

WATCHING MAKING

GALLERI F 15

Innhold/ Contents

- 6** Preface/Forord
Dag Aak Sveinar, Maria C. Havstam
- 10** Give it Time. Watching making/
Gi det tid. Se ting bli til
Stephen Knott
- 20** Homo performans
Gareth Williams
- 30** WORN: On Time-Based Craft/
SLITT: Om tidsbasert håndverk
Julia Bryan-Wilson
- 40** Crafting Showing Making/
Hvordan vise ting bli til
Ann-Sophie Lehmann
- 50** Warp Factors: Craft at High Speed/
Warp Factors: Håndverk i høyt tempo
Glenn Adamson
- 60** Performing Labour
Daniel Peltz interviewed by Helena Scragg/
Daniel Peltz intervjuet av Helena Scragg
- 72** Artist's biographies/
Kunstnerbiografier
- 98** Colophon/
Kolofon

CRAFTING SHOWING MAKING

CONTEMPORARY PROCESS FILMS FOR CRAFT, ART AND DESIGN

Ann-Sophie Lehmann

While I am writing this essay on the train, the woman in the seat across from me is knitting. Watching her hands with the two needles seizing the thread in quick succession and knotting it into a steadily growing piece of fabric, I am reminded of Arachne, the young weaver who features in Ovid's *Metamorphoses*. The goddess Athena transformed Arachne into a spider as a punishment for producing the more beautiful tapestry in a contest. Ovid writes that Arachne's tapestries were stunning, also in the way she wrought them. With such grace did she handle the thread, pluck strands from soft clouds of wool and work the spindle, she baffled onlookers as they saw patterns emerge from under her fast and skillful movements. Ovid's descriptions of the process conjure up images of craft, which are themselves carefully crafted by weaving words into an appealing narrative fabric.

To see something taking form, to watch materials being shaped into familiar or unfamiliar objects, is indeed pleasurable, even comforting. Cooking and baking shows on TV, how-to videos on YouTube, video-blogs on knitting, gardening, woodworking, etc., just like documentaries about sculptors, painters or architects, are not only watched for their informative character but because of their strong aesthetic appeal. The term 'aesthetic' is to be taken in a literal sense here, as images of making – and moving images in particular – address not only the eye but also the hands, triggering cognitive reactions that translate visual perception into tactile signals.

HVORDAN VISE TING BLI TIL

PROSESSFILMER FOR HÅNDVERK, KUNST OG DESIGN

Ann-Sophie Lehmann

Mens jeg skriver dette essayet på toget, sitter kvinnen i setet overfor meg og strikker. Når jeg ser hendene hennes med de to pinnene som plukker opp garnet igjen og igjen og knytter det til et stadig voksende tekstil, blir jeg minnet på Arakhne, den unge veversken i Ovids *Metamorfoser*. Gudinnen Athene forvandlet Arakhne til en edderkopp som straff for at hun vant konkurransen om å lage den vakreste vevnaden. Ovid skriver at det ikke bare var vevnadene selv som var oppsiktsvekkende, men også måten hun vevde dem på. Hun håndterte trådene, tvinnet dem sammen fra myke ulldotter og brukte rokken med en slik letthet at tilskuerne ble målløse da de så mønsteret som åpenbarte seg under de raske, sikre bevegelsene hennes. Ovids beskrivelser maner frem bilder av håndverk, som i sin tur er håndverksmessig vevet sammen av ord og sydd sammen til en gripende fortelling.

Å se noe ta form, å se materialer bli til kjente eller ukjente objekter, gir glede. Det kan til og med gi en ro i sjelen. Tv-programmer om matlaging og baking, instruksjonsvideoer på Youtube, videoblogger om strikking, hagebruk, treskjæring osv. Akkurat som dokumentarer om skulptører, malere og arkitekter ikke bare blir sett for den informasjonen de gir, men også på grunn av estetikken deres. Estetikk skal forstås i bokstavelig forstand her, for bilder av ting som blir laget – spesielt bevegelige bilder – henvender seg ikke bare til øynene, men også til hendene og setter i gang kognitive prosesser der visuell persepsjon oversettes til taktile signaler. Når man ser noe bli laget, utvides ens egen synssans til den så å si berører materialene gjennom øynene.¹ På denne måten kan man delta i en handling uten egentlig

When looking at making, one extends one's visual senses, touching the materials in question, as it were, through the sense of sight.¹ Watching making therefore makes it possible to participate in the act without actually performing it. It is a little piece of the real thing. But watching making is not only pleasurable. By watching something being made, one also gains insight into the tacit knowledge of the maker. Watching making is often the first step towards learning a craft. At the same time, makers themselves use making to create a visual spectacle – to show off making – in order to incite wonder and thereby enhance the value of their skills and the work that results from it.

