaneously evoking the past and the present, vividly coloured silk scarves and shimmering shawls – this is just some of what the exhibition *Tech-Stiles* can offer. Everything feels light and elegant when we experience these rooms, but as can be imagined this exhibition, as any other, is the result of an intensive and meticulous creative process.

What is special this time, however, is that behind the scenes lies a more systematic, experimental and research-inspired undertaking. The three exhibitors have more in common than the ambition of filling these rooms with fascinating textiles. The artists are also colleagues at the Bergen Academy of Art and Design (where I too am employed). Since 2006 they have collaborated within the framework of the project *Future Textiles*, an exploration of the possibilities inherent in the cutting-edge techniques and materials available to today's textile artists.

What we see in the exhibition is the result not only of an artistic creative effort, but also of artistic research, a relatively new phenomenon of the academic and artistic worlds.

ARTISTIC RESEARCH

It all began around 20–25 years ago, or perhaps a bit earlier. In any case, it was not too long ago that the primary obligation of art academy instructors was to teach and to keep their artistic creativity alive. But along with these expectations the idea of an additional task was beginning to emerge.

At universities and similar institutions, instructors are not limited to teaching and maintaining their professional credentials. The academic staff are also expected to contribute to the development of their field by generating new knowledge, in other words, to conduct research. These institutions thus proudly proclaim that they offer “research-based teaching”.

Should one not expect a similar situation with regard to academies of the arts? In other words, that one could, at one and the same time, strengthen and take advantage of the competence of individual instructors, boost the academic level of teaching, and improve the development of arts education by expecting instructors to spend some of their working time on research?

And so the concept of “artistic research” arose. However, in the Scandinavian languages the term for research, *forskning*, might sound somewhat pretentious when combined with “artistic”, *kunstnerisk*. In Norway, therefore, the official term has ended up being the more humble *kunstnerisk utviklingsarbeid*, “artistic development work”. This is also the phrase used in the provisions in the Act of 2005 relating to universities and university colleges, where “artistic development work” is now even defined as one of the core activities of the academies of the arts.

If one were free to choose, perhaps the often used abbreviation “artistic R&D” (in Norwegian *kunstnerisk FoU*) would be the best choice, although somewhat clumsy. According to current definitions (in OECD statistics, for instance), ‘research’ is the production of new knowledge, while ‘development work’ refers to the use of pre-existing knowledge to develop new devices, products and processes. It is naturally a schematic division, because obviously what we call research cannot avoid building upon knowledge that already exists, while the creative use of pre-existing knowledge is always innovative, as is the new knowledge that emerges from it. But ultimately attention is being drawn to two different elements in the process of creating knowledge and putting it to use, not only to one of them.

At any rate, the internationally accepted term now is “artistic research”. But that does not mean that there is any kind of general agreement, nationally or internationally, as to what is the precise definition of artistic research or artistic development work. I would say that is a good thing! I would consider any attempt to force artistic research into an unyielding mould to be as misconceived as demanding that all scientific research address the same questions, apply the same methods, etc. And even worse, it would actually preclude many productive and innovative research and development activities from taking place.

I would, in any case, regard *all* forms of the production and collection of knowledge in connection with artistic projects as examples of artistic research or development work. This could pertain to drawing inspiration from other artists. But it could also include the search for knowledge about, say, a social problem that one wants to investigate in one’s art. This again could consist in pursuing pre-existing knowledge in scientific reports, or in the creation of genuinely new knowledge, the latter, perhaps, by personally seeking out people who have experienced the relevant problem in their own lives. It could also apply to the production of knowledge that typically occurs when an artist must become familiar with the possibilities and limitations of a new exhibition venue in order to present his or her own works to their best advantage, or to create new, site-specific works. And there are, of course, countless other possibilities.

But this liberal attitude does not by any means suggest that I object to attempts at structuring the field a bit and looking more closely at how it can be divided up and what characterises its different elements.

RESEARCH ABOUT, FOR AND IN THE ARTS

The most common way of categorising artistic research or development work in current use was launched by the Dutch theoretician Henk Borgdorff in a short article published by the Bergen Academy of Art and Design in its so-called *Sensuous Knowledge* series: “The Debate on Research in the Arts” (no. 2, 2006). Here Borgdorff suggests that we distinguish between what he calls research *on* the arts, research *for* the arts, and research *in* the arts.

Research *on* the arts, in this context, presents no particular problem; it is simply art-historical research. One might believe that this type of research is most productively carried out by art historians connected with universities and museums, as this is precisely what they have been trained to do. All the same, there is no special reason why artists themselves should entirely avoid issues relating to the art and artists of the past and present. Artists who seek inspiration from their predecessors will often discover and emphasise something different from what art historians see from their professional viewpoint.

Research *for* the arts is also straightforward. It is precisely during development work in the classic sense that artists, using Borgdorff’s example, carry out material investigations of particular alloys used in casting metal sculptures, investigate the application of live electronics in the interaction between dance and lighting, or study the “extended techniques” of an electronically modifiable cello.

The third possibility, however, research *in* (or *through*, as some theoreticians say) the artistic activity itself, is more controversial. In Borgdorff’s words, “the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results”.

For Borgdorff, artistic research and development work is always about art itself. The artistic process and results demonstrate, in their own way, an acknowledgment that a certain form of artistic work is possible. But it is not unusual that this viewpoint is generalised to imply that art can also address many other issues than those directly related to art, and often issues of a general, nearly metaphysical, nature. In essence art tells us about human life, about love, about God, and so on.

In a way this resembles an old idea, far older than the discussion about artistic research, that all artistically creative activities are a type of production of knowledge. And this raises the question of what the difference is, then, between artistic creation and artistic research, if there is any difference at all.

The current answer is *critical reflection*, perhaps most commonly perceived as an artist’s reflection on her or his artistically creative and knowledge-producing work that is rendered explicit in one way or another. This is, in any case, the formal requirement made by the Norwegian Artistic Research Fellowships Programme. The danger of this viewpoint is, of course, that one could be tempted

to expect artistically creative work to be accompanied by traditional academic dissertations in order to also qualify as research. However, this is a way of thinking that forces artistic research to diverge from the purely artistic, thus creating an expectation that it will resemble traditional scholarly research.

For somebody who wants to defend the distinctive character of artistic research it might be tempting to conclude that artistic research must establish its own place between art and scholarly or academic research. But this is erroneous. Artistic development work is not *between* art and research, but *both* art and research.

ARTISTIC RESULTS

The works presented by my colleagues Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen at the exhibition *Tech-Stiles* are not accompanied by dissertations, but are nonetheless the result of the artistic research project *Future Textiles*. How do these works relate to Henk Borgdorff's categorisation?

It is easy to ascertain that the entire project and its results belong to Borgdorff's second category, research *for* the arts. As mentioned above, the overriding purpose of the project was quite simply to explore and experiment with all the new technical possibilities for cultivating creativity in the textile field: light-sensitive fibres, laser cutting, digital weaving, etc. But what the artists are actually presenting is more substantial than this.

It is clear that Ingrid Aarset's work, in any case, also belongs to the first category, research *on* the arts. The inspiration she draws from Renaissance paintings, which she then applies to her modern textiles, invites us to re-examine the old works and look at them with new eyes. In this way her creations constitute a welcome supplement to purely art-historical descriptions.

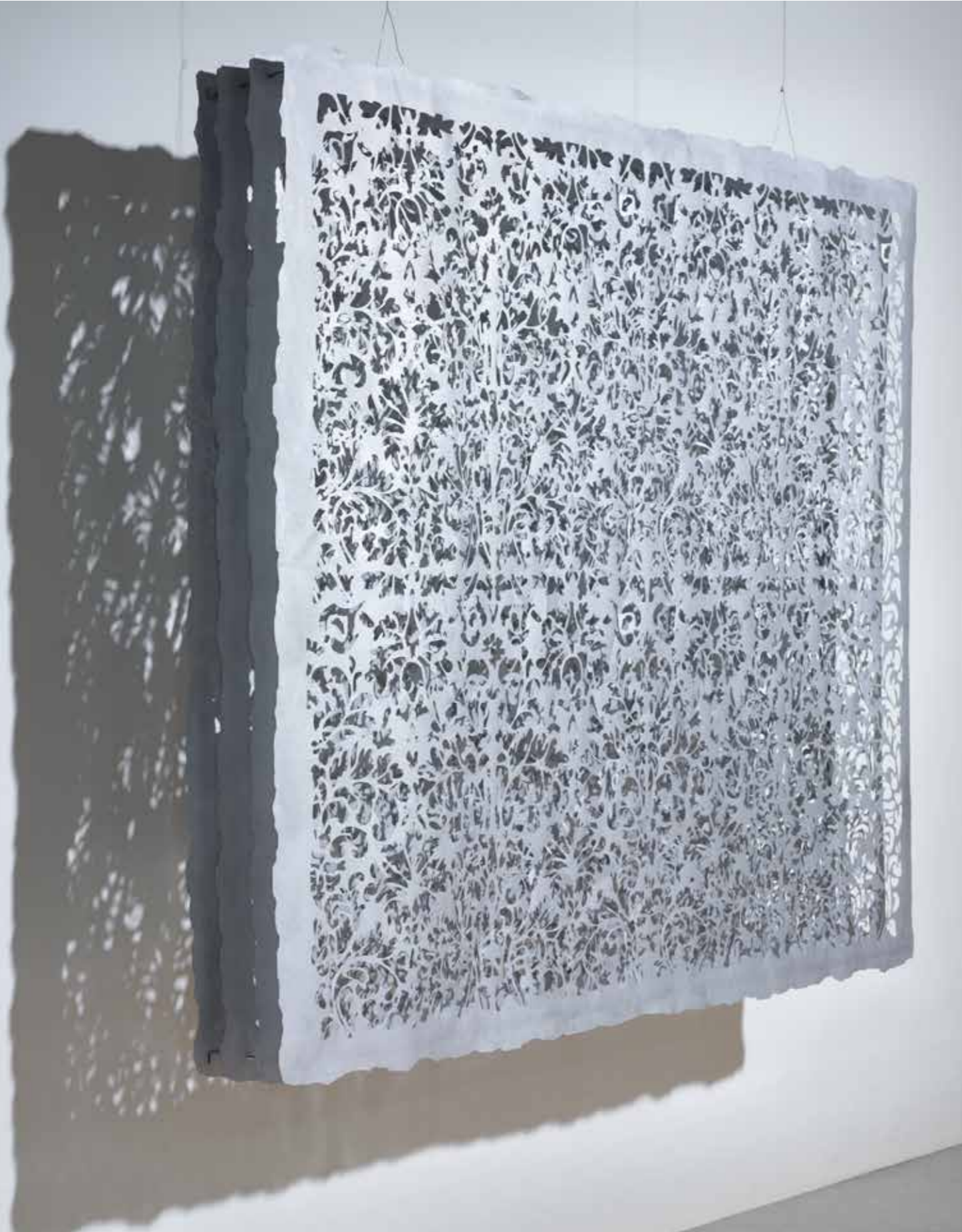
Hilde Hauan Johnsen's installations update Borgdorff's third category as he himself saw it. Through her own artistic activities Hauan Johnsen teaches us something new and unexpected about how textiles are to be perceived, now not only as cloth, but also as illuminated and dynamic threads cascading through the exhibition.

And finally, Jon Pettersen's work, with its vibrantly colourful duality and contrasts, conveys much more than what is, to be sure, an important message about technical possibilities. In his visually sensual interpretation of the myth of Paradise, among other things, I see traces of an expanded variety of Borgdorff's third category. Here Pettersen expresses a view of life that is simultaneously heavenly and ominous, through textiles created to be included in a very human activity.

Future Textiles, yes indeed, but they do not only belong to the future. They are here and now.

Ingrid Aarset
Detalj fra / Detail from
«Myke relieff»:
Hermitage, 2012.





AV MARY-ANN HANSEN
Tekstildesigner og underviser ved Det
Kongelige Danske Kunstakademis Skoler
for Arkitektur, Design og Konservering.

Ingrid Aarset
«Dype blonder»:
Lucretia i sølv, 2012.

BERØRT OG BERØRENDE

Blot ved at røre tingene ved vi i den naturlige indstilling meget mere om dem, end den teoretiske indstilling kan fortælle os – og først og fremmest ved vi det anderledes.

(Maurice Merleau-Ponty)¹

At vide mere om tingene og vide det anderledes, som fænomenologen Maurice Merleau-Ponty siger i ovenstående citat. Hvori består dette *mere* og *anderledes*? Hvorfor er det betydningsfuldt for os? Spørgsmålene er specielt interessante for vores sansning og oplevelse af tekstil, fordi det er det materiale, vi er i allermost intim berøring med og som dermed er tæt knyttet til vore sensoriske erfaringer. En del af den autentiske oplevelse af tekstiler er netop tilknytningen til kroppens perspektiv og erfaringshorisont – uanset om tekstilerne fremtræder som funktionelle hverdagsobjekter eller som kunstværker. Kunsthistorikeren Louise Mazanti taler om oplevelsen som en passage, der trækker på tekstilets tilknytning til og repræsentation af hverdagslivet². Hertil kunne føjes kroppens grundlæggende taktile erfaring. To horisonter af henholdsvis kulturel repræsentation og konkret materialitet mødes og konstituerer mening som dette u håndgribelige *mere* og *anderledes*, der rækker ud over den intellektuelle forståelse og skaber forbindelser mellem subjekt og objekt.

Gennem den fysiske berøring af tingene får vi således adgang til erkendelser, som vi ikke kan nå ud fra en teoretisk indstilling. Disse erkendelser er grundlæggende for opbyggelse af kropsligt konstituerede taktile erfaringer, som senere i mødet med lignende taktiliteter sætter os i stand til at genkende disse uden nødvendigvis at berøre dem. Gennem kroppens tidligere sanseindtryk reflekteres aktuelle møder i en perspektivisk horisont. Via sin udbredte og allestedsnærværende anvendelse i hverdagslivet er tekstilet det ultimative materielkulturelle materiale, der gennem et menneskes liv og på tværs af geografiske, historiske og sociokulturelle sammenhænge bærer på individuelle og kulturelt delte betydninger.

Ved sin tætte tilknytning til kroppen er tekstiler en slags medierende membran, som forbinder os og verden. Tekstiler omslutter vore kroppe i en dobbeltbevægelse: vi rører ved dem og bliver samtidig berørt af dem – de føles for eksempel sprøde, kølige og glatte eller kompakte, tunge og ru. Den franske

filosof Michel Serres beskriver nærmest stofligt huden som en slags sjette sans eller fællesnævner for sanserne, hvor kroppen og verden mødes og blandes, og han anskuer menneskets erkendelse som folder i en bunke linned.³ Berørt og berørende.

Sansningen er ifølge Merleau-Ponty en handling, der optager tingenes betydning og hvor kroppen formidler forståelsen af tingene i verden. Perceptionen er noget andet og mere end sansningen, idet perceptionen udover at registrere sanseindtryk opbygger en helhedsforståelse mellem objektive og subjektive faktorer. Det er en særlig opmærksomhed rettet mod tingene, som knytter mennesket og verden til hinanden. I Merleau-Pontys fænomenologiske perspektiv består verden af en række kulturelle genstande, der får mening gennem kroppens perspektiv, og verden findes derfor ikke uafhængigt af fortolkningen.⁴ Vi berører verden og berøres af den i en dobbeltbevægelse.

Tekstilkunst og -design er en eksperimentel, reflektiv praksis, der foregår direkte i materialet i en udforskning af dets egenskaber og iboende æstetiske muligheder. Der findes ingen friktion i mødet mellem analog og digital designpraksis inden for det tekstile felt, som bredt benytter hele spektret af *low-tech* og *high-tech*. I dette møde mellem streng beherskelse af avanceret teknologisk udstyr og manuelle færdigheder i den konkrete, fysiske bearbejdning af materialet trækkes på den opbyggede taktile og æstetiske erfaring. Selve udforsknings- og fremstillingsprocessen udspiller sig i dialogisk form som en vekselvirkning mellem berørt og berørende og danner hermed en grundlæggende forudsætning for betydningsdannelsen mellem form og indhold; mellem repræsentation og konkret sanselig materialitet.

Af tekstile materialer dannes flader eller tredimensionelle former, der kan draperes, strækkes, foldes, udspændes. Som porøs materialitet er tekstiler kendetegnet ved meget store indre overflader, og dette er en væsentlig faktor for deres evne til for eksempel at kunne isolere eller føje sig om kroppen, hvilket igen har stor betydning for vores oplevelse af tekstilerne. Tekstilkunstneren Anni Albers kalder denne indre grundstruktur for «*matière*».⁵ I samspillet mellem fiber og konstruktion opbygges tekstilets karakterer og egenskaber med uendeligt mange variabler og kombinationer, som igen kan påvirkes af efterfølgende manipulationer med print, lasercut, formfixering osv. Disse greb er ikke kun afgørende for det visuelle udtryk, men i høj grad også for karakteren af berøringen og den taktile oplevelse. Tekstildesignerens palet af tekniske muligheder og æstetiske råderum udvides konstant og indoptager også ikke-tekstile materialer, hvor for eksempel lys som fænomen behandles med et tekstilt greb i en rumlig kontekst. Genrer overskrides og trækker på hele materialepaletten, hvor det fælles træk er afsøgningen af fænomenernes og materialernes fremtræden; i relation til en konkret manifestation knyttet til kroppen eller dens tilstedeværelse i

rummet. I denne tilstand åbnes for oplevelsen af dette særlige og uhåndgribelige *mere og anderledes*, hvor vi møder verden som både berørt og berørende. Netop den fysiske relation, uanset skala, konstituerer passagen mellem tidligere og aktuelle sanselige erfaringer i fysiske møder med materialet; både i materielkulturel og taktil forstand.

De grundlæggende fysiske egenskaber antager, som Merleau-Ponty formulerer det »kun en fysisk betydning, for så vidt vi samtidig forestiller os de sanselige ting, som disse i sidste instans appliceres på.«⁶ Dette indebærer en åbenhed over for at rumme både genstandens fysiske realitet og sansningen af den. Det er i *dynamikken* mellem materielkulturel forankring, konkret materiale og form, sansning og perception vi kan opleve tekstilets specifikke udsagn. Vi kan bevæge os mellem kulturel repræsentation, det fysiske håndgribelige i tilknytningen til hverdagslivet og den teknologiske fremstillingsform – til det sanseligt oplevede, der ikke kan vejes og måles og som forudsætter en æstetisk indstilling. I den intentionelle rettet mod tekstilets poetiske funktion opstår en dobbeltbevægelse mellem teknologi og fortryllelse som et betydningsfuldt resonansrum for *dét mere og anderledes*, der helt grundlæggende forbinder os med verden. Det er i dette møde vi kan vove at berøre verden og blive berørt af den.

- 1 Merleau-Ponty, Maurice: *Om sprogets fænomenologi: Udvalgte tekster*, Gyldendal, København 1999, s. 17.
- 2 Mazanti, Louise: «Mellem kunst og liv: Tekstilkunst i dag», i Graae, Annette og Ellis Hinz-Berg (red.) *Tekstilkunst i Danmark 1998–2008*, Borgen, København 2009, s. 9–12.
- 3 Egholm, Jesper og Niels Lyngsø: *Mangfoldighed og Syntese: Perspektiver i Michel Serres filosofi*, Kunstakademiets Billedkunstskoler, København 1998.
- 4 Merleau-Ponty, Maurice: *Perceptionens primat*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København 1995.
- 5 Albers, Anni: *On Weaving*, Wesleyan University Press, Middletown 1965.
- 6 Merleau-Ponty, Maurice: *Perceptionens primat*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København 1995, s. 19.

TOUCHED AND TOUCHING

Merely by touching things, we know far more about them from a natural approach than the theoretical approach can tell us – and above all, we know it in a different way.
(Maurice Merleau-Ponty)¹

Knowing more about things through touching is knowing in a different way according to phenomenologist Maurice Merleau-Ponty. What is meant by this “more” and “different”? Why is this important for us? These questions are of particular interest with regard to our perception and experience of textiles, because this is the material that touches us most intimately and is thus closely connected to our sensory experiences. Part of the authentic experience of textiles is precisely this connection with the perspective and experiential horizon of the body, regardless of whether the textiles manifest themselves as functional, everyday objects or as works of art. Art historian Louise Mazanti refers to the experience as a passage that draws on textiles’ connection with and representation of everyday life.² One could add here the body’s basic tactile experience. Two horizons, cultural representation and concrete materiality, meet and establish meaning as this intangible “more” and “different,” which reaches beyond intellectual understanding and creates a connection between subject and object.

