

KUNSTHÄNDVERK

1/02
nr 83 • kr 70



Grethe Hald

POSTINDUSTRIELLE TEKANNER

En presentasjon av keramikeren Ole Morten Rokvam

Førsteintrykket var nesten litt forvirrende, slik det ofte blir når forventningene er innstilt på den tilvante frekvensen og du får inn en helt annen stasjon. For vel var det keramikkk vi møtte på Ole Morten Rokvams separatutstilling i Risør Kunstforening våren 2001, men i norsk sammenheng representerte den samtidig noe nytt, noe annerledes og genremessig lite plassérbart.

Når hanken på tekannene spiler seg ut i en gul, plastisk gest og tuten brisker seg i hovmod og ungdommelig kåtskap, blir disse arbeidene til en helt egen verden der alt kan skje.

Dyriske farkoster er ord som faller oss inn. For selv med tut og hank er Rokvams kanner i slekt med både fregatten og flyveøglen, og vi kommer slett ikke på



Ole Morten Rokvam
in his studio.
Photo: Trond Svenningsen.

tanken at her skal helles te. De renskårne, geometriske formene satt opp mot intrikate mekanismer virker hver for seg som noe merkelig tilforlateg, men som samlet sett blir svært usannsynlig. De utgir seg for å være til nytte, men ser samtidig ut til å leve et hemmelig og spreisk liv bak all sin pertentlighet. Det er nesten så de flirer litt bak vår rygg, disse falliske farkoster, steilende hester og tentaklede smørekanner. Vi må tenke på Mirós skulpturale figurer kalt *Personage*, for «persjonasjer» er det

flust av også på Rokvams mønstringer.

Men Rokvam nøyer seg ikke med å arbeide bare for seg selv og med sitt eget. Sommeren 2001 arrangerte han workshopen *Prosess* i Risør. Den ble ledet av keramikeren Chester Nealie fra Australia og professor i



Ole Morten Rokvam:
«348», 1998. Sandblåst steringods.
35 x 10 x 23 cm. Tilhører Nordenfjeldske
Kunstindustrimuseum, Trondheim.
«348», 1998. Sandblasted stonware.
35 x 10 x 23 cm. Collection of
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,
Trondheim.
Photo: Tracky Hicks.

keramikk John Neely fra Utah State University i USA. Bygging av vedfyrt ovn sto i fokus, et arbeid han etter hvert har fått god erfaring med ettersom vedfyring er hans faste brenningsmetode.

I høst møtte vi keramikeren i et Risør som viste seg fra ganske andre sider enn den sommermilde. Men fra Rokvams verksted er det flott utsikt til den velkjente skjærgården og havet utenfor. Her bor han, sosialøkonomen fra Oslo som reiste til USA og gjorde keramiker av seg. Den økonomiske utdannelsen hadde han også fra USA, og han ser en sammenheng mellom leire og økonomi:

– Sosialøkonomi har en spesiell måte å løse et problem på, sier han, – mer som en form for filosofi, med teoretisk rettede ligninger. Jeg ser mange paralleller mellom

samfunnsfenomener og gjenstandene jeg lager. Jeg kan for eksempel bli voldsomt inspirert av en liten maskindel, eller deler fra en nedlagt bedrift. Disse delene forteller om en prosess som har pågått, og jeg kan tenke meg til hva som kan ha skjedd underveis. Slik maskindelen er et ledd i en større sammenheng, er også vi å regne for små tannhjul i et større samfunnsmaskineri. Vi kan forsvinne i mengden som et anonymt nummer; vi kan være veltilpasset eller fremmedgjort. I noen perioder spiller vi en viktig rolle for å holde hjulene i gang, i andre er det kanskje ikke bruk for oss. På godt og ondt er vi et produkt av samfunnet. Når jeg inkluderer spor fra industrikulturen i form av metall- og maskindeler i mine gjenstander, og når jeg forsyner dem med nummer i stedet

for titler, ønsker jeg å åpne for refleksjon og ettertanke. Nummereringen som titler gir også gjenstandene en universell objektivitet som jeg drar nytte av i utstillings-sammenheng.

