

KUNSTHÅNDVERK

ÅRGANG 45 / Nr. 171 / UTGAVE 2, 2025



INNHold

3 Leder

Hilde Sørstrøm innleder årets andre utgave av tidsskriftet.

4 Aktuelt

I år fyller Norske Kunsthåndverkere 50 år. Det markeres med jubileums-utstillinger over hele landet. Kunst-håndverk gir en oversikt over noen av sommerens utstillinger.

6 Søken etter kunsthånd-verkets kjerne

I vår takket Siri Skjerve av som styreleder i NK. Redaktør Hilde Sørstrøm snakker med den politisk engasjerte kunsthåndverkeren om hvordan hun opplever fagfeltet i dag, hva hun skal gjøre videre og hvorfor skinn har blitt hennes materiale.

14 Fåmælt femtiåring

Arve Rød anmelder jubileumsutstillingen til Norske Kunsthåndverkere, *Skudd. Fangst og u(Ro)*, som er å oppleve på Deichman Bjørvika. Rød mener kunstnerne treffer høyt, men savner en mer selvrefleksiv og selvkritisk betenkning om fagfeltets status og fremtid.

22 Mener kunsthåndver-kerne bør ta stoltheten tilbake

Ina Gravem Johansen intervjuer Knut Astrup Bull, seniorkurator og kunsthistoriker ved Nasjonalmuseet. I tre tiår har Bull jobbet med formidling av kunsthåndverk, og forteller her hvordan han har opplevd utviklingen på fagfeltet.

30 Silkeblød systemkritik

Carla Wedderkopp anmelder Kiyoshi Yamamotos utstilling *You Are What You Is* på MUNCH, og mener det er en håpefull utstilling i dagens politiske klima.

36 Protestkunst med kjetting og ull

Duojár Márjá Karlsen er gjestekunstner under MATER – Hannah Rygggen Triennalen 2025, hvor hun viser utstillingen *Gákkis mu ráhkis* på Galleri Hans i Ørland kommune på Fosen. Eva Maria Fjellheim intervjuer Karlsen, som i likhet med Rygggen har veven som sitt sterkeste redskap.

42 Å være materie

Maria Veie Sandvik rapporterer og kommenterer fagseminaret *Håndverkets kraft*, som ble arrangert på Trøndelag senter for samtidskunst i vår. Sandvik trekker frem innleggene til Randi Nygård, Damien Ajavon og Márjá Karlsen.

48 Duften av taus kunnskap

Hva lukter det av den nordiske myra? Hva lukter vi om vi legger oss ned på bakken? Hvordan lukter myrvannet under laget med is? Slike spørsmål opptar kunstneren Simon Daniel Tegnander Wenzel, som har gjort duft til en del av sin materialutforskning. Anna Näumann intervjuer kunstneren.

58 Bakkekontakt

Tiril Flom intervjuer Sigrid Espelien, som nylig har avsluttet sitt doktorgradsprosjekt «Jording med (blå) leire», der hun har gravd frem nye forbindelser til leira, men også ny forståelse av eget kunstnerskap.

68 New nordic. We are what we eat.

Stephanie von Spreter gir oss en grundig gjennomgang av Nasjonal-museets utstilling *Ny nordisk. Mat, estetikk og sted / New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place*.

76 Stedsoppdagelser på Manifesta 15

I en utgave der mange tekster kretser omkring stedlighet, avslutter vi med en tekst der Berit Steenstrup og Hilde Sørstrøm sporer opp stedlighet på kunstbiennalen Manifesta 15. Den nomadiske biennalen som har eksistert siden midten av 1990-tallet, har gjort stedsundersøkelser gjennom kunst til sin hovedbeskjeftigelse. Hvordan gikk det da biennalen i 2024 inntok Barcelona?

KUNSTHÅNDVERK

NR. 2 / 2025

Utgiver:
Norske Kunsthåndverkere
Rådhusgata 20, 0151 Oslo
Telefon: 22 91 02 60
www.norskekunsthandverkere.no
ISSN: 0333-1059

Ansvarlig redaktør:
Hilde Sørstrøm
redaktor@kunsthandverk.no
Art direction: Trond Tjelta
Korrektur: Edward Reibo
Dansk korrektur: Camilla Hougaard
Trykk: Yello Digital AS / RKGrafisk AS

Kunsthåndverk følger Vær varsom-plakaten og redigeres i henhold til retningslinjene i Redaktørplakaten.

Kundeservice for abonnenter:
Tidsskriftet Kunsthåndverk
Postboks 424, Sentrum
0103 Oslo
Telefon: +47 67 21 12 33
E-post: kontakt@tekstallmenningen.no

Abonnementer til private, studenter og bedrifter kan tegnes via tekstallmenningen.no. Her kan du også bestille enkeltnummer.

Kunstverkene er opphavsrettslig beskyttet og gjengis med samtykke fra kunstneren/BONO. Bruk av kunstverk kan enkelt klareres hos BONO: www.bono.no.

Kunsthåndverk er medlem av Norsk Tidsskriftforening. Kunsthåndverk bruker et miljøsertifisert trykkeri. Kunsthåndverk lages med støtte fra Kunsthåndverkernes fond og Norsk Kulturfond.



Annonser:
post@salgs-forum.no
For priser se kunsthandverk.no

Omslag: Siri Skjerve. *Frik Filou* (2024). Foto: Siri Skjerve

BIDRAGSYTERE

Anna Näumann er kunstner, skribent og kurator. Hun er utdannet journalist fra OsloMet, har en bachelorgrad fra film- og kunsthøgskolen i Kabelvåg og er i dag masterstudent ved Kunstakademiet ved KHiO. Hun har en multidisiplinær praksis, og har blant annet vært med og drive Kurant Visningsrom og vært del av det kuratoriske teamet til den skeive kunsthøstfestivalen Open Out Festival i Tromsø.

Arve Rød er kritiker og skribent, utdannet ved Statens kunstakademi. Han har blant annet skrevet kunstanmeldelser for Dagens Næringsliv, Dagbladet og nettstedsskrifter som Kunstkritikk og Kunstavisen.

Berit Steenstrup er arkitekt og kurator bosatt i Tromsø. De siste årene har hun arbeidet med flere kunst- og byromsprosjekter i offentlige rom, hovedsakelig i Tromsø, men også i Ålesund, og ofte i samarbeid med kunstner Viel Bjerkeset Andersen.

Carla Wedderkopp er multidisiplinær kunstner og masterstudent ved Kunstakademiet ved KHiO. Hun har vært involvert i utviklingen av flere ulike prosjekter i kunst- og kulturfeltet. Blant annet har hun drevet Kurant Visningsrom i Tromsø.

Eva Maria Fjellheim er uavhengig forsker, skribent, radiodokumentarskaper og kulturarbeider. Hun har en doktorgrad i urfolksstudier fra Sámi dutkamiid guovddáš (Senter for samiske studier) ved UiT Norges arktiske universitet.

Hilde Sørstrøm bor i Tromsø og er ansvarlig redaktør og skribent for tidsskriftet Kunsthåndverk og nettstedet Hakapik.no. Hun har mastergrad i kunsthistorie fra UiT Norges arktiske universitet og mastergrad i Preventive Conservation fra Northumbria University i England.

Ina Gravem Johansen er kunsthåndverker og frilansskribent. Hun arbeider som avisspaltist og skriver kunst- og kulturstoff for ulike oppdragsgivere. Som kunsthåndverker og designer lager hun smykker i edle metaller.

Maria Veie Sandvik startet Galleri Maria Veie i 2009 og arbeider med stedsspesifikke prosjekter i offentlig rom. Hun har en cand.philol.-grad i kunsthistorie fra Universitetet i Oslo, og arbeider som forlagsredaktør, kurator og kritiker. De siste årene har hun arbeidet med en rekke utgivelser innen museologi og kunsthistorie.

Stephanie von Spreter er kunsthistoriker og kurator. Hun har doktorgrad i kunsthistorie ved UiT Norges arktiske universitet, hvor hun i dag er tilknyttet forskningsgruppa WONA Worlding Northern Art. Tidligere har Spreter vært kunstnerisk leder ved Fotogalleriet i Oslo og arbeidet med flere kunstbiennaler, deriblant Berlin Biennale, Veneziabiennalen og documenta.

Tiril Flom er utdannet kunstner ved Goldsmiths i London og OsloMet. Hun er frilans kunstsribent og ansatt i Kunstavisen som nyhetssjef.

«DET ER INGENTING Å LÆRE OM STEDER PÅ HAVET VED Å SKUE UTOVER DET»¹

Sitatet over stammer fra den nå avdøde Jakob Meløe (1927–2023), som var professor i filosofi ved UiT Norges arktiske universitet. Kanskje er filosofen fra Vesterålen litt streng her – et og annet kan man vel lære ved å bruke blikket. Men det sitatet vekker i meg er, kort fortalt, en påminnelse om hvor vanskelig det er å forstå et steds kompleksitet. Man må inn mellom lagene og lære å kjenne de som lever der – det være seg mennesker, mineraler, planter eller dyr. Man må prøve å forstå hvordan disse virker inn på stedet, og vice versa. Slikt krever tilstedeværelse over lang tid, og trolig krever det også en sanselig omgang med stedet som involverer langt mer enn blikket.

Sitatet til Meløe – som for øvrig har beskjeftiget seg mye med stedlighet og som gjerne må leses av flere – har fått meg til å undre på om den materialbaserte kunsten kanskje stiller ekstra sterkt når det gjelder å utforske stedlighet? Jeg vet ikke, men stedlighet har likevel blitt noe flere av tekstene i denne utgaven mer eller mindre tøtser inn på.