Through the physical act of touching things we gain access to realisations that we cannot grasp from a theoretical approach. These realisations are fundamental in structuring bodily constituted tactile experiences that enable us to recognise them in subsequent encounters with similar tactilities without necessarily touching them. Through the previous sense impressions of the body, current encounters are reflected from a perspectivist point of view. Because of their ubiquitous presence in everyday life, textiles are the ultimate substance of material culture, carrying individual and culturally shared significance throughout a person’s life and across geographical, historical and sociocultural boundaries.

With their close proximity to the body, textiles serve as a mediating membrane connecting us with the world. Textiles envelop our bodies in a dual movement. We touch them and are at the same time touched by them. They feel crisp, cool and smooth or compact, heavy and coarse. French philosopher Michel

BY MARY-ANN HANSEN
Textile designer and lecturer at the Royal Danish Academy of Fine Arts, Schools of Architecture, Design og Conservation.

Serres describes skin nearly materially as a sort of sixth sense or common feature of the senses, where the body and the world meet and merge. He compares human cognition to folds in a pile of linens.³ Touched and touching.

According to Merleau-Ponty, sensation is an action that records the meaning of things and in which the body conveys an understanding of the things in the world. Perception is something different from and beyond sensation, in the sense that perception, in addition to registering sensory input, constructs a holistic understanding between objective and subjective factors. It is the particular attention paid to things that connects people and the world to each other. From Merleau-Ponty’s phenomenological perspective the world consists of a number of cultural objects that acquire meaning through the body’s perspective, and the world is thus not independent of interpretation.⁴ We touch the world and are touched by it in a duality of movement.

Textile art and design is an experimental, reflexive practice taking place directly in the material in an exploration of its qualities and inherent aesthetic possibilities. There is no friction in the encounter between analogue and digital design practice within the field of textiles, which makes use of the entire broad spectrum of low-tech and high-tech. This encounter between rigorous control of advanced technological equipment, on the one hand, and manual skills in the concrete, physical processing of the material, on the other, draws on the tactile and aesthetic experiences that have been built up. The exploration and production process itself takes place in the form of a dialogue that is an interaction between touched and touching, thus establishing a fundamental precondition for the creation of meaning between form and content, between representation and concretely sensual materiality.

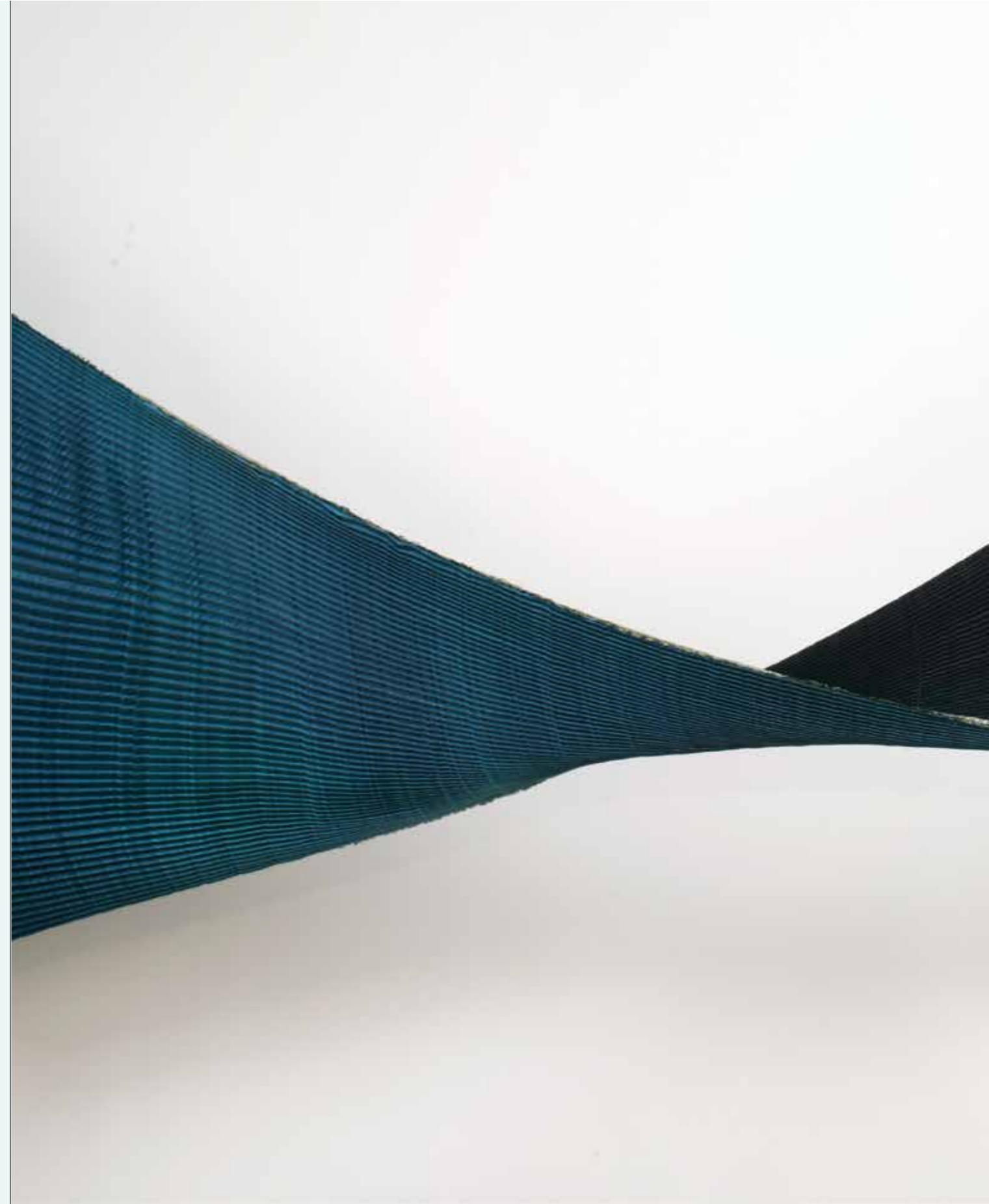
Textile materials can be used to create two- or three-dimensional shapes; they can be draped, stretched, folded, tautened. As a porous material, textiles are characterised by extremely large interior surfaces, and this is an essential factor in their ability to, for example, insulate or adapt to the body, which has a significant impact on our experience of the textiles. Textile artist Anni Albers calls this internal fundamental structure “matière”.⁵ In the interplay between fibre and construction, the character and qualities of the textile are built up with endless variations and combinations, which in turn can be influenced by subsequent manipulations with printing, laser cutting, material fixation, etc. These processes are decisive not only for the visual idiom, but also in determining the nature of the touching and the tactile experience. The textile designer’s palette of technical possibilities and aesthetic scope is constantly expanding and incorporates also non-textile materials; for instance, light as a phenomenon is treated with a textile-like approach in a spatial context. Genres are defied, drawing on the entire palette of materials, whose common denominator is the

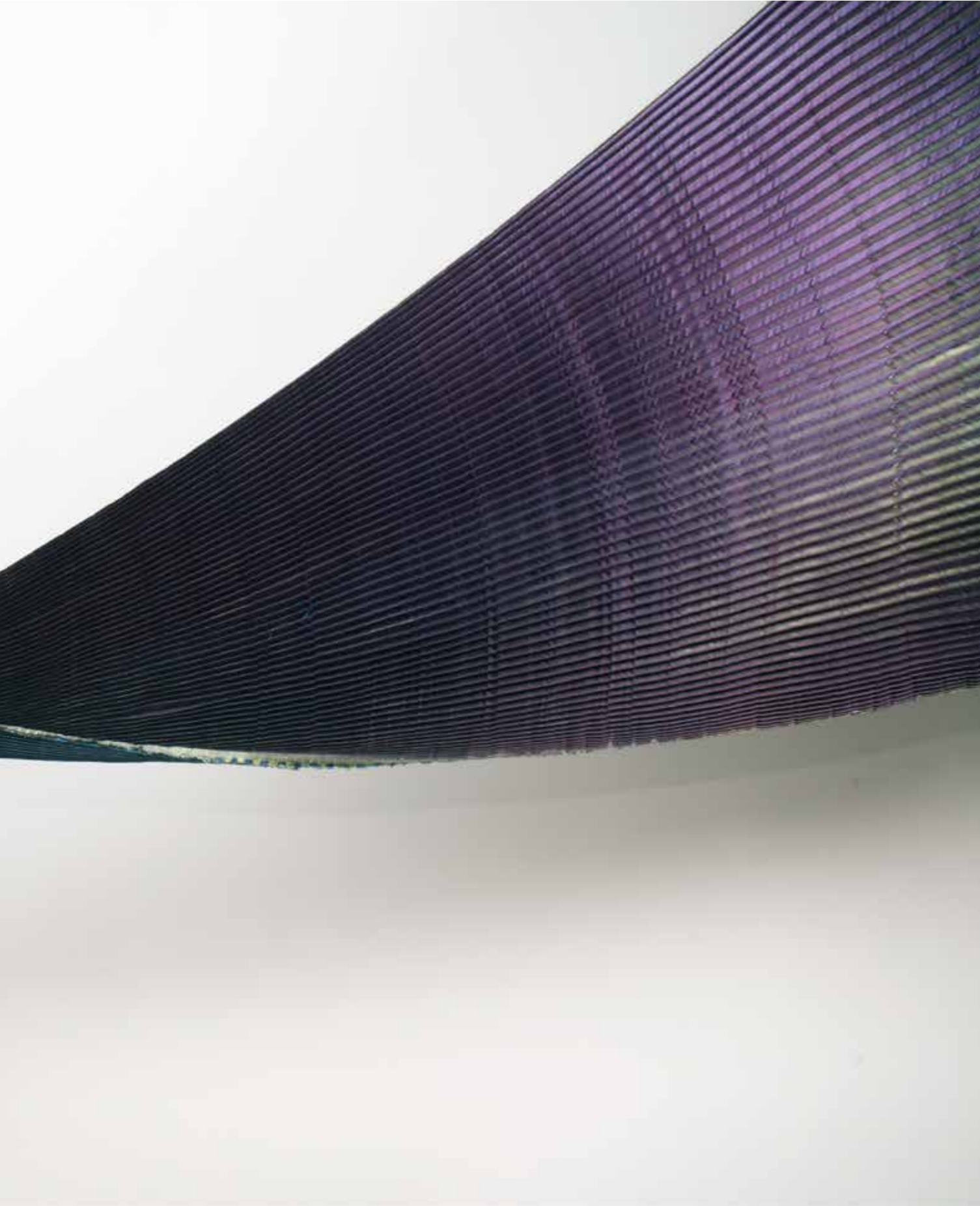
exploration of the appearance of the phenomena and materials in relation to a concrete manifestation connected with the body or its presence in the space. This condition opens up for the experience of this distinctive and intangible *more* and *different*, in which we confront the world as both touched and touching. It is the physical relation itself, regardless of its scale, which constitutes the passage between previous and current sensual experiences in physical encounters with the material, in the sense of both material culture and tactility.

The fundamental physical characteristics assume, as Merleau-Ponty expressed it, “only a physical significance, as we at the same time imagine the sensual things to which these are ultimately applied.”⁶ This implies an openness to accommodating both the physical reality of the object and the sensation of it. It is in the *dynamic* between material cultural foundation, concrete material and form, sensation and perception that we can experience the specific statement made by textiles. We can move between cultural representation, the physically tangible in connection with everyday life and the technological mode of expression – to what is sensually experienced, which cannot be weighed and measured and which requires an aesthetic approach. In the intentional directness towards the poetic function of textiles, a dual movement arises between technology and enchantment as a meaningful resonating chamber for the *more* and *different*, which connect us with the world in a very fundamental way. It is in this experience that we can dare to touch the world and be touched by it.

- 1 Merleau-Ponty, Maurice: *Om sprogets fænomenologi: Udvalgte tekster*, Gyldendal, Copenhagen 1999, p. 171.
- 2 Mazanti, Louise: “Mellem kunst og liv: Tekstilkunst i dag”, in Graae, Annette and Ellis Hinzberg (eds.) *Tekstilkunst i Danmark 1998–2008*, Borgen, Copenhagen 2009, pp. 9–12.
- 3 Egholm, Jesper and Niels Lyngsøe: *Mangfoldighed og Syntese: Perspektiver i Michel Serres filosofi*, Kunstakademiets Billedkunstskoler, Copenhagen 1998.
- 4 Merleau-Ponty, Maurice: *Perceptionens primat*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, Copenhagen 1995.
- 5 Albers, Anni: *On Weaving*, Wesleyan University Press, Middletown 1965.
- 6 Merleau-Ponty, Maurice: *Perceptionens primat*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, Copenhagen 1995, p. 19.

Jon Pettersen
Detalj fra / Detail from
Plura II, 2012.





TRADISJON OG TEKNOLOGI SAMMENVEVD

AV CHARIS GULLICKSON
Konservator ved Nordnorsk
Kunstmuseum.

«Det største dilemmaet kunsthåndverkeren møter er maskinen», ifølge Richard Sennett i boken *The Craftsman*. Sennett stiller spørsmålet: «Er det et vennlig verktøy eller en fiende som erstatter den menneskelige håndens arbeid?»¹ Kunstnerne Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen er tre kunstnere som omfavner teknologien og «maskinen» samtidig som de er tro mot den kunstneriske tradisjonen. Å strebe etter og utforme innovativ teknologi i tekstilkunst er en teknikk de utøver i felleskap. I jakten på kreativitet driver disse kunstnerne teknologisk utforskning og eksperimentering.

Tekstilkunst innebærer intimitet og evnen til å trekke tilskueren nærmere. En opplevelse med tekstiler handler om nærhet og appellerer til berøringssansen. Tekstur, spenning, sanselighet, sensuelle flater og lysstyrke blander og utfordrer våre sanser. Forfattere anvender bilder fra tekstilkunsten for å uttrykke sanselige opplevelser. Kunsthistorikere benytter et rikt språk for å beskrive og tolke tekstilkunst. Musikere hyrer tekstilkunstnere til å produsere dristige og ekstravagante kostymer og utforming av scenen. Det samme gjelder for teaterproduksjon. På lignende måte tilnærmer dagens kunstnere seg tekstiler på nye måter ved å forene og kontrastere materialer, og ved å bruke innovative teknikker for å endre og transformere byrom.

I tillegg til sanselig nytelse kan tekstilkunst ofte formidle et kritisk språk eller politisk budskap. Det virker som om tekstiler kan formidle kontroversielle narrativer og møte ulike problemstillinger på enklere vis enn andre medier. I løpet av 1960-tallet styrket kunstnere som Mimi Smith (1903–1991), Barbara Kruger (f. 1945) og Judy Chicago (f. 1939) den feministiske stemmen ved å legge performance-forestillinger til tekstilinstallasjoner. Andre kunstnere oppdaget en sammenheng mellom tradisjonelt håndarbeid og feminisme. Verker av Yayoi Kusama (f. 1929) og Louise Bourgeois (1911–2010) kombinerte tekstilformer med skulptur og installasjon. I Kusamas serie «Accumulations» fra begynnelsen av 60-tallet preger stiger, sko og stoler prydet med myke falliske utstikkere hennes kunstverk. Påvirket av den følelsesmessige uroen i Bourgeois' barndom og oppvekst i foreldrenes gobelinveveri, fokuserer hun i sitt kunstnerskap hovedsakelig

Jon Pettersen
Detalj fra / Detail from
Plura II, 2012.

på dekonstruksjon av tekstilformer. Et fremtredende og tilbakevendende tema i Bourgeois' kunst er edderkoppen, som personifiserer en vever som fanger minner med trådene han/hun har spunnet.

I TEKSTILENES RIKE

Tradisjonelt sett er tekstiler for det meste funksjonelle gjenstander eller dekorasjoner og følgelig ekskludert fra de billedlige kunstformer. Frem til det tyvende århundre var maleri og skulptur anerkjent som de to mest fremtredende kunstformene innen billedkunst. Men i siste halvdel av det tyvende århundre, foretrakk tekstilkunstnere en konseptuell tilnærming og ikke-funksjonelle former, fremfor å dekke et utilitaristisk behov. Tekstil forgrenet seg vekk fra håndverk og ble del av begrepet billedkunst. I dag fortsetter denne trenden med et økende antall utstillinger og kunstnere som inkorporerer fiberelementer i sitt arbeid. Konkrete eksempler på yngre kunstnere synliggjør dette fenomenet.

Nye utviklinger innen dekorativ kunst de siste tiårene er ansvarlig for utviskingen av hierarkigrensene som skiller dekorativ kunst og billedkunst. Knut Astrup Bull utforsker denne bevegelsen i sin bok *En ny diskurs for kunsthåndverket* (2007), der han undersøker overgangen fra håndverkspraksis til visuell kunst. Etter hvert som grensene mellom ulike medier avtar, velger kunstnere som Hilde Hauan Johnsen å jobbe med stedsspesifikke installasjoner for å utforme en total opplevelse som omfatter medier som for eksempel lys, lyd og fiber. Denne trenden er også tydelig ved kunstinstitusjonene. Et nylig eksempel er sammenslåingen av de to kunstavdelingene ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen (Kunstakademiet og Avdeling for spesialisert kunst) som trer i kraft høsten 2012. Uten å gå nærmere inn i denne debatten, er det verd å merke seg at kunstnere som Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen er en del av denne bevegelsen. Disse kunstnerne er samarbeidspartnere på prosjektet *Future Textiles*. I tillegg deltar de i en større fornyelsesbevegelse innen tekstilkunst.

TEKSTILKUNSTENS RENESSANSE

Tekstilkunsten er i ferd med å oppleve en gjenoppblomstring. Nylige utstillinger i Norge tyder på stor aktivitet innen feltet, særlig blant yngre kunstnere. På Festspillene i Nord-Norge i Harstad i 2011 presenterte Festspillutstillingen *Whiteout: Graff, Hol og Lyche* verk av Ane Graff (f. 1974), deriblant skulpturer bestående av treplater og grener drapert i silke, samt farget silke spent ut som lerreter og andre arbeider inspirert av et kunstneropphold i Kina (2010). Senere samme år var tekstilkunst tendensen på *Høstutstillingen* i Oslo, med verker av

May Bente Aronsen (f. 1962), Kari Steihaug (f. 1962), Kristin Sæterdal (f. 1963) og Aurora Passero (f. 1984). Videre ble Passero tildelt hovedprisen på denne utstillingen for *Fan Their Hearts, Inflamm Them More* (2010), en syv meter høy portière bestående av vevde og håndfargede vertikale nylontråder. Ved utgangen av 2011 presenterte Bergen Kunsthall *Tetrachromat*, en separatutstilling av den amerikanske kunstneren Tauba Auerbach (f. 1981). I sin serie verker kalt «Fold Paintings» (2009) henter Auerbach inspirasjon fra dekorative kunstteknikker, i tillegg til å leke med tanken på lerretet som stoff. Gjennom å manipulere lerretet med en *trompe l'oeil*-effekt imiterer hun tredimensjonalitet på et todimensjonalt plan. Først blir lerretet brettet og vridd, for senere å bli spent ut og spraymalt. Etter at lerretet er blitt strukket ut, fremstår brettene og foldene som del av det malte lerretet. I andre arbeider skjærer hun lerretet i strimler før hun vever dem sammen igjen i ulike mønstre. Auerbach bestilte også silkeaktig, løstsittende antrekk for sine opptredener, for eksempel *The Auerglass* (2009), der hun skapte et to-personers pumpeorgel. I 2012 presenterte Henie Onstad Kunstsenter *Alpelue*, en separatutstilling av Ann Cathrin November Høibo (f. 1979). I Sal Haaken, et rom på 750 kvadratmeter, jobbet November Høibo steds-spesifikt med å skape en serie arbeider fokusert på de iboende egenskapene til materialer som fiber og tråder. Maria Brinch (f. 1984), en annen kunstner som er i ferd med å gjøre seg gjeldende, ble i juni 2012 omtalt i utstillingen *Too Solid for Poetry* på RAM galleri. I sine arbeider utforsker hun potensialet til fiber ved å anvende brette-teknikker. All denne aktiviteten tyder på at vi er vitne til en oppblomstring.