Images are particularly well-suited media for capturing the experience of making and the tacit knowledge enclosed in it. Better than text, images are able to hold and display the simultaneous interaction between hands, tools and materials that occurs during making. The depiction of makers at work therefore has a long tradition in the visual arts; it is remarkably robust across cultures and geographies and forms a genre that can be described as the representation of production, or 'showing making'.² Egyptian murals (for instance in the graves of Rekhmire, Luxor, c. 1550–1298 BC) display sculptors working porphyry into columns and gilding precious objects. During the early modern period, illustrated books such as Hans Sachs' and Jost Amman's *Ständebuch* (1568, a book about crafts), displayed craftspeople of all kinds at work, and in the eighteenth century, Denis Diderot and d'Alembert produced the *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris, 1771) with the ambition of including descriptions of the making of all things in the world, through text as well as images. With the advent of photography and film, so-called process films that

å utføre den. Det er en liten flik av virkeligheten. Men å se noe bli laget gir ikke bare glede. Det gir også innsikt i håndverkerens tause kunnskap, og det å se er ofte det første skrittet mot å lære et håndverk. Samtidig bruker også håndverkere tilvirkningsprosessen som et springbrett til å skape visuell underholdning – de viser seg frem for å imponere – for å skape beundring og dermed øke verdien av ferdighetene deres og arbeidet som springer ut av dem.

Bilder er et spesielt godt egnet medium til å fange opplevelsen av å lage ting og den tause kunnskapen som er innlemmet i den. Bedre enn tekst kan bilder vise samspillet mellom hender, redskap og materialer som foregår i tilvirkningsprosessen. Bilder av arbeidende håndverkere har en lang tradisjon i kunsten. Slike motiver går igjen på tvers av kulturelle og geografiske forskjeller og inngår i en genre som kan kalles representasjon av produksjon eller å «vise ting bli til» - *showing making*.² Egyptiske veggmalierier (for eksempel i gravkamrene til Rekhmire i Luxor ca. 1550–1298 f.Kr.) viser billedhuggere som lager søyler av porfyr og beslår kostbare gjenstander med gull. I den første perioden i moderne tid med illustrerte bøker viste håndverkere av alle slag, som Hans Sachs' og Jost Ammans *Ständebuch* (1568). På 1700-tallet var ambisjonen til Denis Diderot og d'Alembert at *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris, 1771) skulle inneholde beskrivelser av tilvirkningen av alle ting i verden, med både tekst og bilde. Da fotografiet og filmen kom, var såkalte prosessfilmer blant de første distinkte genrene som ble utviklet. Korte filmer om hvordan ting ble laget, ble fra et tidlig tidspunkt vist på kinoer, og den tyske regissøren Hans Cürlis viet til og med sitt Kulturfilminstitut til å produsere denne typen filmer.³ Cürlis' serie *Schaffende Hände* (skapende hender) viste kjente malere, som Lovis Corinth, Max Liebermann og Otto Dix, samt anonyme håndverkere. De er forløperne ikke bare til kunstnerdokumentaren, men også instruksjonsvideoen. I dag gjør de allestedsnærværende mobilkameraene og muligheten

displayed making were among the first to develop as a distinctive genre of the new medium. Short films featuring the making of things were shown in movie theatres early on, and the German filmmaker Hans Cürlis even devoted an *Institute for Cultural Film* to the production of such movies.³ His series *Schaffende Hände* (creating hands) featured well-known painters such as Lovis Corinth, Max Liebermann and Otto Dix as well as anonymous craftspeople. Such works were forerunners not only of the artist's documentary, but also of the how-to film. Today, the ubiquity of the camera phone and the possibility to stream moving images on social media platforms mean that almost everyone can afford to produce films. The formal simplicity of a process film – a close-up of hands at work with whichever tool and material one chooses – has led to millions of audience-produced how-to videos.⁴ At the same time, the interest in hand-crafted products and sustainable production also makes the genre attractive for high-end documentaries, making-of features and industrial movies.

