

Det å gi form til noe skjer aldri i et vakuum

Liv Mildrid Gjernes og Pauliina Maapalo

I dette essayet fokuserer vi på oppgaver vi gjennom sirka 10 år har gjort med lærerstudenter. Arbeidet har gått ut på å skape kniv og slir. Som et analytisk grep har vi koblet inn nymaterialistisk og posthumanistisk teori og «lest dette sammen» med studenters knivarbeider og eksamenstekster. Ved å identifisere og etablere seks handlingsskapende agenter som sterkt påvirker studentenes knivskaping, forsøker vi å konkretisere innholdet i deres besvarelser. Ved hjelp av denne teorien har vi oppfordret studentene til, i en utforskende og undersøkende prosess, å fabulere fram sine egne tradisjoner og tolkinger av muligheter og uttrykk. Vi har åpnet opp for at de kan trekke inn elementer og meningsbærende uttrykk fra sine egne liv, slik menneskene i de førindustrielle folketradisjonene gjorde det i utformingene av sine artefakter og ornamenter. Det diffraktive tenkesettet er essayets bærende element. Det danner en rhizomatisk struktur bestående av de konkret handlingsskapende agentene som får noe til å skje. En underliggende tilleggspåvirker, spesifikk for oss som er i dette undervisningsarbeidet, er en uro for alt dette levende som omgir oss. Den berører et ubehag knyttet til den retningen det naturnært menneskeskapte synes å ta i vår tid, der teknologiens makt synes å overstyre alle verdier.



TECHNE
SERIES

**Techne Series 32(1),
2025**

Pages: 34–59

Correspondence:
pauliina.maapalo@
gmail.com

[https://doi.org/10.7577/
TechneA.5934](https://doi.org/10.7577/TechneA.5934)

Keywords: knivskaping, handlingsskapende agenter, rhizome, uro, førindustrielle folketradisjoner

Med stor beundring har vi studert et utvalg kniver med treslire (figur 1) som er laget av sørsamen Tomas Tomasson Punde. Han er aktivt med i reindrifta i Saant i sitje med vinterbeite på Rørosvidda, bosatt i fjellbygda Brekken som ligger nært Sverige sør i Trøndelag med grense til Innlandet fylke. I sin utforming av kniver, ivaretar Thomas Punde tradisjoner som er knyttet til den livsverden han er født inn i. Slike tradisjoner lever fortsatt i de samiske befolkningene. Stillferdig holder mange av dem fast ved det menneskeskapte, det som har blitt til i tett kontakt med en åndelig forankret forståelse for natur. Det er denne naturen som rammer inn deres eksistens og som danner betingelsene for deres liv, slik de fortsatt lever med sine dyreflokker under kalde stjernehimler. Deres klær, koftene, tydeliggjør og stedsforklarer deres eksistens, men symboliserer også deres kamp for å overleve i et moderne samfunn. Hverken politiske utrenskninger eller de nordiske strukturrasjonaliseringene og normaliseringene utover på 1900-tallet har klarte å utrydde disse menneskenes evne og mot til å lage slike ting som bevarer og uttrykker deres kulturelle tilhørighet. Det å kunne forme og uttrykke sin egen eksistens, jordet i sin egen tolking, er en av våre ytringsfriheter, like viktig som talefriheten. Ved å skape, kan man utdype, vise og manifestere sin eksistens, utformet på sin egen måte.

Figur 1.

Tomas Tomasson Punde. (Ukjent dato) Kniv. [Smidd stål, fjellbjørk, horn, ull og reinskinn]. Brekken, Norge. Foto: Tomas Tomasson Punde



Det å lage kniver med slire, var i mange år en tradisjon i den norske grunnskolen. Barna lærte å forstå en avansert teknisk konstruksjon av noe som både gav en bruksverdi og en kulturell identitet. Men i dag er ikke dette lenger noen selvfølge. For ikke så mange år siden, da kunst og håndverk fortsatt var et sterkt praktisk og estetisk fag i lærerutdanningen, smidde studentene til og med knivbladene selv. I dag er metallsløyden lagt ned, og vi fornemmer tydelig at den neste tekniske kunnskapen innen harde og konstruktive medier (Trageton, 1995) som står for fall, er tresløyden. Den beklagelige utviklinga fyller oss med en uro som har inspirert oss både til å lage kniv og slir med studenter, og til å skrive litt om de erfaringene vi har samlet.

I over ti år har vi i fellesskap utviklet undervisning innen faget kunst og håndverk i lærerutdanningene, blant annet knyttet til knivskaping (figur.2). Fra våre ulike virkesteder i landet har vi samsnakket og diskutert våre opplevelser, både i sann tid på verksteder og i nettuniversets frie rom. Nærmere 200 studenter har deltatt. I anledning dette essayet har den store studentflokket velvillig lånt oss både fra sine foto og sine eksamensbesvarelser. De dokumenterer og illustrerer på den måten sin deltagelse gjennom skapende prosesser med kniver. Vi ønsker å kvittere for deres velvilje med denne teksten, og med det ramme inn noe av det meningsfulle arbeidet vi har hatt gleden av å gjøre sammen med dem.

Figur 2.

Knivskaping i prosess ved Høgskolen i Vestlandet. Foto: Liv Mildrid Gjernes



Det synes ikke som at det har blitt publisert forskning i Norden om temaet kniv og slire. Vi vil prøve å bote på dette. Med det ønsker vi, ikke minst, å vise noen av de verdiene vi opplever at går tapt ved at sløydsalene blir lagt ned og undervisningen i stor grad flyttes fra analoge verktøy, virkelige materialer og kroppslige erfaringer, til skjerm og digitale representasjoner. Vi forsøker å skrive dette inn i dette vitenskapelige essayet der vi viser hvordan vi har latt oss inspirere av blant annet nymaterialisten Karen Barads agentiske realisme (2003, 2007, 2011, 2014). Det har ført oss til posthumanistiske og postkvalitative strategier og dermed også til et performativt vitenskapsparadigme (Østern et al., 2021).

Med en postkvalitativ tilnærming endrer holdningen seg fra å tenke oppfatning av virkeligheten (ontologi) og hvordan vi forstår den (epistemologi) som separate størrelser, til å tenke dem sammen, som onto-epistemologi, eller det vi kan kalle en virkelighetserkjennelse som baserer seg på øyeblikket.

Barad (2007) sier at alt som blir til i verden, deriblant vitenskapelige praksiser, kan forstås som *performative agenter*, eller på norsk i vår egen oversettelse: *handlingsskapende agenter*. Kunnskap er slik noe som blir til gjennom direkte materiell involvering med verden (Barad 2007, s. 49). Gjennom forløsende og bekreftende samtaler har vi i årenes løp sirklet oss inn i didaktiske tematikker som vi i dette essayet kaller nettopp *handlingsskapende agenter*. Vi skriver oss inn med begrepet fra litt forskjellige perspektiver. Vi tenker at hele teksten er som et rhizomatisk nettverk, der alt er knyttet sammen med alt, men likevel finner sitt eget uttrykk i et mangfold av muligheter som materialiseres og blir til i studentenes tolkninger. Den essayistiske formen samsvarer godt med det rhizomatiske nettverket, der alt henger sammen med alt, og der ingenting er ordnet i hierarkier, motsetninger og entydigheter.

Performative eller handlingsskapende agenter får noe til å skje. De «inviterer til og produserer *handling*» (Østern & Strømme, 2019, s. 33). Ved at vi er med på å skape og identifisere handlingsskapende agenter i denne teksten, er vi også med på å skape en ny begivenhet som spiller seg inn som *det virkelige* i verden, ikke som en representasjon. Forskning, undervisning og læring med all annen sammenfiltret materiell-diskursiv tilblivelse henger sammen rhizomatisk (Barad, 2007, s. 26, 2011, s. 447). En rhizome henviser til en ikke-hierarkisk, organisk og dynamisk struktur (Deleuze & Guattari, s. 69). Både vår didaktiske praksis og de handlingsskapende agentene i vårt essay blir til rhizomatisk. Enkelt forklart kan man sammenligne rhizomet med plantene i en jordbæråker. Plantene kan spre seg i alle retninger via sine stiklinger, men alle er like fullverdige, alle bærer fram blomster og bær. Det finnes ingen begynnelse eller slutt i et rhizom (Deleuze & Guattari, s. 26).

I en struktur som dette, blir forskning, undervisning og formgivning noe som *må skapes og identifiseres*. De finnes ikke som egenarter (entiteter) eller eksistenser, men som relasjonelle fenomen som vi *skaper og identifiserer* ved å fryse flyten, ved å «fryse øyeblikket». Her i teksten skaper vi slike «fryste øyeblikk» eller «hendelser» som Barad kaller agentiske kutt (Barad, 2007, s. 175). Vi gjør dette med våre *bodyminds* (Barad, 2007; Lenz Taguchi, 2012, s. 57; Magnusson, 2017, s. 23) og med affekter (Massumi, 1995, s. 88) som oppleves som intensiteter (DeLanda, 2005; Deleuze & Guattari, 2013). Med bodymind henviser vi til et ikke-dualistisk syn på våre kjennende og tenkende intellektet (Taguchi, 2012), dvs. våre forskerkropper som vi forstår som materielt-diskursive fenomen. De er sammenfiltret med studentens kniver, eksamenstekster, teori og stemmer fra feltet. Når vi gjør agentiske kutt er det «kraften i det vi føler med våre bodyminds som får oss til å stoppe opp ved noe spesifikt (Maapalo, 2019, s.9). Man kan si at vi blir affektuert. Affekter, følelser, bevegelser og tanker kan forstås som både parallelle og gjensidig avhengige aktiviteter (Gallagher, 2012; Thompson, 2007; Østern et al., 2019). Affekter kan oppleves som intensiteter (DeLanda, 2005; Deleuze & Guattari, 2013). Det vil si at det som får noe til å skje med oss, kan beskrives som stopp-punkter i en kontinuerlig tilblivende rhizome. Det er ikke antallet studentarbeider eller likheter vi retter vårt fokus mot, vi er mer opptatt av hva disse knivene og tekstene produserer eller får til å skje med oss. Barad kaller denne type tilnærming for diffraktiv analyse (2003, 2007, 2011, 2014). Med diffraksjon, et begrep fra bølgefysikken, tar Barad avstand fra begrepene refleksjon og refleksivitet. Hun støttes av Donna Haraway (1992), som sier at disse begrepene inviterer til en låst og entydig, eller fiksert og essensiell posisjonering (Barad, 2007, s. 74). Diffraksjon henviser derimot til forskjeller, til noe åpent og uforutsigbart og dermed til mange muligheter eller potensialiteter.