DEN DIGITALE TIDSALDER

Tekstilkunst på begynnelsen av det enogtyvende århundre var vitne til stor endring og innovasjon, som referert til av den britiske forfatteren og filosofen Sadie Plant:

Den digitale revolusjonen slipper løs et helt nytt sett av paradigmer og perspektiver for fremtiden – noe som involverer kybernetiske, ikke-lineære prosesser som går på tvers av og binder sammen alle områder av det materielle liv. Prosesser som spinning, fletting og veving har umerkelig forandret verden og trer endelig frem som digitaliseringen av virkeligheten, og som nye muligheter for materie å sammenbinde og konstruere seg selv i enestående mønstre og nye uttrykk. Idet både mannlige og kvinnelige kunsthåndverkere i stadig økende grad arbeider med datastyrt vevstoler, intelligente tekstiler, piksellerte skjermer og internett, er denne forbindelsen mellom kjønn, tekstiler og tekniske prosesser sammenfallende som aldri før.²

Kunstnerne Hauan Johnsen, Pettersen og Aarset kaster seg ut i utforsking og innovasjon med tekstilteknikker. De anvender nye digitale teknologiske verktøy, og arbeider med fiberoptikk, laserkutter og datastyrte vevstoler. I tillegg lar de seg inspirere av kunsthistorien, samtidig som de viser at mer tradisjonelle veve-teknikker fortsatt er aktuelle.

Hvordan ser *fremtidens tekstiler* ut (eller hvordan *vil de se ut*)? E-tekstiler eller elektroniske tekstiler, også kjent som smarte tekstiler, er fremtiden! Hvordan vil opplevelsen av slike tekstiler være? Se for deg den dagen klærne dine kan lade en iPod! Nanoteknologi er et voksende felt innen fiber- og tekstilindustrien. Den grunnleggende ideen bak nanoteknologisk strømprøduksjon er å benytte vanlige bevegelser for å generere anvendbar strøm. Ørsmå nanotråder produsert av sinkoksid, 1.800 ganger tynnere enn et menneskehår, dekker individuelle fibre av stoff lagt vekselvis med fibre belagt med gull. Elektrisitet genereres gjennom trykket som påføres materialet, et fysikkprinsipp kjent som den piezo-elektriske effekten. Teknologi er bokstavelig talt sammenvevd.

INDUSTRIELL NYVINNING

Teknologi har lenge vært en sentral aktør i tekstilproduksjon. Det er ikke dermed sagt at teknologien ikke har møtt motstand. Designeren William Morris, grunnleggeren av *Arts and Crafts*-bevegelsen, protesterte mot bivirkningene av den industrielle revolusjonen. Morris forsvarte den enkelte håndverker for kvaliteten på hans/hennes materialer og konstruksjon. *Arts and Crafts*-bevegelsen startet i Storbritannia rundt midten av 1800-tallet. Banebrytende kunstnere, designere og arkitekter fra 1860- og 1870-tallet, utviklet nye tilnærminger til arkitektur og kunsthåndverk.

Frida Hansen (1855–1931), en av Norges første tekstilkunstnere, sluttet seg til denne reformstanken og begynte med veving i 1889. Hennes ambisjon var å gjenopprette billedvevteknikken, en nasjonalskatt som ellers ville vært glemt.³ I hennes levetid fikk Hansens dekorative tekstiler internasjonal anerkjennelse. Ved begynnelsen av det tyvende århundre var Frida Hansen en av Norges internasjonalt mest anerkjente kunstnere. I 1900 stilte hun ut *Melkeveien* (1898) på Verdensutstillingen i Paris, en billedvev som er del av samlingene i Hamburg på Museum für Kunst und Gewerbe. Hun ble en del av en innovativ periode i den norske kunsthistorien, som var preget av fornyelse innen tekstilfeltet. Teknologien var også en kjennetegnende faktor, som for eksempel oppfinnelsen av «Oppstad-veven», en oppreist vevstol.⁴

Mens maskinen forblir et viktig element, er kunstnerens hånd fremdeles synlig til stede i arbeidene av Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen.

Hver enkelt av disse kunstnernes arbeid inkluderer håndlagde elementer. Hauan Johnsen skaper håndvevde fiberoptiske installasjoner, Pettersen anvender håndvevde frynser, og Aarset gjør håndjusteringer før og etter bruk av laserkutteren.

HILDE HAUAN JOHNSEN: LYSENDE

Fiberoptisk lydinstallasjon er en god beskrivelse av Hilde Hauan Johnsens arbeid. Teatraliske elementer representerer en integrert komponent hvor lys-effekter er dominerende. Lys generelt er et tilbakevendende tema i tekstiler som er inspirert av landskapet. Et eksempel finner vi i Jan Groths (f. 1938) billedvev, der reduksjon av billedfeltet til et tomrom er et dominerende trekk, kombinert med negative rom og enorme monokrome felter. Utformet som et samspill mellom hvitt og svart, skyter et utbrudd av hvitt ut over en tett masse av svart. Nordnorske kystlandskaper og lys er den primære kilde til inspirasjon i Brit Fuglevaags (f. 1939) billedvever. Mens alle kunstnerne henleder oppmerksomheten til lyset, benytter Hauan Johnsen kunstig lys for å skape verker som utstråler lys.

I mer enn ti år har Hauan Johnsen invitert tilskuerne til å gå inn i en sfære av lysstyrke og transparens. Hun skaper installasjoner bestående av intrikate bunter av tynne fiberoptiske kabler, som for eksempel plastfibre som sender lysstråler langs hele sin lengde. En kunstig lyskilde er plassert i hver ende av



Jan Groth
Tegn V (Sign V), 1990.

kabelen. Lyset brer seg deretter langs kablene, en prosess som kalles total intern refleksjon.⁵ Ørsmå lyspunkter er synlige langs hele lengden av en intrikat bunt av tynne kabler. De stedsspesifikke installasjonene inntar store, halvmørke rom og innlemmer bruken av lyd. Endestrålende fiberoptiske kabler stråler utelukkende lys i hver ende av kabelen. Derfor må kunstneren «skade» kablenes overflate ved å bruke sandpapir – en prosess som lar lyset slippe gjennom. Kunstneren supplerte nylig side-strålende fiberoptiske kabler, noe som gir en jevnere effekt og eliminerer behovet for modifisering.

Horizon (2012, s. 63) fremstår som en sølvkledd horisont med bølger av pulserende lys. I motsetning til tidligere arbeider der tråder er løst buntet sammen, illustrerer dette arbeidet en tettvevd teknikk som således refererer til en gammel tradisjon. På grunn av teknologiske fremskritt er fiberoptiske kabler nå fleksible nok til å bli vevd på vevstolen, noe som frembringer skimrende og glitrende veggtepper. Til dette arbeidet eksperimenterte Hauan Johnsen med ulike vevteknikker og fant den optimale renning og innslag for spredning av lys (s. 49). Spenningen i veven er konstant langs hele lengden av det tolv meter lange båndet som er installert i øyehøyde en kort avstand fra veggen. Kunstneren Maia Urstad har laget en lydkomposisjon som aktiviserer lysets intensitet.

Ideen om en lysende horisont er et viktig element også i Anna-Eva Bergmans (1909–1987) malerier. *Nordkapp* (1977) skildrer et alvorstungt mørkfarget fremspring med en diagonal kant som stikker nedover. En lysende horisont splitter komposisjonen, en kilde som alt lys spres fra. Bergman brukte ukonvensjonelle materialer på sine lerreter, som for eksempel metallfolie, for å antyde lysstrålingen i det nordnorske landskapet. Lysets nyanse i nord har trollbundet kunstnere gjennom generasjoner. Siden begynnelsen av 1800-tallet har kunstnere blitt trukket til Nord-Norge, trollbundet av landsdelens dramatiske landskap mettet av spektakulært lys. Kystlandskap med høye fjell og fantastiske fjorder drev fram kunstnerens kreativitet. Det som oftest er skildret er imidlertid ikke nordlyset, men draperinger av lys over havets overflate.

Hauan Johnsen holdt separatutstillinger på Tromsø Kunstforening i henholdsvis 1992 og 2002. I sistnevnte presentasjon, med tittelen *Transparent*, satte hun opp en fiberoptisk installasjon med tittel *Homage to Yanai* (2002). Lyd komponert av Nils Johansen (fra bandet Bel Canto) ledsaget stykket. Arbeidet hentet sin inspirasjon fra inntrykk kunstneren fikk i løpet av en reise til Japan. Tekstiler var blant de første japanske håndverk som ble industrialisert i Japan. Japanske kunstnere er pionerer når det gjelder åpenhet, eksperimentering og nytenkning innen tekstilfeltet. Snarere enn å konsentrere seg om det urbane landskapet, vender japanske kunstnere seg til sine naturlige omgivelser og krefter som finnes i naturen, som for eksempel



Anna-Eva Bergman
Cap Noir (North Cape), 1977.

forråtnelse, forvitring og fornyelse. Moderne japanske tekstiler ble vist i utstillingen *Structure and Surface* (1999) på Museum of Modern Art (MoMA) i New York. Flere kunstnere utforsket potensialet i reflekterende flater. Koichi Yoshimura (f. 1939) benytter monofilament (vanligvis brukt til fiskesnører) i vevens innslag, noe som skaper en blank overflate som ligner lys reflektert på overflaten av rolig vann.⁶ Andre aspekter som *shibori*, en eldgammel japansk tekstilfargeteknikk (beslektet med batik), har trukket andre tekstilkunstnere til Japan, som den amerikanske kunstneren Barbara Shapiro og den norske kunstneren Trine Mauritz Eriksen.

Fiberoptiske kabler benyttes i telekommunikasjon, anvendt forskning og ingeniørvirksomhet. I serien «01001» avdekker Hauan Johnsen og Maia Urstad telekommunikasjonens skjulte verden. Lydkomposisjoner er en integrert del av arbeidet og bidrar med en teatralisk dimensjon. Fiber og lyd påvirker hverandre ettersom lyset aktiveres gjennom lydfrekvensene. Hauan Johnsen samarbeidet med kunstneren Maia Urstad på flere prosjekter. I 2007 mottok de anerkjennelse for fremragende virksomhet på Biennalen i Kaunas, Litauen. I de senere årene har kunstnerduoen flyttet installasjonene ut i det offentlige rom, slik som verket *01001-100*, vist utenfor Rådhuset i Bergen i 2008. Dette arbeidet er en del av kunstprosjektet *Interval* som presenterer fire kunstverk i ellers ordinære områder i Bergen. De valgte områdene oppfattes som oversette steder uten en gitt funksjon, som mellomliggende rom eller intervaller. Utenfor den tradisjonelle gallerisettingen avslører lyd og naturlig dagslys et uhemmet bakteppe eller setting. Et annet verk fra denne serien, *01001-110 Effluxus* (2012, s. 63) er igjen et resultat av et tett samarbeid med Urstad. Lyden til den medfølgende komposisjonen inneholder klipp fra konkrete kilder – signaler fra fjernsyn, radio og telefon. Umerkelig støy ispedd klipp av kommunikasjon fra togstasjoner rundt om i verden, bidrag fra venner og kolleger på deres reiser, er grunnlaget for det ni-kanals lydsporet. Presentert på denne måten understreker lydsporet det daglige informasjonsbombardementet. Den fiberoptiske strukturen henger fra taket i en V-form, noe som minner om *Vingeslag* (1991), på Universitetssykehuset Nord-Norge i Tromsø.

«Behind the Curtain» (2011, s. 50) er en serie der Hauan Johnsen utforsker lysbrytning i stoff. Hun påfører fotokromatiske og fotoluminescente pigmenter på silkestoff som er voluminøst drapert. Ideen om draperi eller portièreer, forheng hengt foran døråpninger, fører til en rekke assosiasjoner, som for eksempel scenografi. I et teater skiller forhenget scenen fra salen, eller fungerer som bakteppe. I dette tilfellet, i stedet for å stenge ute omverdenen, lar kunstneren naturlig lys få flomme fritt, noe som aktiverer pigmentene. Ved å drapere et flortynt og gjennomsiktig forheng over vinduet, repeterer pigmentet mønsteret av vindusrutene. På en noe diskret måte vises farger når de utsettes for lys, øker

i intensitet og dør hen ettersom lyset forsvinner. Dette skaper dialog med omgivelsene og de arkitektoniske detaljene i gallerirommet.

INGRID AARSET: ASSIMILERING AV RENESSANSEN

I løpet av middelalderen og renessansen fungerte overdådige gobeliner som et medium for kunst og propaganda. Kunstens høye beskyttere på 1400- og 1500-tallet kjøpte ivrig tekstiler, spesielt gobeliner som skildret figurative komposisjoner, for å dekorere de kongelige haller under Renessansen. Litteratur og maleri fra denne perioden er bevis på tekstilers betydning. Ingrid Aarset trekker inspirasjon fra, utforsker, og tolker tekstilmønstre avbildet i renessansemalerier. Den spanske tekstildesigneren Mariano Fortuny (1871–1949) arbeidet på lignende måte. Hans arbeid er en viktig inspirasjonskilde for Aarset. Fortuny skapte stoffer beregnet for draperier og klær. Malerier av Masaccio, Botticelli og Tizian fungerte som en katalysator for ideer om former, farger og motiver.

I serien «Dype blonder» (2012, s. 74–79) demonstrerer Aarset en tredimensjonal tilnærming til tekstildesign ved hjelp av teknikker som forstørrer og gjentar. Intrikate mønstre er skåret med laser i ulike materialer som Dacron,



Hans Holbein d.y.
Ambassadørene (The Ambassadors), 1533.

et syntetisk polyestermateriale, bomullseilduk, og pleksiglass. Utformet som platepaneler i stor skala består elementene av fire lag som er hengt et lite stykke ut fra veggen, noe som dermed gir for rom for skyggespill. Det fire meter lange *Bronzino* (2012, s. 74–77) i hvitt fremstår som blonde-lignende og gir en aura av skjørheter. En beslektet serie, «Myke relieff» (2012, s. 82–83), inkluderer enkeltlagsverk, *Bronzino* (2012) og *Hermitage* (2012), der en hevende masse påført baksiden skaper en annerledes effekt enn på de skjøre, overliggende, lagdelte arbeidene. Tittelen *Bronzino* referer til den italienske maleren Agnolo di Cosimo di Mariano Bronzino (1503–1572) – en av manierismens ledende portrettkunstnere.

Som et tilsvarende til renessansens malerier overfører Aarset mønstre fra malerier som de utført av Jan van Eyck og Hans Holbein den yngre, for eksempel dobbeltportrettet *Ambassadørene* (1533). Som man kan se i dette maleriet, tjente tekstiler som et bindeledd til sosiale koder og sender ut en melding om brukerens status og rikdom. Mønstrene fra granatepler til vegetabilsk motiv som sees på det dypt smaragdgrønne forhenget bak ambassadørene inspirerer Aarsets kutt med laser. Ved å bruke ikonografi fra renessansens malerier tar Aarset for seg forholdet mellom maleri og skulptur og løser opp grensene mellom disse tradisjonene. Renessanse-gobeliner var et medium som ble brukt til å forherlige makten. Dette står i et visst motsetningsforhold til dagens situasjon, der de er spredt og lite kjent utenfor et mindre akademisk miljø. Mindre oppmerksomhet har blitt viet middelalderens gobeliner enn øvrige kunstformer som for eksempel maleri og skulptur. Tolkninger av eldre malerier har en tendens til å fokusere mer på å identifisere personene som er avbildet og arkitekturen som omgir dem, enn på tekstiler vi finner i dem. En utstilling i 2002 på Metropolitan Museum of Art, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, var den første omfattende undersøkelsen. Aarsets fokus på tekstiler i maleriene stimulerer til interesse for en ny dimensjon i bildene.

Hovedaspekter i Aarsets arbeid er mønster og repetisjon. Gjentakelse av mønsteret kombinert med lagdeling skaper kompleksitet. Flerlagdelte paneler etterligner blonder og trekker assosiasjoner til papirskjæringskunst. Tankene går for eksempel til den britiske kunstneren Simon Peritons (f. 1964) komplekse skulpturelle stykker i skåret papir, noen ganger referert til som bordbrikker. Arbeidene er kuttet for hånd, til tider gjennom flere lag med papir. Peritons kunstneriske innhold stammer fra religion, politikk og okkultisme, og står ofte i sterk kontrast til svært dekorative medium, som for eksempel piggråd. Papirskjæring, som dateres tilbake til Kina i det syvende århundre, er ofte en meditativ prosess. Å skjære til bilder med saks eller X-Acto-kniver viser seg å være arbeidskrevende og utfordrende for fingerferdigheten. Den danske forfatteren Hans Christian Andersen (1805–1875), mest kjent for sine eventyr, gjorde også en rekke intrikate

papirskjærearbeider, ofte samtidig som han fortalte en historie. I dag er Karen Bit Velje (f. 1958) en av de viktige papirkunstnerne i Norge. Hun forvandler store biter av papir i tråd med H.C. Andersens tradisjon. Aarsets teknikk, på den annen side, er en industriell tilnærming som involverer skjæring ved hjelp av laser. Maskiner er i stand til å skjære de mest detaljerte mønstre med uovertruffen presisjon i store lengder materiale. Studerer vi Aarsets mønster nøye finner vi et tynt brent spor rundt kanten av hver figur, nærmest som en blyantstrek som forseglar kanten og dermed hindrer at kanten blir frynsete.

JON PETTERSEN: DESIGN OG FUNKSJONALITET I SILKE

Jon Pettersen trollbinder observatøren med glansfulle flater, lysende farger og intrikat utformede mønstre. Sentrale faktorer i Pettersens arbeidsprosess omfatter valg av materialer, farger og formater sammen med motiver i form av mønstre. Han avviser syntetiske materialer og velger heller naturlige materialer som silke og ull. Serien «Kast: Tekstiler i bevegelse» er en nylig fullført kolleksjon av funksjonelle tekstilverker i varierende størrelser, fra smale skjerf til store sjal og omslagssjal (wraps). Sidekantene er tilvirket med søm eller avsluttet med håndlaget frynse. Ordet «kast» spiller på tekstilverkenes funksjonalitet, som er ment å bli drapert eller slengt løst over skuldrene i likhet med andre typer antrekk, som for eksempel en strikkejakke kalt «shrug». Tidligere i karrieren designet Pettersen møbelstoff og andre interiørtekstiler som metervare. De funksjonelle tekstilverkene er et nyere prosjekt. Hans mål er å skape tekstiler som føyer seg etter brukerens kropp. Det krever metodiske eksperimenter med mønstre, konstruksjon og materialenes vekt for å oppnå et ideelt samspill mellom tekstil og kroppens bevegelser. Variasjoner i gjenskinn avhenger av at lys og synsvinkel viser begge sider av de tosidige tekstilene. Deler av kolleksjonen er vevd i Norge på Krivivev AS i Tingvoll, mens andre deler er produsert i Thailand.

Teknologi er et integrert element i Pettersens tekstiler. Fremskritt innen digital teknologi gjør Pettersen i stand til å skape mer komplekse mønstre. Pettersen har sin spesialisering innen Jacquard-veving. Jacquard-vevstolen, oppkalt etter den franske oppfinneren Joseph Marie Jacquard (1752–1834), kom i bruk i 1804–05. Det var en mekanisert enhet som revolusjonerte mønsterveving og gav ny næring til den industrielle revolusjonen. Det er i dag vanskelig å forestille seg den tidkrevende produksjonen av eksklusive brokadeoffer før innføringen av Jacquard-vevstolen. Under renessansen var en av de viktigste kostnadsfaktorer i tekstilproduksjonen arbeidskraft. En enda mer vesentlig faktor i prisfastsettelse var materialet som tekstilene ble produsert av. Eksklusive deler innbefattet ikke nanotråder, men sølv- og gullforgylte metall-innpakkede silketråder. Tekstiler ble vevd for hånd på veven. Store billedvev krevde flere dyktige håndverkere, og prosessen

var svært arbeidskrevende. Billedtepper vevd med silke kostet rundt fire ganger så mye sammenlignet med tilsvarende i grov ull.⁷ Jacquard-vevstolen førte til en kraftig forenklet prosess innen tekstilproduksjon og var den første vevstolen som anvendte hullkort, slik at veveriet kunne produsere ethvert ønsket mønster ved rett og slett å bytte hullkort. Dette aspektet var en viktig forløper for utviklingen av dataprogrammering. Overraskende nok var piratkopiering en relevant bekymring allerede på 1800-tallet. Noen ganger ble hele bunker av hullkort, høyt verdsatt for sine intrikate designmønstre, stjålet av konkurrerende tekstilfabrikker.