The images, however, despite the seeming straightforwardness of 'showing making', are never neutral. Just like Ovid carefully chose his words to describe Arachne's weaving, the display of making is a careful creation, which, depending on author and audience, is crafted to serve a purpose. Many things – like failure, repetition or boredom – are not shown at all, but remain hidden. Showing making, like all genres, is actively constructed. There are examples in the history of showing making, where this construction becomes explicit. For instance Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* (1929) critically addresses the mechanization of manufacture while at the same time celebrating the visual spectacle of repetitive industrial production. In the movie, Vertov shows the work with film material – shooting, cutting, de-

av å strømme bevegelige bilder på sosiale medier at alle kan produsere filmer. Instruksjonsvideoenes formale ukompliserthet – det er nok med noen nærbilder av hender som arbeider med redskaper og materialer – har gjort at det finnes millioner publikum-sproduserte snutter av denne typen.⁴ Samtidig gjør interessen i håndlagde produkter og bærekraftig produksjon også at genren får et tilfang av påkostede dokumentarer, filmer om hvordan noe er blitt lagd og industri-filmer.

Men disse bildene er aldri nøytrale, til tross for det tilsynelatende enkle ved å «vise ting bli til». Slik Ovid brukte nøye utvalgte ord for å beskrive Arachnes vev, er visningen av tilvirkning gjerne en bearbejdet affære, som, avhengig av avsender og mottaker, er satt sammen med et bestemt formål for øye. Mye er utelatt og holdes skjult – som feil, repetisjon, kjedsomelighet. Å vise ting bli til er i likhet med alle andre genrer aktivt konstruert. Det finnes historiske eksempler på at den konstruksjonen er eksplisitt tematisert. For eksempel Dziga Vertovs *Mannen med filmkameraet* (1929), som retter et kritisk blikk mot mekaniserte tilvirkningsprosesser samtidig som den lovpriser de visuelle aspektene ved repetitiv industriell produksjon. I filmen viser Vertov arbeidet med filmmaterialet – innspilling, klipping, fremkalling, montasje – og kryssklipper dette med klesfabrikkenes materielle arbeid, sentralbordoperatør og sigarettproduksjon.⁵ Slik blir det klart at selve mediet former vår oppfatning av arbeidet: Det et kan få oss til å se enten kroppsnært håndverk og kreative handlinger eller tanke-tomme operasjoner uten håndverksferdigheter. Utover det at bilder av tilvirkning er konstruerte viser de ikke bare noe frem, men er også materielle gjenstander for sin egen del. Geoffrey Gowland, som bruker prosessfilmer som redskap i forskning innen visuell etnografi, oppfordrer forskere til å ta hensyn til de ulike kontekstene de produserte gjenstandene opptre i, fra det opprinnelige produksjonsstedet til publikum i akademia og på museer.⁶ Både måten man viser ting bli til på og hvordan presentasjonen

veloping, superimposing – and intercuts it with the material labour of the garment manufacturer, the switchboard operator and the cigarette maker.⁵ It thus becomes clear how the medium itself shapes our perception of work: it can make us see embodied craft and the creative act, or mindless action and deskilled labour. Apart from being constructed, images of making do not only show but are themselves material objects. Geoffrey Gowland, who explores process films as research devices for visual ethnography, urges researchers to take into account the different contexts through which these objects travel, from the original place of production to academic and museum audiences.⁶ Both the making of showing making, as well as how it is affected by different contexts and audiences, need to be taken into account when studying the genre. Bearing in mind the power of the genre, its constructedness and objecthood, the following paragraphs look briefly at three formats of contemporary process films: films made by artists, films made for museum audiences, and films produced for companies.

BLOWING GLASS: BETWEEN ARTIST AND CRAFTSPERSON

Along with throwing clay on a wheel,⁷ glassblowing is certainly among the most spectacular crafts to watch. The transformation of liquid, bright orange and glowing matter into transparent, air-like bulbs through the use of mouth, hands and body is a performance no one quickly tires of watching.⁸ Glassblowers need to practice their craft continuously and need the workshop and oven close at hand. Artists who want to work with the medium but who are not practiced in the craft themselves need to enter into close collaboration with glassblowers. Such partnerships, in which the glassblower's mind-body becomes an extension of the artist, blur com-

påvirkes av ulike kontekster og publikum må tas med i betraktningen når man forsker på genren. Denne teksten skal se på tre ulike formater for prosessfilmer i dag: de som er laget av kunstnere, de som er laget for museumspublikum og de som er produsert for selskaper. Hele tiden med genrens overbevisningsevne, konstruerthet og materialitet i tankene.