Hvorfor skiftet fra økonomi til leire? Rokvam smiler, nesten unnskyldende:

– Jeg vet det er en klisjé, men i det jeg tok i leiren, skjedde det noe avgjørende med meg. Endelig fikk jeg brukt hele meg, for gjennom leiren opplevde jeg en fin balanse mellom det fysiske og det intellektuelle. Lærerne mine skjønte det, og jeg fikk lov til å bli ut over det aktuelle kurset som satte det hele i gang. I tre år fulgte jeg keramikk-undervisningen som hospitant; først i to år ved Indiana State University i Bloomington under professor John Goodheart og Tim Mather, så

Ole Morten Rokvam:
«489», 2000. Vedfyrte steingods, delvis
sandblåst. 39 x 19 x 24 cm.
«489», 2000. Woodfired stoneware, partially
sandblasted. 39 x 19 x 24 cm.
Photo: Harald Haugerud.



et år ved Southern Methodist University i Dallas, Texas under professor Peter Beasecker. Etter det var jeg også et år som «Artist-in-Residence» ved Arrowmont School of Art i Gatlinburg, Tennessee før jeg dro tilbake til Norge.

Rokvam kunne blitt i USA, hvor han solgte godt og hadde et helt kontinent som marked. Hvorfor ville han så tilbake til Norge?

– Jeg var lei av mentaliteten der, jaget og forbrukersamfunnet. Men jeg var ikke forberedt på at det skulle bli så vanskelig å overleve økonomisk i Norge. I USA er det ingen statlige støtteordninger, men mange private samlere, slik at jeg likevel kunne leve av arbeidene mine. Utfordringen her hjemme ble

å fokusere. Jeg lager ikke kopper og kar lenger, jeg konsentrerer meg om utstillingsobjekter. Utmykningsoppdrag gjør det også spennende og utfordrende å arbeide i Norge, og innkjøp til offentlige samlinger er bedre enn til private. Slik «forsvinner» ikke gjenstandene, men blir en del av historien. Jeg er også ganske imponert over keramikkmiljøet i Norge som er veldig oppegående. I motsetning til Danmark og Sverige har ikke Norge noen lang keramikktidstradisjon, men mangelen på historie gir en stor frihet som gjør at det er færre barrierer å forsere.

Rokvam arbeider tidvis sammen med Torbjørn Kvasbø i Venabygd, men vi skal nok til USA for å finne

kollegaer som arbeider i slekt med hans formuttrykk. Det gjelder også interessen for tekanner. Innenfor amerikanske keramikk har tekannen en mye mer sentral plass enn vi er fortrolig med, og det kommer stadig nye bøker og egne utstillinger om temaet. I en årrekke er det tekanner Rokvam først og fremst har konsentrert seg om, selv om han tror at han nå har gjort seg ferdig med dette temaet og fremover regner med å fokusere på skulpturelle objekter i større formater. Når tekannen likevel har fanget hans interesse så lenge, skyldes det blandingen av gitte parametre og stor frihet: For at noe skal kunne defineres som en tekanne, er det bestemte ting som må med: tut, håndtak, lokk. Samtidig kan disse parametrene kombineres og varieres på utallige måter. Men funksjonen er ikke det mest sentrale!

– Tekannene mine er funksjonelle hvis man tar utfordringen som ligger i å finne ut hvordan de fungerer. De er også en reaksjon på forbrukersamfunnets jag etter å lage objekter som fungerer uten å utfordre brukeren, og produsentens likegyldighet i forhold til design hvis det kan spares en krone.

– Arbeidene er noen ganger nøye planlagt i hodet mitt, men de blir også til i en mer intuitiv prosess. Jeg tegner lite, og i så fall bare for å huske. Jeg starter alltid med å lage en enkel form i leire, og så legger jeg til elementer i andre material. Det representerer en frihet å kunne bruke gummi, tre og metalldele som jeg har samlet fra ulike steder og som jeg har rundt meg på verkstedet. Denne friheten virker tilbake på arbeidet mitt i leiren. Når gjenstanden er ferdigbygd i våt leire, har jeg ennå kontrollen, men i ovnen skjer det uforutsette. Brenningen bryter ned