Vi peker også på at det å skape og identifisere forskjellige handlingsskapende agenter som påvirker studentenes formgivning, også kan beskrives som et *kunnskapsapparat* (Barad, 2007) for knivskaping. Kunnskapsapparatene er «open-ended» (Barad, 2003, s. 816) uten begynnelse eller slutt og i stadig endring. (Lenz Taguchi og Palmer, 2013). Kunnskapsapparater kan forstås som grenseskapende praksiser (Barad, 2007, s. 148), der noe velges ut og noe annet inn.

Det å skape noe fra bunnen av kjenner vi som en sammensatt prosess hvor mange ulike slags påvirkninger, muligheter og valg finner sted. Ved å diskutere dette fra et postkvalitativt ståsted, ønsker vi både å skape og å identifisere agenter som vi ser at oppstår og lever i studentenes undersøkende og utprøvende arbeidsmåter. Gjennom vårt essay «kobler vi på» og «tenker med» (Deleuze & Guattari, 2013; Jackson & Mazzei, 2012) studentenes knivarbeid og eksamenstekster. Hva kan vi se at får noe til å skje, i de analoge prosessene? Hvilke krefter synes å påvirke det individuelle arbeidets utvikling? Vi vil ikke lage en tradisjonell analyse med rangering og drøfting av betydninger og funn. Vi kommer heller ikke til å se på studentenes arbeider med noen smaksdom eller med vurderinger og fasiter for «riktig eller galt». Ved å vise deres arbeid og deres uttalelser her i dette essayet, dokumenterer vi hvordan deres tolkinger står fram. Den nye virkeligheten blir til ved at studentenes arbeid utvikles til noe som aldri før har vært til. Det nye utvikles på forskjellige måter av de ulike agentene, som får ting til å skje.

Vi tar først for oss *tradisjon* som handlingsskapende agent. Hva gjør tradisjon med en som vil skape, kan tradisjoner fra andre tider og fremmede mennesker inneholde noe som fortsatt er levende? Er tradisjon en begrensning, eller er det en mulighet? Vi vil videre se på selve *oppgaven*: er den åpen for at øyeblikkets hendelser kan få nok rom? Videre: kan det som kalles *Åpen forms metode*, sett som handlingsskapende agent, bidra til å anerkjenne og tydeliggjøre studenters egen tolking av hvordan en kniv med slire kan formes? Kan *livshendelser* forløse ideer og bygge opp uttrykk i kraft av å være handlingsskapende, og kan *trematerialer* gi handlingsskapende impulser og føringer? I de konkret skapende prosessene kan det alltid hende at noe går feil. For å bøte på det: kan man ved å slippe til tanker fra det japanske begrepet *kintsigu*, som en aktivt handlingsskapende agent, oppleve at «feil kan bli til gull»?

Tradisjonen omkring noe vil alltid bære med seg forestillinger om hvordan det som lages skal og bør være. Den første handlingsskapende agenten vi trekker fram er derfor knivmakertradisjonene. Kniven er et eldgammelt redskap og det eldste håndverktøyet. Den har vært livsnødvendig blant bønder, jegere, fiskere, håndverkere og husholdninger generelt og er fortsatt et viktig redskap i dagliglivet, slik sørsamen Tomas Tomasson Punde viser innledningsvis. I århundrer har de fleste redskapene knyttet til jordbruk vært laget av trematerialer, og dermed har kniven vært et nødvendig verktøy for både vedlikehold og produksjon. Kniven har også vært sterkt knyttet til individers dagligliv, identitet og status blant annet som bordkniver i tiden før vi fikk bestikk og som bunadskniver og smykkekniver. (Berg, 1991, s. 6–11; Wåle, 1997, s. 9). Knivtradisjoner i Norden bærer på en felles historie. Gjennom jernalderen var kniver i Europa mest sannsynlig relativt like, men kun i Skandinavia ble kniver i *puukko-stil* det viktigste kortbladete skjæreredskapet. (Ruusuvaori, 2016, s. 16). Finsk kniv/knivstil, *puukko*, kan sammenlignes med den norske tollekniven. Kniver i Skandinavia, spesielt i Finland, Sverige og Norge, skiller seg også vesentlig fra kniver i Europa ellers. Mens kniver i de nordiske land nesten utelukkende har faste blad med en skjult tangkonstruksjon (fig. 3) er midt- og søreuropeiske kniver som regel «folders» (sammenleggbare) (fig. 4), dvs. at de kan skjules i håndtaket ved hengsling. (Ruusuvaori, 2016, s. 16).

Figur 3.

Knut Våmartveit. Håndsmidd knivblad med tang (den øverste). [Smidd stål]. Dalen i Telemark. Foto: Liv Mildrid Gjernes.



Figur 4.

Ukjent knivmaker. (Ukjent dato).
Foldekniv. [Messing med ornament på
skaftet]. Sverresborg Trøndelag
Folkemuseum, Trondheim, Norge.
Inventarnummer: FTT.04114. Foto:
Erik Børseth. Digitalt museum.
<https://digitaltmuseum.no/0210214229705/foldekniv>



«Tanga» på kniven er det jernstykket som festes inni et håndtak eller et skaft laget av tre, bein eller horn. I Norge kalles altså denne knivtypen, som de norske knivtradisjonene i dette langstrakte landet har utviklet seg med, for tollekniv. Tollekniven kan kjennetegnes som «allemandskniven som nordmenn gjennom århundrer har båret i beltet» (Køhn, 1998, s. 53). Etymologisk har ordet tollekniv sin opprinnelse i «det gammelnorske ordet talguknifr, utledet av ordet talga, som igjen betyr å telgje, som på sin side betyr å spikke eller 'skjære i tre'». (Øijord, 2019, s. 68). Tollekniven består av tre deler – blad, skaft og slire – og alle disse delene bør ifølge mange knivmakere være avbalanserte «med riktig forhold mellom blad, skaft og slire.» (Wåle, 1987, s. 11). Tolleknivens størrelse og knivbladets lengde varierer i de ulike delene av landet, men generelt kan man si at brukskniver som regel har en bladlengde på 9–11 cm. (Wåle, 1987, s. 12). Selv om tollekniven på mange måter har beholdt sine grunnleggende trekk i årenes løp finnes det helt spesifikke geografiske og bruksmessige særtrekk som har påvirket utformingen av tollekniver. (Øijord, 2019, s. 27). Innen norske knivtradisjoner kan det blant annet nevnes særegne retninger som for eksempel Aust-Agder -kniven, også kalt fredriksenkniven (Thoresen, 1990, s. 7) med sin akantusskårne slire (Thoresen, 1990, s. 15) og staskniven fra Telemark med akantusmønster skåret i både lær og sølvholk. Knivmakere fra Hedmark og Oppland derimot, dekorerte knivskaftene med drakehoder (Thoresen, 1990, s. 17) mens det særegne i Totentradisjonen var bruken av fin dekorasjon i eksklusive materialer som «utskårne knivstell av tre, elfenbein, hvalrosstann» (Thoresen, 1990, s. 16). På tvers av nordkalotten og på tvers av finske, svenske og norske landegrenser, har det derimot eksistert knivtradisjoner som ikke er stedsspesifikke, som romanikniven og samekniven. (Køhn, 1998, s. 53). Disse tradisjonene bærer preg av å ha blitt utviklet innen nomadesamfunn som har reist med dyreflokkene, eller som romanifolk som reiste rundt og solgte sine håndverksprodukter. Samene har hatt en møysommelig bruk av slike materialer som har vært tilgjengelige på deres ferd, spesielt det som reinsdyrhold har bydd på. Samiske tradisjonskniver er blant annet halv- og helhornskniver der reinsdyrshorn danner hovedmaterialet (fig. 5). De samiske knivene har sterk tilknytning til ulike spesifikke bruksområder som for eksempel slakting. (Køhn, 1998, s. 53–54). I ornamentering og dekorasjon av sameknivene kan man se eksempler på hvordan den samiske kulturen brukte sine religiøse verdier som symbolsk form.

Figur 5.

Arne Joma. (2003). Helhornskniv.
[Materiale ikke nevnt].
RiddoDuottarMuseat, Karasjok,
Norge.
Inventarnummer: SD 349. Foto:
Digitalt museum.
<https://digitaltmuseum.no/021049668218/helhornskniv>



Knivmaking har lenge vært en form for fortolighetskunnskap knyttet til visse miljøer, kunnskaper og tradisjoner. Dette har sikret at tradisjonene er blitt videreført på en kontrollert måte (Berg, 1991, s. 7). Det har vært spenninger mellom det å konservativt vedlikeholde og overvåke tradisjoner og det å fornye dem. Fortsatt er det slik at noen håndverkere og kniventusiaster iherdig støtter seg til en særegen tradisjon, som for eksempel Telemarks- eller Toten-tradisjonen mens andre fritt utvikler og eksperimenterer med form og dekor (Øijord, 2019, s. 27). Som et slags paradigmeskifte innen formgivning av kniver, kan Voldbakken-tradisjonen nevnes. Aasmund Voldbakken (1943–1990) gjorde seg kjent spesielt på 1970- og 1980-tallet og startet et tydelig formspråklig skille, med utviklingen av nye norske kniver (Thoresen, 1992, s. 100). Voldbakken formet knivskaffet som små skulpturer (fig. 6). Han var inspirert av afrikanske masker og brukte blant annet stiliserte fuglehoder og andre dyr som motiv i enden av knivskaffet (Thoresen, 1990, s. 161).

Figur 6.

*Aasmund Voldbakken. (1984)
Fuglekniv. [Smidd stål, utskåret
treverk, sydd og preget lær].
Vestlandske kunstindustrimuseum,
Bergen, Norge. Foto: Digitalt
museum. Inventarnummer: VK.04781.
<https://digitalmuseum.no/021028324762/kniv>*



Mange av slirene hans var også inspirert av kvinnekroppen (Thoresen, 1990 s. 159) og særegent for hans fremgangsmåte var nettopp å lage kniven først for deretter å tilpasse slira til den. Hans bidrag blir sett på som at han har åpnet et rom for individuell utvikling og frihet innen formgivning (Thoresen, 1990, s. 157). «Ofte ser det ut som han bare lot knivene bli som de ville, så naturlige kan de virke.» (Thoresen, 1990, s. 159).

Den formmessig gode kniven sammenlignes i mange knivbøker med en fiskeform. «Håndtaket skal være som en slank ørret, eller aure, som de sier i Telemark. Tykkest på midten, avtakende mot endene.» (Øijord, 2019, s. 135). Hvis en kniv etter en knivbrukers vurdering ser bra ut, er den sannsynligvis også god å bruke (Thoresen, 1990, s. 25).