GLASSBLÅSNING MELLOM KUNSTNER OG HÅNDVERKER

Ved siden av å forme leire på en dreieskive må glassblåsing være det mest spektakulære håndverket for tilskuerne.⁷ Forvandlingen av det flytende, glødende oransje materialet, til transparente, luftlignende bobler gjennom bruken av munn, hender og kropp, er noe man ikke blir trett av å se på.⁸ Glassblåsere er avhengige av konstant øvelse og trenger et verksted med ovn i nærheten. Kunstnere som ønsker å jobbe i mediet uten praktisk erfaring, må inngå et tett samarbeid med glassblåserne. Slike samarbeid, der glassblåserens hode og kropp blir en forlengelse av kunstneren, visker ut etablerte forestillinger om ideens og utføringens «rettmessige» plass og hvem som skal ha eierskapet til håndverket, ferdighetene og de kreative aspektene. Filmopptak av kunstnere i arbeid med glassblåsere kan synliggjøre slike forskyvninger. Da jeg ble invitert til å overvære opptaket av en kort video om Jenny Ritzenhoff, fikk jeg mulighet til å se dette på kloss hold. Den tyske kunstneren, som bor og arbeider i Nederland, arbeider først og fremst med glass. Da hun lagde verket *Traces*, samarbeidet hun med glassblåseren Marc Locock. Glasset ble blåst rett inn i stammen fra et tre som ble kullkastet under en vinterstorm i kunstnerens barndomshjem.⁹ Den korte filmen, som både skal forklare hvordan verket ble laget og reklamere for det, har et fengende rytmespor, en voiceover med kunstnerens stemme og mange vakre nærbilder av glassmassen og trestammen, som flammer opp idet glasset blåses inn. Filmen inneholder også lange tagninger som viser samarbeidet mellom kunstner og glassblåser. Under filmopptaket ble jeg slått av



Jenny Ritzenhoff, Marc Locock and Julian Philbert during the *Production of Traces*, a short film about Jenny Ritzenhoff, 2016. Photo: Ann-Sophie Lehmann.

mon notions about the 'rightful' place of the idea and execution and the ownership of craft, skills and creation. Filming artists with glassblowers at work can render such redistributions visible. Having been invited to view the filming of a short video about the work of Jenny Ritzenhoff, I was able to observe this first hand. The German artist based in the Netherlands works primarily with glass. She collaborated with the glassblower Marc Locock to produce her work *Traces*. Locock blew molten glass directly into a section of a tree trunk. The tree was from Ritzenhoff's childhood garden, and it had fallen during a storm.⁹ The short video-clip-like film, which is meant to explain as well as promote her work, features an enticing beat, a voice-over by the artist and many beautiful close-ups of the glowing glass mass and the tree trunk, which bursts into flames when the glass is blown into it. The film also shows long-shots of the artist and glassblower working together on the objects. During the filming, I was struck by the apparently gendered distribution of skills and its reversal in reality. While the photos I took of the process display the (male) glass-

hvordan de ulike ferdighetene var fordelt i henhold til samarbeidspartnerens kjønn. Fotografiene jeg selv tok av prosessen, viser glassblåseren og filmskaperen (som begge var menn) med sine redskaper, noe som ga inntrykk av at de behersket materialet og kunne sine saker. Likevel var det kunstneren som hadde regien. Hun ga glassblåseren anvisninger om hvilken form gjenstanden skulle ha, og hun fortalte filmskaperen, Julian Philbert, hva han skulle filme og hva som skulle utelates. I videoen er filmskaperen usynlig, vi ser bare kunstneren og håndverkeren. Etter flere klipp som viser samarbeidet mellom dem, befester Locock det tradisjonelle skillet: «Jeg er håndverkeren, Jenny er den som har ideene og konteksten». Likefullt har han eierskap på glassblåsingens som performativ tilvirkningsprosess, en ferdighet som – slik Daniel Peltz viser i prosjektet *Performing Labour* – har blitt en vare i seg selv. Ved å vise frem tilvirkningsprosessen på nettsidene sine, strekker kunstnere og håndverkere arbeidet sitt ut i tid, viser frem ferdighetene sine, formidler kunnskap og dokumenterer de flyktige sporene etter tingene de lager.