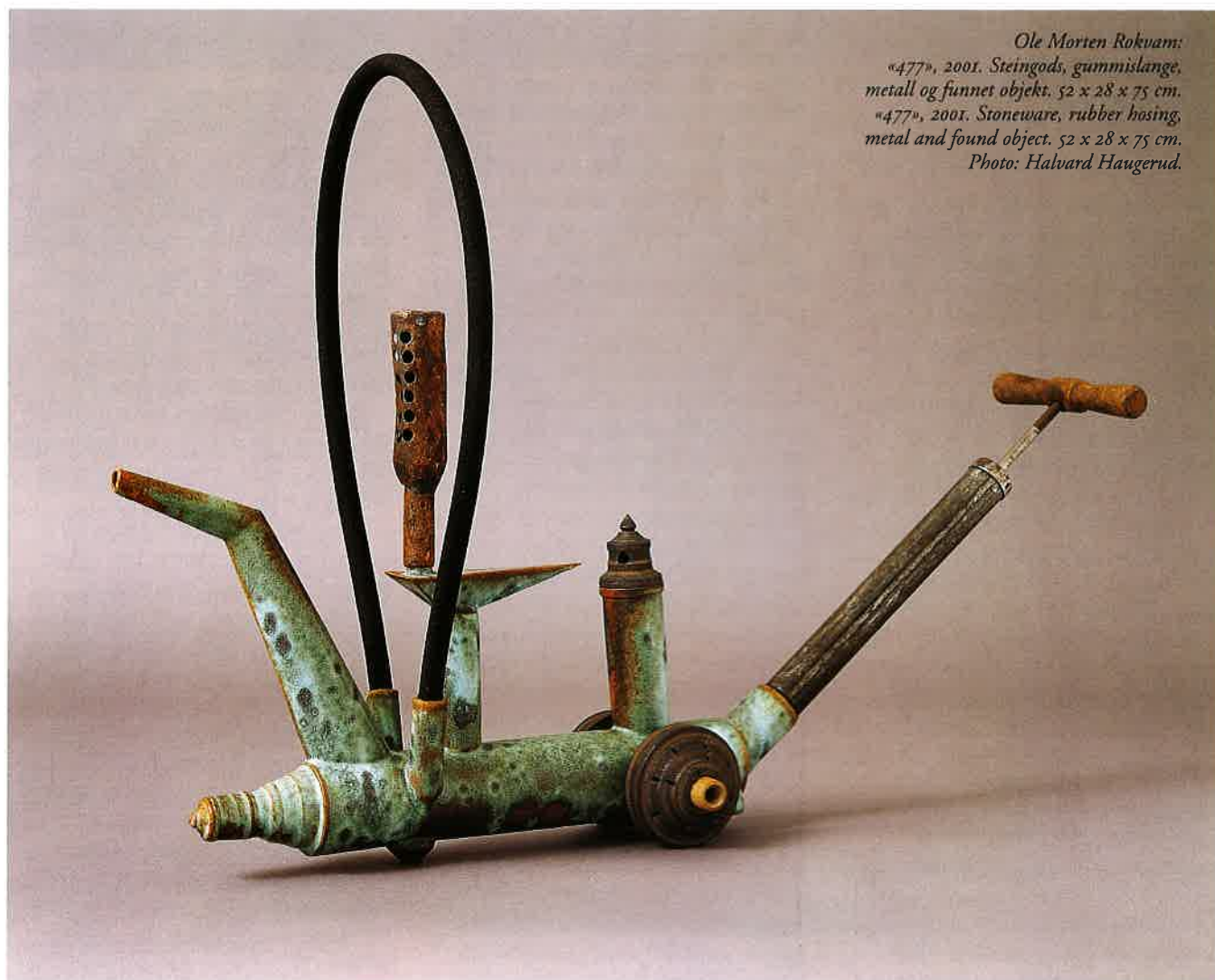
og myker opp den strenge formen. Vedfyring er en utrolig spennende brennemethode, for det er så mange variabler: vedtype, fuktighetsgrad, stabling av ovnen, menneskene som fyrer sammen. Hele tiden må ovnen «leses» og vurderes. Hvert eneste ilegg av ved er viktig. Jeg fyrer kontinuerlig i 36 timer, med ilegg hvert 3. til 5. minutt. Det er som å balansere på en knivsegg, og det er konsentrasjonen som er viktig. Å holde rytmen, å ikke bli forstyrret mens hele ovnen gløder og dirrer i natten! Kjøleperioden bruker jeg til å bygge ned alle forventninger. Det er strevsomt med mye svinn, men da gjelder det å se det som er godt. Hva med overflatebehandlingen?