Konrad Mehus (f. 1941) har også vært en fornyer som har utfordret tradisjonen. Med mellom annet fagbrev som gullsmed, nærmer han seg knivmakinga med øyne som kanskje i større grad ser kniven som et smykke (fig. 7–8). Det har vært spenninger i utviklingen av de tradisjonene som den dag i dag gjør seg gjeldende i knivmakerkretser. Men det som kjennetegner knivmakertradisjoner generelt, er at til tross for ulike syn på formgivning holdes disse tradisjonene i live av ivrige knivmakere som «holder i hevd et håndverk som i sin mest avkledd form har vært tilnærmet uforandret i nesten 1500 år.» (Øijord, 2019, s. 27).

Figur 7.

*Konrad Mehus. (2009). Kniv. [Ukjent
materiale]. Kunstnerforbundet, Oslo,
Norge. Foto: Thomas Tveter.
<https://kunstnerforbundet.no/kunstnere/204/konrad-mehus>.*



Figur 8.

Konrad Mehus. (ca. 1990). Kniv. [Øye i turkis/elfenbein]. I *Kniv og slire: fra husflid til kunsthåndverk* (s. 69), Berg, Øyvind, 1991. Foto: Roger Fredrics.
https://www.nb.no/items/URN:NBN:nob_digibok_2011032106023



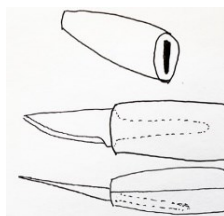
Når studenter ved Nord universitet og Høgskulen på Vestlandet har laget kniver, har knivene deres blitt til også i relasjon til de tradisjonene og spenningene vi her skisserer konturene av. Som lærere med mye erfaringskunnskap fra verktøy, form og materialitet, har vi prøvd å legge til rette for en fortsettelse som kan la nye utøvere tolke oppgavene med sine egne øyne i sin egen tid og sin egen livsverden, fritatt fra tidligere tiders forutbestemte og dermed lukkede formuttrykk. Der knivmaking i tradisjonen har vært utviklet og båret fram av menn, har fruktene fra vår undervisning hovedsakelig blitt til mellom kvinner. Vi kan gi studentene råd og vink, både med hensyn til materials egenskaper og til tekniske nødvendigheter, men i vårt didaktiske arbeid prøver vi framfor alt å styrke studentenes mot til å skape ved å legge sine egne forestillinger og sin egen livsverden til grunn. Vi oppfordrer dem til ikke å la seg forføre hverken av kjappe søk på internett eller av andre tider og steds tradisjoner og kulturer. Følgelig må vi gå forsiktig fram, og heller være en samtalepartner enn en smaksdommer.

Det viktige er at studentene selv anerkjenner det arbeidet de former fram med sine hender. Fra mangfoldet av ulike påvirkere har vi nå redegjort litt for *tradisjonens rolle*, sett som en handlingsskapende agent. Det neste vi vil se på er hvordan selve *knivoppgaven* (fig.10) med sin ordlyd kan skape handling.

Å lage en kniv med slire fra bunnen av, forutsetter noen få helt konkrete og grunnleggende tekniske innsikter. Et viktig poeng er at knivbladet som festes til håndtaket må være i lodd. Hvis bladet ikke er riktig plassert, vil kniven kunne bli vanskelig å bruke. Studenten må beherske en mest mulig presis senterboring for at knivtanga skal kunne bli riktig plassert (fig. 9) ved innfesting til skaftet. Det er også viktig at selve toppen av hullet tilpasses slik at det blir så tett som mulig mot knivstålet.

Figur 9.

Senterboringa, riktig og feil plassering av tanga. [Foto av tegning laget av Pauliina Maapalo]. Foto: Pauliina Maapalo



Oppgaven krever ikke at studentene skal lage en «brukskniv», eller en «spikkekniv». Slike knivtyper har sine forhåndsdefinerte rammer, og kan stenge arbeidet inne i en lukket form. Derimot oppfordrer vi studentene til, ved hjelp av tenketegning og tenkeskriving, å fabulere fram gjenstander som gjerne kan assosieres med brukskniven (fig. 9), men der selve tolkinga av muligheter kan være overordnet funksjonskravet. Vi oppfordrer dem til gjerne å trekke inn elementer og meningsbærende uttrykk fra sine egne liv, slik menneskene i folketradisjonene gjorde med sine artefakters ornamenter og utforming.

På denne måten framstår knivoppgaven som grenseskapende i kunnskapsapparatet, som i seg selv er «open-ended» og i stadig endring.

Folketradisjonene byr på en mengde impulser som kan inspirere og gi mot til å utvikle sitt arbeid i en fordomsfri og fabulerende tankegang. Man ser der gjerne en mengde variasjoner over tema der symbolsk form gjør gjenstandene tydelige i en meningsrettet sammenheng. Tingen hadde med seg et uttrykk for en tid og en kultur, men også, slik vi fortsatt kan se i det samiske, et uttrykk for stedet, menneskene og deres immaterielle verdier.

Figur 10.

Eksempel på oppgavetekst.

Eksempel på oppgavetekst:

Du skal formgi to kniver med slire. En skal være en prøvekniv som dere lager sammen med lærer. Det skal være kniver som bruksmessig gjerne kan være forankret i folketradisjonene inkl. doudji, i alle fall kniver der du bestemmer uttrykket ut fra deg selv og din egen livsverden. En av knivene bør bli ferdig/så ferdig som mulig! Dette krever en ganske intens arbeidsinnsats. Hovedmaterialene er tre og lær. Knivbladet er kjøpt ferdig.

Du skal selv planlegge, skisse og formgi knivskaftet og slira. Minst 4 skisser av hvert skaft (tenketegning) i målestokk

- Kniven skal kunne brukes som kniv, men den skal også kommunisere noe mer, en «mening»
- Ved hjelp av form/farge/uttrykk viser du oss dine egne tolkninger av en kniv med slir
- Skriv kort om din egen tolking av denne oppgaven, der du også konkretiserer og forteller noe om det som er din inspirasjon

I boken *De første formene – Folkekunstens abstrakte formspråk*, tar Mikkel B. Tin mellom annet for seg mangletre (fig. 11–12): «Som festegaver inngår de i det store komplekset av seremonier og forestillinger omkring bryllupet og er som sådan ladet med fruktbarhetssymbolikk», skriver han (Tin, 2007, s. 134).

Figur 11.

Ukjent maker. (1813). Detalj av mangletre fra ukjent sted. [Skåret bjørk]. Norsk folkemuseum, Oslo, Norge. Foto: Reinsfelt Anne-Lise. NF.1906-1802. Digitalt museum. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.noNF1906-1802>



Figur 12.

Ukjent maker. (1710). Mangletre fra Nedre Eiker i Buskerud. [Skåret bjørk]. Foto: Anne-Lise Reinsfelt. NF.1922-0862. Norsk folkemuseum, Oslo, Norge. <https://digitaltmuseum.no/011023150582/mangletre>

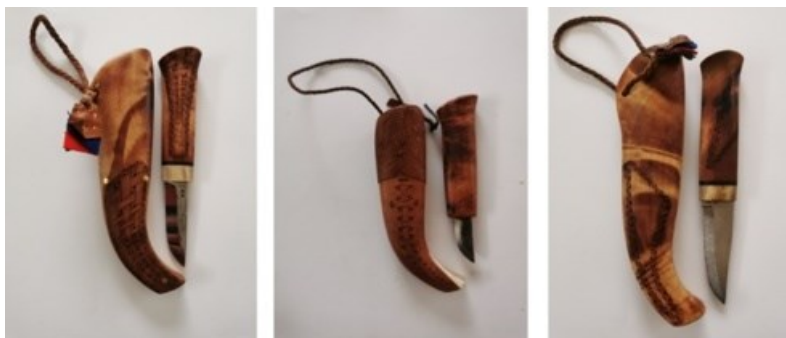


I førindustriell tid ble artefaktene laget med enkle analoge verktøy, men trolig i tresorter som ble plukket ut på bakgrunn av en like fortrolig innsikt i ulike materialers kvaliteter og egenskaper som det sørsamen

Thomas Punde viser oss at han har (Figur13). Denne analoge måten å utarbeide noe på gir rom for at man også kan legge inn hele sitt menneskehjerte i det som skapes. Industrien har ikke noe hjerte.

Figur 13.

Tomas Tomasson Punde. (ukjent årstall). Tre kniver med treslirer. [Fjellbjørk, reinskinn, messing, horn og ull]. Foto: Tomas Tomasson Punde, Norge.



Fra folkelige varianter av knivmaking, tar vi med et eksempel på en hjemmelaget kniv der løven eller dragen som symbolsk form gir kniven uttrykk (fig. 14). Man ser en utforming som tydeliggjør knivmakerens eget språk og som i sitt vesen er både direkte og nærværende. Mange av våre folkelige tradisjoner synes tydelig å ivareta en uttrykksfrihet, der utforming av gjenstander kan romme individuelle tolkninger og ytringer.

Figur 14.

Ukjent maker. (Første del av 1900-tallet). Kniv med slire, laget i en folkelig tradisjon. [Bjork og lær]. Foto: Liv Mildrid Gjernes



Denne kniven fra Midt-Telemark er ellers av ukjent opphav. Et dyretryne, trolig utformet av en som har lagt merke til Hardingfelas dyreornamentikk, men likevel helt annerledes, vilt og frekt med sin tanngard der de bortslette tennene underveis er erstattet med stålstifter. Et levdt tryne med stilpreg fra forrige hundreårsskiftes drageornamenter, med en mangetydig og utemmet mystikk ved seg. Tingenes bruk ble med modernismens designidealer i stor grad redusert til bare funksjon.

Vi oppmuntrer studentene til å arbeide i en enhetlig prosess, som i et kunstnerisk utviklingsarbeid. Det betyr at de skal kunne bli inspirert og berørt av noe de ser eller husker, for å fabulere fram det meningsinnholdet de opplever at er der. Samtidig vil vi at de gjennom prosessen skriver ned tanker, minner og oppdagelser, slik dette skjer i en materielt-diskursiv prosess der verken ord eller materie kommer først, men gjensidig konstituerer hverandre (Barad, 2007).

Donald Schön definerer kunstnerisk utviklingsarbeid i begrepet *in action* hos Borgdorff (Borgdorff, 2012), forklart som en sammenfiltrering mellom den som skaper og det som skapes. Dette utgjør i Borgdorffs definisjon en enhet. «It concerns research that does not assume the separation of subject and object and does not observe a distance between the researcher and the practice of art», skriver han (Borgdorff, 2012, s. 37).