Å SE TING BLI TIL PÅ MUSEET

Slik man gjerne forstår tingenes livssyklus har museet ofte rollen som det stedet der tingene faller til ro etter å ha blitt laget og blitt brukt. Den siste tiden har imidlertid denne roen blitt forstyrret av profesjonelt registrerte «making of»-dokumentarer, som ikke bare er et obligatorisk innslag på kunstnerens nettsider, men også i museumsutstillingene. Å vise tilvirkningsprosessen kan bidra til at kunsten blir mer tilgjengelig og interessant for et større publikum, og det har endret seg fra å være noe man mer eller mindre tok for gitt (tross alt er alle artefakter laget) til en inspirerende, relevant og spennende ressurs. Men å vise ting bli til er ikke bare en måte å få opp besøkstallene. Kunstnere og kuratorer samarbeider om å vise at tilvirkning er et sentralt aspekt ved meningsproduksjonen i utstillingene. Det finnes mange

blower and filmmaker with tools – they appear to be in charge of the materials and in possession of the requisite skills – it was actually the artists who directed both: she directed the glassblower by determining the shape of the objects, and she commissioned and directed the filmmaker, Julian Philbert, in what and what not to show. Within the clip, the filmmaker remains invisible, behind the camera, and only the artist and the craftsman are present. After many shots that show the collaborative work, towards the end, Locock reinserts the traditional division: "I am the craftsman, Jenny is the one with the ideas and the context" – yet he retains ownership over the spectacle of glassblowing, which – as Daniel Peltz points out in his work *Performing Labour* – has become a commodity in itself. By displaying their making on their homepages, artists and craftspeople expand their works into time and show off their skills. They also educate viewers and preserve the ephemeral traces of the objects they create.



Unndór Egill Jónsson, *5,64 Seconds of Artistic Labour*, 2016, film still, part of *Performing Labour* Product Line. Courtesy of the artist.

WATCHING MAKING IN THE MUSEUM

In the life of objects, the museum is generally considered the place where things come to rest, after having been made and used. This silent life has recently been disturbed, as professionally directed 'making-of' features have not only become an oblig-

eksempler på at kunstnere og kuratorer finner kreative måter å imøtekomme publikums ønske om å se ting bli til, for eksempel ved å flytte tilvirkningen fra verkstedet til museet. Eller ved å inkludere «making of»-dokumentarer i utstillingen.

Groninger Museum, som jeg har fulgt tett de siste tre årene, har etablert en tradisjon med å kuratere de første separatutstillingene med kjente nederlandske industri- og motedesignere. Blant annet har Viktor & Rolf, Iris van Herpen, Joris Laarman og Maarten Baas blitt viet utstillinger, de to sistnevnte i henholdsvis 2016 og 2017. I flere samtaler med Suean van der Zijpp (kurator for samtidskunst, design og mote) forsøkte jeg å få svar på hvilken plass «making of»-dokumentarer har i museets utstillingskonsepter.¹⁰ Joris Laarman jobber med og utvikler ny teknologi og nye materialer, som 3D-printere som trykker ut metall rett i rommet. Laarman samarbeider med partneren sin, filmskaperen Anita Star, om profesjonelt produserte filmer som forklarer de komplekse prosessene som ligger bak de perfekte møblene han lager. Filmene inneholder scener fra produksjonen, men viser også research og intervjuer med eksperter, som for eksempel forklarer hvordan en algoritme kan brukes til å minimere materialbruk og maksimere stabilitet. Filmene vises ikke i et eget rom, men like ved siden av arbeidene. De er både forklarende og opplysende samtidig som de har en arkivfunksjon. Filmene følger et konvensjonelt dokumentarisk format og presenterer Laarman som en oppfinner og pioner som presser grensene for hva de siste teknologiske nyvinningene kan gjøre. Ifølge Van der Zijpp setter publikum pris på blikket bak kulissene og bruker mer tid på å se på designobjektene på grunn av filmene.

Maarten Baas har forevige det å «vise ting bli til» med serien *Real Time*, der man får se flere ulike klokker – fra bestefarsur til digitalklokker. Viserene på urskivene er visket ut og tegnet opp på nytt i eksakt sanntid.

atory part of artists' websites but have also moved into the museum. The focus on making may render contemporary art more accessible and attractive to a broad public, and it has been transformed from being a practical given (every object is made, after all) into an inspiring, relevant and attractive asset. But making is not only a way to draw in visitors. Artists and curators also work together to foreground making as an integral aspect of meaning in exhibitions. There are many examples of how artists and curators engage creatively with the public's desire to witness making, such as moving the creative act out of the studio and into the museum. Another way is the inclusion of making-of features.



Exhibition view of *Joris Laarman Lab*, The Groninger Museum, 2015: *Bone Armchair*, 2007, Carrara Marble, resin, kunsthars. Courtesy Joris Laarman Lab. Photo: Marten de Leeuw, The Groninger Museum.