– Slik også vi mennesker formes av ytre påkjenninger gir overflaten mine arbeider deres karakter. Spillet

mellom ulike materialer og deres forskjellige uttrykk er viktige i dette. Når det gjelder farger ønsker jeg et rolig og «naturlig» uttrykk, men gjerne med en «frekk» kontrast: noe gult mot rustrødt. Jeg liker fargene fra leiren selv slik den blir under brenning, eller jeg demper den med sandblåsing. Når jeg jobber så sakte med få objekter om gangen, er kontrasten stor til sandblåsing som går fryktelig fort. Det som er blåst bort er borte for bestandig. Men ellers må gjenstanden gjerne se ut som om de har stått ute i vær og vind en tid. Tidligere ble keramiske unika-objekter tolket som en motsetning til industriprodukter, mens industrien tydeligvis er en viktig inspirasjonskilde for deg?

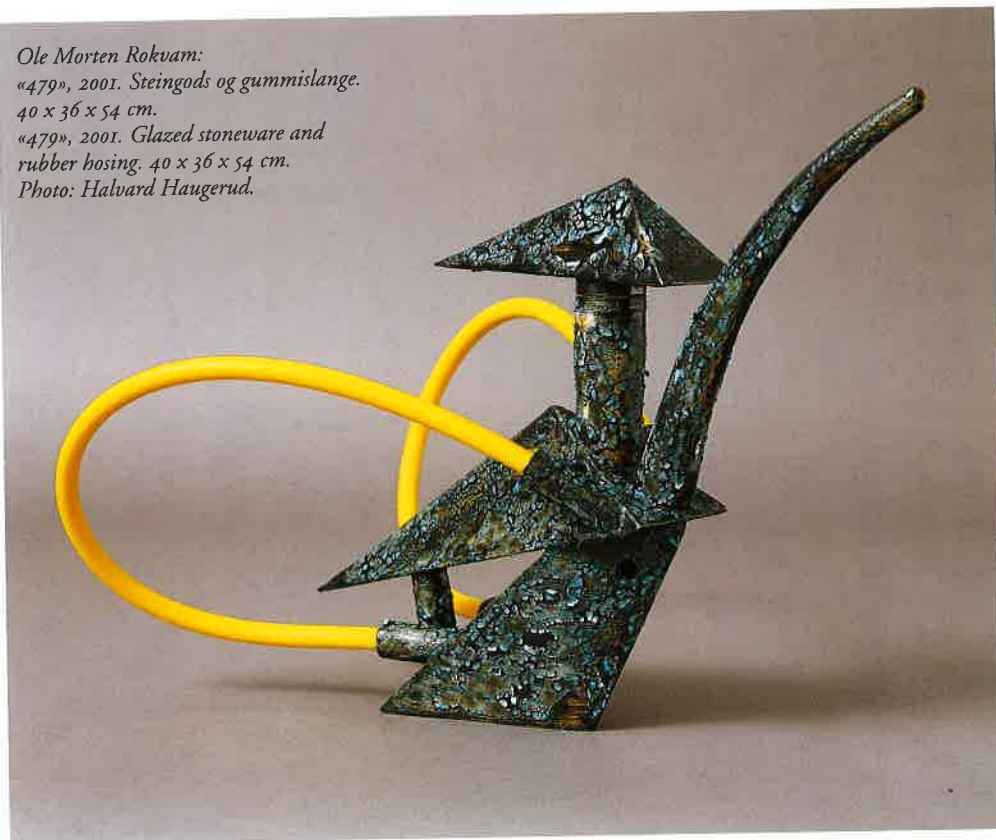
– Dette handler om at samfunnet

har forandret seg. Nå lever vi i vår del av verden i informasjons- og servicesamfunnet, og vi kan tydeligere se hva som også går tapt av fag og kunnskaper med nedleggelse av tradisjonsrike industrivirksomheter. Mange keramikere i min generasjon har nok et nostalgisk forhold til gamle maskiner, og jeg kan godt forstå at noen tolker mine arbeider som relikvier fra en industrikultur som er i ferd med å gå tapt. Samtidig viser valget av tekanner at jeg også ønsker å knytte an til en keramisk tradisjon som kan følges mye lengre tilbake enn industrialismens tidsalder. I tillegg er det viktig for meg at det jeg lager er unika. Objektene mine er personifiserte vesen og som unika er de, som hver og en av oss, hele individer.



*Ole Morten Rokvam:
«477», 2001. Steingods, gummislange,
metall og funnet objekt. 52 x 28 x 75 cm.
«477», 2001. Stoneware, rubber hosing,
metal and found object. 52 x 28 x 75 cm.
Photo: Halvard Haugerud.*

Ole Morten Rokvam:
 «479», 2001. Steingods og gummislange.
 40 x 36 x 54 cm.
 «479», 2001. Glazed stoneware and
 rubber hoses. 40 x 36 x 54 cm.
 Photo: Halvard Haugerud.



POSTINDUSTRIAL TEAPOTS

A Presentation of the Ceramic Artist Ole Morten Rokvam

The first impression was a bit confusing, as it often is when expectations are tuned in to the usual frequency and what you get is quite another broadcast. Though Ole Morten Rokvam's solo show at Risør Art Society was indeed about ceramics, the works represented something quite new and original in a Norwegian context, and were not easy to categorize.