For eksempel får vi møte to kunstnere som gjør langt mer enn å skue utover steder de vil lære noe om. Sigrd Espelien og Simon Daniel Tegnander Wenzel intervjues av henholdsvis Tiril Flom og Anna Näumann. Espelien forteller blant annet om sitt nylig avsluttede doktorgradsprosjekt «Jording med (blå)leire». Som en del av prosjektet har hun arrangert en rekke «leirevandringer» på utvalgte steder, der det å stikke hendene i leira har vært en viktig metode for å bli kjent med materialet og omgivelsene. Wenzel på sin side har vært på myrvandring både i Tallin og i Oslo-området. Viktigst i hans tilnærming er luktesansen. Med leire og

lukt som utgangspunkt snakker Espelien og Wenzel begge om hvor viktig den kroppslige kontakten er for å knytte seg til steder og materialer. Interessant er det også at begge mener metoden de bruker bærer med seg en form for «jording».

Å dykke ned innunder overflaten er også noe kunsthåndverkeren Siri Skjerve er opptatt av. Hun vil til kjernen. Denne søken innover preger helt klart hennes egen praksis, der hun i flere år har arbeidet med skinn og hud – materialer hun har valgt seg for blant annet å skape en relasjon til Todalen hvor hun har sitt atelier.

Men Skjerves søken viser seg også på et mer overordnet nivå. Det handler nemlig om å forstå kunsthåndverkets egenart, og med det kanskje også kunsthåndverksfeltets plass i resten av kunstfeltet. De siste to årene har Skjerve vært styreleder for Norske Kunsthåndverkere. Når hun nå har gitt stafettpinnen videre, passet det fint å spørre henne hvordan hun har opplevd utviklingen på fagfeltet. Hun har tross alt vært aktiv – både med organisasjonsarbeid og som kunsthåndverker – i en tid der kunsthåndverksfeltet og billedkunstfeltet tilsynelatende har kommet stadig nærmere hverandre. Hva tenker hun om det? Uten å røpe for mye kan jeg si at Skjerve mener kunsthåndverksfeltet nå – med rette – er på vei bort fra storebror/lillebror-forholdet som tidligere har preget billedkunsten og kunsthåndverket.

Hvordan utviklingen mot mer flytende grenser preger kunsthåndverksfeltet er det imidlertid delte meninger om, og i forbindelse med NKs femtiårsjubileum nøster vi opp i noen ulike synspunkter som finnes der ute.

I den forbindelse har Ina Gravem Johansen intervjuet Knut Astrup Bull, som er seniorkurator ved Nasjonalmuseet og som i 30 år har arbeidet med formidling av kunsthåndverk. I motsetning til Skjerve er Bull mer kritisk til utviklingen, og mener det hadde vært mer interessant å holde fast på forskjellene mellom kunsthåndverk og billedkunst.

Tross noen ulike synspunkt er kjærlighet for faget noe Skjerve og Bull absolutt har til felles. Og, som Skjerve påpeker, er det kanskje et sunnhetstegn at diskusjonene – som jo har pågått siden NK ble etablert for 50 år siden – fortsatt er aktuelle.

Kunstkritikere bidrar for øvrig også til å holde diskusjonen i gang. Her i tidsskriftet skjer det jevnlig at våre anmeldere plukker med seg spørsmål og detaljer relatert til fagfeltets utvikling og egenart. For eksempel etterspør Arve Rød en mer selvrefleksiv og selvkritisk betenkning om fagfeltets status og fremtid når han anmelder NKs jubileumsutstilling på Deichman Bjørvika.

Hva mener du selv? Det må du gjerne tygge litt på mens du er ute og lufter sansene i sommer. Og forresten – om du vil trene opp luktesansen, så finnes det noen tips her inne et sted.

God fornøyelse!

Hilde Sørstrøm
redaktør

(1) Meløe, Jakob (1995). «Steder», i Hammarn, nr. 3/1995, s. 6–12. Tilgjengelig via <https://www.jakobmeloe.com/files/steder3.pdf> (hentet 18.06.2025)

NK 50 ÅR: JUBILEUMSUTSTILLINGER SOMMEREN 2025

I år fyller Norske Kunsthåndverkere 50 år. Det markeres med en rekke arrangementer og utstillinger. Her er noen av utstillingene som åpner rundt omkring i landet i sommer-månedene. Oversikten viser utstillinger i regi av både NK og andre aktører. For oppdatert og mer utfyllende oversikt over utstillinger, fagseminarer og andre arrangementer, se kalenderen på NKs nettsider.

Hybrid materialitet – om forholdet mellom kunsthåndverk og kunst(ner)bøker

Oplandia senter for samtidskunst
Lillehammer, Innlandet
14. juni–27. juli 2025

Hybrid materialitet – om forholdet mellom kunsthåndverk og kunst(ner)bøker viser et bredt utvalg av kunstbøker om kunsthåndverk samt kunstnerbøker der håndverket og materialiteten er en essensiell del av selve utformingen og/eller innholdet. Utstillingen er kuratert av André Gali og Vilde Andrea Brum, daglig leder ved OSS, med utstillingsdesign av Helene Duckert.

Liilian Saksi, separatutstilling

Oplandia senter for samtidskunst
Lillehammer, Innlandet
14. juni–27. juli 2025

Utstillingen viser arbeider av Liilian Saksi, som tar utgangspunkt i ull fra egen saueflokk. Arbeidene fungerer som variasjoner hvor fargenes samspill og interaksjon med materialet er et gjennomgående tema.

Skatoll

Saksumdal Tempel
Lillehammer, Innlandet
5.–27. juli 2025

Gruppeutstillingen *Skatoll* tar utgangspunkt i et håndlaget skatoll, bygget av den avdøde

kjøpmannen og snekkeren Johannes «Johs» Svilosen, som drev butikk på eiendommen som Saksumdal Tempel disponerer. Med bidrag fra en rekke utøvere innen kunsthåndverk, kunst, litteratur og andre håndverksmiljøer, peker utstillingen på hvordan materielle kulturobjekter er bærere av historier på tvers av steder, tidsepoker og fagmiljøer.

Håndtert – NK 50 år

Kunstbanken senter for samtidskunst
Hamar, Innlandet
24. mai–10. august 2025

Kunstbanken markerer Norske Kunsthåndverkers 50-årsjubileum med gruppeutstillingen *Håndtert*, som viser arbeider innen fagfeltene tekstil, tre, metall og keramikk.

Kunstnere: Ingrid Aarset, Marianne Berg, Morten Haugmo, Linda Jansson Lothe og Silje Solvi.

Liv Blåvarp og Tore Gimle: WoodLove

Galleri Fjordheim
Biri, Innlandet
14. juni–10. august 2025

Utstillingen viser skulpturelle smykker og veggobjekter av Liv Blåvarp og Tore Gimle, som begge arbeider med tre som materiale.

I kjelleren

Galleri Fjordheim
Biri, Innlandet
10. mai–10. august 2025

I kjelleren er en utstilling i Fjellgalleriet på Fjordheim som viser glasskunst av Kari Håkonsen.

Margit Seland: Kime

Huset Aukrust
Alvdal, Innlandet
7. juni–17. august 2025

Margit Seland viser tekstile arbeider i utstillingen *Kime* på Huset Aukrust. De senere årene har Seland arbeidet utelukkende med gjenbruksmaterialer, som slitte seil, presenninger og vedsekker.

Kraftoverføring. Sidefortellinger i norsk keramikk 1895–2025

Senter for keramisk kunst
Ringebu, Innlandet
31. mai–17. august 2025

Senter for keramisk kunst markerer 5-årsjubileum med denne utstillingen, der forrige århundres kvinnelige og mannlige kunsthåndverkere settes i dialog med kontemporære kunstnere. Utstillingen løfter særlig fram kvinnelige keramikere og stiller spørsmål ved det historieskaptets relevans for dagens utøvelse av faget, utdanningsløp og bærekraftsdeologi.

Hesten og Plysen

Gamle Innvik Ullvarefabrikk
Innvik, Vestland
6. juni–6. september 2025

I utstillingen *Hesten og Plysen* er seks kunstnere invitert til å gå i dialog med Innvik Gamle Ullvarefabrikk, en historisk setting hvor fortidens orden og struktur en gang definerte produksjonen, men hvor visningsstedet nå utforsker et kreativt kaos.

Kunstnere: Admir Batlak, Bjørn Venø, Julia Krøner Venø, Ingeborg Tysse, Yola Maria Tsois, Philipp von Hase.

Kiyoshi Yamamoto: S.A.L.H.U.S. (Wind up workin' in a gas station)

Galleri Salhus/Tekstilindustrimuseet
Salhus, Vestland
6. juni–7. september 2025

Utstillingen er en hommage til alle arbeiderne som har jobbet ved Salhus Tricotagefabrik AS. Kiyoshi Yamamoto undersøker den «glemte» verdien av en lokal historie, og ser på Salhus som et viktig sted for utvikling av norsk tekstilindustri.

Lena Walton Herfindal: Flora

Galleri Salhus/Tekstilindustrimuseet
Salhus, Vestland
6. juni–7. september 2025

Utstillingen *Flora* viser en serie med håndbroderte arbeider sammen med en serie støpte sølvsmykker støpt i sepiaskall av kunstner Lena Walton Herfindal. Tittelen Flora kommer av de mange lag av bladformer som alltid har gått igjen i Herfindals kunst helt siden barndommen.

Skudd, fangst og u(Ro) – NKs jubileumsutstilling på Deichman Bjørvika

Norske Kunsthåndverkere, Deichman Bjørvika Oslo
1. april–7. september 2025

Opplev NKs jubileumsutstilling i Norges største folkebibliotek: Deichman Bjørvika. Utstillingsprosjektet er et samarbeid mellom NK, NK Oslo og Deichman Bjørvika.

Kuratorgruppen består av kunstner Nanna Melland (oppnevnt av NK Oslo), kunstnerduoen USIKKERKUNSTJENTE (Iben Isabell Krogsgaard og Alexandra Jegerstedt, oppnevnt av NK) og Erik Kaspartu (Deichman).

Kunstnere: Amale Larsen, Aurora Passero, Benjamin Slotterøy, Ella Honeymann-Novotny, Magnhild Kennedy aka Damselfrau, Marte Lill Somby, Morten Jensen Vågen, Per Kristian Nygård, Philipp Spillmann, Sofie Alm Nordsveen, Thomas Iversen og Tonje Paus.