In action som motivasjon og perspektiv, samsvarer med en skapende struktur som kommer fra arkitekturdidaktikk og heter *Åpen forms metode*. Strukturen legger til rette for at man forholder seg til det man faktisk opplever der og da, ut fra sin egen persepsjon, forståelse og uttrykksevne. Som handlingsskapende agent, kan Åpen forms metode gi god støtte til slike sansede førstehånds erfaringer som gir inspirasjon til arbeid «in action», - «that does not assume the separation of subject and object» (Borgdorff, 2012, s. 37). Åpen forms metode (Gjernes, 2017; Borgdorff, 2012) er en strukturell måte å forholde seg til form på, som likevel støtter opp under en størst mulig fordomsfrihet i møte med aktuelle muligheter. Det å forsøke å være fordomsfri betyr likevel ikke en løsrivelse av verden, tvert imot. Vi vet fordi vi er av denne verden, sier Barad (2007, s. 185). Kunnskapsapparater står ikke på avstand fra denne verden. *Vi* står ikke på avstand fra denne verden. Vi er en del av den og dens forskjellige tilblivelser (Barad, 2007, s. 185).

Student Emma, her i en arkitekturoppgave, formulerer sitt møte med Åpen forms metode slik:

Jeg tolker dette som at åpen form blant annet handler om en harmoni mellom mennesker og natur. Det handler om å være bevisst på samspillet mellom komplekse kvaliteter, og hvordan de sammen skaper helhet og mening. Dette praktiseres ved at en møter mulighetene og kvalitetene til stedet, uten å bestemme seg eller tillegge noe mening i forkant. På det vis blir det en bevisstgjøringsprosess rundt egne synspunkt og meninger, som skjer i lys av våre personlige erfaringer. (Emma)

Åpen form gir ikke ferdige oppskrifter, fasiter eller andre løsninger som lukker og gir føringer. Med denne tilnærminga møtes oppgavers mulige formsvar uten at noe er bestemt på forhånd. Situasjonen må tolkes med ens egne sansebaserte opplevelser slik de der og da kan oppstå i møtet med landskap, materialer, form og rom (Gjernes, 2017). Man må forholde seg til det virkelige, det man opplever at faktisk er der og som kan leites fram i det mulige, for kanskje å kunne bli til et helt nytt uttrykk. Denne aktuelle strukturen lar seg anvende som et grunnleggende grep for å finne nærhet til det man opplever, men også som et verktøy for systematisk kartlegging av slike muligheter som kan ligge i de eksisterende betingelsene for det som skal formes, slik som for eksempel senterboringa, avbildet i fig.9, s.9. Åpen form kan bidra til en ny selvforståelse, der studenten selv utgjør en del av en handlingskontekst; en sammenheng for bruk. Studenten kan møte sine muligheter i et fabulerende rom der få regler er satt.

Åpen form undersøker et intersubjektivt og innovativt rom, tuftet på individets erfaringsverden, egenverdi og skapende mot. I et deltakende samspill kan Åpen form kommuniseres inn i en felles forståelse, tolket, utført, vist og avklart gjennom praktiske handlinger og øvelser. (Gjernes, 2017, s. 1)

Åpen forms metode som handlingsskapende agent vil kunne støtte løsninger som er forankret i studentenes egen erfaringsverden.

Deres arbeid skal tydelig både være håndlaget og speile selvstendige løsninger. De må vise mot til noe annet enn å kopiere det andre har tenkt. Man lærer ikke matematikk av å kopiere regnestykker, på samme måte som at man ikke finner sin egen spesifikke ytringsform ved å kopiere eller etterligne andres ytringer. Men man kan få ny innsikt i tekniske sider ved arbeidet ved å studere arbeider fra andre eller fra en tradisjon, uten at det stjeler fra ens egen kreativitet. Man inviteres til å fabulere rundt noe man har sett og opplevd, men i sin egen begrunnede tolking. Den åpne og undersøkende språkformen som ligger i å vise det man tenker og opplever ved å lage det i et materiale, tett på, fysisk og for hånd, er i seg selv like grunnleggende som det verbalspråket vi viser oss i, gjennom skriving og lesing. Deltakeren kan i dette samspillet mellom ulike inntrykk hente inspirasjon fra sine egne livshendelser og sine erkjennelser av «riktig eller galt», «pent eller stygt».

I Norge er grunnskolefaget kunst og håndverk organisert på en måte som kan romme både den fantasifullt utprøvende “kunstneren” som skaper og finner på og den flittige og nøyaktige “håndverkeren” som lager og tilvirker med matematisk presisjon i tråd med materialets egenskaper og håndverksteknikker. I tillegg til disse to tradisjonelle rollene har vi både den kreativt skapende og den systematisk undersøkende. Kontakten med materialet kan inspirere og frigjøre mulighetene til å finne de tekniske løsningene som skal til. Her vil lærerkompetansen være en kritisk faktor (Maapalo, 2019)

Elever og studenters gjenstandskulturelle livsverden er i dag preget av industrielt framstilte produkter, rettet mot konsum. Gjenstandstradisjonene har blitt til industriprodukter, stengt inne i kommersielle trender. Å forme fram noe fra bunnen av, stedsspesifikt, analogt, avansert og reflektert på en tresløydsal vil, foruten erfaring med verktøy, gi en dyp innsikt i de lange tradisjonene menneskelige artefakter har utviklet seg gjennom. Langsomt og besværlig, vokser tingene fram, laget helt fra bunnen av, med sterk tilknytning og stor mestringsglede. Maskiner vil alltid redusere et uttrykk, og sette sine egne begrensninger og premisser. I arbeid med å utvikle form kan en maskin som f.eks. 3D-printeren, virke fremmedgjørende og masseproduksjonsrettet. Det er i spennet mellom individets egen verden og de velkjente etablerte analoge ytringsformene som inkluderer varighet, at vi arbeider med å tydeliggjøre en didaktisk tilnærming. Studentene og elevene får lov til å være både formgivere og håndverkere, oppfinnere og utforskere. Den kulturen som arves videre i et land eller på et sted utvikler og bærer fram tradisjoner og forståelsesformer på mange flere plan enn det som styres politisk inn i utdanningene (Tin, 2007, 2012). Med studenter har vi arbeidet mye med materialbaserte muligheter og kulturelle ytringer knyttet spesielt til materialet tre. I tradisjonene bakover i tid har dette materialet generelt blitt sett som menns materialområde, ikke kvinners. Læreplan for forsøk med 9-årig skole, som kom i 1960, skulle være en samlende plan for hele landet. Med læreplanen skjedde det store forandringer for fagene Tegning, Sløyd og Håndarbeid, noe som førte til at den kjønnsdelte undervisningen i løpet av 1960-tallet ble avskaffet (Nielsen, 2009 s. 55). Fram til da var håndarbeidsopplæringa i den norske grunnskolen delt inn i tresløyd for gutter og tekstilt håndarbeid for jenter (Kjosavik, 2001). Det å lage eller forme noe har gjerne også vært låst i andre slags lukkede tenkemåter, der for eksempel funksjon og «bruksform» i tråd med funksjonalismens idealer, har vært udiskutable rammer.

Med Åpen forms metode som handlingsskapende agent, kan prosessen gå for seg i en nær og fortrolig-, ja nesten i en intim dialog mellom formgiver og det som formes. Overveielsene, eller det tankekjøret som arbeidet henger sammen med, og som med stor relasjonell kraft former, vil være «in action».

I prosesser der grensene mellom den som skaper og det som skapes viskes ut, vil dialogen med materialet alltid bidra til en viss uforutsigbarhet. I samspillet mellom menneske, materiale og verktøy, vokser tingene fram. Man føler seg fram med både hender, sanser og forestillingsevne. Virkeligheten innebærer støv, støy, vannblemmer i hendene og andre ubehageligheter på forskjellige nivå. Ikke noe er mykt og føyelig som tekstiler, så med trematerialer har man ikke noe annet valg enn å samarbeide. Studenten Marthe uttrykker dette slik: «Noe nytt jeg gjorde denne perioden, var å la treverket fortelle meg hva det ville framfor å fortelle treverket hva det var jeg ønsket at det skulle gjøre». I hennes inntoning mot materialet, opplever vi hvordan hun begynner å bygge inn elementer fra sin egen livsverden i det som ble transformert til å bli en personlig og inderliggjort bryllupsgave (fig. 15).

Våre evner til å forestille oss, uttrykke oss og dikte inn betydninger i det vi lager, inneholder fine muligheter både til selvrefleksjon og til å fysisk vise andre det vi tenker og føler. Marthe er ikke redd for å sette ord på hvordan hun bruker sine personlige erfaringer som bakgrunn for sitt knivprosjekt: «Det har vært en periode for selvrefleksjon og synliggjøring av egne valg og verdier» (Marthe), skriver hun innledningsvis til perioden med kniv og slire. I sitt arbeid med et knivpar i bryllupsgave til sin bror, forklarer hun oss tydelig hvordan hun bruker form og materialitet for å få fram sin tolking av broren slik hun har opplevd ham gjennom oppveksten. Sluttrefleksjonen hennes lyder slik:

På en måte symboliserte de (knivene) akkurat der jeg var i mitt liv når de ble laget. Jeg er vant med å ønske at alt blir perfekt og bruker ofte lang tid på alt jeg gjør. Akkurat de ukene da dette prosjektet ble gjennomført var det ingenting som var perfekt. Jeg stod midt i et samlivsbrudd og slet med å komme meg på skolen i det hele tatt. Knivene ble en tankepause i hverdagen og ble til slutt et perfekt par, med alle de feilene og manglene som finnes på dem. De var egentlig ikke tilstrekkelige for mine ideer, men fremdeles skapt på en så perfekt måte at jeg elsker alt ved dem. Spesielt utilstrekkeligheten i deres enkelhet. (Marthe)

Figur 15.

Erstad Rosseland. (2020).

Bryllupskniver. [Svartor og lær]

Foto: Marthe Erstad Rosseland.



Slik Mikkel B. Tin trekker fram livshendelser uttrykt og manifestert i gjenstander som i førindustriell tid ble håndlaget til spesielle begivenheter, har Marthe tatt symbolsk form i bruk og laget et knivpar i gave til et brudepar. Men hun lager knivene ut fra sin egen forestillingsverden, og skaper dermed noe helt nytt i sitt eget språk. Om læring ved å skape i sitt eget språk, peker Biljana Fredriksen på følgende:

Med en gang vi snakker om hva vi skal lage, blir fokuset rettet mot produkter og resultater. Det er ikke akkurat slik at jeg mener at det er farlig å lage produkter, men jeg mener at det er mange flere muligheter for læring hvis barn/vi skaper noe heller enn å lage/reprodusere ne. Med 'skape' menes det å utvikle noe fra sine egne ideer, mens 'å lage' kan være å kopiere noe, lage etter oppskrift eller lignende. Begrepet 'skape' bærer med seg en kreativ dimensjon og åpner for at barn skal anvende egne erfaringer. (Fredriksen, 2013, s. 90–91)

Austring og Sørensen utdyper denne formen for læring som mediering: «en æstetisk læreprosess er en læringsmåte, hvorved man via æstetisk mediering omsetter sine indtryk af verden til æstetiske formudtryk for herigjennem at kunne reflektere over og kommunisere om seg selv og verden (Austring og Sørensen, 2006, s. 107). I skapende arbeid er det naturlig å la livet inspirere, med sine gleder og sorger, sine begivenheter og hendelser og la materialer hjelpe til med å vise det man føler. Inspirasjon må kunne være opplevd, nær, personlig og utilsørt. Den forundringsspakke av uttrykk, formet inn i kniver og slirer av kommende lærere i kunst og håndverk, har i årevis vandret gjennom våre sløydssaler. Barad (2007, s. 136) skriver at forskjeller ikke må tas for gitt. Det er forskjeller som betyr noe her i verden. Forskjellene skaper mening og uten forskjeller ville det faktisk ikke «vært noe» som kunne vært identifisert «som noe» i flyten av pågående hendelser i verdens sammenfildrede tilblivelse.