When the handle of a teapot extends into a gesture of yellow plasticity and the spout veritably struts with youthful pride and exhibitionism, the work becomes a world where anything is possible. Beastly vessels is a description that comes to mind. Though equipped with spouts and handles, Rokvam's teapots look more like frigates and pterodactyls than teapots, and the last thing we think of is pouring tea. The clean-cut, geometrical shapes juxtaposed against intricate machine parts appear individually as strangely believable things, yet taken together they seem highly improbable. They claim to be useful, but at the same time they seem to be living secret, boisterous lives behind all their correct appearance. It is almost as though these phallic vessels, rearing horses and tentacled teapots are snickering behind our backs. We are inclined to think of Miro's sculptural figures called *Personage*, because there are a whole lot of

"personages" in Rokvam's exhibition pieces.

Yet Rokvam does not only work alone or exclusively with his own projects. During the summer of 2001 he arranged a workshop in Risør called *Process*. It was headed by the ceramic artist Chester Nealie from Australia and ceramics professor John Neely from Utah State University in the United States. The construction of a woodfired kiln was the aim of the workshop, a task that he is well-versed in having employed it as his main method of firing for years.

This fall we viewed the artist's work in a town that exhibited quite another side than its sultry summer self. A consoling factor was the fantastic view of the harbour from Rokvam's workshop with its archipelago of skerries and reefs and the sea in the distance. This is where he lives, the economist from Oslo who travelled to the United States where he was destined to become a potter. His academic education also stems from the US and he is acutely aware of the connection between clay and economics:

"Economics has a unique way of solving problems", he says, "almost akin to philosophical methods with their theoretical equations. I can see many parallels between social phenomena and the artifacts that I create. I can for instance become extremely inspired by a little machine part, or the abandoned remains of a closed-down factory. These ruins tell a story about a process that once took place, and I can speculate about what may have happened along the way. Just as a machine part is a link in a larger context, we too can be considered as

small cogwheels in a larger social machinery. We can disappear in the crowd as an anonymous social security number; we can be well-adjusted or estranged. In periods we play an important role in keeping the machinery going, in others, we are perhaps superfluous. For better or for worse, we are products of society. When I include traces of industrial culture in the form of metal objects or machine parts in my work, and when I give them numbers instead of titles, it is an attempt to inspire thought and reflection. Numbers as titles also imbue the objects with a universal objectivity which I make use of in an exhibition setting."