Midtpunkt – jubileumsutstilling i NK Nord-Norge

Norske Kunsthåndverkere Nord-Norge Bymuseet i Bodø – Nordlandsmuseet, Nordland
10. mai–14. september 2025

Norske Kunsthåndverkere Nord-Norges gruppeutstilling *Midtpunkt* undersøker begrepene sentrum og periferi og inkluderer kunsthåndverk innen forskjellige materialer og teknikker. Det er en vandreutstilling som først ble vist på Galleri Nord-Norge i Harstad og som i sommer er å se på Bymuseet i Bodø. Senere vandrer den videre til Terminal B i Kirkenes og Nordnorsk kunstnersenter i Svolvær.

Kuratorer: Benjamin Slotterøy og Sylvia Henriksen

Kunstnere: Ingvild Greve Alsos, Toril Bonsaksen, Sophie Berenika Broch, Ingrid Cimmerbeck, Bente Valentinsen Dankertsen, Kari Elfstedt, Lillian Erlandsen, Cecilie Haaland, Sylvia Henriksen, Wenche Johansen, Hilde Hauan Johnsen, Heidi Kristiansen, Linn Kalseth, Inger Blix Kvammen, Marit Elisiv Landsend, Ragnhild Lie, Christin Løkke, Marsil Andelov Al Mahamid, Ulf Meyn, Guri Moe, Cathinka Mæhlum, Inger Anne Nyaas, Solveig Ovan-ger, Ina Otzko, Mette Paalgard, Kirsten Skaar Pedersen, Ari Pyörälä, Janne Juvi Rasmussen, Georg Schwer, Benjamin Slotterøy, Philipp Spillmann, Lisa Svendsen, Elisabeth Thorsen, Margaret Troli, Grethe Winther-Svendsen, Linn Rebekka Åmo.



Benjamin Slotterøy, *Fangst* (2023). Verket inngår i NKs jubileumsutstilling Skudd, fangst U(Ro) som er å se på Deichman Bjørvika fram til 7. september. Foto: Kunstdok



Ari Pyörälä, *Allure* (2022). Verket inngår i NK Nord-Norges utstilling Midtpunkt som er å se på Bymuseet i Bodø. fram til 14. september. Foto: Steve Nilsen



SØKEN ETTER KUNSTHÅNDVERKETS KJERNE

Fra styrearbeid til skinn og språk. Etter to år som styreleder for Norske Kunsthåndverkere, har Siri Skjerve takket av. Det fagpolitiske engasjementet skal nå i større grad kombineres med fordypning i materialer og håndverksteknikker. Alt forankret i et hårete mål: å komme til kjernen av kunsthåndverket.

Tekst av Hilde Sørstrøm

Siri Skjerve smiler oppfriskende på skjermen når vi møtes en tidlig morgen. Hun har god grunn til å smile. Kunsthåndverkeren er blant fåtallet som i år mottok 10 års arbeidsstipend fra Kulturrådet. Dessuten er hun i startfasen av et doktorgradsprosjekt som nærmest får henne til å sprette gjennom skjermen når hun snakker om det. Vi kommer tilbake til det. Doktorgradsprosjektet er nemlig bare én av grunnene til at jeg har bedt om en prat.

Organisasjonsarbeid

I forbindelse med NKs 50-årsjubileum, intervjuer Kunst- håndverk i år ulike kunstnere og kuratorer som har vært involvert i organisasjonsarbeid, kuratorisk arbeid og museums- og samlingsarbeid på kunsthåndverksfeltet. Skjerve er en av dem. I vår avsluttet hun sin periode som styreleder i Norske Kunsthåndverkere (NK), hovedsakelig for å gi bedre plass til forskerhatten og egen praksis. Å være styreleder i en periode der NK har forberedt seg på jubileumsåret, har naturligvis ført til at det historiske perspektivet har fått plass.

– Fagpolitisk har vi jobbet med veldig mange av de samme sakene som var aktuelle på 1970-tallet, som også var utgangspunktet for kunstneraksjonen. Dette med vilkår og rammer rundt arbeidslivet og betaling for kunstnerisk arbeid jobber vi jo med fremdeles.

Skjerve er ikke redd for å gå i bresjen, og det er stor sjanse for at du har lest opptil flere debattinnlegg signert henne. Blant mange ulike kampsaker har kunstnerøkonomien vært særlig viktig. Ifølge Skjerve selv er det kanskje ståa på det området som er hovedårsaken til hennes fagpolitiske engasjement.

– Det er helt fantastisk at vi har fått viktige gjennomslag mens jeg har vært styreleder. Altså at et mangeårig målrettet arbeid ga oss en tilleggsbevilgning til utstillingsve- derlag og honorar på 15 millioner, og kunstnarmeldingen

som kom for to år siden og som var tydelig på behovet for en styrket utstillingsøkonomi.

Skjerve refererer her til stortingsmeldingen *Kunstnarkår*¹, som ble vedtatt av Stortinget i 2023 og var den første kunstnarmeldingen på 26 år i Norge. Denne peker blant annet på behovet for et verdisyn som anerkjenner at kunsten har en selvsagt plass og funksjon i samfunnet og fremmer et mål om at kunstnere skal få rimelig betaling for sitt kunstneriske arbeid. Landets institusjoner skal sikres god økonomi, samtidig som regjeringen vil kreve at visningsstedene rapporterer om honorarer til kunstnere.

Det er likevel fortsatt mye å ta tak i. På spørsmål om hva som blir viktig på organisasjonsfronten i tiden fremover, er Skjerve først og fremst opptatt av at den nye styrele- deren, Putte Helene Dal, skal føle seg fri til selv å define- re hva hun mener er viktig.

– Man skal ha et haleheng på den gode måten. Selv om det har blitt gjort nyttig arbeid før, skal den nye styrele- deren bruke det som et utgangspunkt for å stake ut sitt eget arbeid. Det er viktig for organisasjonen også, for når du får gå inn i det du brenner aller mest for, så gjør du en best mulig jobb, tror jeg.

Å ha kunstnerorganisasjoner som arbeider for de ulike fagfeltene vil uansett være viktig i tiden som kommer – det er det ingen tvil om.

– Vi trenger det fellesskapet, og jeg tror i hvert fall ikke det blir *mindre* nødvendig å bygge gode fellesskap fremover. De fleste av oss jobber mye alene, og vi kon- kurrerer hele tiden om utstillingsplasser, stipender og prosjektmidler og alt dette som er knapphetsgoder. Da er et kollegafellesskap ekstra verdifullt, og det tenker jeg vi får til med NK.

Venstre side:
Siri Skjerve i sitt atelier hvor hun står inne i verket *Hinne* (2023). Verket er laget av råhud av hjort fra Todalen og tjæret hampeline fra Hardanger Fartøyvernssenter. Foto: Line Marie Kvendset.

Naturlig plass i samtidskunsten

Skjerve fullførte sin mastergrad ved Kunsthøgskolen i Bergen i 2007, og har dermed vært aktiv kunsthåndverker i en tid der kunsthåndverksfeltet og billedkunstfeltet tilsynelatende har beveget seg stadig nærmere hverandre, og der den materialbaserte kunsten har fått økt oppmerksomhet i samtidskunstfeltet.

Hva slags betydning har denne utviklingen for kunsthåndverksfeltet?

– Jeg mener at kunsthåndverket er en naturlig del av samtidskunsten og at det har en veldig interessant plass der. Nå er feltet i medvind. Det er økt interesse for fagfeltet fra publikum, fra potensielle kjøpere, fra visningssteder og fra kollegaer i andre kunstfelt.

Med andre ord har kunsthåndverkerne god grunn til å ha «rygggrad» på egne vegne.

– Vi kommer ikke utenom at billedkunstfeltet og kunsthåndverksfeltet har ulike springbrett, og vi vet jo at det har vært et sånt storebror/lillebror-forhold der man har erfart at det liksom er billedkunstfeltet som er «det gjeve». Men jeg opplever ikke at det er en gyldig sannhet lenger. Med tanke på den økende interessen og hvordan feltet er posisjonert nå, vil jeg egentlig påstå at vi er på god vei vekk fra det.

At man fortsatt har diskusjoner rundt dette, er likevel et godt tegn, mener Skjerve.

– Det har hele tiden vært en debatt om hva kunsthåndverk og kunsthåndverkets egenart er. Da NK skulle løsrive seg fra foreningen Norske Brukskunstnere på 1970-tallet, ble det viktig å definere hva som var kunsthåndverk. Nå driver man jo ikke på med så bastante

definisjoner lenger, men helt uavhengig av hvor tett på billedkunstfeltet vi nå er, så tenker jeg at det er et sunnhetstegn at man har disse diskusjonene. Jeg setter stor pris på å være del av et dynamisk fagfelt som hele tiden endrer seg.

Vil til kjernen

Skjerve setter også stor pris på bredden i uttrykk man finner i kunsthåndverksfeltet, noe som kanskje nettopp er en konsekvens av mer flyt mellom ulike fagdisipliner. Og når det kommer til stykket, er ikke Skjerve så opptatt av å diskutere grensen opp mot for eksempel billedkunstfeltet. Skjerve vil innover. Hun vil til kjernen.

– Det er helt fantastisk at vi for eksempel både har temporære verk eller andre verk som for mange er vanskelig å skille fra billedkunstfeltet, fordi de er like relevante i begge fagfeltene, og verk som er helt tydelig rotet i bruksaspektet. Men det å definere hva kunsthåndverket er ut fra en bruksfunksjon, det synes jeg blir for unyansert. Bruksaspektet er en av mange problemstillinger man kan velge å utforske.

Skjerve tenker litt før hun legger til:

– Det er et eller annet med kjernen i faget som jeg synes er mer interessant å diskutere. Hvis jeg skal snakke ut fra hvordan jeg selv jobber, er det ikke relevant for meg om det jeg lager kan brukes eller ikke. Og det er heller ikke det første jeg ser etter når jeg ser på prosjektene til mine kollegaer. Men det er en vilje til å utforske et materiale, og et håndverk, en fordypning som vi kanskje ikke kommer utenom. Det tenker jeg må være utgangspunktet for om noe er kunsthåndverk eller ikke.