Samarbeid med veverier spiller en stor rolle i Pettersens arbeidsprosess. Pettersen samarbeidet tidligere med et veveri i India. I dag samarbeider han med Lucky Seide Co Ltd i Pakthongchai, Thailand, og hjemme i Norge med Krivivev AS. Lucky Seide, et veveri som produserer håndvevd og maskinvevd silke trengte teknisk støtte for sin nye datastyrte Jacquard-vevstol. Etter at en programvareleverandør kontaktet Pettersen i 1996, tilbød han sin ekspertise til veveriet. Samarbeidet fortsetter i dag og gir Pettersen en mulighet til å designe unike silketekstiler, i tillegg til kombinasjoner med merinoull. Samarbeidet ledet til en utstilling av norsk tekstilkunst i Queen's Gallery i Bangkok (2005). Den norske ambassaden ga Pettersen oppgaven som kurator for utstillingen. Pettersens virksomhet i Thailand har også oppmuntret til en bilateral utveksling med Fakultetet for dekorativ kunst ved Silpakorn University i Bangkok. I 2009 ledet Pettersen, Hauan Johnsen og Aarset en studietur til Thailand med studenter fra Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Påvirkninger fra tverrkulturelle utvekslinger som disse er intet nytt for tekstilindustrien. Faktisk var de en viktig katalysator for den industrielle revolusjonen på 1700- og 1800-tallet.

Motiver man finner i Pettersens design er ofte inspirert av hans inntrykk fra Thailand. Disse inkluderer flora og fauna: gekkoer, slangeskinn og tropiske frukter som granatepler. Verker med slike mønstre kommer i levende, glitrende og skimrende farger. Farge utgjør et viktig element, noen ganger nøytral for å understreke formen, og noen ganger dristig for å fokusere oppmerksomheten på spesifikke detaljer. Andre mønstre er nonfigurative, herunder flekker og striper i en gråskalert palett, nyanser av grått som strekker seg fra svart til hvitt. Pepitarutemønster, et duplekstonet mønster preget av brutte ruter eller abstrakte former med fire hjørner, var et populært mønster på 60-tallet. Man kan ikke unngå å tenke på 60-tallets stilikon, Audrey Hepburn, slentrende rundt i «den lille sorte» og en klassisk pepitarutemønstret jakke. Mønsteret kom opprinnelig fra vevde ulltekstiler fra Skottland. I *Pepita Snake* (2012, s. 105) revitaliserer Pettersen det pepitarutete mønsteret ved å forstørre mønsterets dimensjon, noe som gir det tradisjonelle mønsteret en mindre tvungen kvalitet, samtidig som han anvender silke. Pepitarute mønsteret er et eksempel på en mosaikk – en metode for å dek-

ke et uendelig geometrisk plan uten huller eller overlapp ved hjelp av kongruente, gjensidig utfyllende planfigurer som består av én eller flere typer.⁸

Naturens egne mønster inspirer tekstilkunstnere. Et eksempel på en mosaikkstruktur i naturen er et vaffelmønster som sett i bikuber. Den nederlandske grafikeren M.C. Escher (1898–1972) er berømt for sine mosaikkbaserte grafiske trykk. Et annet eksempel er Pettersens møbelstoffserie kalt «Scalo», et mosaikkmønster av kongruente, gjensidig utfyllende sekskanter som oppnår en tredimensjonal effekt (s. 53). Stoffet ble utviklet i samarbeid med *Norway Says*, en trio av norske designere basert i Oslo, og inngår i kolleksjonen til Gudbrandsdalens Uldvarefabrik AS.

I *Fingerprint* (2012, s. 104) er kunstnerens hånd bokstavelig talt bygd inn i verket. Mønsteret gjentar seg selv og veksler mellom Pettersens fingeravtrykk og en QR-kode, og skaper således kontrasten mellom menneske og maskin. En rask-respons-kode (QR-kode) er en URL med kodet informasjon som gjøres tilgjengelig ved å skanne koden med en smart telefon. Disse symbolene inntar i rask tempo miljøet som omgir oss og blir en del av hverdagen. I hovedsak er en QR-kode som et digitalt fingeravtrykk. Her finner vi en lang rekke forbindelser. Dagens forbrukere kan bestille portretter av sitt eget DNA-opphav gjennom selskapet DNA 11. Etter innsending av en DNA-prøve produserer selskapet et portrett, en gigantisk QR-kode montert på lerret. I tillegg til en rekke fargekombinasjoner tilbyr selskapet også flerpanelsportretter for familier. Snart kan smarttelefoner tilby identitetskontroll via skjermen, der brukerens fingeravtrykk blir scannet for identitetssjekk. Sony har nylig patentert denne teknologien, men har ikke gitt noen indikasjon om når den vil bli introdusert til brukerne. På et humoristisk plan fremkaller denne fingeravtrykk-teknologien tanken på de irriterende flekkene og fingeravtrykkene man setter igjen på enheter med berøringsskjerm, som på smarttelefoner og lesebrettsskjermer (tablet screens).

SAMMENVEVD

Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen er tilpasset tradisjon og modernitet, brobyggere som forener tradisjonelle teknikker og bilder med dagens uttrykk. Pettersen lager funksjonelle tekstiler, mens Hauan Johnsen og Aarset favoriserer et estetisk uttrykk. Uttrykket *Future Textiles* innebærer noe som henviser til fremtidige ting. Selv om det er fristende å forsøke og forutse hva fremtiden vil bringe for tekstilkunsten, er det viktig å se til fortiden, slik Chloë Colchester har bemerket: «[...] vårt forhold til tekstiler i dag er ikke utelukken- de framtidrettet, men innebærer å se til siden, mot andre deler av verden, og også bak oss, til arven av vår import og eksport av ideer, mønstre, stoffer, og plaggtyper over tid.»⁹ Ved å granske fortiden innser vi at modernitet og teknisk

innovasjon har spilt en rolle i tekstilproduksjon, spesielt siden den industrielle revolusjonen og frem til den digitale tidsalder. Hauan Johnsen, Aarset og Pettersen trekker ut elementer fra historien, utforsker nye konsepter og undersøker en rekke materialer og teknikker.

- 1 Sennett (2008), s. 81.
- 2 Plant (1995), s. 110.
- 3 Thue (1986), s. 130.
- 4 Bøe (1981), s. 421.
- 5 Thorne (2009), s. 86.
- 6 McCarty, Cara og Matilda McQuaid (1998), s. 24.
- 7 Campbell (2002), s. 6.
- 8 Merriam Webster's Collegiate Dictionary, 11. utgave (2006).
- 9 Colchester (2007), s. 7.

LITTERATUR

Aamold, Svein: «Dialoger – Hilde Hauan Johnsens kunst» i *Hilde Hauan Johnsen*, småskrift nr. 2, Tromsø Kunstforening, Tromsø 1995.

Bonsdorff, Jan von: «Reflections of Intimacies» i *Hilde Hauan Johnsen: Transparent*, småskrift nr. 1, Tromsø Kunstforening, Tromsø 2002.

Bull, Knut Astrup: *En ny diskurs for kunsthåndverket*, Unipax, Oslo 2007.

Bøe, Alf: «Kunsthåndverket 1870–1914: En nasjonal gjenstandskultur blir skapt» i Knut Berg (red.): *Norges kunsthistorie*, vol. 5, Gyldendal forlag, Oslo 1981.

Campbell, Thomas P.: «Introduction» i Thomas P. Campbell (red.): *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, utstillingskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York 2002.

Colchester, Chloë: *Textiles Today: A Global Survey of Trends and Traditions*, Thames and Hudson, London 2007.

Dynna, Christer: «En tekstildesigner trer frem», *Kunsthåndverk*, nr. 2 og 3, 2011.

McCarty, Cara og Matilda McQuaid: *Structure and Surface: Contemporary Japanese Textiles*, utstillingskatalog, The Museum of Modern Art, New York 1998.

Monem, Nadine (red.): *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*, Black Dog Publishing, London 2008.

Plant, Sadie: «Lady Ada, Queen of Engines», *Textile Seismographs, Symposium fibres et textiles – Texts from the Colloquium*, Conseil des arts textiles du Quebec, Montreal 1995.

Sennett, Richard: *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven 2008.

Thorne, Dawn: *Transparency in Textiles*, Batsford, London 2009.

Thue, Anniken: *Frida Hansen: En europeer i Norsk tekstilkunst omkring 1900*, Universitetsforlaget, Oslo 1986.

TRADITION AND TECHNOLOGY INTERWOVEN

“The greatest dilemma faced by the artisan-craftsman is the machine,” according to Richard Sennett in his book *The Craftsman*. Sennett begs the question, “Is it a friendly tool or an enemy replacing the work of the human hand?”¹ Artists Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen are three artists who embrace technology and “the machine,” while remaining true to tradition. Pursuing and melding innovative technology into textile art is a technique they share in common. In pursuit of creativity these artists explore and experiment along a technology pathway.

Textile art implies intimacy and the capacity to draw the viewer closer. An experience with textiles is about proximity and appeals to the sense of touch. Texture, tension, voluptuousness, sensual surfaces, and luminosity dazzle and challenge our senses. Writers employ textile imagery to express sensory experiences. Art historians use rich language to describe and interpret textile art. Musicians commission textile artists for bold and extravagant performance attire and scenic design. The same applies to theatrical production. In like fashion, artists today approach textiles in new ways, merging and contrasting materials, and using innovative techniques to transform urban space.

In addition to sensory pleasure, textile art often conveys a critical language or political message. It seems that textiles can communicate controversial narratives and confront various issues more easily than other media. During the 1960s, artists such as Mimi Smith (1903–1991), Barbara Kruger (b.1945) and Judy Chicago (b. 1939) asserted the feminist voice with the addition of performances to installations of textile forms. Other artists discovered a correlation between traditional needlework and feminism. Works by Yayoi Kusama (b. 1929) and Louise Bourgeois (1911–2010) combined textile forms with sculpture and installation. In the Kusama series “Accumulations,” from the early 1960s, ladders, shoes, and chairs adorned with soft phallic protuberances decorated her artworks. Influenced by the emotional turmoil of Bourgeois’ childhood and upbringing in her parents’ tapestry workshop, her artistic oeuvre focuses predominantly on the deconstruction of textile forms. A prominent and reoccurring

BY CHARIS GULLICKSON
Curator at the Art Museum of
Northern Norway.

image in Bourgeois’ art is the spider who personifies a weaver spinning threads that entangle memories.

IN THE REALM OF TEXTILES

Traditionally textiles are for the most part vehicles of functionality or decorative expressions and subsequently excluded from the visual arts. Up until the twentieth century, painting and sculpture were recognized as the two fine art practices. The latter half of the twentieth century, however, witnessed a time in which textile artists favored a conceptual approach and nonfunctional forms, as opposed to addressing a utilitarian need. Textiles branched away from craft and entered the realm of fine art. Today this trend continues with an increasing number of exhibitions and artists who incorporate elements of fiber in their work. Specific examples of younger artists will demonstrate this phenomenon.

New developments in the decorative art during the past several decades are responsible for the blurring of hierarchies separating decorative art and fine art. Knut Astrup Bull explores the movement in his book *A New Discourse for Craft* (2007), investigating the shift from craft practice to visual art. As borders between media recede, artists such as Hilde Hauan Johnsen choose to work on site-specific installation to meld a total experience, incorporating light, sound and fiber, among other media. Consequently, the prevailing trend is also evident in and among art institutions. A recent example is the merging of the two art faculties at the Bergen Academy of Art and Design (the Art Academy and Specialized Art Department) scheduled to go into effect in the fall of 2012. Without going into further discussion about this debate, it is of note that artists Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen are a part of this movement. These artists are collaborators on the project *Future Textiles*. Furthermore, they partake in a wider resurgence in textile art.

RESURGENCE

Textile art is at the brink of resurgence. Recent exhibitions in Norway indicate large activity in the field, in particular among younger artists. In 2011 the Festival Exhibition *Whiteout: Graff, Hol and Lyche* at the Arts Festival of Northern Norway in Harstad presented works by Ane Graff (b. 1974), such as sculptures comprising wooden panels and branches draped in silk, as well as dyed silk stretched into canvases, and other works inspired by a period as artist-in-residence in China (2010). Later in the same year textile art was the tendency at the annual *National Art Exhibition* in Oslo with works by May Bente Aronsen (b. 1962),

Kari Steihaug (b. 1962), Kristin Sæterdal (b. 1963) and Aurora Passero (b. 1984). Furthermore, Passero was awarded the main prize at this show for *Fan Their Hearts, Inflamm Them More* (2010), a seven-meter tall portière composed of woven and hand-dyed vertical nylon threads. At the close of the year Bergen Kunsthall featured *Tetrachromat*, a solo exhibition of American artist Tauba Auerbach (b. 1981). In a body of work called *Fold Paintings* (2009) Auerbach draws inspiration from decorative art techniques, in addition to playing with the idea of canvas as fabric. Manipulating the canvas using a *trompe l'oeil* effect, she imitates three dimensionality on a two dimensional plane. First the canvas is folded and twisted, to be subsequently spread out and spray-painted. After stretching the canvas, the folds appear embedded in the painted canvas. In other works she cuts the canvas into strips before weaving them together again in various patterns. Auerbach also commissioned silky, loose-fitting outfits for her performances, such as *The Auerglass* (2009), creating a two-person pump organ. In 2012 the Henie Onstad Art Center featured *Alpelue*, a solo exhibition by Ann Cathrin November Høibo (b. 1979). Situated in the Haaken-Gallery, a space of 750 square meters, November Høibo worked site-specifically creating a series of works focused on the inherent characteristics of materials such as fiber and threads. Another emerging artist, Maria Brinch (b. 1984) was featured in June of 2012 in the exhibition *Too Solid for Poetry* at RAM Gallery. In her work she explores the potential of fiber by employing the folding techniques. All of this activity points to signs of resurgence.

EMERGING IN THE DIGITAL AGE

Textile art at the beginning of the twenty-first century witnessed a great deal of change and innovation, as referenced by the British author and philosopher Sadie Plant:

The digital revolution is unleashing an entirely new set of paradigms and perspectives for the future – involving cybernetic, non-linear processes which cut across and interconnect all areas of material life. The processes of spinning, plaiting and weaving have been imperceptibly changing the world, finally emerging as the digitisation of reality, and as new possibilities of matter to interconnect and engineer itself in unprecedented patterns and new designs. As both male and female practitioners increasingly work with computerized looms, intelligent fabrics, pixelled screens, and the Internet, this connection between sexes, textiles, and technical process are converging as never before.²

Alike in the aspect of regeneration, artists Hauan Johnsen, Pettersen and Aarset launch into explorations and innovations with textile techniques. They utilize new digital technology tools, fiber optics, and work with laser cutting machines and computerized looms. Moreover, they draw inspiration from art history while demonstrating an appreciation for more traditional weaving techniques.

What do (or will) *future textiles* look like? E-textiles or electronic textiles, also known as smart textiles, are the future. What will the experience be like? Imagine the day your clothes will power an iPod! Nanotech technology is an emerging field in the fiber and textile industry. The fundamental idea behind nanotech power generation is the use of ordinary movement to generate usable electricity. Minute nanowires, 1,800 times thinner than a human hair, made of zinc oxide cover individual fibers of fabric and are alternated with fibers coated with gold. Electricity is generated by pressure applied to the materials, a principle known as the piezoelectric effect. Technology is literally interwoven.

INDUSTRIAL INNOVATION

Indeed, technology is a long-time key player in textile production. That is not to say that technology hasn't met with resistance. Designer William Morris, the founder of the Arts and Crafts Movement, protested the fallout from the Industrial Revolution. Morris defended the individual craftsman for the quality of materials and construction. The Arts and Crafts Movement began in Britain in the second half of the nineteenth century. Pioneering artists, designers, and architects of the 1860s and '70s developed new approaches to architecture and the decorative arts.

Frida Hansen (1855–1931), one of Norway's first textile artists, joined this spirit of reform and took up weaving in 1889. Her ambition was to restore the technique of tapestry weaving, an otherwise forgotten national treasure.³ In her lifetime Hansen's decorative textiles received international acclaim. By the turn of the twentieth century Frida Hansen was one of Norway's most internationally accomplished artists. In 1900 she exhibited *The Milky Way* (1898; *Melkeveien*) in Paris at the World Exposition, a tapestry in the permanent collections at the Museum of Arts and Crafts in Hamburg. She became part of an innovative period in art history in Norway marked by a resurgence in textiles. Technology was also an attributing factor, such as the invention of the "oppstad" loom, an upright weaving loom.⁴

While the machine remains a vital element, the artist's hand is still visibly present in the works by Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen. Each artist's work includes handmade elements. Hauan Johnsen creates

hand-woven fiber optic installations, Pettersen employs hand-woven fringe, and Aarset makes hand adjustments before and after using the laser machine.

HILDE HAUAN JOHNSEN: LUMINOSITY

Orchestrated audio-textile installation is a good descriptor of Hauan Johnsen's work with fiber optics. Theatrical elements are an integral component where the effect of light is predominant. Light in general is a recurring theme in textiles that are inspired by the landscape. One example appears in Jan Groth's (b. 1938) tapestries, where reduction of the pictorial field to a void is a dominant feature, combined with negative space and immense monochrome fields (p. 35). De-signed as interplay between white and black, a burst of white zips its way across a dense expanse of black. Northern Norwegian seascapes and light are the primary source of inspiration in tapestries by Brit Fuglevaag (b. 1939). While all the artists draw attention to light, Hauan Johnsen uses artificial light to create works that are light emitting.

For more than a decade Hauan Johnsen has invited viewers to enter a realm of luminosity and transparency. She creates installations comprised of intricate bundles of thin fiber optic cables, such as plastic fibers conducting light along their length. An artificial light source is placed at either end of the cable. The light then travels along the cables, a process called total internal reflection.⁵ Tiny points of light appear along the entire length of an intricate bundle of thin cables. The site-specific installations occupy large, dimly lit spaces and incorporate sound. End-radiating fiber optic cables only emit light at either end, therefore the cables must be "damaged" by applying sandpaper to the surface, thus allowing light to escape. Recently the artist incorporated side-radiating fiber optic cables, which provide a more even effect and eliminate the need for modification.

Horizon (2012, p. 63) appears like a silver-lined horizon with waves of pulsating light. Unlike earlier works where threads are loosely bundled, this work illustrates a tightly woven technique thus referencing an age-old tradition. Due to technological advancements, fiber optic cables are now flexible enough to be woven on the loom, producing shimmering tapestries. For this work, Hauan Johnsen experimented with various weaving techniques, arriving at the optimal warp and weft for dispersion of light. The tension remains constant along the length of the twelve-meter band that is installed at eye-level a short distance from the wall. The artist Maia Urstad created a soundtrack that activates the intensity of light.

The idea of a luminous horizon is an important element in Anna-Eva Bergman's (1909–1987) paintings. *North Cape* (1977, p. 36) depicts a solemn dark-colored crag with a diagonal edge jutting downward. Dividing the compo-



Hilde Hauan Johnsen
Dokumentasjon av prosess / Process
documentation, *Horizon*, 2012.

sition is a luminous horizon, a source from which all light is dispersed. Bergman used unconventional materials on her canvases, such as metal foils, to suggest the radiance of the landscape of Northern Norway. The nuance of light in the North has enthralled artists for generations. Since the early nineteenth century artists were drawn to Northern Norway, spellbound by its dramatic landscapes abound with spectacular light. Coastal landscapes with towering mountains and breathtaking fjords fueled an artist's creativity. What is most often portrayed, however, is not the aurora borealis, but light cascading across the surface of the sea.