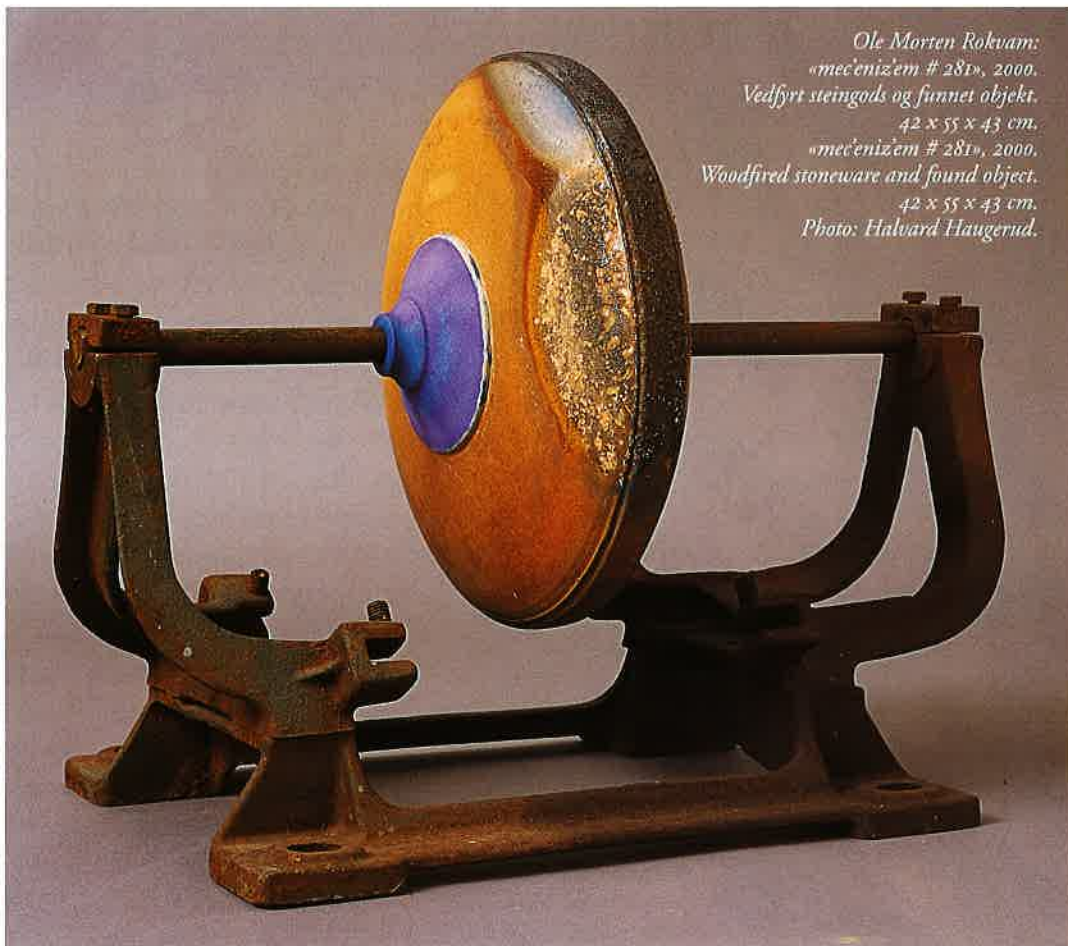
Why the shift from economics to clay? Rokvam smiles, almost apologetically:

"I know it sounds like a cliché, but when I picked up the clay in my hands, a profound change occurred in me. It allowed me finally to make use of all of me, because through

the clay I experienced a fine balance between the physical and the intellectual. My teachers understood this, and I was allowed to remain beyond the original course that set the whole thing in motion. For three years I continued studying ceramics as a guest student; first for two years at Indiana State University in Bloomington under Professors John Goodheart and Tim Mather, and then one year at Southern Methodist University in Dallas, Texas under Professor Peter Beasecker. After that I also spent a year as Artist-in-Residence at the Arrowmont School of Art in Gatlinburg, Tennessee before returning to Norway.

Rokvam could have remained in the United States, where the sale of his work was lucrative and where a whole continent was his market. Why did he return to Norway?