Et annet begrep det er delte meninger om, er «materialbasert kunst». Selv bruker jeg det ofte, vel vitende om at »



Siri Skjerve salter skinn mens de er ferske, og lagrer dem til de skal bearbeides. Foto: Anders Gjeldnes.



Saltede hjorteskinns. Foto: Siri Skjerve.



Siri Skjerve, *Frik Filou* (2024). Verket er laget av pelsskinn av rev, råhud av hjort, hår, ull fra gammelnorsk spælsau og funnet metall. Håndsydd med vokset lintråd. Foto: Siri Skjerve

mange er kritiske til det. Synes du det er greit å bruke det, eller bør man holde seg til kunsthåndverksbegrepet?

– Jeg ser egentlig ikke problemet med å bruke begge deler. I løpet av de siste 50 årene har kunsthåndverksbegrepet utviklet seg veldig, og om man kan bruke materialbasert kunst som enda en knagg å henge feltet på, kan det kanskje åpne nye dører til fagfeltet og hva det kan være. Samtidig – hvis man bruker «materialbasert kunst» fordi man er usikker på kunsthåndverksbegrepet, så kan man jo begynne å tenke over hvorfor det er sånn. Hvis det handler om det hierarkiet som har vært, skulle jeg ønske at bredden av feltet virkelig tok eierskap til et kunsthåndverksbegrep i endring.

– Men jeg er ikke enig med de som mener at materialbasert kunst er den store, stygge ulven – at hvis man bruker det begrepet, så er det kunsthåndverkfeltets fallitt, det er jeg ikke med på i det hele tatt.

Å finne en logisk sammenheng
Når Skjerve nå har trukket seg tilbake fra styrearbeidet i NK, vil fordypning i materialer og håndverk, og i det hele tatt søken etter kunsthåndverkets kjerne, få enda mer plass på Skjerves arbeidsplass, som ligger i Todalen på Nordmøre. Det var her hud og skinn ble hennes materiale. Det til tross for at hun gjennom bachelor- og masterutdanning ved Kunsthøgskolen i Bergen gikk på avdeling for keramikk og lenge arbeidet med leire som materiale.

Hvordan ble hud og skinn ditt materiale?

– Det var et ganske direkte resultat av å flytte hit. Jeg hadde ingen egne røtter i Todalen, og fikk et intenst behov for å finne en logisk sammenheng mellom meg og stedet og å bruke kompetansen min til å forstå omgivelsene. Så hadde jeg et arbeidsopphold hos en venninne som er utdannet mester i tradisjonsgarving, der jeg fikk helt basic kunnskap om hud og skinn som materiale, for eksempel hvordan man kan tøye og strekke rå hud. Jeg fikk se forskjellige garveteknikker og lære hvilket handlingsrom, og uttrykksrom, som finnes i dette materialet.

Hva er det med dette materialet som har gjort at du blir ved det?

– Hvor lang tid har vi?

Skjerve ler godt. Det er tydelig at hun har mye på hjertet når hun forteller om sin oppdagelse av materialet og sitt mangeårige samarbeid med jaktlagene i Todalen, hvor hun får mesteparten av skinnen hun bruker fra.

– Det er jo et materiale som ellers blir kastet, så det er en grad av ressursutnyttelse i det. Så kobler jeg meg også på en levende kulturarv i bygda. Men grunnen til at jeg blir ved det, er fordi jeg synes det er et så uutforsket materiale. Det er så intenst og meningsmettet.

Skinn er også voldsomt å arbeide med, forteller Skjerve, som selv trengte litt tid for å venne seg til det.

– I starten var det voldsomt, fordi det var fremmed med hud som ligger og flyter i garvebad. Men nå er det konseptuelle, meningen i det, kanskje mer intenst. At jeg sitter og syr i et materiale som er det samme som kroppen min består av. Det blir så utrolig nært.

Det å jobbe med mennesket, og kropp, som utgangspunkt i relasjonelle prosjekter, har alltid vært viktig i Skjerves praksis. Med skinn ble også forholdet mellom mennesker og dyr et nytt område å utforske.

– Skinn er et potent materiale for å snakke om det menneskelige og det forgjengelige, men jeg har også jobbet mye med menneskets relasjon til det dyriske, det bestialske. Altså de voldsomme følelsene som vi prøver å avskrive som «ikke-menneskelige», som «noe annet». Dyret kommer jo med dette materialet. Utgangspunktet er jo et annet individ. Og med det kommer skillet mellom oss og dem. Så jeg jobber langs mange tematiske linjer. Det er så mye som kommer med materialet.

«Nevespråk»
En kjeppest blant Skjerves interesser er språk. Hun mener for eksempel at selv om fagområdet har et håndverksteknisk språk når det gjelder bearbeiding, garving eller skinnsøm og lignende, så mangler man et språk for hud og skinn som konseptuelt meningsbærende. Selv merket hun det særlig godt da hun gikk fra keramikk til skinn. Det trengs rett og slett kunsthistoriske knagger å henge det på, slik man har, for eksempel, i tilknytning til det »

keramiske, der språket har fått utvikle seg i lange tider. Det blir blant annet tydelig når hun stiller ut og folk skal beskrive arbeidet hennes.

– Vi har et så utrolig begrenset språk for hud og skinn som materiale. Hvis jeg skal sette det på spissen, så får jeg ofte høre at det er «rått». Og det er det jo bokstavelig talt, for jeg jobber veldig mye med rå hud. Men jeg håper at vi med tiden kan beskrive det meningsbærende i materialet mer nyansert enn at uttrykket oppleves rått.

Søken etter et mer mangfoldig fagspråk blir med henne når hun til høsten starter på sitt doktorgradsprosjekt, som har fått den passende tittelen «Nevespråk». Et prosjekt som ble til ved at Nordmørsmusea tok initiativ til et doktorgradsprosjekt som skulle handle om handlingsbåren kunnskap.

– De har en videreutdanningsenhet som heter næmingeordninga, knyttet til tradisjonshåndverk, og da spesielt båtbygging og lafting. De syntes likevel det var interessant med utgangspunktet mitt som kunsthåndverker. De ville ha et nytt blikk. Så etter å ha utarbeidet et forprosjekt, har jeg nå kommet inn på et doktorgradsprogram ved NTNU og søkt, og fått, midler fra Forskningsrådet til en offentlig ph.d.

Hva skal du jobbe med i prosjektet «Nevespråk»?

– Jeg skal ta for meg handlingsbåren kunnskap i tradisjonshåndverk og kunsthåndverk. Jeg er interessert i å finne et beskrivende språk for den handlingsbårne håndverkskunnskapen, gjerne et språk som er relevant på tvers av disipliner. Altså både for kunsthåndverkere og tradisjonshåndverkere og uavhengig av om du jobber med båtbygging, bunadssøm, blåst glass, råhud eller temporære leireprosjekter. Et språk som kan si noe som er gyldig for alle.

Selv om det er en vitenskapelig doktorgrad som skal munne ut i en akademisk tekst, håper Skjerve at hun med sin bakgrunn og kompetanse kan utfordre akademica.



– Både mitt eget kunstnerskap og erfaring fra tidligere prosjekter er veldig relevant for dette, så jeg er opptatt av at det blir synlig også i den vitenskapelige avhandlingen. Jeg har derfor lagt stor vekt på at det er nødvendig å ha et «utøverblikk», å forske på kunnskapsfeltet innenfra. Jeg skal blant annet selv delta i en ressursgruppe der kunsthåndverkere og tradisjonshåndverkere skal samarbeide gjennom praktiske forskningsmetoder.

Buzzordet beredskap

Helt til slutt – hva er den materialbaserte kunstens, eller kunsthåndverkets, viktigste bidrag til samfunnet i dag?

– Jeg har vært veldig opptatt av hvordan man snakker om verdiskaping. Hvis man googler, så kommer det opp en definisjon på det som et økonomisk begrep. Kulturell verdiskaping er jo også et etablert begrep, men det er ikke så synlig. Og jeg tenker at kunsthåndverket plasserer seg så godt og tydelig innenfor kulturell verdiskaping. Og også med tanke på fremtiden, så er det akkurat det vi trenger. Begrep som bærekraft og beredskap går rett til kjernen av kunsthåndverk, slik jeg ser det.

Og med tanke på dagens politiske klima, er det ingen tvil om at nettopp buzzordet beredskap er noe kunsthåndverksfeltet bør forholde seg til fremover, mener Skjerve.

– Først fikk jeg bare små drypp av det, men da jeg var



på Arendalsuka i fjor, kom det inn som en tornado. Alle snakket om beredskap. I tråd med resten av kulturlivet og de andre kunstnerorganisasjonene, ble det da viktig å brette opp ermene og snakke forståelig om vår rolle i det, om hvorfor kunst- og kulturfeltet er viktig for nasjonens beredskapsevne. Og utgangspunktet som kunsthåndverksfeltet knytter seg til, handler i stor grad om menneskets evne til å overleve. I tillegg til at det er et språk, er det også de helt nære behovene, relasjonen mellom mennesket og omgivelsene. Kunsthåndverket er så essensielt med tanke på akkurat det. Det handler om materialkompetanse og håndverkskompetanse. Og at det er en tråd i historien som vi er nødt til å ha med oss videre inn i fremtiden. ■

Noter

(1)Meld. St. 22 (2022–2023) kan leses i sin helhet på regjeringen.no (<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-22-20222023/id2983542/>). Oppsummeringen her er basert på NKs nyhetssak «Kunstnarkår – endelig!» (2023), som er tilgjengelig via <https://www.norskekunsthåndverkere.no/aktuelt/kunstnarkar-endelig> (hentet 18. juni 2025).