Hauan Johnsen held solo exhibitions at the Tromsø Art Association in 1992 and 2002, respectively. In the latter show, titled *Transparent*, she featured a fiber optic installation entitled *Homage to Yanai* (2002). Solemn sound composed by Nils Johnansen (from the band Bel Canto) accompanied the piece. The work drew inspiration from impressions while on a trip to Japan. Textiles were among the first Japanese crafts to be industrialized in Japan. Japanese artists are the forerunners in terms of transparency, experimentation and innovation in the field of textiles. Rather than the urban landscape, Japanese artists look to their natural surroundings and forces found in nature, such as decay, weathering and renewal. Contemporary Japanese textiles were featured in the exhibition *Structure and Surface* (1999) at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Several artists explored the potential of reflective surfaces. Koichi Yoshimura (b. 1939) employs monofilament (commonly used for fishing line) in the weft, creating a shiny surface that resembles light reflecting on the surface of calm water.⁶ Other aspects such as *shibori*, an ancient Japanese resistant dyeing technique, have drawn other textile artists to Japan, like Barbara Shapiro and Norwegian artist Trine Mauritz Eriksen.

Fiber optic cables are used in telecommunication, applied science and engineering. In the series "01001" Hauan Johnsen and Urstad uncover the hidden world of telecommunication. Sound compositions are an integral part of the work and add a theatrical dimension. The fiber and sound interact as the light is activated through the sound frequencies. Hauan Johnsen collaborated with artist Maia Urstad on several projects. In 2007 they received recognition of excellence at the Biennial in Kaunas, Lithuania. In recent years the artist duo has moved installations into public spaces such as the piece *01001-100*, shown outside Bergen City Hall in 2008. This work is part of the art project *Interval* presenting four artworks in otherwise mundane spaces in Bergen. The chosen sites are perceived as overlooked places without a given function, as in-between space or intervals. Outside of the traditional gallery setting, sound and natural daylight disclose an uninhibited backdrop or setting. Another piece from this series, *01001-110 Effluxus* (2012, p. 63), is again the result of a close-knit collaboration with Urstad. Sound for the accompanying composition comprises clips from concrete sources – signals from television, radio broadcasts, and the telephone.

Indiscernible noise interspersed with clips of communication from train stations around the world, contributions from friends and colleagues on their travels, are the basis for the nine-channel soundtrack. Presented in this manner it emphasizes the everyday bombardment of information. The fiber optic structure is suspended from the ceiling in a V-shape, reminiscent of *Stroke of Wings* (1991) at the University Hospital of Northern Norway in Tromsø.

“Behind the Curtain” (2011) is a series where Hauan Johnsen explores light diffusion in fabric. She applies Photo Chrome and Photo Luminescence pigments to silk fabric that is voluminously draped. The idea of drapery or portières, curtains hung over doorways, draws a number of associations such as scenography. In a theater the curtain separates the stage from the auditorium or serves as a backdrop. In this case, instead of shutting out the outside world, the artist allows natural light to flow freely, activating the pigments. By draping a sheer translucent curtain over the window, the pigment repeats the pattern of the windowpanes. Somewhat discreetly, colors appear when exposed to light, increase in intensity and fade away as light vanishes. This creates dialogue with the surroundings and the architectural details of the gallery space.



Hilde Hauan Johnsen
Fra serien / From the series “Behind the Curtain”, 2011.

INGRID AARSET: ASSIMILATING THE RENAISSANCE

During the Middle Ages and the Renaissance lavish tapestries served as a medium of art and propaganda. Patrons in the fifteenth and sixteenth century avidly acquired textiles, particularly tapestries depicting figurative compositions, to decorate the royal halls throughout the Reformation period. Literature and painting from this period are evidence of the importance of textiles. Ingrid Aarset draws inspiration, explores, and interprets textile patterns pictured in Renaissance paintings. Working in a similar vein is Spanish textile designer Mariano Fortuny (1871–1949) whose work is a main source of inspiration for Aarset. Fortuny created fabrics intended for drapery and clothing. Paintings by Masaccio, Botticelli and Titian served as a catalyst for ideas of shapes, colors and motifs.

In the series “Deep Lace” (2012, p. 74–79) Aarset demonstrates a three-dimensional approach to textile design, using techniques to magnify and repeat. Intricate patterns are laser cut in various materials such as Dacron, a synthetic polyester material, cotton sailcloth, and Plexiglas. Designed as panels on a grand scale, the pieces are comprised of four layers suspended a short distance from the wall, thus allowing for shadow play. The four-meter long *Bronzino* (2012, p. 74–77) in white appears lace-like and gives an air of delicacy. A related series, “Soft Reliefs” (2012; p. 82–83), includes single-layer works, *Bronzino* (2012) and *Hermitage* (2012), where a raising paste applied to the back created a different effect to the delicate, superimposed layered works.

Responding to Renaissance paintings, Aarset transposes patterns from paintings such as those by Jan van Eyck and Hans Holbein the Younger, for instance the double portrait *The Ambassadors* (1533, p. 38). As observed in this painting, textiles mediate social codes, sending a message about the wearer’s status and wealth. Patterns ranging from pomegranate to vegetable motifs found on the deep emerald green curtain behind the ambassadors inspire Aarset’s laser cuts. By using iconography found in Renaissance paintings, Aarset deals with the relationship between painting and sculpture, and dissolves boundaries between these traditions. Renaissance tapestries were a medium used to glorify power. By contrast, today they are widely dispersed and little is known outside a small scholarly community. Less attention has been paid to medieval tapestries than other art forms like painting. Interpretations of paintings tend to focus more on identifying the individuals depicted and architecture surrounding them, rather than on textiles. An exhibition in 2002 at the Metropolitan Museum of Art, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, was the first extensive survey. Aarset’s focus on textiles in the paintings inspires interest for another dimension in the pictures.

Major aspects in Aarset’s work are pattern and repetition. The repeat of the pattern combined with layering creates complexity. Multilayered panels mimic lace and draw associations to the art of paper cutting. Consider for example British artist Simon Periton’s (b. 1964) complex sculptural cut paper pieces, sometimes referred to as doilies. The works are cut by hand, on occasion through layers of paper. Periton’s subject matter issues from religion, politics, and occultism, and often stands in stark contrast to the highly decorative medium, for example barbed wire. Paper cutting, dating back to seventh century China, is often a meditative process. Cutting images with scissors or X-Acto knives proves laborious and deftly challenging. The Danish author Hans Christian Andersen (1805–1875) recognized for his fairytales, also made numerous intricate paper cuts, often while telling a story. Today an important paper artist in Norway is Karen Bit Velje (b. 1958) who transforms large pieces of paper following the tradition of Andersen. Aarset’s technique on the other hand is an industrial approach, involving a laser cut. Machines are capable of cutting the most detailed patterns with unmatched precision in long lengths of material. Looking closely at Aarset’s pattern we find a thin burned trace outlining each shape, almost like a pencil line that seals the edge, thus preventing fraying.

JON PETERSEN: DESIGN AND SILKEN FUNCTIONALITY

Jon Pettersen captivates the observer with lustrous surfaces, brilliant colors, and intricately designed patterns. Key factors in Pettersen’s working process

include choice of material, color, and format along with pattern motifs. He rejects synthetic materials, opting for natural materials like silk and wool. The series “Throw: Textiles in Motion” is a recent collection of wearable pieces in varying sizes, from narrow scarves to large-scale shawls and wraps. Edges are seamed or terminated with handmade fringe. The word ‘throw’ plays with the functionality of the pieces, meant to be draped or slung loosely over the shoulders, similar to other attire, such as the cardigan-garment called a ‘shrug.’ Earlier Pettersen created yard-length upholstery and drapery fabric. Wearable pieces are a more recent undertaking. Pettersen’s aim is the design of pieces that float freely with the wearer’s movement. The artist experiments with patterns and weight of materials to achieve an ideal interaction with the motion of the body. Variations in sheen depend on light and viewing angle revealing both sides of the dual-sided textiles. Part of the collection is woven in Norway at Krivivev AS in Tingvoll, while other pieces are produced in Thailand.

Technology is an integral element in Pettersen’s textiles. Advances in digital technology enable Pettersen to create more complex patterns. Pettersen is specialized in the field of Jacquard weaving. The Jacquard loom, named after its French inventor Joseph Marie Jacquard, was introduced in 1804–05. It was a mechanized patterning device that revolutionized weaving and paved the way for the Industrial Revolution. It is nearly unfathomable to imagine textiles prior to the introduction of the Jacquard. During the Renaissance one of the main cost factors of textile production was manpower. An even more significant factor in determining cost was the material from which the textile was made. High-end pieces incorporated not nanowires, but silver and gilt-metal-wrapped silk thread. Textiles were woven by hand on the loom. Large tapestries required several skilled weavers and the process was highly labor-intensive. Tapestries woven with silk cost quadruple the amount of those woven in coarse wool.⁷ The Jacquard loom greatly simplified the process of textile manufacturing and was the first loom to use punched cards, allowing the weaver to achieve any desired pattern by simply changing cards. This facet was an important precursor to the development of computer programming. Surprisingly, software piracy was already a relevant concern in the nineteenth century. On occasion, card decks, highly prized for their intricate design patterns, were stolen by competing textile mills.

Collaboration with weaving mills plays a large role in Pettersen’s working process. Earlier Pettersen collaborated with a weaving mill in India. Today he partners with Lucky Seide Co. Ltd. in Pakthongchai, Thailand and in Norway at Krivivev in Tingvoll. Lucky Seide, a mill producing hand-woven and machine-woven silk in Pakthongchai, needed technical support for their new computer-run Jacquard loom. After a software supplier contacted Pettersen in 1996, he

offered his expertise at the mill. The partnership continues today, providing Pettersen with the resources to design unique silk fabrics, in addition to combinations of pure silk fiber with merino wool. Another outcome was an exhibition of Norwegian textile art in Bangkok at Queen’s Gallery in 2005. The Norwegian Embassy gave Pettersen the task of curating the show. Pettersen’s activity in Thailand also encouraged a bilateral exchange with Silpakorn University in Bangkok, Faculty of Decorative Arts. Pettersen along with Hauan Johnsen and Aarset led a student trip from the Bergen Academy of Art and Design to Thailand in 2009. Influences of cross-cultural exchanges such as these are not new to textile production. In fact, they were a major catalyst for the Industrial Revolution.

Motifs found in Pettersen’s designs are often inspired by his impressions of Thailand. These include flora and fauna: geckos, snakeskin, and tropical fruits like pomegranates. Works with such patterns come in vibrant shimmering iridescent colors. Color is an important element, sometimes neutral to emphasize form and sometimes bold to focus the attention on specific details. Other patterns are non-figurative, including spots and stripes, in a grayscale palette, shades of gray varying from black to white. Houndstooth, a duotone pattern characterized by broken checks or abstract four-pointed shapes, was a popular pattern during the 60s. One cannot help but recall Audrey Hepburn sauntering around in a little black dress and a classic houndstooth jacket. The pattern originated in woven woolen cloth in Scotland. In *Pepita Snake* (2012, p. 105) Pettersen rejuvenates the pattern by enlarging the dimension of the houndstooth, giving the traditional pattern a less constrained quality as well as employing silk. A pattern like houndstooth is an example of a tessellation – a covering of an infinite geometric plane without gaps or overlaps by congruent plane figures of one or more types.⁸ Pattern formation in the natural sciences is one stimulus among textile artists. An example of a tessellated structure in nature is a honeycomb. Dutch graphic artist M.C. Escher (1898–1972) is famous for his tessellated graphic prints. Another example is Pettersen’s series of furniture fabric called “Scalo,” a tessellated pattern of congruent hexagons achieving a three-dimensional effect. The fabric was developed in co-operation with *Norway Says*, a trio of Norwegian designers based in Oslo, and included in the collection of Gudbrandsdalens Uldvarefabrik AS.

In *Fingerprint* (2012, p. 104) the artist’s hand is literally embedded in the piece. The pattern repeats, varying between Pettersen’s fingerprint and a QR code, juxtaposing man and machine. A quick response code is a URL with encoded information accessible by scanning with a smart phone. These symbols rapidly embed the environment that surrounds us, becoming an everyday occurrence. Essentially a QR code is a digital fingerprint. Here we find a long range of associations. Today consumers can order their own DNA ancestry portraits through



Jon Pettersen
Scalo, 2006.

the company DNA 11. After submitting a DNA sample, the company produces a portrait, a giant QR code mounted on canvas. In addition to a number of color combinations, the company even offers split-screen portraits for families. Soon smart phones may feature an identity check by screen scanning the user's fingerprint. Sony recently patented this technology, but has not given an indication about when it will be introduced to users. On a humorous level the fingerprints evoke the annoying smudges and finger marks left on touch screen devices like smart phones and tablet screens.

INTERWOVEN

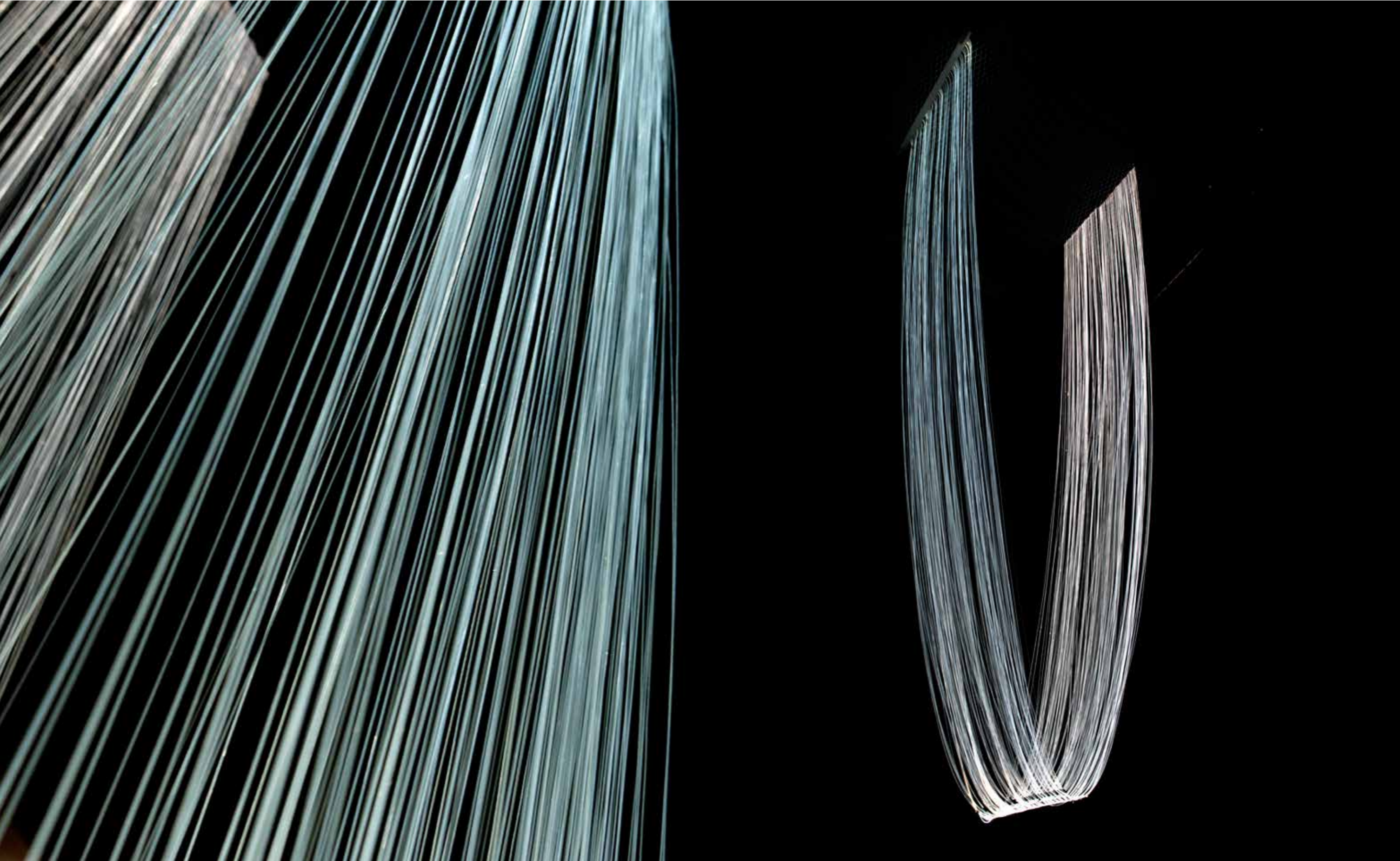
Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen are aligned with tradition and modernity, bridging traditional techniques and imagery with current expressions. Pettersen follows a utilitarian path while Hauan Johnsen and Aarset favor an aesthetic expression. The phrase *Future Textiles* implies something referring to things to come. Although its tempting to direct our focus forward, foreseeing what the future holds for textiles, it is vital to look to the past as noted by Chloë Colchester: “[...] our relationship with textiles today is not exclusively forward looking, but means looking sideways, to other parts of the world, and also behind us to the legacy of the import and export of ideas, patterns, fabrics, and garment types over time.”⁹ By looking at the past we realize that modernity and technical innovation has played a role in textile production, particularly since the Industrial Revolution and up to the Digital Age. Hauan Johnsen, Aarset and Pettersen extrapolate from history, explore new concepts and investigate a variety of materials and techniques.

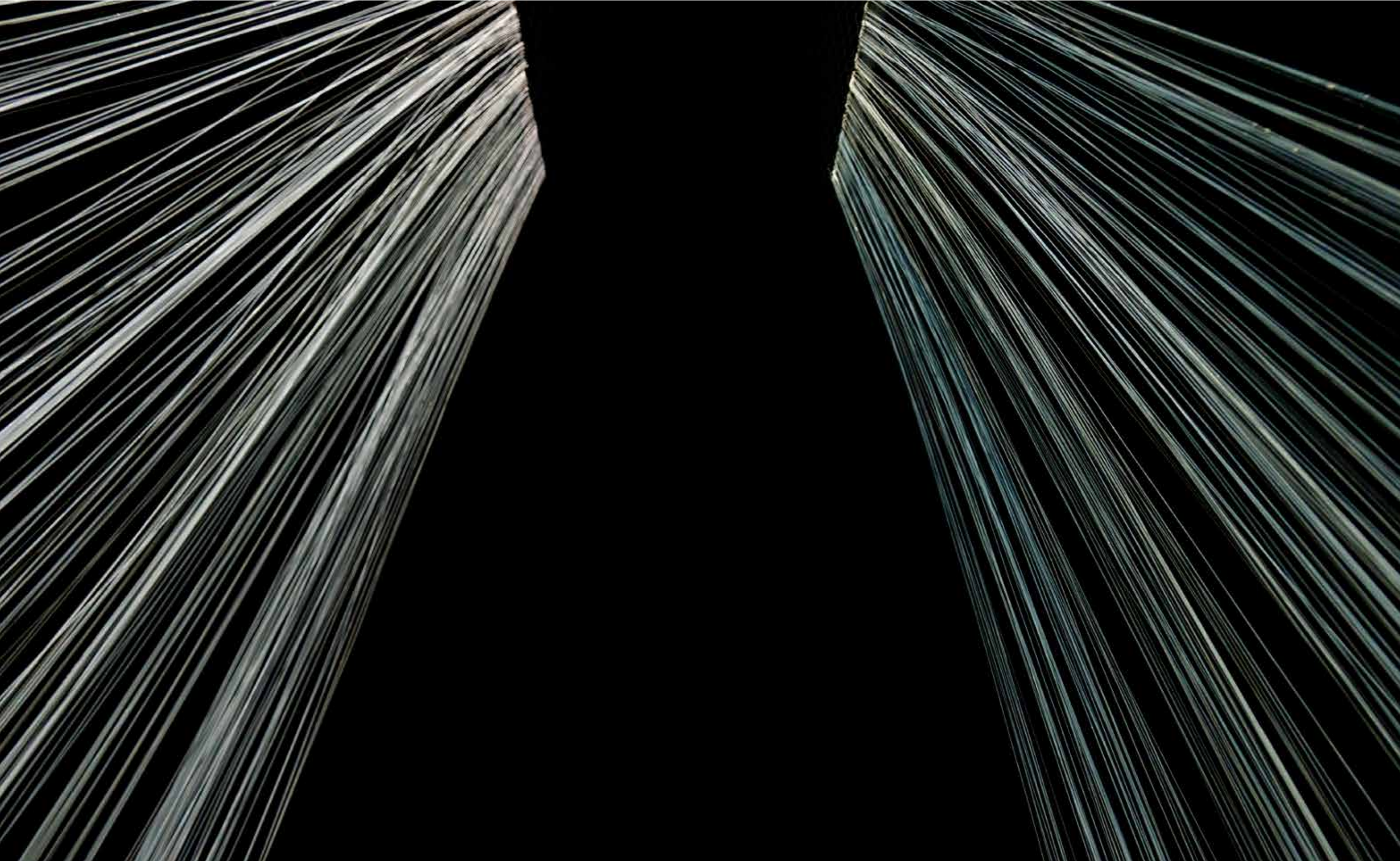
- 1 Sennett (2008), p. 81.
- 2 Plant (1995), p. 110.
- 3 Thue (1986), p. 130.
- 4 Bøe (1981), p. 421.
- 5 Thorne (2009), p. 86.
- 6 McCarty, Cara and Matilda McQuaid (1998), p. 24.
- 7 Campbell (2002), p. 6.
- 8 Merriam Webster's Collegiate Dictionary, 11th edition (2006).
- 9 Colchester (2007), p. 7.