Her følger et lite utvalg som viser noen av studentenes tolkninger av oppgaven. Noen av arbeidene ble ikke ferdige på grunn av Korona og stengte verksteder. (fig. 16–24):

Figur 16.

Linn Dyrnes Magnussen. (2020).

Venuskniv. [Bjørk]. Foto: Linn

Dyrnes Magnussen.



Figur 17.

Yvonne Berget. (2018). Kniv. [Ask og

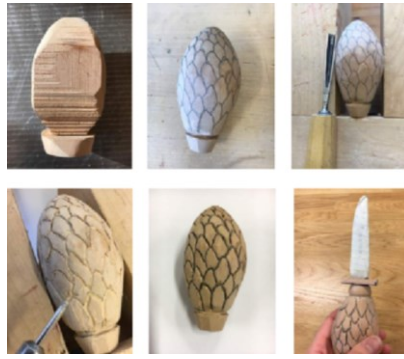
merbau]. Foto: Forfatter Liv Mildrid

Gjernes.



Figur 18.

*Sabah Sabri Rashid Aziz. (2020).
Drageegg. [Bjørk]. Foto: Sabah Sabri
Rashid Aziz.*



Figur 19.

*Sabah Sabri Rashid Aziz. (2020).
Dragehode. [Bjørk]. Foto: Sabah
Sabri Rashid Aziz.*



Figur 20.

*Renate Ekren. (2023). To kniver.
[Plommetre og ask]. Foto: Renate
Ekren.*



Figur 21.

*Lene Tønsvoll Mortvedt. (2022). Kniv.
[Einer]. Foto: Lene Tønsvoll
Mortvedt.*



Figur 22.

Rebekka Sofie Kvalvik. (2023) Kniv til far. [Bjork]. Foto: Rebekka Sofie Kvalvik.



Figur 23.

Haakon Folgerø-Holm. (2023). Hunden til minne. [Ramin]. Foto: Haakon Folgerø-Holm.



Figur 24.

Marte Gjøsæther. (2022). Kniv med eikeskaft. [Eik]. Foto: Liv Mildrid Gjernes.



Figur 25.

Trematerialer og treemner. Foto: Liv Mildrid Gjernes.



Vi opplever at utvelgelsen av de materialene som blir tatt med inn i det mulighetsrommet der knivlaging finner sted, er et av de mest påvirkningskraftige didaktiske valgene vi gjør som lærere. Det er allment kjent blant knivmakere at et trestykke, et så kalt knivemne, har mye å si for knivmakerens formgivingsprosess. En del produsenter av hobbymateriell reklamerer med eksklusive harde tresorter som masurbjork (valbjork) og andre sjeldne tresorter. I slik reklamering kan det ligge en oppfordring til perfektionistisk utførelse. I vår undervisning har vi valgt en annen inngang ved å introdusere et mangfold av ulike tresorter (fig. 25) til studentene. De har sanselig fått utforske varierte «verdiløse» materialer, som alminnelige løvtresorter fra norske skoger og hager, restmaterialer og kapp. Vi oppfordrer studentene til gjerne å gjenbruke gamle møbeldeler eller selv å finne emner i skogen. Slik det allerede oppfordres i oppgavetekstene, har vi også ønsket at studentene lager flere kniver, i det minst flere knivskaff. Vi opplever at det er i deres møte med mange varierte trematerialer at det åpnes opp for utforskende prosesser med rom for egne oppdagelser. Vi vil her vise tekster og fotografier til tre studenter som på forskjellige måter synliggjør hvordan ulike trematerialer påvirker formgivingsprosesser. Veronica har disse tankene rundt sin arbeidsprosess:

Et langt, vakkert og dramatisk hår minner om huldra langt til skogs eller fjells. Flammer og harmoni spant også rundt i tankene gang på gang. Jeg så for meg et slikt dramatisk utseende da rirkula ble åpnet i båndsaga en tidlig februar dag. (...) Samtidig som jeg var i en rus over tre emnet, følte jeg også en makt i kroppen, det var nå i mine hender og i mitt eie, tanken måtte jeg legge bort. Selv om jeg hadde sterke følelser, hadde den en stor affeksjonsverdi for meg da den stammet fra mitt landskap på Reinfjellet. Lykkefølelsen og jakten på en ny form dro meg videre til denne kniven. Strukturen som viste seg på innsiden av kulen førte meg i en formgivingsprosess. (Veronica)

For Veronica er rirkula (fig. 26) en handlingsskapende agent som fører til et intenst møte med trematerialet. Den er som en liten skattkiste som gradvis blir til i møtet med Veronicas hender. Rirkuler er utvekster der vedfibrene er vridd og slynget om hverandre (fig. 27). For Veronica er både knivtradisjoner med ideen om den «gode spikkekniven» og rirkulas dramatiske utseende handlingsskapende agenter, i tillegg til at hun er knyttet til selve det stedet der rirkula finnes. Idet hun fjerner materialet og nye flammemønstre skapes, føres nye valg inn i formgivingsprosessen hennes (fig. 28–29). «Jeg former deg stadig til en spesifikk form og du former meg med intensiteter, sammen blir vi til», skriver Veronica videre.

Denne fremgangsmåten skiller seg vesentlig fra det å arbeide med en forhåndsbestemt form og en lest. Når man ikke masseproduserer kniver, men heller følger Voldbakkens tradisjon (Thorensen, 1992) med å lage kniv først og slira etterpå, ser man etter og forsøker å fremheve spenstige detaljer som flammer, knuter og annet, og forsøker å bringe fram det beste i det aktuelle emnet.

Figur 26.

*Veronica Myrvang. (2020) Rirkule.
[Rirkule] Foto: Veronica Myrvang.*



Figur 27.

*Veronica Myrvang. (2020). Rirkule
delt. [Rirkule]. Foto: Veronica
Myrvang.*



Figur 28.

*Veronica Myrvang. (2020).
Huldrakniv i slira. [Rirkule og lær].
Foto: Veronica Myrvang.*



Figur 29.

*Veronica Myrvang. (2020).
Huldrakniv. [Rirkule]. Foto: Veronica
Myrvang.*



Andrea høster og deler fra sine livshendelser med følgende ord og foto «en kniv i epletre, osp og rogn»:

En gang – for mange tiår siden – ble det plantet noen små vekster i en hage vest i Lofoten. Seksti år seinere ble disse små vekstene, som nå var blitt til store, nydelige rognetrær med masse personlighet, avhugget og omgjort til små, utlevde trestubber. Begrunnelsen var alderdom, og muligens litt hard bruk. Jeg kan fortsatt huske hvor sint jeg var på mamma. Her var alle mine lykkelige barndomsminner. Det var her vi ‘hengte’ som barn. Lekte sisten. Arrangerte kappløp. Trikset. Spiste lunsj. Sang. Kranglet. Balanserte. Bygde hytte. Risset inn hemmeligheter. Det var her vi vokste opp (...). Dette er min barndom oppsummert i noen få stikkord. Når disse minnene møtte epletreet- et hardt og til tider vanskelig materiale, som med sin sjarmerende historie fra et flyttelass til Norge og sine nydelige og helt spesielle fargenyanser maktet å bevege noen hjertestrenger i formgiveren-da kan du sikkert forstå at jeg var blitt inspirert. (Andrea)

I Andreas knivlagingsprosess sammenfiltres (Barad, 2007, s. 33) barndomsminner med en utforskningsprosess av tre veldig forskjellige tresorter som handlingsskapende agenter, hardt og mørkt epletre, lys og myk osp og rødlig og livlig rogn. Formgivingen av den «larveaktige kniven» (fig. 30) er et direkte resultat av lekende utforskning rundt hva materialene i en skjærefjøl hun har laget først byr på, og det potensialet båndsgas lett svingende blad åpner for.

Figur 30.

*Andrea Laurine Elvestad. (2018).
Kniv. [Epletre, osp og rogn]. Foto:
Andrea Laurine Elvestad.*



Heidi Kristin henter også fram barndomsminner som bakgrunn for arbeidet sitt (figur 31): I fem-års alderen opplevde Heidi Kristin hvordan et gammelt rognetre, hennes eget klatretre, plutselig ble brutalt felt ned for å gi plass til familiens garasje. Senere forsvant også bjørka, et annet klatretre, fordi det hadde begynt å skrape mot foreldrenes soveromsvindu. «På grunn av at disse trærne har satt så dype spor at jeg den dag i dag tenker på dem, ble det viktig for meg å bruke rogn og bjørk i min prosess med

knivlaging. Jeg ville hedre disse fantastiske klatretrærne.». (Heidi Kristin). Disse minnene ble vekket i møte med knivoppgaven og knyttet seg til Heidi Kristins valg av trematerialer. I utformingen ble hun i tillegg inspirert av det hun kaller for «treskatter som en kiste, neverbokser, en tine med bjørnedekor og en bjørnefigur» (Heidi Kristin) laget av hennes oldefar (fig. 32–33).

Da jeg startet spikkingen kjente jeg noe nytt og spennende, treet oppførte seg ikke slik jeg hadde opplevd før. Kniven sank lett inn i treverket og tok akkurat så mye materiale som jeg ønsket. Det var en fantastisk følelse, og er noe jeg aldri har opplevd med noen andre tresorter før jeg nå opplevde det med rogn. (Heidi Kristin)

I Lailas formgivingsprosess blir «treskatter» laget av oldefaren og minner knyttet til de nedfelte klatretrærne til handlingsskapende agenter, – i møtet mellom Lailas hender og de myke tresortene.

Figur 31.

*Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.
(2020). Familien Bjørnarson. [Rogn
og bjørk]. Foto: Heidi Kristin
Brattbakk-Lorentzen.*



Figur 32.

*Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.
(2020). En bjørnefigur. [Tre]. Foto:
Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.*



Figur 33.

*Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.
(2020). En tine med bjørnedekor.
[Tre]. Foto: Heidi Kristin Brattbakk-
Lorentzen.*



Andrea, Veronica, og Heidi Kristin, har på forskjellige måter erfart hvordan ulike trematerialer har gjort noe med dem, både som minner, gjenstander og som formgivingsmateriale. «Inspirasjonen og informasjonen som man får av materialets egenskaper og uttrykk kan defineres som materialers agentskap i skapende prosesser» (Waterhouse, 2013, s. 36–37). I formgivingsprosesser går studentene i dialog med materialer og blir *til* sammen med ulike handlingsskapende agenter. Slik Veronica uttrykker det, former rirkulen henne og hun den. Materialitet er ikke passivt (Coole & Frost, 2010, s. 1) men har reell påvirkningskraft. Nymaterialistiske filosofer og forskere (Barad, 2007; Bennett, 2010; Braidotti, 2013; Coole & Frost, 2010; Deleuze & Guattari, 2013; Lenz Taguchi, 2012; Lenz Taguchi & Palmer, 2013; Magnusson, 2017; Wolfe, 2010) tar på alvor det agentskapet som spilles ut av også ikke-menneskelige materielle kroppar og søker «bortenfor skillet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige» (Lenz Taguchi, 2010, s. 36). Mellom ulike organismer finnes det ingen hierarkisk relasjon (Lenz Taguchi, 2010, s. 36). «Vi befinner oss alle i et gjensidig avhengighetsforhold og inngår i gjensidige forbindelser med hverandre som menneskelige og ikke-menneskelige performative agenser» (Lenz Taguchi, 2010, s. 36). Dette kommer godt til uttrykk også når skulptøren Mattias Härenstam skriver om det materialet han står foran i sin presentasjon av eget arbeid (fig.34–35), vist i Kunstgarasjen, Bergen vinteren 2022.

Som oftest er det skulpturene som lager meg mer enn det er meg som lager dem. Treet har en form og en retning som jeg ikke har noe annet valg enn å følge. At prøve å tvinge det til noe det ikke vil er en umulighet. Jeg må underkaste meg dess struktur med uventede hulrom, harde kvister og forvridde fibrer. For hver dag blir treet noe lettere og verkstedet mer støvete. Jeg kommer langsomt inn i treet og samtidig kryper treet inn i meg. Det finnes som støv og fliser i mine øyne, i min munn og nese og kryper inn under huden. Jeg blir tre og treet blir meg. (Härenstam, 2024)

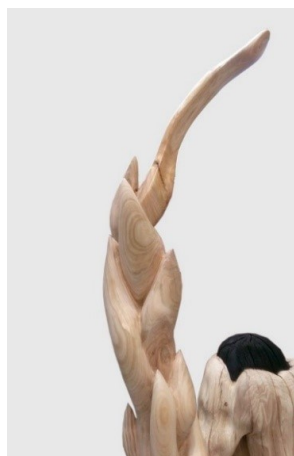
Figur 34.

Mattias Härenstam. (2022). Coming closer slow but relentless. [Alm]. Foto: Thomas Widerberg.



Figur 35.

Mattias Härenstam (2022). With outstretched tongue to lick the sky clean (detalj). [Alm]. Foto: Thomas Widerberg.



Man aner at mye av det fysiske trematerialet ble til flis og støv før den menneskeformede ytringa blir forløst. Et menneske med sitt verktøy har gått inn i en tett dialog med en trestamme og hentet ut noe som han gjør sansbart og begripelig for oss. Gjennom denne intime prosessen møter vi noe som er helt nytt. Var det en alme-stamme han tok fatt på? I alle fall en av de harde løvtresortene, av dem som kan gi mye motstand og som krever sterk vilje og utholdenhet fra den som former.

For skulptøren er det som for knivskaperen, at man forholder «seg til sine omgivelser på en forhandlende måte. Man prøver seg frem og oppdager «hva som går, og hva som ikke går.» (Fredriksen, 2013, s. 85). Hvordan knivformen blir til i prosessen er det ut fra et forhandlende og skapende perspektiv umulig å planlegge på forhånd. Når man forholder seg til materialer på en åpen måte blir plassen «for det som skjer mellom den som skaper og materialet» større enn i «prosesser hvor målet er klart og tydelig definert og materialet betraktes som et middel til å gjennomføre ideen. Det er avhengig av hvilken posisjon man tar i møtet med materialet.» (Waterhouse, 2013, s. 36–37).

All skaping er avhengig av hva materialene byr på av kvaliteter eller det man kan kalle for affordanser, forstått som meningstilbud i form av de ulike omgivelser med sine forskjellige materialer og materialiteter byr på av muligheter (Gibson, 1986). I skapende, formingsfaglige prosesser handler dette om materialers iboende sansbare kvaliteter. «Dette er kvaliteter som materialet tilbyr oss, en form for estetisk affordance.» skriver Waterhouse (2013, s. 33). Begrepet «estetisk» betyr sansbart eller sansebåret. For Heidi Kristin for eksempel, byr den myke rogn på muligheten til å spikke fram fire forskjellige bjørneskikkelser, for Veronica byr rirkula på en sanselig oppdagelsesreise i et fortryllende flammemønster og for Andrea byr de svært forskjellige tresortene sammen med universitetets trebearbeidingsmaskiner på utforskende lek. De ferdige resultatene forutsetter intime og utforskende samhandling med materialet og en vilje til å tørre å miste kontroll og la «feil bli til gull».

Kintsigu, den siste handlingsskapende agenten det er aktuelt å identifisere her, dreier seg om hvordan en liten feilvurdering av hendenes møte med treskaftet eller den bløte slira kan ødelegge for de forestillingene man har hatt i arbeidet med sin egen kniv. Når man former en kopp i myk leire med hendene, kan man på et øyeblikk lappe sammen et hull skapt ved feil bevegelse, eller gni sammen leirestykket etter mislykket formskaping og begynne på nytt. Når man arbeider med tre derimot, er det mye mer utfordrende å måtte ta noen steg tilbake i formgivingsprosessen. Tre er et hardt materiale, og uansett om det er snakk om myke eller harde tresorter er det de samme fysikkens lover som gjelder. En grop skapt ved uhell med et skarpt verktøy i et knivskaft, kan ikke bare klemmes tilbake til slik den var med hendenes kraft. Å miste en bit av et treskaft er noe ugjenkallelig på mange måter. Det å for eksempel lage et dypt og smalt hull for knivtanga (se figur 9) i et treskaft er en møysommelig prosess der studentene noen ganger senterborer for dypt eller skeivt og feil oppstår. Ofte ligger det flere timers og dagers arbeid bak, men plutselig oppstår en flenge, eller en bit av skaftet faller av, og man overveldes av fortvilelse. I slike øyeblikk kan en lærers mange møter med «feil» komme til nytte.

Vi har begynt å kalle disse begivenhetene metaforisk for Kintsigu, som er et tradisjonelt japansk håndverk der keramikk som enten ved uhell eller med hensikt er blitt ødelagt blir reparert med urushi lakk og gull (Keulemans, 2016, s. 18). Skjønnhet betyr ikke perfeksjon (Weintraub, Tsujimoto, Walters, 1979, s. 51–54). Kintsigu kan også beskrives som det imperfektes estetikk. Vi har i vår bruk av begrepet oversatt det til «feil blir til gull». Kintsigu er for oss en grunnleggende didaktisk holdning som kan by på mye innen kunst- og håndverksfaglige praksiser generelt i grunnskolen. Elever kan for eksempel slite med perfeksjonisme som stopper arbeidet og gjør dem mismodige. Men med Kintsigu vil det være en mulighet til likevel å få arbeidet til å skinne og til i neste runde å skape mestring og stolthet i stedet for selvoppgivelse og mismot.

Den japanskfødte keramikeren Takeshi Yasuda sin arbeidsmotivasjon er også inspirerende, når han i filmen om hans liv (Wright, 2013) sier at «If you loose control – something new might happen!». For den som dreier eller støper i porselensleire, kan det kanskje også være lett å miste kontrollen. En student

som høvler eller spikker fram en form som skal bli til et knivskaft kan lett komme til å ta i for mye, og hele arbeidsstykket kan synes å være ødelagt. I slike situasjoner lar vi oss inspirere av (håndverket) Kintsigu, der man gjør det Yasuda oppfordrer til og finner ut hvordan feilen som oppstod kan spore an til noe helt annet og flott.

Figur 36.

Sigrid Storlie. (2022) Sigrids høvelglede. [Svartor]. Foto: Sigrid Storlie.



Figur 37.

Sigrid Storlie. (2022). For mye høvling. [Svartor]. Foto: Sigrid Storlie.



Sigrid ble så begeistret over skavhøvlen som beit så fint, at hun plutselig hadde høvlet for mye i sitt arbeid med å forme til et knivskaft i myk svartor (fig. 36-37). Hennes senterboring for knivtanga var perfekt, men i et mykt materiale som svartor, høvler man seg fort inn til borehullet, og skaftet kan dermed være kritisk ødelagt. For Sigrid ble problemet at for mye av materialet i overgangen mellom skaft og knivblad ble høvlet bort. I en slik situasjon er det forskjellige ting man kan prøve ut for å bøte på skaden og se om feilen kan omskapes til noe helt nytt. Med Kintsigu kan man eventuelt tilføre et element som kan løfte arbeidet opp på et nytt nivå. Denne tenkningen kan fungere som et godt eksempel på diffraktiv tenkning og viser til muligheter eller *potensialiteter* som «feil» kan by på (Lenz Taguchi, 2012).

Med Marléns kniv (fig. 38) er problemet med for lite materiale i overgangen mellom treskaft og knivblad løst ved at et annet trestykke settes inn og tilpasses. Denne lille «holken» på tvers kan formes på ulike måter og i ulike materialer. Dersom senterboringen er for upresis, vil den også kunne dekke til det på en måte som ser planlagt og intendert ut, og «feil» blir til gull.

Figur 38.

Marlén Haaland. (2022). Jaktkniv til far. [Svartor og valbjørk i holken]. Foto: Liv Mildrid Gjernes.



Sigrid er en dyktig formgiver, og ved å gå forsiktig til verks med rasper av ulik grovhet, lyktes hun med å ro arbeidet i land.

Figur 39.

Sigrid Storlie. (2023). Ferdig kniv og slire. [Svartor og lær]. Foto: Sigrid Storlie.



Noe av det viktige med trematerialer er at de gir så mye motstand. Arbeid med heltre krever at man anerkjenner materialets kraft og egenvilje. Man kan ikke lure tverrved til å tro at den er langved. Man kan ikke forsegle eller fortrylle dette hygroskopiske materialet på noen måte som gjør at det oppfører seg som plast, det vil si som en død representasjon. Hver lille del har sin egen vilje som krever respekt og innsikt. Dette understreker også Tomas Tomasson Punde når han påpeker at «Det som er krevende med å jobbe med levende materiale er at det aldri er stabilt. I dag er det mange knivmakere som benytter seg av ulike kjemikalier og vakuum i den hensikt å gjøre treet stabilt» (Punde, personlig kommunikasjon, 23.01.2025).