The Groninger Museum, which I have visited frequently over the past three years, has established a tradition of curating the first solo exhibitions of famous fashion and product designers from the Netherlands, including Viktor & Rolf, Iris van Herpen, Joris Laarman and Maarten Baas, the latter two in 2016 and 2017 respectively. In personal conversations with Sue-an van der Zijpp (curator for contemporary art, design and fashion), I enquired about how the making-of features had been conceived of and

Baas fikk sitt gjennombrudd med serien *Smoke* (2002), som består av brente historiske designikoner. *Smoke* fikk også en «making-of»-dokumentar, men denne står i skarp kontrast til Laarmans likefremme dokumentariske stil. Bildene, som kan minne om en tv-peis, avslører ikke den intrikate prosessen med å forhindre at møblene ble svidd uten å brenne opp. Det man fikk se, var fascinerende bilder av stoler i brann. I forlengelse av serien *Clay* samarbeidet Baas med animatøren Niels Hoebers om en fantasi om femtiårsjubileet for de lekne møblene, som tilsynelatende er modellert i fargerik leire: En gammel og trett utgave av Baas står opp om morgenen og begynner arbeidet på en av møblene i serien, en krakk. Det er som om det er det eneste han har gjort alle disse årene.¹¹ Kameraet følger prosess-filmens konvensjoner. Det zoomer inn på Baas' (leire) hender idet de forsiktig gir form til beinet på krakken og glatter det ut med tommelen, før han slipper ut den håndlagde gjenstanden i verden. Men som Van der Zijpp sier, er alt i filmen usant: Baas lager ikke møblene selv på atelieret sitt, det gjør medarbeiderne hans i et annet lokale. Stolene, viftene og lampene er egentlig ikke laget bare av leire, men bygget opp rundt en metallramme. Fiksjonen etterkommer et ønske om å få se ting bli til med egne øyne; en form for tilvirkning som passer publikums forestillinger, men som har lite å gjøre med de faktiske gjenstandene i utstillingen. Å vise ting bli til, viser det seg, er ikke dokumentargenrens enerett, men åpner også for fiksjon og fantasi. I Groninger Museum gjør kunstnerne og kuratorene spekteret innenfor disse ytterpolene produktivt ved å bruke prosessfilmer som del av det kunstneriske arbeidet, snarere enn et pedagogisk vedheng.

INKORPORERT HÅNDVERK

I 2017 introduserte det nederlandske flyselskapet KLM Royal Dutch Airlines noe nytt innen en av instruksjonsfilmens mest rigide undergenrer: Sikkerhetsvideoen som vises til passasjerer før flyet letter ble lasert i et nytt medium: fliser av typen Delft-fajanse.

integrated in the exhibition concept.¹⁰ Joris Laarman, who works with and develops new technologies and materials, for instance 3-D printers that print metal directly into space, collaborates with the filmmaker Anita Star, also his partner, on professionally-produced films that explain some of the underlying complex processes of his perfectly produced pieces of furniture. The films include production scenes, but also show research and some interviews with experts who explain how, for instance, an algorithm calculates the minimal use of a material while retaining a maximum of stability. The films are not shown in a separate space, but next to the work in question and serve mainly an explanatory, educative and archival purpose. They follow a conventional documentary format and present Laarman as an inventor and pioneer who actively shapes and pushes already cutting-edge technologies. The audience, Van der Zijpp says, appreciate the behind-the-scenes insight and spend more time with the objects due to the accompanying videos.

Maarten Baas has eternalized 'showing making' with his series *Real Time*, which involves a variety of clocks, from grandfather to digital. The hands on the clock faces are erased and re-drawn exactly in real time.



Exhibition view of Maarten Baas, *Hide & Seek*, 2017: Where There's Smoke... Courtesy Maarten Baas. Photo: Marten de Leeuw, The Groninger Museum.

En flyvertinne kommer til syne på en flis i form av en typisk blå tegning med flakkende, animerte bevegelser, som gir et håndlaget inntrykk. Flyvertinnene på flisen utfører alle de vanlige instruksjonene – demonstrerer oksygenmasker og svømmevester – helt til slutten, når kameraet zoomer ut: Nå ser passasjerene inn i et stort verksted, der en håndverker sitter og maler fliser med bilder av flyvertinnen. Så zoomer kameraet enda lenger ut, og man får se den virkelige blåkleddte flyvertinnen foran et langt bord dekket av alle de ulike flisene som malt av virkelige hender og virkelige håndverkere for å brukes i animasjonsfilmen. Flyvertinnen understreker det implisitte budskapet i filmen: KLMS sikkerhetsrutiner er like gjennomtenkte, godt designet og omhyggelig utformet som disse gamle nederlandske håndverksproduktene.¹² Flyselskapet, som gjennom flere år har samarbeidet med Royal Delft om produksjonen av miniatyrfigurer i porselen for business-passasjerer, har kapret gleden over å se ting bli til og brukt den til å lage en sjarmerende og effektiv animasjon for et helt annet formål. Den viser ikke bare passasjerene hva de skal gjøre ved en eventuell ulykke, den lærer dem kanskje også å sette pris på håndverk.