Øverst, fra venstre:

Siri Skjerve spenner opp et hjorteskinn på sitt atelier i Todalen. Foto: Anders Gjeldnes.

Siri Skjerve, *Hinne* (2023). Her utstilt på Format i 2023. Del av utstillingen *Lines Made by Walking* som Siri Skjerve hadde sammen med Toril Redalen. Foto: Susann Jamtøy

Siri Skjerve. Foto: Anita Land.



FÅMÆLT FEMTIÅRING

*Skal man summere opp femtiårs-
jubileumsutstillingen til Norske
Kunsthåndverkere med et litt spisset
utsagn, kunne det bli noe slik som dette:
Kunstnerne treffer høyt, på tross av en
samlende diskurs som sikter lavt.*

Tekst av Arve Rød

Utstilling: Skudd. Fangst og u(Ro): Norske Kunsthåndverkeres
jubileumsutstilling
Produsent: Norske Kunsthåndverkere (NK) og Deichman Bjørvika
Sted: Deichman Bjørvika
Tidsrom: 1. april–7. september
Kurator: Smykkkunstner Nanna Melland, Erik Kaspertu fra Deichman
og kunstnerduoen USIKKERKUNSTJENTE (Iben Isabell Krogsaard og
Alexandra Jegerstedt).
Kunstnere: Damselfrau (Magnhild Kennedy), Ella Honeyman-Novotny,
Thomas Iversen, Amale Larsen, Sofie Alm Nordsveen, Per Kristian Nygård,
Aurora Passero, Tonje Paus, Benjamin Slotterøy, Marte Lill Somby, Philipp
Spillmann og Morten Jensen Vågen.

Per Kristian Nygård, Tilpasning (2021). Foto: Kunstdok

Under den kronglete tittelen *Skudd. Fangst og u(Ro)* er 12 verk av like mange kunstnere spredt over fire etasjer i Deichmans hovedbibliotek i Bjørvika. Med tanke på potensielt publikum kunne knapt bedre lokale finnes. På en hvilken som helst hverdags formiddag må dette stedet være landets mest folksomme kulturlokale – fem etasjer med yrende, overveldende ungt liv: avlukker og sittegrupper overalt; folkeverksted, systue og 3D-printere; spillrom, podcaststudio, kinotek og restaurant, og mer til. Oppi dette mylderet, og blant endeløse hyllemeter med bøker, leter man seg fram til kunsten, som med noen unntak er montert inne i åpne nisjer blant bokreolene.

Valget av sted gir mye – og koster noe. På sitt vis er det spennende nok å søke oppover i etasjene og finne sitt favorittverk, samtidig som man kan nyte den etter hvert spektakulære utsikten mot Operaen og indre Oslofjord. Om man derimot inntar den mer konvensjonelle og litt introspektive betrakterrollen, blir alle slike, ellers gode, ting for støy å regne, og noe som skygger for kunsten og kunsterfaringen.

Hus som ideologi, håndverk som ideal

Verkene som klarer seg best i sammenhengen, og for så vidt uavhengig av den kunstneriske kvaliteten, er logisk nok de som inntar rommet utenfor nisjene og derfor blir mer synlige. Men også her kan det være utfordrende å se forskjell på kunstutstilling og det som ellers måtte finnes av interiørkunstneriske innslag. Aurora Passeros lerrets-binding *Fan Their Hearts, Inflamm Them More* (2010) henger for eksempel fra like under takvinduene, over de

prosaiske rulletrappene som stuper nedover betongslusene i det spektakulært åpne Deichman-atriet. Her skulle man tro at det meste måtte gi tapt for omgivelsene. Men Passeros sju meter lange bindingstråder velter med majestetisk visuell kraft som et hvitrosa fossefall inn og ned i rommet.

Langt der nede, på bakkenivå, er det første verket man møter idet man entrer hovedinngangen et bemerkelsesverdig snekkerarbeid signert Per Kristian Nygård. *Tilpasning* (2021) er et lite hus, eller et digert dukkehus, alt etter som man ser det. Stilen og formen er gjenkjennelig for alle som har tilbragt mer enn et par timer på norske byggefelt: lav, rektangulær planløsning, sokkeletasje, svakt skrånende pulttak, brede vindusflater. Det er et kostnadseffektivt og nøkternt hus, så praktisk og fornøftig at det nærmest står fram som en ideologi i seg selv, som om det var bygget på referatet fra de tusen kommunestyremøter. Dette er vel «det norske hus» fremfor noe.

Først og fremst er *Tilpasning* en tro kopi av Nygårds barndomshjem, gjenskapt i nedskalert versjon, komplett med vindskier, presist lagt bordkledning og smått absurde 2000 håndlagde takstein som beskytter mot det metaforiske duskregnet fra Passero høyt der oppe. Jeg vil tro at mange av brukerne av biblioteket haster forbi i tanken om at huset kan hende er en slags promo-gig for OBOS Block Watne. Husets sjarmerende framtoning får likevel flere til å stoppe opp – kanskje i kontemplasjon over motsetningen mellom det opprinnelige husets rasjonelle, masseproduserte byggesettkonstruksjon og Nygårds investerte, langsomme håndverk. »



Aurora Passero, *Fan Their Hearts, Inflamm Them More* (2010). Foto: Kunstdok



Marte Lill Somby, *u(Ro)* (2024). Foto: Kunstdok

Utstillingens tråder

Nygård er ellers ikke alene om å dedikere seg til treghet i produksjonen. Av verkene som byr seg særlig fram i helheten, er Thomas Iversens *@makingapencil* (2019). Ved første øyekast framstår det riktignok overveldende beskjedent. En puslete blyant er på ironisk høytidelig, kronjuvelvis lagt på en pute – tilsynelatende fløyelsmyk, men laget av betong, viser det seg – i en glassmonter. I et avlukke viser en video den oppsiktsvekkende prosessen med å samle materialene som trengs for å produsere blyanten. Iversen har funnet og foredlet hvert enkelt element som inngår i produksjonen av noe så tilsynelatende simpelt som et stykke blyant – fra grafitt, leire og bivoks til å fiske en fisk. Avfallet fra fisken foredles til lim som brukes til å lime sammen treet i blyanten, som selvfølgelig også er hentet fra skogen, kappet og slipt til i en møysommelig prosess som tok Iversen halvannet år.

Det er mulig å følge slike tråder i utstillingen, der materialer og prosesser får folde seg ut i estetiske sammenhenger og tvetydige meninger. Også mindre arbeidskrevende innslag, som Tonje Paus' artige *Enhjørning* (2024) – en kjemiskrosa trofélaks i porselen på veggen, med en mutert langfinger i panna som horn (gir den oppdrettsnæringen finger'n?) – og Marte Lill Sombys *u(Ro)* (2023), med sine hengende knokler i uroformasjon over hodene til kravlende babyer i førsteetasjens «lekehjørne», resonnerer til tittelformuleringens antydning om naturens tilfang, forråd og potensielle sårbarhet.

«Kunsthåndverkets muligheter videre»

Den bisarre uroen til Somby dingler galgenhumoristisk

over foreldre og uskyldsrne barn, som et svevende *memento mori*. Ikke at akkurat det lot til å forstyrre den tilsynelatende idyllen som utspant seg på gulvet under verket; verken mammaer eller pappaer syntes nevneverdig preget av det tungsindige arrangementet som truet der oven.

Det er ellers en skjebne kunsten kan lide under, selv der den får utfolde seg i relativ isolasjon på museum: at publikums oppmerksomhet og interesse i beste fall er sånn passe. I en sammenheng som denne, i Deichmans livlig kaotiske mangfold, skal det følgelig mye til å kjempe seg ut av rollen som dekorasjon for bibliotekbesøket og mer eller mindre tilfeldig, etnografisk artefakt. Det er kanskje derfor savnet av en sterkere tenkende helhet fra det kuratoriske laget blir så akutt. Kanskje er denne mangelen i seg selv et signal om at man har overgitt seg til premisset og omgivelsene – «katalogen» er et tynt hefte på 14 sider, med et kuratorstatement på seks setninger. Få av de tilfeldige forbigående brukerne av huset ville nok brydd seg med å finlese et mer utdypende skriv, men likevel – selv den mest diskurstrøtte, men kunsthaglig investerte betrakter må vel oppleve at dette bokstavelig talt er i tynneste laget.

«Helheten peker på kunsthåndverkets muligheter videre», proklamerer kuratorteksten selvsikkert, uten at det egentlig på noe sted i utstillingen slår meg at dette skulle være en mulig slutning å trekke. Et såpass stort og rundt jubileum som det femtiårsringen Norske Kunsthåndverkere kan skilte med, kunne gjerne vist en mer selvrefleksiv og selvkritisk betenkning om nettopp fagfeltets status »



Thomas Iversen, @makingapencil (2019). Foto: Kunstdok

og framtid. Yngre, og mange eldre, kunsthåndverkere identifiserer seg som først og fremst *kunstnere*, og søker sin naturlige plass i samtidskunstens rom og diskurser. I en slik situasjon – hva er det da som legitimerer å ha et eget institusjonelt kunstliv for kunsthåndverkere? Det burde være et minst like presserende tema å legge på disseksjonsbordet som premiss for diskusjonen om de neste femti.

Det skal rett nok kunstnerne i denne utstillingen slippe å svare for. Videre rundt i etasjene treffes på Philipp Spillmanns *Skudd* (2017), et slags kombinasjonsarbeid laget av patronhylser og reingevir funnet på Finnmarksvidda, og Benjamin Slotterøys *Fangst* (2023), en fiskehjell-konstruksjon som tjener som oppheng for glassobjekter knyttet inn i tauverk. Den oppmerksomme leser vil vel med det endelig kunne dekode fullt ut den kryptiske ordlyden i utstillingstittelen.