En gang var bruksnytte en ren nødvendighet, men i dag når maskinene produserer det meste for oss i et overveldende omfang, finner vi mening i å la den kniven som skapes helt spesifikt av en student i et eneste eksemplar, bli til en særlig begivenhet. Vi kan la den bli til noe helt enestående og spesielt, der ytre og forutbestemte krav er tonet ned i et åpent rom for fabulering. Studentene kan leite fram og leke seg med den sorts poetiske og usigelige uttrykk som masseproduksjonen ikke evner å utvikle. I dette essayet har vi forsøkt å «tenke» knivskaping med våre studenter i en rhizomatisk struktur, der vi har skapt forskjellige stoppepunkter som vi ser at er med på å danne de komplekse omstendighetene som skal til for kunne å skape.

En kniv og en slire danner en helhet og i mange av essayets foto er studentenes slirer avbildet. I dette essayet har vi likevel ikke skrevet om slirearbeid. Skinn og lær er dyrs hud og bruken av noens hud er fylt med paradokser og fortjener en helt egen artikkel. En student har utviklet slire i tre (figur 40), og den er helt annerledes tenkt ut enn Tomas Tomasson Punde sine treslirer. Håndverkeren *Ylva Fenros Vinje* har også laget mange kniver med treslire (fig.41).

Figur 40.

Sofie Sve. (2022). Kniv med treslire. [Eik]. Foto: Liv Mildrid Gjernes



Figur 41.

Ylva Fenros Vinje. (2006). En kniv med treslire. [Einer]. Foto: Vetle Walnum Vinje.



For oss er det en dyp uro som har vært vår handlingsskapende agent og drevet oss gjennom dette arbeidet i form av et vitenskapelig essay. Uroen er knyttet til den retningen det naturnært menneskeskapte synes å ta. Det er en uro også for alt dette levende som omgir oss, den berører et ubehag også knyttet til bruken av andre levende vesener som materialer. Kjetil Sømoe setter i sitt essay «Platanlønn» (2023) ord på den dype empatien og tilknytninga han opplever i møtet mellom et tre og seg selv, «som evolusjonært formede individer innvevd i den samme livsveven» (Sømoe, 2023, s. 16). Grensene mellom oss selv og verden, i form av alt som er virkelig og levende, er skjøre og porøse, og vi mennesker dekker dem til så godt vi kan.

Vi har identifisert viktige forhold knyttet til ulike tradisjoner som er dypt forankret i vår kultur. Hvordan studentene både kan utvikle tradisjonen videre, bryte ut av den og bli til med den, har vi også undersøkt og synliggjort. Selve knivoppgaven byr på noen lukkede krav, som boring av hull og tilpasning av tanga, men hovedsakelig byr den på åpne og utforskende prosesser der skaping av tekst og arbeid i materialer sammenfiltres i en materiell-diskursiv tilblivelse (Barad, 2007). Med den kunstfaglig forankra arbeidsmåten som kalles Åpen forms metode har vi introdusert en støttende struktur for utforskende og åpnende knivskapingsprosesser der studentene kan utvikle mulige formsvar fordomsfritt og med sine egne sansebaserte erfaringer. Vi har oppmuntret til at de kan la livshendelser bidra til å gi inspirasjon og meningsfulle uttrykk til det skapte. I møte med varierte trematerialer som handlingsskapende agenter, får de oppleve og oppdage sine estetiske affordanser og forme knivene i forhandlende dialoger med materialene. Kintsigu forsikrer om, som handlingsskapende agent, at om noe synes å gå galt, så finnes det likevel utallige muligheter for at kniven ved å bli til noe annet, kan bli til noe mer.

Praksisarkitekturen for trearbeidspraksiser er skjør (Maapalo, 2019). De praktisk-estetiske fagene hevdes stadig å være et satsningsområde. Men hvis vi ser på selve forfallet innen kunst og håndverksfagene som handlingsskapende agent, kjenner vi også en stor uro (Holmboe Høybo & Olafsen, 2023; Randers-Pehrson, et al., 2023; Andaur, 2022).

Som lærere vil vi bidra til at studenter og elever får muligheter til å forme og uttrykke sin egen tilværelse, forankret i sin egen tolking. Å uttrykke seg visuelt med materialer er i seg selv en av våre ytringsfriheter, like viktig som talefriheten og verbalspråket. Ved å skape, kan man utdype, vise og manifestere sin eksistens, utformet på sin egen måte. For det å gi form til noe skjer aldri i et vakuum, slik vi nå har synliggjort i vår tilnærming. Som formskapende mennesker har vi med oss en erkjennelse om hvordan alle materielle kropper har påvirkningskraft, henger sammen og danner en kontinuerlig blivende rhizomatisk struktur eller en livsvev. Noe blir fjernet for at noe nytt skal kunne bli skapt. Livet drypper inn og ut med sin glede og sitt ubehag. Denne erkjennelsen kan være med på å gi mening og motstand i noen skapende prosesser, slik som det å lage kniv med slire.

Referanser

- Andaur, K.U. (2022, 10. mai). Styrking av de praktiske og estetiske fagene har uteblitt. *Utdanningsnytt*.
<https://www.utdanningsnytt.no/kristian-ulyses-andaur-praktisk-estetiske-fag-tonje-brenna/styrking-av-de-praktiske-og-estetiske-fagene-har-uteblitt/321815>
- Austring, B. D. & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring: Grundbog om æstetiske læreprosesser*. Hans Reitzels forlag.
- Aziz, S.S.R. (2020). *Drageegg*. [Bjork]. Foto: Sabah Sabri Rashid Aziz.
- Aziz, S.S.R. (2020). *Dragehode*. [Bjork]. Foto: Sabah Sabri Rashid Aziz.
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2011). Erasers and erasures: Pinch's unfortunate 'uncertainty principle'. *Social Studies of Science*, 41(3), 443–454. <https://doi.org/10.1177/0306312711406317>

- Barad, K. (2014). Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax*, 20(3), 168–187. DOI: 10.1080/13534645.2014.927623
- Berg, Ø. (1991). *Kniv og slire – Fra husflid til kunsthåndverk*. Grøndahl Dreyer.
- Berget, Y. (2018). *Kniv*. [Ask og merbau]. Foto: Liv Mildrid Gjernes.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Brattbak-Lorentzen, H.K. (2020). *Familien Bjørnarson*. [Rogn og bjørk]. Foto: Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.
- Brattbak-Lorentzen, H.K. (2020). *En bjørnefigur*. [Tre]. Foto: Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.
- Brattbak-Lorentzen, H.K. (2020). *En tine med bjørnedekor*. [Tre]. Foto: Heidi Kristin Brattbakk-Lorentzen.
- Coole, D. & Frost, S. (Red.) (2010). *New materialisms. Ontology, agency, and politics*. Duke University Press.
- DeLanda, M. (2005). *Intensive science and virtual philosophy*. Bloomsbury Academic.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2013). *A thousand plateaus*. Bloomsbury.
- Ekren, R. (2023). *To kniver*. [Plommetre og ask]. Foto: Renate Ekren.
- Elvestad A.L. (2018). *Kniv*. [Epletre, osp og rogn]. Foto: Pauliina Maapalo.
- Folgerø-Holm, H. (2023). *Hunden til minne*. [Ramin]. Foto: Haakon Folgerø-Holm.
- Fredriksen, B. (2013). *Begripe med kroppen: Barns erfaringer som grunnlag for all læring*. Universitetsforlaget
- Gibson, J.J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press Ltd.
- Gjernes, L. M. (2017). Å ta spørsmål om form på alvor. *Nordic Journal of Art and Research*, 6(1), 1–19. <https://doi.org/https://doi.org/10.7577/if.v6i1.1926>
- Gjøsæther, M. (2022). *Kniv med skaft*. [Eik]. Foto: Liv Mildrid Gjernes.
- Haaland, M. (2022). *Jaktkniv til far*. [Svartor og valbjørk i holken]. Foto: Liv Mildrid Gjernes.
- Holmboe-Høybo, I. & Olafsson, B. (2023, 23. oktober). Etter tiår med dyrking av realfag, bør vi no styrke og auke fagkompetansen innom dei praktiske faga. *Forskersonen.no*. <https://www.forskersonen.no/elever-kronikk-laering/etter-tiar-med-dyrking-av-realfag-bor-vi-no-styrke-og-auke-fagkompetansen-innom-dei-praktiske-faga/2271246>
- Härenstam, M. (2022). *Coming closer slow but relentless*. [Alm]. Stilt ut ved Kunstgarasjen 14.01.2022 – 13.02.2022. Foto: Thomas Widerberg.
- Härenstam, M. (2022). *With outstretched tongue to lick the sky clean* (detalj). [Alm]. Stilt ut ved Kunstgarasjen 14.01.2022 – 13.02.2022. Foto: Thomas Widerberg.
- Härenstam, M. (2024, 21. mai). *Hengende skygge føder lyset*. <https://www.kunstgarasjen.no/utstillinger-2022/mattias-haerenstam>
- Jackson, A.Y. & Mazzei, L.A. (2012). *Thinking with theory in qualitative research – Viewing data across multiple perspective*. Routledge.
- Joma, A. (2003). *Helhornskniv*. [Materiale ikke nevnt]. RiddoDuoattarMuseat, Karasjok, Norge. Inventarnummer: SD 349. Foto: Digitalt museum. <https://digitaltmuseum.no/021049668218/helhornskniv>
- Keulemans, G. (2016). The Geo-cultural Conditions of Kintsugi. *The Journal of Modern Craft*, 9(1), 15-34. <https://doi.org/10.1080/17496772.2016.1183946>
- Kjosavik, S. (2001). *Fra tegning, sløyd og håndverk til kunst og håndverk: En faghistorie gjennom 150 år*. Tell forlag.
- Kvalvik, R.S. (2023). *Kniv til far*. [Bjørk]. Foto: Rebekka Sofie Kvalvik.
- Køhn, Ø. (1998). Samekniven – en nordnorsk kulturbærer. *Norsk husflid*, 4, 52-56.
- Lenz Taguchi, H. (2010). *Bortenfor skillet mellom teori og praksis: en introduksjon til intra-aktiv pedagogikk i barnehagefeltet*. Fagbokforlaget.
- Lenz Taguchi, H. (2012). A diffractive and Deleuzian approach to analysing interview data. *Feminist Theory*, 13(3), 265–281. <https://doi.org/10.1177/1464700112456001>
- Lenz Taguchi, H. & Palmer, A. (2013). A more ‘livable’ school? A diffractive analysis of the performative enactments of girls’ ill-/well-being with(in) school environments. *Gender and Education*, 25(6), 671–678. DOI: 10.1080/09540253.2013.829909
- Maapalo, P. (2017). "Vi rigger til så godt vi kan" – konturer av praksisarkitekturer som muliggjør og hindrer undervisning i materialet tre i kunst- og håndverksfaget i norsk barneskole. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(1), 1–20. <https://doi.org/10.23865/jased.v1.520>