"I was tired of the mentality there, the rat-race and the consumer society. But I was not prepared for the difficulties of surviving economically in Norway. In the United States there are no governmental financial assistance programs for artists, but there are many private collectors so I was able to support myself through the sale of my work. The challenge here at home was to remain focused. I no longer make cups and jars, I concentrate on exhibition objects. Public commissions make it exciting and challenging to work in Norway, and being acquired by public institutions is better than being included in private collections. In this way the objects do not disappear into a void, but become a part of history. I am also very



*Ole Morten Rokvam:
«mec'énizem # 281», 2000.
Vedfyrt steingods og funnet objekt.
42 x 55 x 43 cm.
«mec'énizem # 281», 2000.
Woodfired stoneware and found object.
42 x 55 x 43 cm.
Photo: Halvard Haugerud.*

trying when pieces are destroyed, but it is important to focus on what is successful.”

What about surface treatment?

“Just as we humans are shaped by external stress, the surface of my works gives them character. The play between different materials and their various expressions are important factors here. As for color, I prefer a quiet “natural” look, perhaps with a “cheeky” contrast such as something yellow against a rust color. I like the colors of the clay itself as it appears after being fired, or I can subdue it further by sandblasting it. When I work so meticulously with only a few objects at a time, the contrast to sandblasting which is terribly rapid, is enormous. The surface that is blasted is gone forever. Otherwise, the objects can just as well

look like they have stood out in the wind and rain for a while.”

The uniqueness of ceramic objects was previously interpreted as a sharp contrast to mass-produced products, yet industry is obviously an important source of inspiration for you?

“This is because society has changed. In our part of the world we now live in an information and service-based society and we can see more clearly the loss of professions and skills due to the closing down of industries rich in traditions. Many ceramic artists of my generation have a nostalgic relationship to old machinery, and I can understand that some people interpret my works as relics of an industrial age that is in the process of disappearing. At the same time the choice of teapots is evidence that I also wish to be associated with a ceramic tradition that dates further back than the industrial age. It is also important for me that what I create is unique. My objects are creatures personified and just like each and every one of us, they are whole individuals.

*Translated from Norwegian
by Francesca Nichols*

impressed by the ceramic art community in Norway which is very dynamic. Unlike Denmark and Sweden we do not have an old craft tradition, yet this lack of tradition allows us greater freedom and means that there are fewer barriers to surmount.”

Rokvam occasionally works with Torbjørn Kvasbø in Venabygd, but we would have to turn to the United States to find colleagues that work in a style that resembles his. This applies to the interest in teapots as well. In the American ceramic tradition, the teapot has a much more central position than we are aware of, and there are numerous books published and exhibitions dedicated to the subject. For years Rokvam worked exclusively with teapots, although he now believes he has exhausted the subject and in the future plans to focus on sculptural objects in a larger format. That the teapot has occupied his interest for so long is due to the unique combination of given parameters and creative freedom. In order to be categorized as a teapot, a minimum of criteria are required: a spout, a handle, and a lid. On the other hand, these parameters can be combined and varied infinitely. Function is by far not an essential element!

“My teapots are functional if you take the challenge that lies in figuring out how they work. They are also a reaction to the consumer society’s race to make objects that function without challenging the user, and to the

manufacturers’ indifference to design wherever a penny can be saved.”

“The pieces are sometimes carefully planned ahead of time in my head, but others are created through a more intuitive process. I seldom make sketches, and when I do, it is only as an aid in remembering. I always begin by making a simple shape in clay, and then I add elements in other materials. Being able to use rubber, wood and metal parts that I have collected from all over and which I keep around me in my workshop, gives me a feeling of freedom. This feeling of freedom reflects back on my work in clay. When the object is completed in wet clay, I still have control, but unexpected things can happen in the kiln. The firing process breaks down and softens the original severe shape. Woodfiring is an unbelievably exciting firing method because there are so many variables: the type of wood, the amount of moisture, the stacking of the kiln, and the interplay between the people that fire their pieces together. The kiln has to be “read” and evaluated continuously. Every piece of wood that is added makes a difference. I keep the kiln burning continuously for 36 hours, adding wood every three to five minutes. It is like balancing on a knife edge, and concentration is essential. To maintain the rhythm, not to get distracted while the whole oven is red hot and vibrating in the night! I use the cooling period to simultaneously dismantle all expectations. It is