I en nisje treffer vi *Theere* (2024), en maske laget av Damselfrau/Magnhild Kennedy; i en annen ligger Ella Honeyman-Novotnys melankolske *Coach* (2018), en over fire meter lang marionettdukke. Morten Jensen Vågens

stabel av håndlagde hverdagsobjekter står som en slags trivialitetens søyler i *Pillars of Society* (2021). Sofie Alm Nordsveens arrangement av tekstiler og organiske keramikkkformer henger som slakt fra kjettinger og kroker og ligner dekonstruerte kropper i *Ingenting er lenger mitt / Kjøttet minnes alt jeg ikke vil huske* (2022/2023). Like på nippet til oppløsning og dekonstruksjon synes motivet i Amale Larsens tuftede veggteppe *Morgenrutine* (2023) å være: et badersinteriør som smelter uhellsvangert til blaut gelé.

Det kan godt være at slike kunstneriske innspill og innfall kan leses i lys av et argument om kunsthåndverkets ambisjoner og muligheter i en ny tid. Slike vide, overgripende utsyn over et felt krever da at argumentet får mulighet til å utfolde seg også i et tekstlig og mer diskursivt motivert format – det er, som sagt, ikke noe en samling enkeltverker alene kan løfte fram og holde oppe. Men det får vi altså ikke i denne omgangen. ■

Et såpass stort og rundt jubileum som det femtiårsringen Norske Kunsthåndverkere kan skilte med, kunne gjerne vist en mer selvrefleksiv og selvkritisk betenkning om nettopp fagfeltets status og framtid.



Amale Larsen, *Morgenrutine* (2023). Foto: Kunstdok



MENER KUNSTHÅNDVERKERNE BØR TA STOLTHETEN TILBAKE

– Når kunsthåndverket smelter sammen med samtidskunsten, blir det lettere for håndverket å få eksponering. Men det skjer samtidig en utvanning av faget, som er et tap for kunsthåndverket spesielt og kunstfeltet generelt. Det sier Knut Astrup Bull ved Nasjonalmuseet, som har jobbet dedikert med formidling av kunsthåndverk i 30 år. Han mener begrepene vi bruker er viktige.

Tekst av Ina Gravem Johansen

Kaja Dahl Solgaard, *The Stoneware Ritual* (2019).
Rettigheter: Dahl Solgaard, Kaja/BONO
Verket blir å se i utstillingen Kunst.Hånd. Verk
som åpner på Nasjonalmuseet 18. september.
Knut Astrup Bull er én av fem kuratorer
som arbeider med utstillingen som senere skal til
Kode og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.
Foto: Nasjonalmuseet /Frode Larsen



Knut Astrup Bull. Foto: Nasjonalmuseet / Andreas Harvik

Knut Astrup Bull har siden 2011 vært ansatt som seniorkurator og kunsthistoriker ved Nasjonal-museet i Oslo – institusjonen som er utpekt til Årets museum 2025 for sin gjennomslagskraft og evne til å nå ut til brede publikumsgrupper.

Det er her Bull legger sitt dedikerte fokus på å løfte og formidle samlingen av blant annet kunsthåndverk – et begrep kuratoren gjerne vil beholde i en tid da både kunsthåndverkere og kunstfeltet i stor grad har gått over til å bare snakke om *materialbasert kunst*.

– Begrepshistorikken innen dette feltet er komplisert, men også viktig for å forstå betydningen av denne utviklin-gen. Selv skrev jeg min hovedfagsoppgave i kunsthistorie i 1997 om posisjonen til kunsthåndverket i møte med kunstfeltet. Dette var i starten av brytningstiden, som i stor grad har formet denne delen av kunstfeltet i dag.

To kunstprofesjoner smelter sammen

Dette med brytning skal vi komme tilbake til. Men først skal vi dvele litt mer ved kompetansen til Bull som kura-

tor, fordi den er ganske spesiell. Og kanskje bekymrings-fulle sjelden.

Selv beskriver han at interessen for kunsthåndverket kom litt tilfeldig. Temaet i hovedfagsoppgaven åpnet dører til stillinger der formidling av kunsthåndverk og kunst-industri var sentral. Blant annet jobbet han flere år ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Samtidig skulle endringene som startet på 1990-tallet prege både kunsthåndverkene, utdanningene, museene samt kurator- og kritikerkompetansen. Det handlet om at kunsthåndverket og billedkunsten nærmet seg hverandre. De to profesjonene med ganske ulik historisk forankring og tradisjon gled mer og mer over i hverandre. På en måte ble de sauset sammen, men ikke på likeverdige pre-misser. Det kan mer beskrives som om kunsthåndverket ble slukt av samtidskunsten, mener Bull.

– For å forstå hva som egentlig skjedde, er det nyttig å se på begrepsbruken bakover i tid. På 1800-tallet lå kunsthåndverk under begrepet dekorativ kunst. Dette innbefattet alt fra håndlagede unikagjenstander til indus-trigjenstander, for eksempel porselensserviser. Rundt år 1900 ble begrepet brukskunst en mer vanlig betegnelse på denne typen gjenstander i Norge. Begrepet innbefattet både industrigjenstander og kunsthåndverk. En bruks-kunstner var gjerne en designer med håndverksbakgrunn, altså kompetente formgivere med god håndverks- og materialkunnskap.

På 1960- og 1970-tallet ble begrepet brukskunst min-dre vanlig. Foreningen Norske Brukskunstnere sto for holdninger til kunsthåndverkets rolle og uttrykk som opplevdes begrensende for flere utøvere, der mange job-bet både med brukskunst og verk fritatt for bruk. Kunst-håndverkene ville utarbeide verdiene og forutsetningene for faget selv, og engasjerte seg derfor i politiske vilkår, utdanning og formidling. Kunstneraksjonen i 1974 ble et politisk opprør som lyktes i å etablere rettigheter, lønns- og stipendordninger for kunsthåndverkene.

NK etableres

I forbindelse med kunstneraksjonen ble organisasjonen Norske Kunsthåndverkere (NK) etablert i 1975 for å iva-

reta kunsthåndverkernes interesser og rettigheter. Opp gjennom årene har NK vært med på å kjempe frem bedre arbeidsvilkår for sine medlemmer og landet viktige avta-ler. Blant de mest sentrale er avtalen om utstillingsveder-lag, opprettelsen av det statlige utsmykkingsfondet som var forløperen til KORO samt stipendpolitikken som ble etablert på 1970-tallet. I nyere tid har moderniseringen av de langvarige stipendordningene vært viktige seiere i tillegg til lønnsreformer for stipender. Blant mye annet jobber organisasjonen fremdeles med reformer for utstil-lingsøkonomi.

I dag har Norske Kunsthåndverkere om lag 1050 med-lemmer fordelt på sju regioner. Gjennom å samle kunst-håndverkene under én paraply, markerte NK faget som en selvstendig, fri og egenartet kunstprofesjon. NK feirer som kjent sitt 50-årsjubileum i 2025. Samtidig brukes begrepet *kunsthåndverk* sjeldnere.

Brytningstiden

På 1990-tallet ble de tidligere adskilte skolene for kunsthåndverk og billedkunst i stor grad innlemmet i kunsthøgskolene. En ny generasjon inntok nå kunstut-danningene. Studentene var åpne for og nysgjerrige på å kombinere uttrykk fra ulike kunstsjangre og tradisjoner. Den nye generasjonen arbeidet friere med materialer, teknikker og verksformer. Konseptuelle verk, video og installasjoner ble like vanlig som krukker og billedvev.

Utover på 2000-tallet skjedde det igjen endringer innen samtidskunsten som har fått særlig betydning for kunst-håndverket. Da ble blant annet leire og tekstil interes-sante områder å jobbe med over hele kunstfeltet, og etter hvert ble *materialbasert kunst* den rådende betegnelsen. Bull mener dette har ført til at kunsthåndverket blir defi-nert av billedkunstens begreper. På godt og vondt.

– Problemet for kunsthåndverkere har alltid vært lav status, hvilket igjen resulterer i lav inntekt, dårlige mu-ligheter for visning og eksponering samt lite omtale. Man kan rett og slett si at kunsthåndverk er en dårlig merke-vare. Når feltet så ble tatt inn i varmen som billedkunst, eller materialbasert kunst, åpnet dørene seg for mange kunsthåndverkere. Samtidig som kunsthåndverket i større grad beveget seg fra bruksgjenstander til mer eksper-

menterende, kommenterende og utforskende objekter, steg inntjeningen. Dørene til galleriene og kunstmuseene åpnet seg.

Denne brytningstiden kom også med en bakside?

– Ja, selve kunsthåndverket har til dels blitt lidende. Det handler om den dyptgående kunnskapen om og kjenn-skapen til materialet. Når en kunststudent hospiterer i tre uker på keramikk- eller tekstilavdelingen, kan inspirasjon og spennende kombinasjoner oppstå i arbeidet. Men ek-spertens erfaring og kyndige hender med for eksempel leira er ikke der, sammen med dybdeforståelsen for ma-terialets historie og potensial. Gjennom kunsthåndverks «blikk» eller estetiske tradisjoner kan ofte keramikkarbei-det fremstå som lite relevant og genuint. På samme vis kan dybden i et stykke kunsthåndverk bli borte gjennom samtidskunstens «blikk».

På en måte blir de fargerike edelstenene knust og rørt sammen til en litt gråere masse?

»

Anders Ljungberg, *Handled 1* (2012). Foto: Nasjonalmuseet / Frode Larsen



Utstillingspresentasjon, Kunsthåndverk på Nasjonalmuseet. Foto: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

– Ja, de ulike kunstformenenes særegne kontekster og tolkningstradisjoner viskes litt ut. Det er synd, siden norsk kunsthåndverk over tid har holdt et virkelig høyt nivå, med varierte, kompetente og spennende uttrykk. Det er tydelig interesse for norsk kunsthåndverk også i utlandet. Fra et kunstteoretisk ståsted ville det vært langt mer interessant å holde fast på forskjellen mellom kunsthåndverk og billedkunst, slik at de ulike fagene, tradisjonene og materialkunnskapen kan bevares og utvikle seg videre på egne premisser. Da vil heller ikke kunsthåndverket defineres ut fra billedkunstens kunstbegreper.