- Maapalo, P. (2018). Åtte læreres trearbeidspraksiser – en diffraktiv analyse. *FormAkademisk - Forskningstidsskrift for Design Og Designdidaktikk*, 11(5), 1–21.
<https://doi.org/10.7577/formakademisk.2246>
- Magnussen, L.D. (2020). *Venuskniv*. [Bjork]. Foto: Linn Dyrnes Magnussen.
- Magnusson, L.O. (2017). *Treåringar, kameror och förskola – en serie diffraktiva rörelser* [Doktorgradsavhandling]. Göteborgs universitet.
- Massumi, B. (1995). The autonomy of affect. *Cultural Critique*, (31), 83-109. DOI: 10.2307/1354446
- Mehus, K. (ca. 1990). *Kniv*. [Øye i turkis/elfenbein]. Fra Ø. Berg, *Kniv og slire: fra husflid til kunsthåndverk* (s. 69). Grøndahl Dreyer, 1991. Foto: Roger Fredrics. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011032106023
- Mehus, K. (2009). *Kniv*. [Ukjent]. Kunstnerforbundet, Oslo, Norge. Foto: Thomas Tveter.
<https://kunstnerforbundet.no/kunstnere/204/konrad-mehus>
- Mortvedt, L.T. (2022). *Kniv*. [Einer]. Foto: Lene Tønsvoll Mortvedt.
- Myrvang, V. (2020) *Rirkule*. [Rirkule] Foto: Veronika Myrvang.
- Myrvang, V. (2020) *Rirkule delt*. [Rirkule] Foto: Veronika Myrvang.
- Myrvang, V. (2020). *Huldrakniv i slira*. [Rirkule og lær]. Foto: Veronika Myrvang.
- Myrvang, V. (2020). *Huldrakniv*. [Rirkule og lær]. Foto: Veronika Myrvang.
- Nielsen, L. M. (2009). *Fagdidaktikk for kunst og håndverk: I går, i dag, i morgen*. Universitetsforlaget.
- Punde, T. T. (ukjent). *Kniv*. [Fjellbjørk og stål]. Foto: Tomas Tomasson Punde
- Punde, T.T. (ukjent). *Tre kniver med treslirer*. [Fjellbjørk, reinskinn, messing, horn og ull]. Foto: Tomas Tomasson
- Randers-Pehrson, A., Rimstad, Å, & Carlsen, K. (2023). Utopier og realiteter i kunst og håndverksfaget – Rammefaktorerens betydning for kunst og håndverksundervisningen. *Acta Didactica Norden*, 17(3), 25 sider.
<https://doi.org/10.5617/adno.9757>
- Rosseland, M.E.. (2020). *Bryllupskniver*. [Svartor og lær]. Foto: Marthe Erstad Rosseland.
- Ruusuvuori, A. (2020). *The Puukko: Finnish Knives from Antiquity to Today*. (I. Elsner, Trans.). Schiffer Publishing, Ltd. (Original work published 2016).
- Storlie, S. (2022). *Sigrids høvelglede*. [Svartor]. Foto: Sigrid Storlie
- Storlie, S. (2022). *For mye høvling*. [Svartor]. Foto: Sigrid Storlie
- Storlie, S. (2023). *Ferdig kniv og slire*. [Svartor og lær]. Foto: Sigrid Storlie
- Sve.S. (2022). *Kniv med treslire*. [Eik]. Foto: Liv Mildrid Gjernes
- Sømoie, K. (2023). Platanlønn, Acer pseudoplatanus, 1948-2023: 59.862785°N 5.562311°Ø. *Nordic Journal of Art & Research*, 12(1). <https://doi.org/10.7577/ar.5493>
- Thorensen, P. (1990). *Kniver og knivmakere*. Tapir forlag.
- Thorensen, P. (1992). *Kniver og knivmakere 2*. Tapir forlag.
- Tin, M. B. (2007). *De første formene: Folkekunstens abstrakte formspråk*. (Bd. vol. 124). Novus. Trageton, A. (1995). *Leik med materiale: Konstruksjonsleik 1-7 år*. Fagbokforlaget.
- Ukjent knivmaker. (Ukjent dato). *Foldekniv*. [Messing med ornament på skaftet]. Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, Trondheim, Norge. Inventarnummer: FTT.04114. Foto: Erik Børseth. Digitalt museum.
<https://digitaltmuseum.no/0210214229705/foldekniv>.
- Ukjent maker. (1710). *Mangletre fra Nedre Eiker i Burskerud*. [Skåret bjørk]. Foto: Anne-Lise Reinsfelt. Inventarnummer: NF.1922-0862. Norsk folkemuseum, Oslo, Norge.
<https://digitaltmuseum.no/011023150582/mangletre>. CC NC-BY-SA.
- Ukjent maker. (1813). *Detalj av mangletre fra ukjent sted*. [Skåret bjørk]. Norsk folkemuseum, Oslo, Norge. Foto: Anne-Lise Reinsfelt. Inventarnummer: NF. 1906-1802. Digitalt museum.
[https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.noNF 1906-1802](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.noNF%201906-1802). CC NC-BY-SA.
- Ukjent maker. (første del av 1900-tallet). *Kniv med slire, laget i en folkelig tradisjon*. [Bjork og lær]. Foto: Liv Mildrid Gjernes.
- Universitets- og høyskolerådet. (2018). *Nasjonale retningslinjer for grunnskolelærerutdanning trinn 5–10*.
https://www.uhr.no/_f/p1/i17452611-f21b-419b-aba3-3d3afd3f3e22/nasjonale-retningslinjer-for-glu-5-10-pr-20032024.pdf

- Voldbakken, A. (1984). *Fuglekniv*. [Smidd stål, utskåret treverk, sydd og preget lær]. Vestlandske kunstindustrimuseum, Bergen, Norge. Foto: Digitalt museum. Inventarnummer: VK.04781. <https://digitaltmuseum.no/021028324762/kniv>
- Våmartveit, K. (Ukjent dato). *Håndsmidd knivblad med tang*. [Smidd stål]. Dalen i Telemark. Foto: Liv Mildrid Gjernes.
- Waterhouse, A.H.L. (2013). *I materialenes verden: Perspektiver og praksiser i barnehagens kunstneriske virksomhet*. Fagbokforlaget.
- Weintraub, S., Tsujimoto, K. & Walters, S.Y. (1979). Urushi and Conservation: The Use of Japanese Lacquer in the Restoration of Japanese Art. *Ars Orientalis*, 11, 39-62.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* University of Minnesota Press.
- Wright, A. J. (Filmskaper). (2013). *Takeshi Yasuda Made in China: feature film about British potter*. [Film]. Goldmark. <https://www.youtube.com/watch?v=9MSxEAekYIU>
- Wåle, O. (1997). *Knivmakerens verksted*. Landbruksforlaget.
- Øijord, T.W. (2019). *Kniv, håndverk, tradisjon og den norske folkesjela*. Kagge Forlag AS.
- Østern, T.P., Jusslin, S., Knudsen, K.N., Maapalo, P. & Bjørkøy (2021), I. A performative paradigm for post-qualitative inquiry. *Qualitative research*. <https://doi.org/10.1177/14687941211027444>
- Østern, T.P. & Dahl, T. (2019). Performativ forskning – sentrale teoretiske og analytiske begreper i boka. I T.P. Østern, T. Dahl, A. Strømme, J. Aagaard Petersen, A.-L. Østern & S. Selander (Red.), *Dybde//læring – en flerfaglig, relasjonell og skapende tilnærming* (s. 29–37). Universitetsforlaget.

Liv Mildrid Gjernes, Professor emerita siden høst 2024 (medlem i Norske Billedkunstnere, NBK) har siden 2016 arbeidet med design og arkitektur/tre i grunnskolelærerutdanningen ved Høgskulen på Vestlandet campus Bergen, etter tidligere å ha undervist ved Nord Universitet/Nesna og Universitetet i Sørøst-Norge/Vestfold Hun har bygget sin undervisning på utdanning som møbelsnekker og møbelarkitekt (Diplom fra Kunsthøgskolen i Bergen). Siden 1980 har hun drevet sin egen næring i kunst-og arkitektur/designfeltet. Hennes arbeid inneholder en mengde fagfelleverderte utstillinger nasjonalt og internasjonalt og mer enn 50 offentlige innkjøp og oppdrag, hvorav tre svenske. Det har også vært en rekke private oppdrag og innkjøp og en del samarbeid med mindre bedrifter. Etter en master i Art and Design Education ved USN har hun siden 2013 arbeidet med undervisning i fagområdene design og arkitektur i lærerutdanningene. I sitt arbeid med studenter er hun opptatt av å formidle de kvalitetene som ligger i det analogt menneskeskapte. I det ukommersialiserte ligger de verdiene som ikke er retta mot spekulativ vekst og overproduksjon, men som kan etablere, ivareta og videreformidle grunnleggende kulturelle og stedsspesifikke verdier, og med det bekrefter individets egenverdi. Hun har vært opptatt av å gi kunstnerisk utviklingsarbeid en kvalitetssikret og fagfelleverderte form, med følgetekster som også lar seg formidle i akademiske publikasjoner.

Pauliina Maapalo, førsteamanuensis innen kunst og håndverk, arbeider ved fakultet for lærerutdanning, kunst og kulturfag ved Nord universitet. Maapalo er utdannet som maskinsnekker i Finland 1997 og som lærer innen praktiske og estetiske fag ved Høgskolen i Nesna 2005. Hun har vært fast tilsatt som kunst- og håndverklærer fra 2013 ved Høgskolen i Nesna (nå Nord universitet) men har nå flyttet arbeidssted til Bodø i 2024. Etter en master i formgivning, kunst og håndverk ved Høgskolen i Telemark har hun tatt doktorgrad ved NTNU med et tema knyttet til trearbeidspraksiser i barneskolen «Øyeblikksbilder fra trearbeidspraksiser: Didaktiske og relasjonelle mulighetsrom for arbeid i materialet tre i kunst- og håndverksfaget» (2019). I sitt undervisningsarbeid er Maapalo særlig opptatt av betydningen av å verne natur og miljø fra menneskenes rovdrift. For tiden arbeider hun med CoastARTS, et kunstfaglig, internasjonalt forskningsprosjekt som er knyttet til kystens kriser i Europa, «Castlines as Zones of Ecocultural Crisis: Shaping Resilience through Transnational Performance-based Arts».