LITERATURE

- Aamold, Svein: “Dialogues – The Work of Hilde Hauan Johnsen” in *Hilde Hauan Johnsen*, småskrift no. 2 Tromsø Art Association, Tromsø 1995.
- Bonsdorff, Jan von: “Reflections of Intimacies” in *Hilde Hauan Johnsen: Transparent*, småskrift no. 1 Tromsø Art Association, Tromsø 2002.
- Bull, Knut Astrup: *En ny diskurs for kunsthåndverket*, Unipax, Oslo 2007.
- Bøe, Alf: “Kunsthåndverket 1870–1914: En nasjonal gjenstandskultur blir skapt” in Knut Berg (ed.): *Norges kunsthistorie*, vol. 5, Gyldendal Publishing House, Oslo 1981.
- Campbell, Thomas P.: “Introduction” in Thomas P. Campbell (ed.): *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York 2002.
- Colchester, Chloë: *Textiles Today: A Global Survey of Trends and Traditions*, Thames and Hudson, London 2007.
- Dynna, Christer: “En tekstildesigner trer frem,” *Kunsthåndverk*, no. 2 and 3, 2011.
- McCarty, Cara and Matilda McQuaid: *Structure and Surface: Contemporary Japanese Textiles*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York 1998.
- Monem, Nadine (ed.): *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*, Black Dog Publishing, London 2008.
- Plant, Sadie: “Lady Ada, Queen of Engines,” *Textile Seismographs, Symposium fibres et textiles – Texts from the Colloquium*, Conseil des arts textiles du Quebec, Montreal 1995.
- Sennett, Richard: *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven 2008.
- Thorne, Dawn: *Transparency in Textiles*, Batsford, London 2009.
- Thue, Anniken: *Frida Hansen: En europeer i Norsk tekstilkunst omkring 1900*, Universitetsforlaget, Oslo 1986.

HILDE HAUAN JOHNSEN





Øverst / Top:

Hilde Hauan Johnsen

01001-110 Effluxus, 2012

Fiberoptisk lydinstallasjon /

Fiber optic sound installation

50 til 100 x 500 cm

Lydspor / Soundtrack:

Maia Urstad

(Også s. / Also p. 58–64)

Underst / Bottom:

Hilde Hauan Johnsen

Horizon, 2012

Fiberoptisk lydinstallasjon /

Fiber optic sound installation

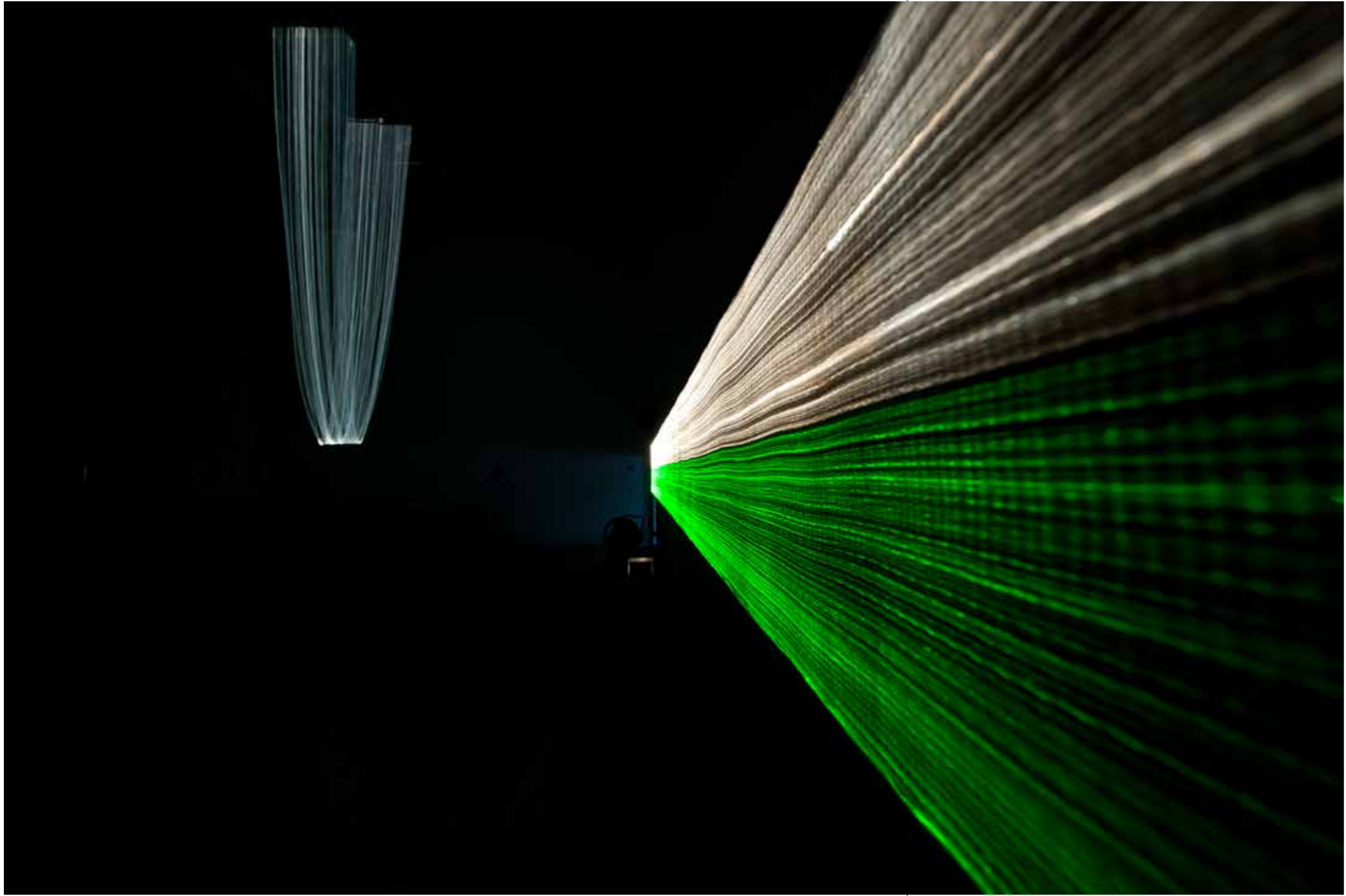
40 x 1250 cm

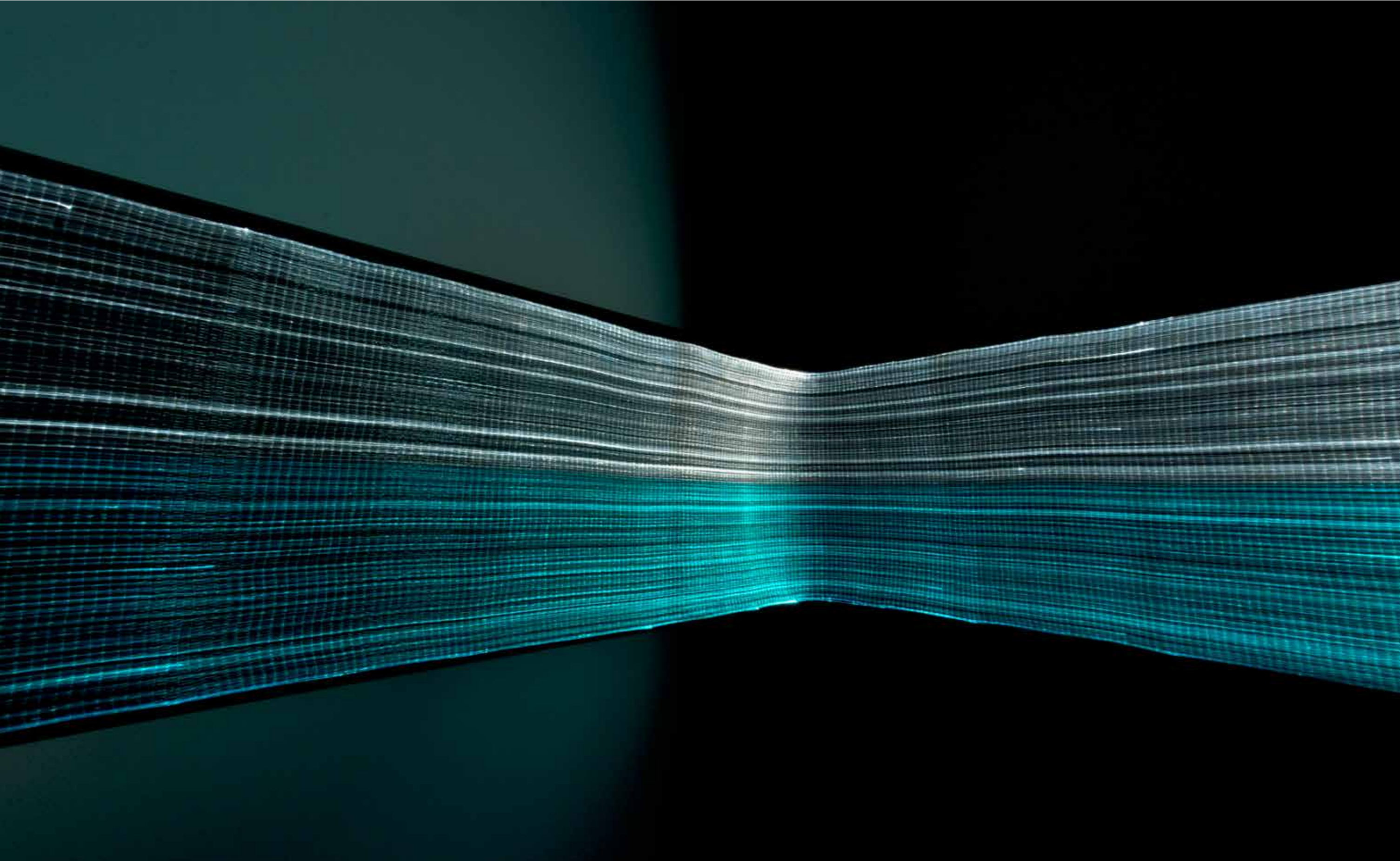
Lydspor / Soundtrack:

Maia Urstad

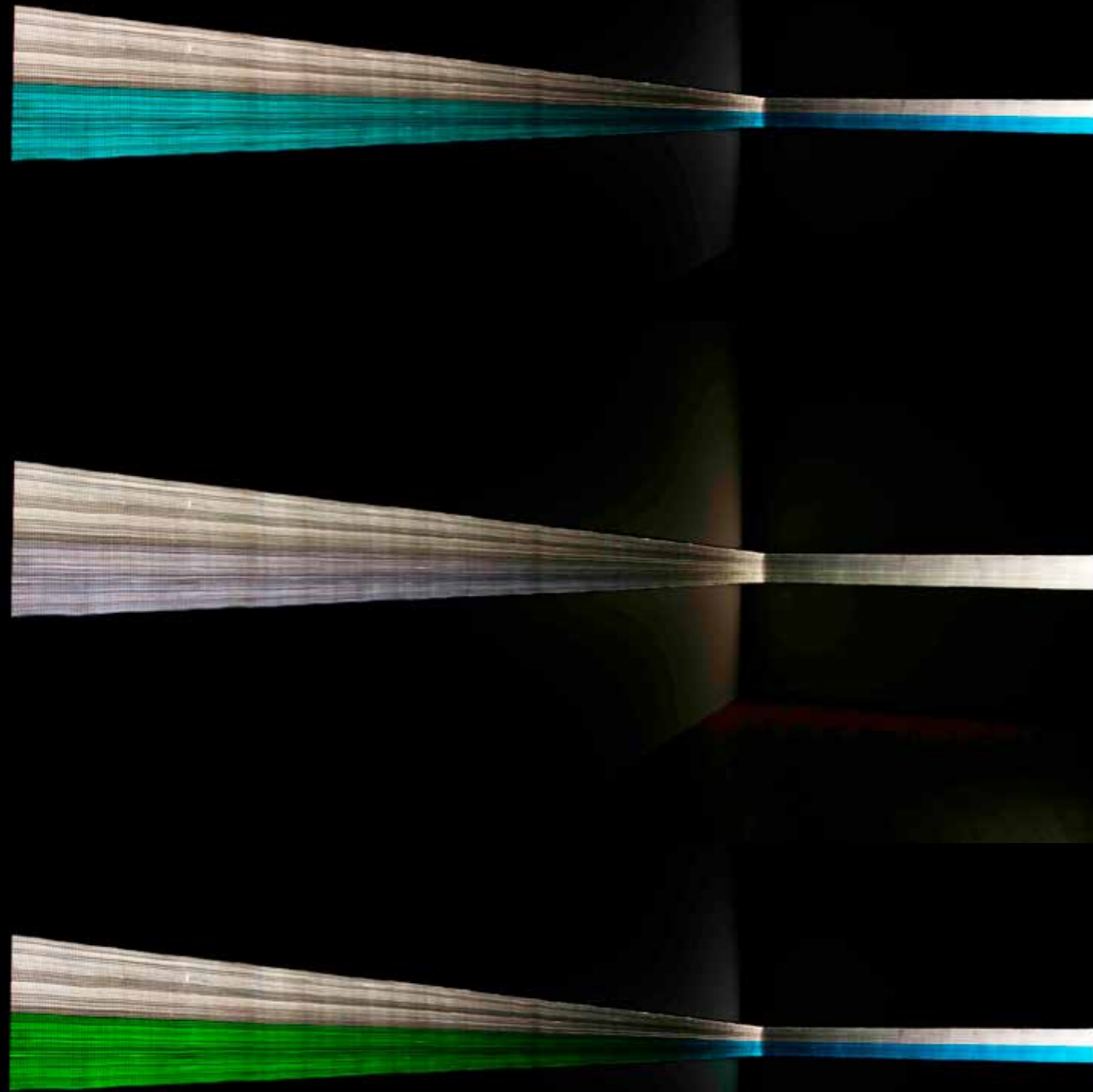
(Også s. / Also p. 64–71)

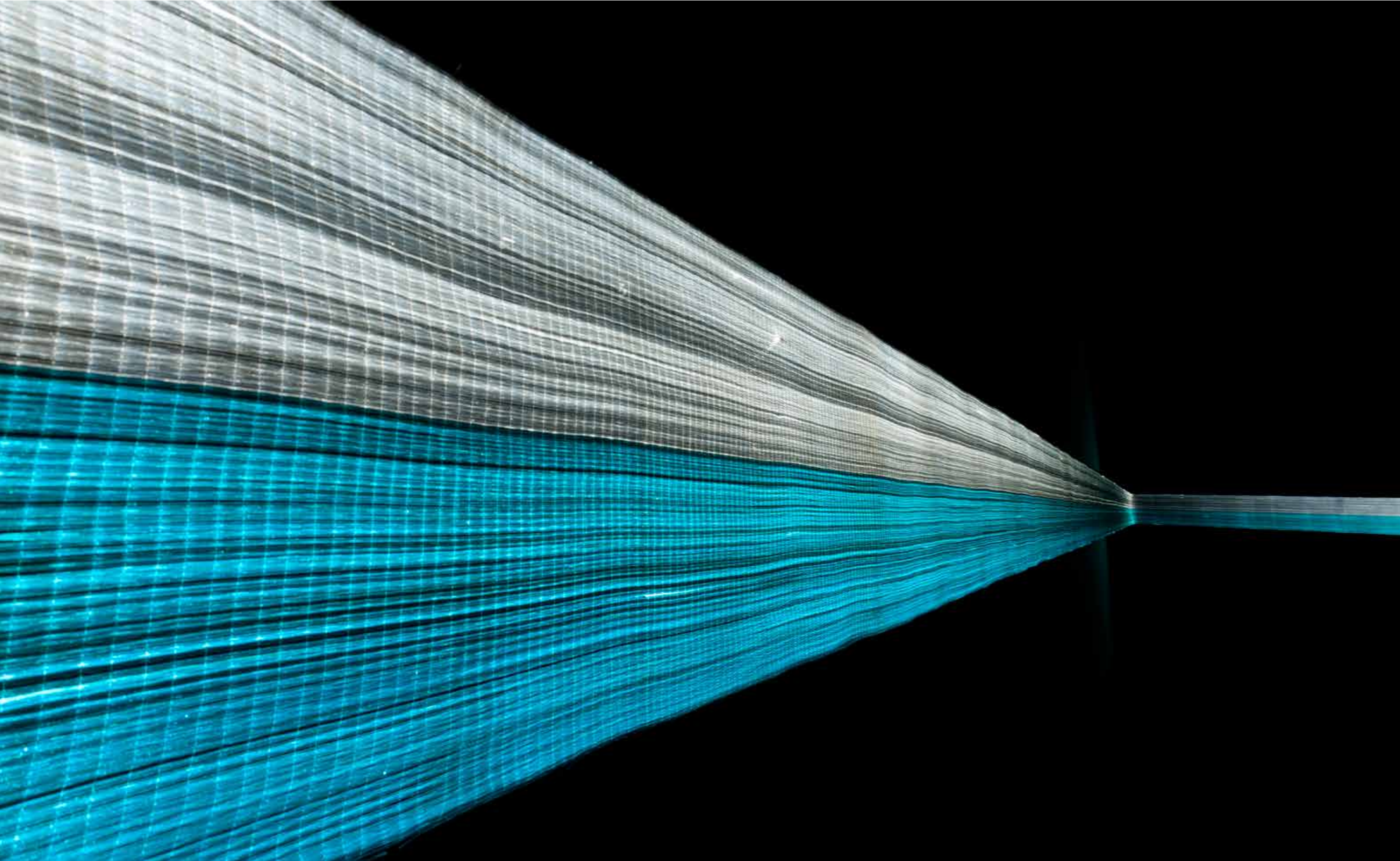






Horizon, 3 stadier / 3 stages





INGRID AARSET





Ingrid Aarset

Fra serien / From the series
«Dype blonder» ("Deep Lace"):