Kvinnearbeid og selvdestruktivitet

En faktor som kan bidra til å forklare statusforskjellen mellom kunsthåndverk og billedkunst, handler om kjønnskamp. Mens billedkunsten tradisjonelt har vært en mannsdominert manesje, har kunsthåndverket vært assosiert med håndarbeid – hjemlige «kvinnesysler» som først og fremst skulle bidra til å få hverdagen til å gå rundt. Billedkunsten har i motsetning tradisjonelt appellert til intellektet, det åndelige og filosofiske.

Bull forklarer at de tidligere rene utdanningene innen kunsthåndverk hadde en kvinne­dominert studentmasse. Holdningene blant lærerne på skolen var at det var en passende syssel for ugifte kvinner, noe de senere kunne dra nytte av som husmødre eller bedrive som en hobby. Siden har denne «nedgraderingen» bidratt til kunstformens lave status.

Tror du kunsthåndverkerne som faggruppe har latt seg blende litt av å få komme inn i den «kule» kunstgjengen, og med det gitt opp sin egenart og identitet?

– Det er vanskelig å svare bastant på det, fordi det fra utøverens ståsted er kjempeviktig å få visningsmuligheter, oppmerksomhet og å bli tatt på alvor som kunstner. Kunstmarkedet har i liten grad vært interessert i kunsthåndverket eller åpnet dørene til prestisjetunge visnings-

arenaer. Kunsthåndverkere kan legge til en null på prisen når de kan assosieres med samtidskunsten. I det lange løp er jeg usikker på om det å viske ut kunsthåndverksbegrepet til fordel for benevnelsen materialbasert kunst vil gagne kunstformen eller kunstfeltet i sin helhet.

Bull stiller også spørsmål ved hva som vil skje om dagens store interesse for kunst av tekstil og keramikk avtar. Hvor stødig står kunsthåndverket når materialbasert kunst ikke fenger samtidskunstfeltet lenger?

– Det kan hende det er en pris å betale. Kanskje kan det bli vanskelig i fremtiden å argumentere for egne ordninger for kunsthåndverk hvis alt bare blir samtidskunst.

Kjemper interne kamper

Hvilke begrep man benytter, påvirker også utviklingen i museenes samlinger og utstillinger. Vil kunsthåndverk bli prioritert innkjøpt når så mange forskjellige uttrykk defineres som materialbasert kunst?

– Allerede i dag er vi ganske få akademikere innen kunstfeltet som har særskilt kompetanse på kunsthåndverk. Vi kjemper interne kamper for å få rom, ressurser og forståelse for hvorfor det er viktig og interessant å formidle kunsthåndverk. Slike utstillinger krever ofte mer arbeid, utstillingsmontre og mer ressurser en billedkunstutstillinger. Jeg står stadig på barrikadene for kunsthåndverkets egenart i en billedkunstdominert verden.

Er det for lav kompetanse på kunsthåndverk i museene, generelt sett?

– Vi blir stadig færre kompetente folk, i alle fall. Selv om noen kunsthistorikere fordyper seg i feltet under studiene, er det få eller ingen jobber som venter på dem. Også flere av de tidligere dedikerte museene for kunsthåndverk er nå innlemmet i større kunstmuseer. Brytningstiden har preget alle felt i kunstsektoren. Det er heller ikke mange



Edith Lundebrekke, *Infinite* (2012). Foto: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

anmeldere som har det som spesialområde å vurdere utstillinger av kunsthåndverk. Det er ofte slik i dag at kunsthåndverk formidles av fagfolk med billedkunstbakgrunn. Slik blir kunsthåndverkets «blikk» og «språk» mer og mer borte fra den offentlige kunstdebatten. Summen av dette tydeliggjør hvor viktig det er at kunsthåndverkerne kjemper for sin egenart og ikke bare blir formidlet i et fremmed språk.

Det er kanskje et ledende spørsmål, men ønsker du at kunsthåndverkerne skal bli mer stolte av egen profesjon?

– Ja! Helt klart, og de har god grunn til å verne om egen integritet. Kunsthåndverket representerer en egen estetisk tradisjon. Gjenstander, materialer, teknikker og fagtradisjoner er ladet med mening. Kunsthåndverket forteller historier og formidler ideer gjennom andre kunstneriske grep enn for eksempel billedkunst. Jeg tror kunstfeltet blir fattigere om kunsthåndverkets vokabular forsvinner.

Også med tanke på samisk duodji ser man store kunnskapshull i fagfeltet. På et avsluttende spørsmål om hvordan Nasjonalmuseet arbeider med innsamling og formidling av samisk duodji, svarer Bull følgende:

– Vi ønsker å fange opp samiske utøvere og innlemme dem i vår samling, men har ikke utarbeidet en egen

strategi for dette arbeidet. Duodji favner vidt og dekker all form for menneskelig arbeid, så langt jeg forstår begrepet. Det inneholder ikke bare det mange betegner som tradisjonshåndverk, men også i dag kunstneriske praksiser. Det er den sistnevnte kategorien av duodji vi møter mest i vårt arbeid. Når vi kjøper inn duodji, gjør vi det med «kunsthåndverkets blikk». Vi sitter ikke med kunnskap til å forstå alle åndelige og symbolske betydninger som ligger i arbeidene vi erverver. Når det nå endelig skal satses på et nybygget samisk museum i Karasjok, håper jeg virkelig at staten legger nok midler på bordet til at det kan bygges opp et større fagmiljø der. Det vil være det naturlige og riktige. Det bør være det samiske miljøet som sitter i førersetet når det gjelder kompetanse og formidling av duodji. Et sterkt samisk museum vil være en viktig samarbeidspartner for oss og være med på å styrke vår forståelse av duodji. Jeg håper virkelig det skjer!

Knut Astrup Bull er i høst aktuell som én av fem kuratorer av utstillingen *Kunst. Hånd. Verk* som åpner på Nasjonalmuseet 18. september. Der vil nesten 100 verk av forskjellige utøvere, presentere bredden og dybden av samtidens kunsthåndverk. Utstillingen er et samarbeidsprosjekt med Kode og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum som senere skal vise utstillingen. ■

Utstilling: *You Are What You Is*
Sted: MUNCH
Tidsrom: 4. april – 3. august 2025
Kurator: Tove Aadland Sørvåg
Kunstner: Kiyoshi Yamamoto

SILKEBLØD SYSTEMKRITIK

*I You Are What You Is ligger det queer ikke blot
i tekstilværker, der kan ligne et pride-flag
– det trænger dybt ned i udstillingens væv.*

Tekst af Carla Wedderkopp

Jeg er knapt nok kommet hele vejen op på 10. sal i Munchmuseet, før Kiyoshi Yamamotos udstilling *You Are What You Is* åbner sig for toppen af trappen i form af et kæmpe maleri på silke i blå, røde og gule toner – skulpturelt draperet fra loftet.

En fladskærm uden for udstillingsrummet afspiller en video i slowmotion. Videoen viser otte personer, børn og voksne, klædt i farverige kåber, som smelter sammen med et farvestærkt bagtæppe af silke. Den direkte øjenkontakt de alle holder tilfører videoen et stoisk udtryk. Der er noget ceremonielt over deres opstilling. Jeg undrer mig over, om de skal forestille at være håndarbejdere på projektet, eller om de optræder i en fiktiv virkelighed.

Indgangen til udstillingsrummet skaber dramatik: En sort væg markerer overgangen til rummet, og man kan bevæge sig både til højre og venstre, ligesom på en teaterscene. Væggen er dækket af farvede satinbånd knyttet fast i et net, og en vindmaskine sætter dem i bevægelse. På båndene, som minder om festivalarmbånd, er der printet forskellige tekster som minder om slagord – på nogle er udstillingens titel “YOU ARE WHAT YOU IS”, og på andre er det sætninger som “YAMAMOTO / BEHAVE THIS IS NOT A RAVE”.

Jeg går mod højre, og passerer under en skov af tynde, håndfarvede silkebannere, som hænger fra loftet og sva-
jer blødt. Min krop bliver aktiveret af lysten til at kigge op og undersøge. Der er højt til loftet, 15 meter vil jeg skyde på. Jeg får lyst til at strække mig og danse med de svajende bannere i pastelfarver til lyden af Hermeto Pas-

coal, den brasilianske komponist, hvis latin jazz strømmer ud fra installationen *Unweaving the Rainbow* (2025), som jeg er på vej ind i.