Som disse eksemplene viser, er prosessfilmen en dynamisk genre som fremmer forståelsen av håndverk. Avhengig av kontekst kan den være enten bejaende, kritisk eller fantasifull. Som Ovids beskrivelse av Arakhnes hender støtter den seg til en lengre estetisk tradisjon for å vise ting bli til.

Baas became famous with his series *Smoke* (2002), which features burnt historical design icons. This series also includes a making-of film, but in a manner entirely opposite to the straightforward documentary style of Laarman. For a 2017 exhibition, long shots of the burning furniture were made and screened in a room with the chairs. The images, somewhat reminiscent of a TV fireplace, do not give away the intricate process of burning while preventing destruction, but simply present an enticing image of a chair on fire. For his series *Clay*, Baas and the stop-motion animator Niels Hoebbers imagined the 50th birthday of the playful furniture, which is apparently kneaded from colorful clay: an old and tired Baas gets up in the morning and settles down to work on one of the items in the series, a stool, as if this is the only thing he has ever done for all these years.¹¹ The camera follows the process-film convention, zooms in on Baas' (clay-) hands carefully shaping a leg of a chair and smoothing the clay down with the thumb, before releasing the individually made object into the world. Yet as Van der Zijpp explains, everything about the story is untrue: Baas does not create the furniture himself in his studio; it is made by his co-workers in a different space. The chairs, fans and lamps are not entirely shaped from clay but around a metal frame. It is a fiction that complies with the wish to watch first-hand creation; it is a form of making that the audience might imagine, yet which has little to do with the actual production of the objects presented in the show. Showing making, it appears, is not exclusively documentary, but open to fiction and imagination as well. In the Groninger Museum, artists and curators make the range between those poles productive by engaging with process films as part of the artistic work, instead of reducing the genre to an educational add-on.



Niels Hoebbers, *CLAY 2056*, 2016, film still, clay animation. Courtesy Niels Hoebbers.

INCORPORATING CRAFT

In 2017, KLM Royal Dutch Airlines reinvented one of the most rigid formats of instructional film. The security video shown to passengers prior to take-off was reimaged through an unlikely medium: Delft Blue tiles. A stewardess appears on a tile in the form of a typical blue line drawing and is shakily animated, creating a frame-by-frame impression. The stewardess on the tile performs all the familiar actions – demonstrating oxygen masks and swimming vests – until the end. Now the camera zooms out and passengers look into a real, large workshop where a craftsperson sits and paints a tile with the stewardess's image. It then zooms out even further to show the real blue-clad stewardess in front of a very long table on which lie all the individual tiles that have been painted by real hands and real craftspeople to be used in the animation. The stewardess spells out the implicit message: KLM security is just as sustainable, well designed and carefully produced as this old and beautiful Dutch craft.¹² The airline, which has for many years commissioned Royal Delft to produce miniature porcelain canal-houses that can be collected by business passengers, has appropriated the pleasure of watching making and used it to produce a charming and effective animation for an entirely unrelated purpose. Onlookers might learn how to act in case of an emergency, but also how to appreciate craft.

As these examples show, process film is a dynamic genre that, depending on context, achieves an affirmative, critical or imaginary appreciation of craft. Like Ovid's description of Arachne's hands, it draws on the aesthetics of showing making.

Ann-Sophie Lehmann is a professor of art history and material culture at the University of Groningen. Her research explores how materials, tools and practices partake in the meaning making of art, how images and texts represent and reflect creative practices, and how knowledge about making engenders material literacy. To learn about Lehmann's publications and other activities, see <https://www.rug.nl/staff/a.s.lehmann/>

Ann-Sophie Lehmann er professor i kunsthistorie og materiell kultur ved universitetet i Groningen. Forskningen hennes dreier seg om hvordan materialer, redskaper og praksiser inngår i kunstens meningsproduksjon; hvordan bilder og tekster representerer og avspeiler kreative praksiser og hvordan kunnskap om tilvirkningsmetoder bidrar til materiell forståelse. Opplysninger om publisering og andre aktiviteter finnes på www.rug.nl/staff/a.s.lehmann/