s. 74–77

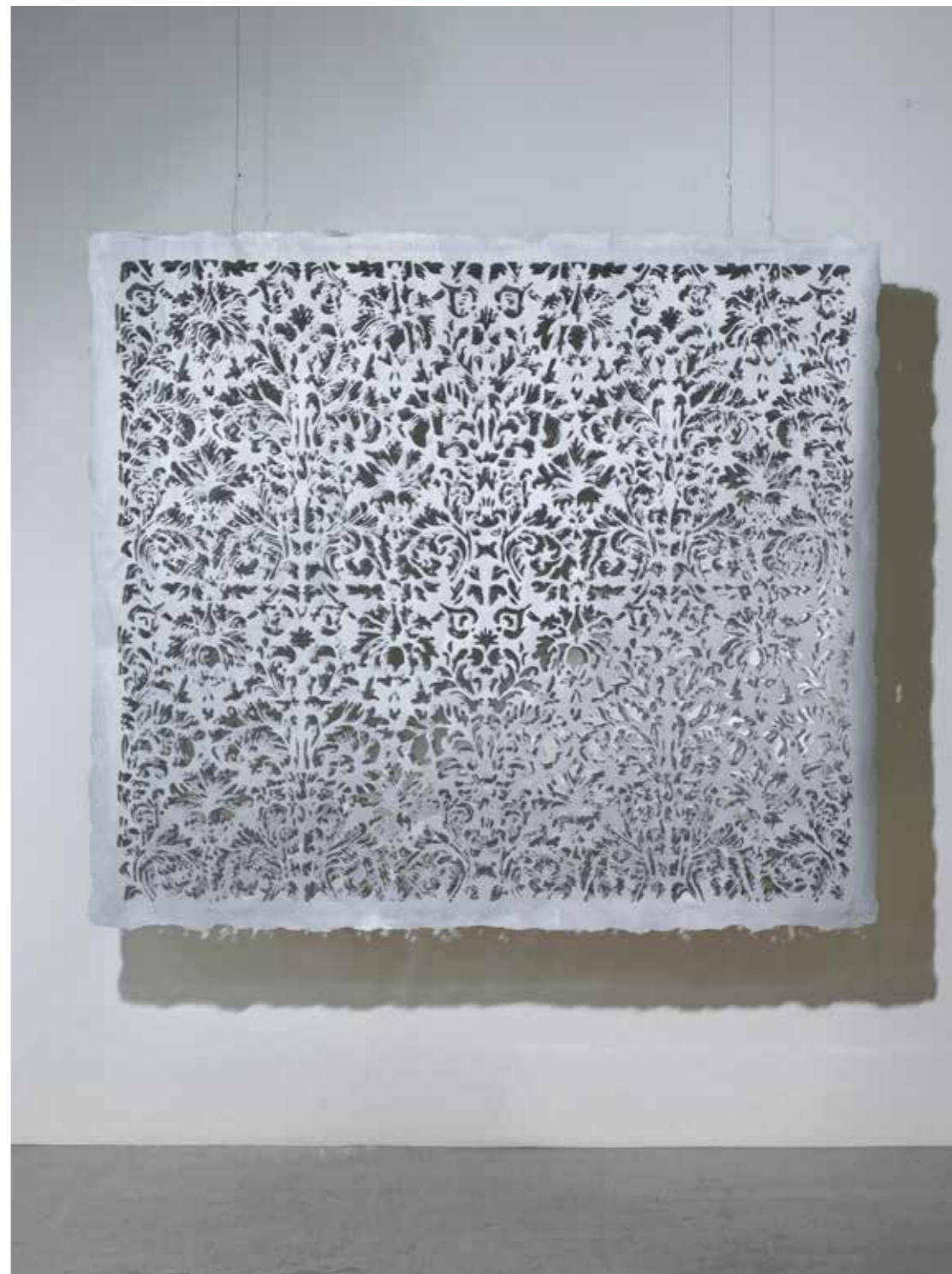
Bronzino, 2012.
Dacron, 195 x 390 cm
(fire lag / four layers)

Venstre side / Left page

Lucretia i rødt
(*Lucretia in Red*), 2012
Dacron, 140 x 160 cm
(fire lag / four layers)

Høgre side / Right page

Lucretia i sølv
(*Lucretia in Silver*), 2012
Dacron, 140 x 160 cm
(fire lag / four layers)







s. 80

Ingrid Aarset

Fra serien / From the series

«Jerntepper» ("Iron Curtains"):

Ovalt gitter (Ogival Grid)

Seilduk / Sailcloth, 195 x 390 cm

s. 81

Detalj fra / Detail from: *Bronzino*, 2012

s. 82–83

Ingrid Aarset

Venstre / Left:

Fra serien / From the series

«Myke relieff» ("Soft Reliefs"):

Hermitage, 2012

Seilduk / Sailcloth, 195 x 390 cm

Høgre / Right:

Fra serien / From the series

«Jerntepper» ("Iron curtain"):

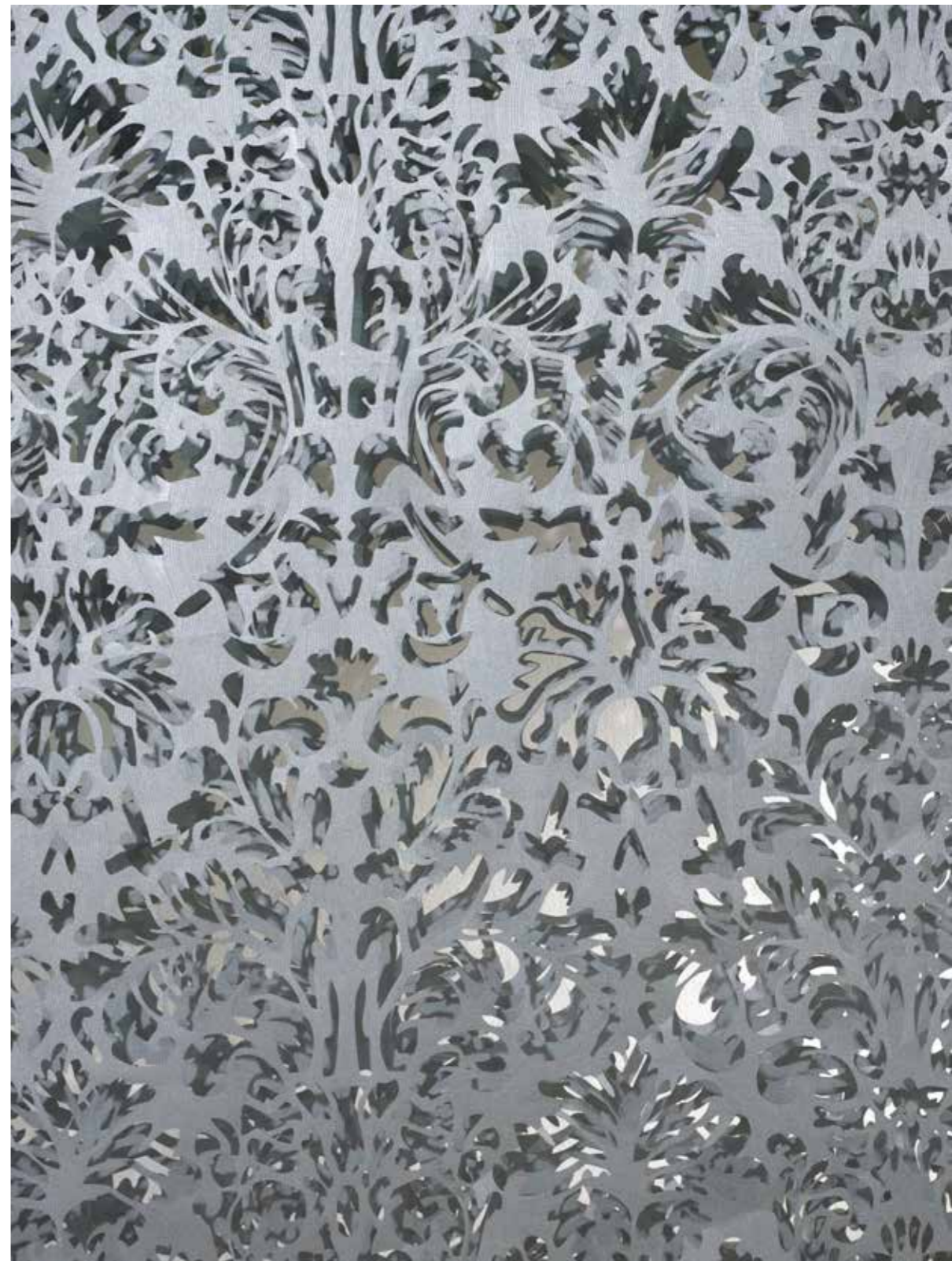
Hermitage, 2012

Seilduk / Sailcloth, 195 x 390 cm

Detalj fra / Detail from:

Lucretia i rødt, 2012





s. 86

Detalj fra / Detail from:
«Myke relieff»:
Hermitage

s. 87

Detalj fra / Detail from:
«Dyp blonde»:
Lucretia i sølv



Ingrid Aarset
Detalj fra / Detail from:
Graderinger (Gradiations), 2011
Dacron, 45 x 51 cm



JON PETERSEN

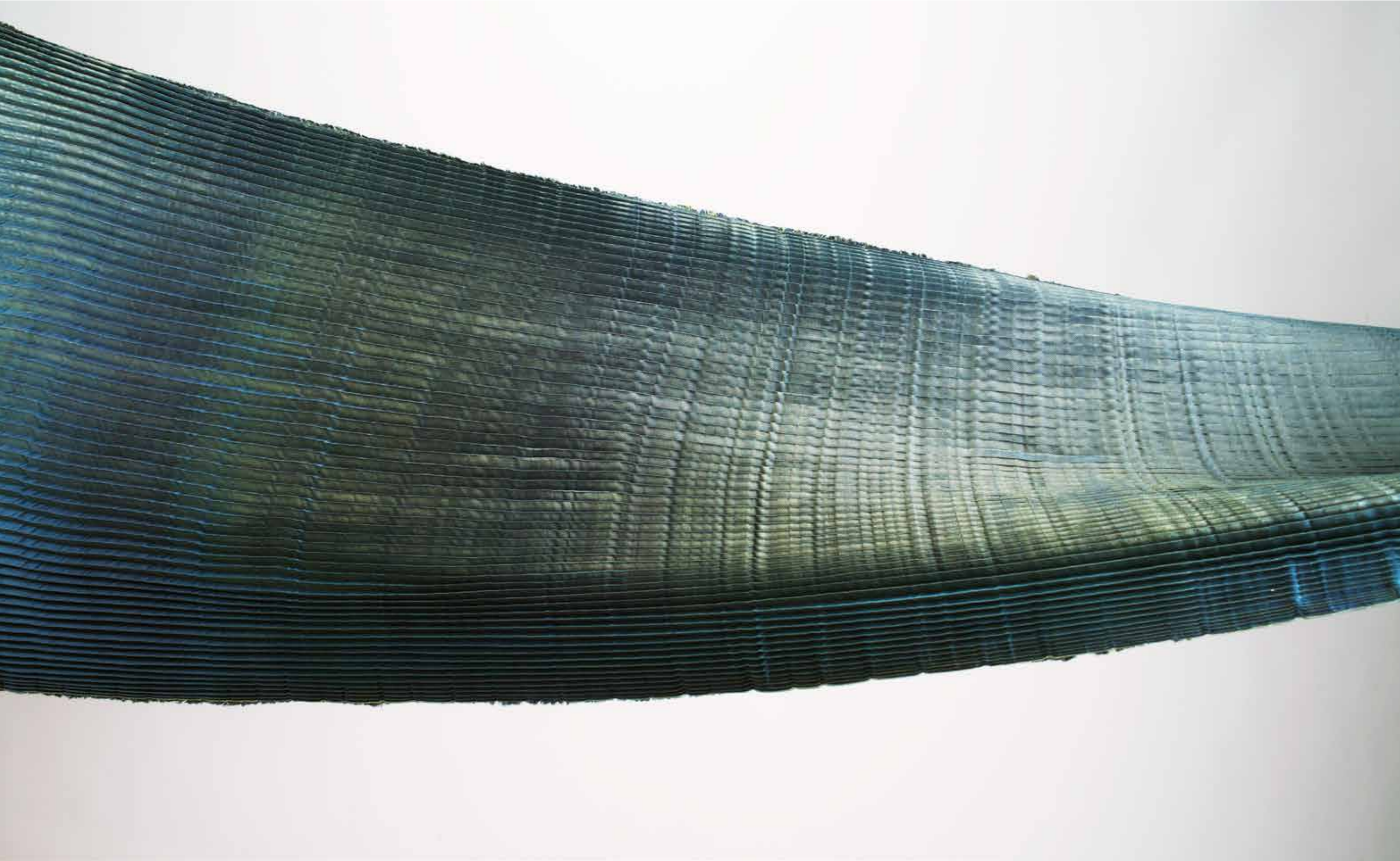


s. 92–93
Jon Pettersen
Overgang I / Overgang II, 2010
Silke / Silk, 140x200 cm

Jon Pettersen
Northern Light III, 2012
Silke / Silk, 140x200 cm









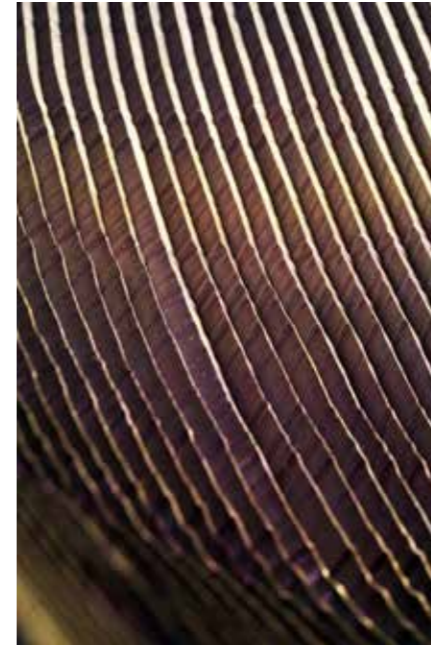
s. 96–97
Jon Pettersen
Plura I, 2012
Silke plissé / Silk plissé,
140x250 cm

s. 98–99
Jon Pettersen
Plura II, 2012
Silke plissé / Silk plissé,
140x530 cm

Venstre side / Left page:
Jon Pettersen
Evidence of Eden, 2012
Silke og ull / Silk and wool,
140x200 cm

Jon Pettersen
Detalj fra / Detail from:
Plura I, 2012

Jon Pettersen
Detalj fra / Detail from:
Evidence of Eden, 2012



Jon Pettersen
Detalj fra / Detail from:
Reptil III, 2012
Silke / Silk, 15x140 cm

Jon Pettersen
Detalj fra / Detail from:
Reptil IV, 2012
Silke og ull / Silk and wool,
20 x 180 cm







s. 102
Jon Pettersen
Raster trekant, 2009
Silke og ull / Silk and wool,
125 x 170 cm

s. 103
Jon Pettersen
Space, 2009
Silke og ull / Silk and wool,
125 x 170 cm

Venstre side / Left page:
Jon Pettersen
Fingerprint, 2012
Silke / Silk,
140 x 140 cm



Jon Pettersen
Pepita Snake, 2012
Silke / Silk, 140 x 140 cm

KUNSTNERBIOGRAFIER

Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset og Jon Pettersen er alle tilknyttet prosjektet *Future Textiles* ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen (KHiB). Prosjektets hovedmålsetting er å undersøke kunstneriske muligheter for tekstil ved å benytte ny teknologi og nye materialer.

HILDE HAUAN JOHNSEN

f. 1953 Tromsø

Hilde Hauan Johnsen begynte sin utdanning i Danmark ved Askov Højskole (1973–74). Her hadde hun tekstilkunstner Inge Bjørn som lærer og mentor. Bjørn oppfordret Hauan Johnsen til å søke kunstutdanning, og et livslangt vennskap oppstod. Hauan Johnsen fortsatte studiene i Canada ved Three Schools of Art, Toronto (1974–75). Deretter returnerte hun til Danmark og gikk på tekstillinjen ved Kolding Kunsthåndverkskole (1975–79). Etter endt utdanning opprettet Hauan Johnsen et kunstnerfellesskap sammen med sju andre nyutdannede kunstnere, i Århus.

Hauan Johnsen er født og oppvokt i Tromsø, hvor hun ble etablert med eget atelier i 1982. Hun har hatt store utstillinger i inn- og utland. Hennes første separatutstilling var i Tromsø Kunstforening i 1992 der hun også hadde separatutstilling i 2002. I år er hun med herværende utstilling i Nordnorsk Kunstmuseum (2012). Hun har dessuten deltatt på en lang rekke separatutstillinger og gruppeutstillinger på blant annet Nordisk tekstiltriennale (1986), Kunstnernes Hus Århus (1990), Reykjavik Gallery (1994), Oslo Kunstforening (1993), Bodø Kunstforening (1995), Hå Gamle prestegård (2004),

Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde (2005), Kunstbiennalen i Kaunas, Litauen (2007), Article Biennalen i Stavanger (2008) og *Soft Tech* på Galleri 3,14 Bergen (2011).

Etter flere år innen tekstilfeltet ble Hauan Johnsen oppfordret av NRK til å søke jobb som scenograf. Dette resulterte i scenografiutdanning ved NRK i Oslo (1981–82). Hun har laget scenografi og kostymer til teater, konserter, dans, film og fjernsynsforestillinger blant annet for Rogaland teater, Nasjonale Scene Bergen, Hålogaland teater Tromsø, Festspillene i Nord-Norge, NRK, Sogn og Fjordane teater og Riddu Riđđu Festivála, for å nevne noen.

Hauan Johnsen fikk sine første utsmykningsoppdrag i Danmark ved Brændkjær Kirke i Kolding i 1980 og 1982. Fra hun flyttet tilbake til Tromsø i 1982 har hun hatt flere offentlige utsmykningsoppdrag, blant annet Harstad Sykehus (1984), Finnsnes Telemontørstasjon (1986), Kvaløya videregående skole (1989), Universitetssykehuset Nord-Norge, Tromsø (1991), Televerket, Harstad (1992), Stokmarknes sykehus, Vesterålen (1998) og Selnes skole, Kvaløya (2001). I en lang årrekke har hun mottatt flere kunstnerstipender og er representert ved flere museer og institusjoner i Norge, blant annet Nordnorsk Kunstmuseum, Nasjonalmuseet, Oslo, Troms fylkeskommune, Bodø Kunstforening, Kulturhuset i Tromsø og Hadsten Kommune i Danmark.

Hauan Johnsen har hatt mange styreverv og for tiden er hun styremedlem i Office for Contemporary Art (OCA) (2005–12), og fra 2008 har hun vært styremedlem i Festspillene i Nord-Norge. I tillegg har hun vært kunstnerisk konsulent for KORO (Kunst i offentlig

rom) ved blant annet Polarmiljøsentret, Tromsø (1996–98), Universitetet i Tromsø (1986–2002), Hurtigruten «Nordlys» (2002) og Halden fengsel (2006–13).

Hauan Johnsen har foretatt en rekke studiereiser, blant annet til Canada, USA, Frankrike, England, Spania, Japan, Hellas og Vietnam. Hun har i tillegg flere studieopphold bak seg, senest i perioden 2003–05 i Berlin. Siden 2004 har hun vært tilsatt som professor ved KHiB med tekstil som fagområde. Hun pendler mellom Bergen og Tromsø.

INGRID AARSET

f. 1958 Bergen

Ingrid Aarset er utdannet tekstilkunstner ved Bergen Kunsthåndverkskole (1982–87). Før hun avsluttet studiene i Bergen hadde hun et studieopphold (over to semestre) i London ved Middlesex Polytechnic (1985–86), hvor hun fordypet seg i fagområde *constructed textiles*. Innen studieoppholdet i London var over, foretok hun en lengre studiereise i Vest Afrika, en reise som skulle gi inspirasjon til fargebruk og mønstringer i hennes første arbeider. Tilbake i London satte hun seg inn i moderne, datastyrt strikkemaskiner, og kom for første gang i kontakt med dataassistert design (CAD). Bruken av digitale verktøy og en sterk vekt på håndverksmessige kvaliteter har fulgt henne siden.

I løpet av de siste årene av studiene utviklet hun et uttrykk der strikkede kvaliteter i kombinasjon med silketrykk, håndmaling og utbrenning (en metode hvor to ulike garnkvaliteter strikkes sammen og den ene

etses vekk med en kjemisk pasta) nærmest ble hennes varemerke. En periode ble disse arbeidene utviklet til plagg – kjoler og sjal – i samarbeid med klesdesignere.

Tekstiler på kropp og i rom på Galleri NK i Stavanger, 1988 ble hennes første viktige utstilling, og la grunnlaget for å bli invitert til deltakelse i en rekke gruppeutstillinger, blant annet i Tromsø Kunstforening (1988), Hå Prestegård (1990), Kunstnerforbundet (1991, 94) og *Olympisk festskrud* (Lillehammer 1994).

Etter hvert ble stoffer i lin og silke hovedmaterialet for trykkene. Nå dreide arbeidene seg bort fra å være bekledning til også å omfatte romlige tekstiler.

Hun har holdt flere separatutstillinger i Norge, blant annet Galleri Langegården, Bergen (1991), Galleri Format, Oslo (1993), Kunstnerforbundet, Oslo (1999), Galleri Oz, Os (2005) og Gol Kunstforening (2008). I tillegg har hun deltatt på en rekke juryerte gruppeutstillinger som Årsutstillingen for Norske kunsthåndverkere (1986–90, 92–94), NKs landsdelsutstillinger (Agder; 1987, Hordaland, Sogn og Fjordane, Rogaland; 1988, Hamar; 2010), Tekstiltriennale (2006). Hennes arbeider er stilt ut i Sverige, Finland, Thailand og Ukraina.

Aarset har vært i undervisningssituasjon fra tidlig i karrieren. Dette har ført til et behov for hele tiden å følge den faglige utviklingen og søke etter nye virkemidler. Dette har både kommet til uttrykk i hennes materialer og teknikker, og parallelt er kunnskapen formidlet i undervisningen. I den senere tid har hun tatt i bruk laserkut-tere i prosjektene sine.

I 2002 fikk Aarset utsmykningsoppdrag for Bergen kommune ved Arna Helseheim og Ladegården Sykehjem. Hun har også laget messehakler til Herdla kirke (2002) og Erdal kirke (2006–09), Askøy. Hennes arbeider er representert i samlingene til Kunstindustri-museene i Oslo, Bergen og Trondheim.

Aarset er tildelt flere stipender. I 2003 mottok hun Statens treårige arbeidsstipend, og senest i 2012 ble hun tildelt NKs fordypningsstipend. Hun har foretatt en rekke studiereiser blant annet til Vest-Afrika, New York, Japan og Thailand.

Aarset bor og arbeider i Bergen, og er ansatt som høgskolelektor tilknyttet fagområdet tekstil ved KHiB.

JON PETERSEN

f. 1948 Fredrikstad

For nærmere førti år siden, ble Jon Pettersen kjent med noen tekstilkunstnere i Bergen. Møtet med disse kunstnerne inspirerte ham til å ta en utdanning innen tekstil ved Bergen Kunsthåndverkskole (1972–76).

Kort tid etter studiet begynte han å arbeide som designer ved Gudbrandsdalens Uldvarefabrikk. Siden den gang har han hatt forskjellige engasjement innen tekstildesign. På 1980-tallet var han ansatt i fem år ved Innvik Ullvarefabrik, i dag kalt Innvik Sellgren AS. Bedriften er en av de største leverandørene av norsk møbelstoff og har hele sin produksjon her i landet. Pettersen har også hatt oppdrag som *freelance* designer for blant annet Krivivev AS på Tingvoll. I dag samarbeider

han med Krivivev og ett veveri i Thailand (Lucky Seide Co., Ltd.).

I 1999–2000 hadde Pettersen og designer Solveig Hisdal en utstilling sammen som het *Tilbakeblikk fremover* i Vestlandske Kunstindustrimuseum. I 2003 var han med på *Høstutstillingen* med jacquardvevet tekstil, et samarbeidsprosjekt med tekstilkunstneren Kari Dyrdal. I fjor var Pettersen aktuell med separatutstillingen *Kast: Tekstiler i bevegelse* i Fredrikstad Kunstforening og gruppeutstillingen *Bærbar design* ved Kunstforeningen Verdens Ende, Tjøme.

I 2006 hadde Pettersen et samarbeid med Norway Says – et designfellskap i Oslo med hovedfokus på møbeldesign. I 2007 ble Pettersen sammen med Torbjørn Andersen og Gudbrandsdalens Uldvarefabrikk tildelt Merket for god design i kategorien tekstil- og konfeksjonsdesign for møbelstoffserien «Scalo».

I 2002 fikk Pettersen et utsmykningsoppdrag for Akerselva Sykehjem, Oslo (i samarbeid med Kari Dyrdal). Han har også laget kirketekstiler – messehakler med stola – til Sælen Kirke i Bergen. På slutten av 1900-tallet arbeidet han med utvikling av silkestoffer til «Fyrstesuiten» ved Det kongelige Slott i Oslo. I 2010–11 var han ansvarlig for rekonstruksjon og produksjon av stoffer til Museet Lysøen, Ole Bulls hjem utenfor Bergen.

Pettersen bor og arbeider i Bergen. Han er ansatt i halv stilling som førsteamanuensis ved KHiB med spesialisering innenfor vev, jacquard, for manuell og industriell produksjon.

ARTIST BIOGRAPHIES

Hilde Hauan Johnsen, Ingrid Aarset and Jon Pettersen are collaborators on the project *Future Textiles* at the Bergen Academy of Art and Design (KHiB). The main objective of the project is melding innovative technology and new materials into textile art.

HILDE HAUAN JOHNSEN *b. Tromsø, 1953*

Hilde Hauan Johnsen began her studies in Denmark at Askov Residential Folk High School (1973–74). Her teacher and mentor there was textile artist Inge Bjørn. Bjørn encouraged Hauan Johnsen to train as an artist, and a lifelong friendship ensued. Hauan Johnsen continued her studies in Canada at Three Schools of Art in Toronto (1974–75). She then returned to Denmark and studied textiles at Kolding Arts and Crafts School (1975–79). When she had completed her studies she established an artist collective together with seven other newly graduated artists in Århus.

Hauan Johnsen was born and raised in Tromsø, where she established her own studio in 1982. She has held major exhibitions both in Norway and abroad. Her first solo exhibition was held at Tromsø Art Association in 1992, and she held another there in 2002. This year she is represented at the present exhibition at the Art Museum of Northern Norway (2012). She has also participated in a large number of solo and group exhibitions at the Nordic Textile Triennial (1986), Kunstnernes Hus in Århus (1990), Reykjavik Gallery (1994), Oslo Fine Arts Society (1993),

Bodø Fine Arts Society (1995), the Old Vicarage in Hå (2004), Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts in Førde (2005), the Kaunas Biennial in Lithuania (2007), the Article Biennial in Stavanger (2008) and SOFT TECH at Galleri 3,14 in Bergen (2011), among others.

After several years in the textile field, the Norwegian Broadcasting Corporation (NRK) recommended that Hauan Johnsen apply for a job as a scenographer. This led her to study scenography at NRK in Oslo (1981–82). She has designed scenography and costumes for theatre, concerts, dance, film and television programmes for, among others, Rogaland Teater, the National Venue of Theatre in Bergen, Hålogaland Teater in Tromsø, the Arts Festival of North Norway, NRK, Sogn og Fjordane Teater and the International Indigenous Festival Riddu Riddu.

Hauan Johnsen was awarded her first commissions for public art in Denmark for Brændkjær Church in Kolding in 1980 and 1982. Since moving back to Tromsø in 1982 she has had several public art commissions, including Harstad Hospital (1984), Finnsnes Telemontørstasjon (1986), Kvaløya Upper Secondary School (1989), University Hospital of North Norway in Tromsø (1991), Televerket in Harstad (1992), Stokmarknes Hospital in Vesterålen (1998) and Selnes School on Kvaløya (2001). She has received many government grants for artists and is represented in a number of museums and institutions in Norway, including the Art Museum of Northern Norway, the National Museum in Oslo, Troms county, Bodø Fine Arts Society, Kulturhuset in Tromsø and Hadsten municipality in Denmark.

Hauan Johnsen has held a number of board appointments, and is currently a board member of the Office for Contemporary Art (OCA) (2005–12). She has been a board member of the Arts Festival of North Norway since 2008. She has served as artistic consultant for Public Art Norway (KORO) at the High North Research Centre for Climate and the Environment in Tromsø (1996–98), the University of Tromsø (1986–2002), the coastal steamer *Nordlys* (2002) and Halden Prison (2006–13).

Hauan Johnsen has gone on a number of study tours to places such as Canada, the USA, France, England, Spain, Japan, Greece and Vietnam. She has also studied abroad for several periods, most recently in Berlin in 2003–05. Since 2004 she has been engaged as a professor at Bergen National Academy of the Arts with textiles as her speciality. She commutes between Bergen and Tromsø.

Hilde Hauan Johnsen, Jon Pettersen and Ingrid Aarset are all associated with the project *Future Textiles* at Bergen National Academy of the Arts. The primary goal of the project is to investigate the artistic possibilities that exist for textiles through the use of new technology and new materials.

INGRID AARSET *b. Bergen, 1958*

Ingrid Aarset trained as a textile artist at Bergen School of Arts and Crafts (1982–87). Before completing her studies in Bergen she studied for two semesters in London at Middlesex Polytechnic (1985–86), where she specialised in constructed textiles.

During her study period in London she embarked on a long study tour to West Africa, which provided the inspiration for the use of colours and patterns in her first works. Upon her return to London she learned how to use modern, computer-controlled knitting machines, and discovered CAD (computer-aided design). Since then she has been an avid user of digital tools and has maintained a keen focus on the quality of her handicraft. During last few years of her training she developed a form of expression that has become her own special hallmark: knitted features combined with silk-screening, hand-painting and a special method of knitting two different types of yarn together and then using a chemical paste to corrode one of them. Some of these works have been transformed into garments – dresses and shawls – in collaboration with clothing designers.

Tekstiler på kropp og i rom (Textiles on the Body and in Space), at Galleri NK in Stavanger, 1988, was her first major exhibition, and laid the groundwork for the subsequent invitations she received to participate in a number of group exhibitions in venues including Tromsø Art Association (1988), the Old Vicarage in Hå (1990), Kunstnerforbundet (1991, 1994) and *Olympisk festskrud* (in connection with the Winter Olympics in Lillehammer, 1994).

She gradually began using linen and silk cloth as her primary materials for prints, and her principal focus shifted from clothing to spatial textiles.

Aarset has held several solo exhibitions in Norway in venues including Galleri Langegården in Bergen (1991), Galleri Format in Oslo (1993), Galleri Oz in Os (2005) and Gol Art Association (2008). She has also participated in a number of juried exhibitions including the Annual Exhibition of the Norwegian Association for Arts and Crafts (NK) (1986–90, 92–94), regional exhibitions of the NK (Agder 1987, Hordaland, Sogn og Fjordane and Rogaland 1988, Hamar 2010), and the Textile Triennial (2006). Her work has been shown in Sweden, Finland, Thailand and Ukraine.

Aarset became involved in teaching early on. This has inspired her to continue to monitor developments in her field and to search for new tools in her work. The materials and techniques she uses bear witness to this interest, and she conveys the knowledge she has acquired in her teaching. She has recently begun to use laser cutters in her projects.

In 2002 Aarset was awarded a commission by Bergen municipality to decorate Arna Nursing Home and Ladegården Nursing Home. She has also made chasubles for Herdla Church (2002) and Erdal Church (2006–2009) on Askøy. Her work is represented in the collections of the Museums of Decorative Arts and Design in Oslo, Bergen and Trondheim.

Aarset has received several grants. In 2003 she was awarded a three-year government working grant, and as recently as 2012 she was awarded a grant by the Norwegian Association for Arts and Crafts for in-depth

study. She has travelled to West Africa, New York, Japan, Thailand and other areas to pursue her studies.

Aarset lives and works in Bergen, and is engaged as a lecturer on textiles at the Bergen National Academy of the Arts.

JON PETERSEN *b. Fredrikstad, 1948*

Jon Pettersen became acquainted with some textile artists in Bergen nearly 40 years ago. That encounter inspired him to seek an education in the textile field at what was then the Bergen School of Arts and Crafts (1972–76).

Shortly after commencing his studies there he began to work as a designer at Gudbrandsdalens Uldvarefabrikk, a woollen manufacturer. His involvement in textile design has continued since then. He was employed for five years during the 1980s at Innvik Ullvarefabrik, another woollen manufacturer, now known as Innvik Sellgren AS. This factory is one of the main suppliers of Norwegian furniture upholstery materials, and has maintained its entire production within Norway. Pettersen has also been engaged as a freelance designer for Krivivev AS in Tingvoll, among others. He currently collaborates with Krivivev and a weaving mill in Thailand, Lucky Seide Co., Ltd.

In 2003 he was represented at the *Autumn Exhibition* with a jacquard woven textile, a collaborative project with textile artist Kari Dyrdal. In 1999–2000 Pettersen and designer Solveig Hisdal held a joint

exhibition, *Tilbakeblikk fremover (Backward Glance Forward)*, at the West Norway Museum of Decorative Art.

In 2006 Pettersen collaborated with Norway Says, a design collective based in Oslo that focuses primarily on furniture design. Together with Torbjørn Andersen and Gudbrandsdalens Uldvarefabrikk, Pettersen was awarded the Award for Design Excellence in 2007 in the category for textiles and ready-made clothing for the upholstery cloth series “Scalo”.

Last year Pettersen held a solo exhibition, *Kast: Tekstiler i bevegelse (Warp: Textiles in Movement)*, at Fredrikstad Fine Arts Society and participated in a group exhibition, *Bærbar design (Portable Design)* at Verdens Ende Fine Arts Society in Tjøme. In 2002 he received a commission to decorate Akerselva Nursing Home in Oslo together with Kari Dyrdal. He has also made church textiles – chasubles with stoles – for Sælen Church in Bergen. In the late 1990s he worked on developing silk cloth for the *Fyrstesuiten* (“Prince’s Suite”) at the Royal Palace in Oslo. In 2010–11 he was responsible for the reconstruction and production of cloth for Lysøen Museum, the former home of renowned violinist Ole Bull, outside of Bergen.

Pettersen lives and works in Bergen. He is engaged in a part-time position as an associate professor at the Bergen National Academy of the Arts, specialising in jacquard weaving for manual and industrial production.

VERKSLISTE / EXHIBITED WORKS

HILDE HAUAN JOHNSEN

01001-110 Effluxus, 2012
Fiberoptisk lydinstallasjon /
Fiber optic sound installation
50 til 100 x 500 cm.
Lydspor / Soundtrack:
Maia Urstad.
Foto s. / Photo p.
12, 58, 59, 60–61, 63, 64–65:
Enok Karlsen.

Horizon, 2012
Fiberoptisk lydinstallasjon /
Fiber optic sound installation
40 x 1250 cm.
Lydspor / Soundtrack:
Maia Urstad.
Foto s. / Photo p.
63, 64–65, 66–67, 69, 70–71:
Enok Karlsen.

INGRID AARSET

Fra serien / From the series
«Dype blonder» (“Deep Lace”):

Bronzino, 2012
Dacron, 195 x 390 cm.
(fire lag / four layers)
Foto s. / Photo p. 74–75, 76–77, 81:
Øystein Klakegg.

Lucretia i rødt, 2012
 (“Lucretia in Red”)
Dacron, 140 x 160 cm.
(fire lag / four layers)
Foto s. / Photo p. 78, 85:
Øystein Klakegg.

Lucretia i sølv, 2012
 (“Lucretia in Silver”)
Dacron, 140 x 160 cm.
(fire lag / four layers)
Foto s. / Photo p. 22, 79, 87:
Øystein Klakegg.

Fra serien / From the series
«Jerntepper» (“Iron Curtains”):

Ovalt gitter, 2012
 (“Ogival Grid”)

Seilduk / Sailcloth, 195 x 390 cm.
Foto s. / Photo p. 80:
Øystein Klakegg.

Hermitage, 2012
Seilduk / Sailcloth, 195 x 390 cm.
Foto s. / Photo p. 82–83:
Øystein Klakegg.

Fra serien / From the series
«Myke relieff» (“Soft Reliefs”):

Hermitage, 2012
Seilduk / Sailcloth, 195 x 390 cm.
Foto s. / Photo p. 82–83:
Øystein Klakegg.

Graderinger, 2011
 (“Gradiations”)
Dacron: 45 x 51 cm.
Foto s. / Photo p. 88, 88–89:
Peter Klasson.

JON PETERSEN

Overgang I / Overgang II, 2010
Silke / Silk, 140 x 200 cm.
Foto s. / Photo p. 92, 93:
Emi Hara.

Northern Light III, 2012
Silke / Silk, 140 x 200 cm.
Foto s. / Photo p. 95:
Emi Hara.

Plura I, 2012
Silke plissé / Silk plissé, 140 x 250 cm.
Foto s. / Photo p. 96–97, 101:
Emi Hara.

Plura II, 2012
Silke plissé / Silk plissé, 140 x 530 cm.
Foto s. / Photo p. 98–99:
Emi Hara.

Evidence of Eden, 2012
Silke og ull / Silk and wool, 140 x 200 cm.
Foto s. / Photo p. 100, 101:
Emi Hara.

Reptil III (detalj), 2012
Silke / Silk, 15 x 140 cm.
Foto s. / Photo p. 101:
Emi Hara.

Reptil IV (detalj), 2012
Silke og ull / Silk and wool, 20 x 180 cm.
Foto s. / Photo p. 92, 93:
Emi Hara.

Raster trekant, 2009
Silke og ull / Silk and wool, 125 x 170 cm.
Foto s. / Photo p. 102:
Emi Hara.

Space, 2009
Silke og ull / Silk and wool, 125 x 170 cm.
Foto s. / Photo p. 103:
Emi Hara.

Fingerprint, 2012
Silke / Silk, 140 x 140 cm.
Foto s. / Photo p. 104:
Emi Hara.

Pepita Snake, 2012
Silke / Silk, 140 x 140 cm.
Foto s. / Photo p. 105:
Emi Hara.

ILLUSTRASJONER / ILLUSTRATIONS

Hilde Hauan Johnsen
Foto s. / Photo p. 49, 50:
Hilde Hauan Johnsen.

Jon Pettersen
Foto s. / Photo p. 53:
Jon Pettersen.

Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø
s. / p. 35, 36

The National Gallery, London.
s. / p. 38

MYNDIR nr. 2 – 2012

Publikasjonen er utgitt i samband med utstillinga *Tech-Stiles*,
Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde 8.–29. september 2012
Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, 13. oktober 2012–20. januar 2013
Catalogue published in conjunction with the exhibition *Tech-Stiles*,
Sogn og Fjordane Museum of Fine Arts, September 8–29, 2012
The Art Museum of Northern Norway, Tromsø, October 13, 2012
–January 20, 2013

Utstillingsansvarleg og redaktør for boka / Curator and catalogue editor:
Charis Gullickson

Redaksjon / Co-editors: Morten Johan Svendsen, Knut Ljøgodt
og Hilde Hauan Johnsen

Tekst / Text: Charis Gullickson, Mary-Ann Hansen og Søren Kjørup
Oversetting til engelsk / English translations: Shari Gerber Nilsen
Oversetting av Charis Gullicksons essay til norsk / Translation Charis
Gullickson's essay to Norwegian: Isak Måseide
Oversetting av Paula Crabtrees forord til norsk / Translation Paula
Crabtrees foreword to Norwegian: Øystein Espe Bae

Omslagsillustrasjon / Cover illustration:
Hilde Hauan Johnsen: *Effluxus*, 2012. Foto av / Photo by: Enok Karlsen
Visuell profil og layout / Visual profile and layout:
Silje Nes (Blank Blank)
Papir / Paper: Munken Lynx & Arctic Gloss
Opplag / Print run: 800

Trykk / Printing: Balto Print, Vilnius

Redaktør for Myndir-serien / Myndir Series editor:
Morten Johan Svendsen

Ein skriftserie frå
Sogn og Fjordane Kunstmuseum
Postboks 663, 6804 FØRDE
sfgm@misf.no

Musea i Sogn og Fjordane
Gota 16, 6823 Sandane

Utgitt med støtte frå Kunst- og designhøgskolen i Bergen / Published
with support from the Bergen Academy of Art and Design
Takk til / Thanks to Lydgalleriet, Bergen

© Sogn og Fjordane Kunstmuseum / www.sfk.museum.no
© Nordnorsk Kunstmuseum / www.nnkm.no
© Forfattarane / The authors
© SKALD AS 2012
Tlf. 57 65 41 55
www.skald.no

ISBN 978-82-7959-185-6



Kunst- og designhøgskolen i Bergen
Bergen Academy of Art and Design