1. Lambros Malafouris, "Creative Thinging: The Feeling of and for Clay", *Pragmatics & Cognition* 22, no. 1 (2014), 140-158.
2. Ann-Sophie Lehmann, "Showing Making: On Visual Documentation and Creative Practice," *Journal of Modern Craft* 5, no. 1 (2012), 9-24.
3. Ulrich Döge, Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürils (1889-1982). *Filmblatt-Schriften* 4 (Babelsberg: CineGraph, 2005).
4. Ann-Sophie Lehmann, "Bügeln, Töpfern, Zeichnen, oder: HowTo YouTube. Videos kreativer Praxis als Vermittlung und Performanz impliziten Wissens", *Hamburger Hefte zur Medienkultur*, no. 12 (2012), 124-39.
5. Annette Michelsen, (ed.) "Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov", trans. Kevin O' Brien (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984), 37-38.
6. Geoffrey Gowlland, "Imaging/Imagining Craftwork", *Visual Anthropology*, 28 no. 4 (2015), 268-269.
7. Kimberley Chandler and Stephen Knott, "A Show of Hands: The Spectacle of Apprenticeship", in eds. Christie Brown, Julian Stair, Clare Twomey, *Contemporary Clay and Museum Culture* (London: Taylor & Francis, 2016), 105-114.
8. Erin O'Connor, "Embodied Knowledge in Glassblowing: The Experience of Meaning and the Struggle Towards Proficiency," *Sociological Review Monograph Series: Embodying Sociology* (ed. Chris Shilling), 55, no. 1 (2007), 126-141.
9. Jenny Ritzenhoff, *Blowing 'Traces'*; Mark Locock, 2016, <https://www.jenny-ritzenhoff.de/traces/burning-hands/> (accessed 2 March 2018).
10. Personal conversation with Sue-an van der Zijpp, February 2018.
11. Maarten Baas, *Clay 2056*, 2006. <https://vimeo.com/184971197> (accessed 2 March 2018).
12. The making of KLM's "safety on board" video. <https://flightsafety.klm.com/makingof> (accessed 2 March 2018).

TENDENSER 2018

GIVE IT TIME

24 March - 17 June 2018 Punkt Ø - Galleri F 15

© Punkt Ø 2018

Curator: Stephen Knott

Director: Dag Aak Sveinar

Project Manager: Maria C. Havstam

WATCHING MAKING

This book is published for the exhibition
Tendenser 2018 – Give it time

Texts: Glenn Adamson, Stephen Knott,
Ann-Sophie Lehmann, Helena Scragg and
Daniel Peltz, Gareth Williams, Julia Bryan-Wilson

Publisher: Punkt Ø - Galleri F 15 & MOMENTUM

Editor: Stephen Knott

Graphic Design profile for Punkt Ø - Galleri F 15
& MOMENTUM: Provinsen AS

Layout: Mari Kolsrud Hustoft

Installation photos: Istvan Virag

Proof and translation: Tekstbyrået

Printed: RenaissanceMedia AS

Paper: 320g Conquareor Recycled cx22
Diamond White, 150g Profil Matt

Font: Nudista

Edition: 250

©Punkt Ø

PUNKT Ø

PUNKT Ø - GALLERI F 15 & MOMENTUM

Albyalléen 60

N-1519 Moss

Norway

punkto.no

ISBN 978-82-7848-073-1

TENDENSER 2018

GIVE IT TIME

24 mars - 17 juni 2018 Punkt Ø - Galleri F 15

© Punkt Ø 2018

Kurator: Stephen Knott

Direktør: Dag Aak Sveinar

Prosjektleder: Maria C. Havstam

WATCHING MAKING

Denne boken er utgitt til utstillingen
Tendenser 2018 – Give it time

Tekster: Glenn Adamson, Stephen Knott,
Ann-Sophie Lehmann, Helena Scragg og
Daniel Peltz, Gareth Williams, Julia Bryan-Wilson

Utgiver: Punkt Ø - Galleri F 15 & MOMENTUM

Redaktør: Stephen Knott

Grafisk designprofil for Punkt Ø - Galleri F 15 &
MOMENTUM: Provinsen AS

Layout: Mari Kolsrud Hustoft

Installasjonsfoto: Istvan Virag

Korrektur og oversetting: Tekstbyrået

Trykkeri: RenaissanceMedia AS

Omslag: 320g Conquareor Recycled cx22
Diamond White

Materie: 150g Profil Matt

Font: Nudista

Opplag: 250

©Punkt Ø