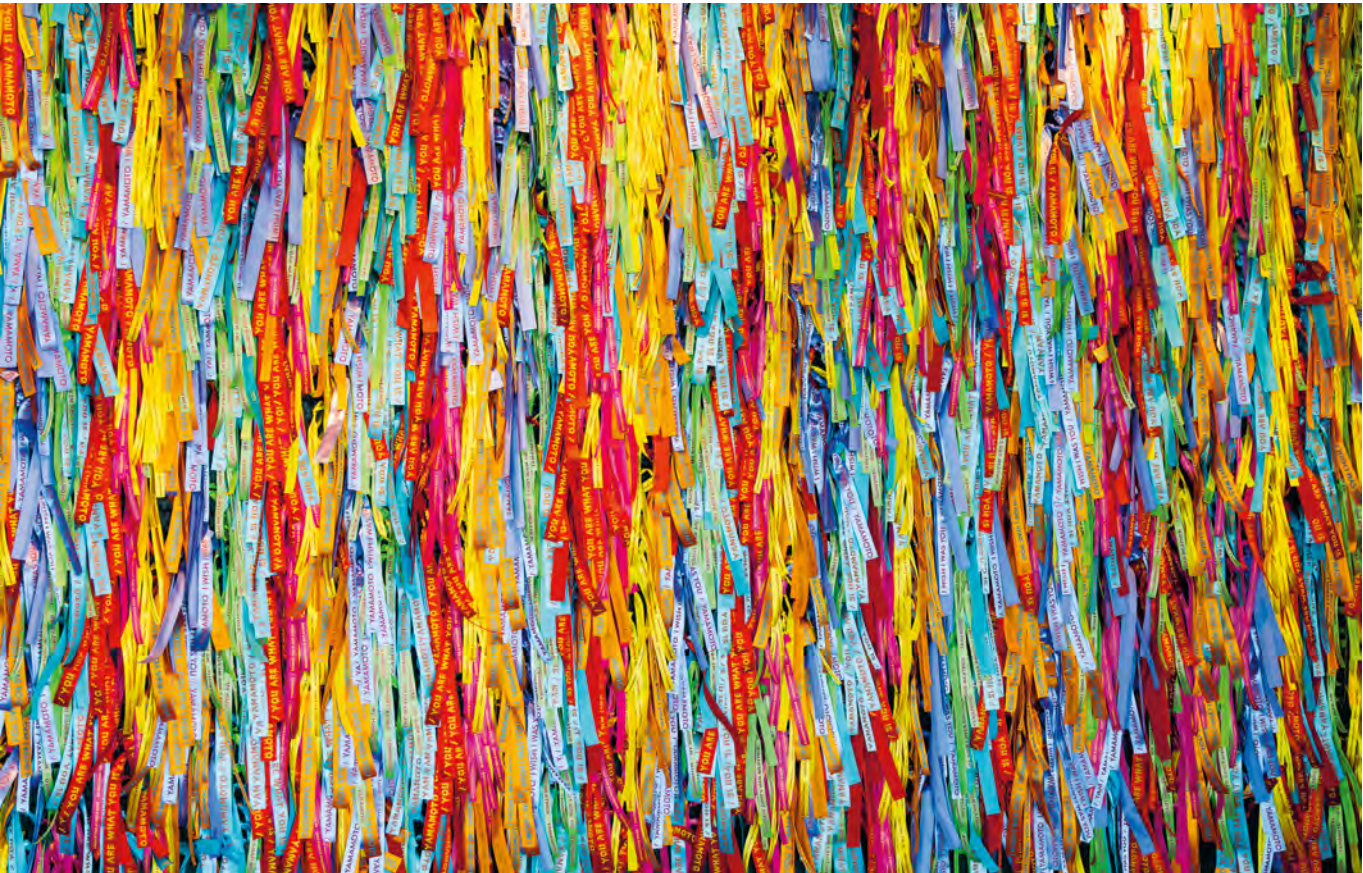
Inde i rummet er der en stor halvkuppel, beklædt med blå gulvtæppe, som kunne være noget fra et børne-tv-studie. Nogle af de besøgende har slængt sig på den, mens børn kravler eller løber op og ned ad den. Kuppelen bliver udsigtsposten, hvorfra man oplever installationen. Tre horisontale rækker med håndfarvede silketekstiler strækker sig fra gulv til loft bagerst i rummet. De er syet sammen i et patchwork af mange forskellige størrelser og farvevariationer, der glider langs motoriserede skinner i en elegant dans. Med sine asymmetriske kanter får tekstilerne et udtryk af skabertrang frem for perfektion. Det giver dem et håndlavet præg. Hvert enkelt stykke stof er aldrig større, end at et enkelt menneske kunne have stået med det og farvet det i en vask.

Væggen bag disse dansende tekstiler er belyst i skiftende farver, som udbygger scenografien. Jeg lægger mig på den polstrede halvkuppel og følger med; hoppende blæsere og dramatisk percussion fra musikken bygger en historie op for mit indre, hvor de mange sammensyede stykker silkestof har hver deres karakter og motivation for at bevæge sig. Yamamoto får lyd, lys og taktile materialer til at tale sammen på en måde, hvor jeg ikke savner performere på scenen.

Når musikken stopper, bliver lysene slukket. De mange silkestoffer hænger pænt som ét stort scenetæppe, og der bliver stille.

»

Kiyoshi Yamamoto, *The Eye* (2025) Foto: Ove Kvavik / Munchmuseet.



Indtil det begynder igen: Forsigtige rytmer og en perlende klarinet annoncerer begyndelsen på tekstilernes drilske dans. Lydsporet af Pascoal, som er 40 minutter langt, fungerer næsten som en helstøbt forestilling med en begyndelse, midte og slutning. Anden gang jeg lytter, bliver jeg for nysgerrig til at sidde artigt og observere, så jeg går ned mod scenen og følger den nederste række af silke i bevægelse i en fælles dans. Selvom min krop interagerer med værket, mærker jeg pludselig et savn efter at opleve flere kroppe i bevægelse på den store scene.

Kiyoshi Yamamoto er queer kunstner, og jeg oplever, at dette strømmer dybere i *You Are What You Is* end blot at være tekstilværker, der kan ses som ét stort pride-flag: Satinbåndene med slagord minder mig om protestbannere, og de mangefarvede silketekstiler, som går igennem udstillingen, bliver for mig symboler på stolte kroppe, som leger, danser og eksisterer på deres egne præmisser. Hele udstillingen fremstår som en kompromisløs kærlighedserklæring til queer eksistens – som noget, der er oprindeligt, naturligt og evindeligt på samme tid. I det

nuværende politiske klima er det håbefuldt som queer person at opleve kunst, der minder mig om, at jeg kan (og skal insistere på at) bevæge mig frit.

Da jeg er ved at forlade museet, bliver min opmærksomhed fanget. I gavebutikken sælges der japanske tekstiler til gaveindpakning og silketørklæder håndmalet af Yamamoto. Midt i farveekspllosionen får jeg øje på to håndtasker i 3D-printet plast, også en del af serien. De er miniaturemodeller af museet, ikke mere end 30 centimeter brede, med en chunky kæderem fastsat på toppen. Den ellers utilnærmelige mastodont af en bygning kan nu bæres som et stykke tilbehør, svunget rundt gennem byen på nogens skulder. Det minder mig om Vivienne Westwoods ladylike punk og vidner om kunstnerens integritet og normkritiske tilgang i mødet med en enorm kunstinstitution. Den implicite ironi bliver en kommentar til institutionens indbyggede højtidelighed – leveret med et glimt i øjet. Jeg ville ikke have undværet den lille ekstra detalje, som understreger den silkebløde systemkritik i *You Are What You Is*. ■

Venstre side:
Kiyoshi Yamamoto, *Fitas do bonfim* (2025) Foto: Ove Kvavik, Munchmuseet.

Kiyoshi Yamamoto, *Conversa Fiada* (2024) Foto: Maya Økland

Højre side:
Produkt av Kiyoshi Yamamoto til salg i museumsbutikken til MUNCH. Foto: Kiyoshi Yamamoto.



Márgá Karlsen i utstillingen *Gókkis mu ráhkis* hos Galleri Hans i Ørland kommune på Fosen. Foto: Eva Maria Fjellheim

PROTESTKUNST MED KJETTING OG ULL

*Med kjærlighet for den samiske vevkunnskapen,
vil Márgá Karlsen redde verden. Duojáren er gjestekunstner
under MATER - Hannah Ryggen Triennalen 2025.*

Tekst av Eva Maria Fjellheim

Tre stoffstykker i svart og naturhvitt vadmél henger vertikalt i Galleri Hans på Brekstad i Ørland kommune på Fosen, der Márfjá KarlSen i sommer viser utstillingen *Gákkis mu ráhkis* (*Beloved wool*). Midt i rommet står en godt brukt flatvev med det fjerde teppet som KarlSen har arbeidet med de to siste ukene på kunstneropphold i regi av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og Ørland Kunstforening. Ulltrådene er strukket ut fra veven og holdes nede av fire tunge kjettinger. På det uferdige vadmelsstykket i veven står det i liten, nærmest skjult skrift: «Baajh vaeride árrodh!»

Kjærlighet for duodji og sinne mot kolonimakten

For den som ikke forstår sørsamisk eller kjenner til den politiske brodden i KarlSENS kunstnerskap, er kanskje ikke budskapet i verket selvsagt. Slagordet «Baajh vaeride árrodh!», som betyr «La fjella leve!», er likevel kjent for mange etter Fosen-saken og de sivile ulydighetsaksjonene som fant sted i Oslo i 2023. Kjettingene ble brukt til å lenke sammen aktivister som blokkerte inngangen til flere departementer samt hovedkvarteret til Statkraft. KarlSen var en av de som startet aksjonene, 500 dager etter at Høyesterett ga reindriftssamene medhold i at vindkraftverkene på Fosen er i strid med retten til samisk kulturutøvelse. Utstyrt med reinskinn, bannere og vrente kofter marsjerte de fredelig, men bestemt inn i Olje- og energidepartementet (OED). De nektet å forlate bygget før den ansvarlige ministeren tok menneskerettighetsbruddet mot Fosen-samene på alvor.

I sekken hadde KarlSen med seg en liten grindvev med fargerikt garn. Inne på OED ble ventetiden lengre enn

planlagt. Den slo hun i hjel med å veve skobånd, som i praksis også fungerte som sperrebånd for inngangspartiet til departementet. KarlSen fortsatte aksjonen fra utsiden. Hun ville ikke at en av medaksjonistene skulle arresteres uten beskyttelse av det sterkeste symbolet på samisk tilhørighet og fellesskap. Derfor hentet hun symaskinen og rigget den ironisk nok opp med OEDs egen strømfor-syning. Mens andre ropte slagord, sydde hun ferdig en *gákti* som ble «smuglet» inn til medaksjonisten, som fikk kle seg i kofte for første gang – på vranga i protest.

Fosen-aksjonene ble definerende for KarlSENS videre arbeid.

– Det tok over livet mitt fullstendig, forteller hun når vi møtes en uke før utstillingsåpning. Siden da har kunst, duodji og aktivisme gått hånd i hånd.

Fra Riddu Riddu til Hannah Ryggen Triennale

I 2022 ble KarlSen utnevnt til «Årets unge kunstner» under festivalen Riddu Riddu. Deretter gikk det slag i slag. Etter at hun ble ferdig med en bachelor i tekstil på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), jobbet hun med prestisjetunge institusjoner som Det Norske Teatret og Nasjonalmuseet. For sistnevnte bidro hun med å forme utstillingsprosjektet *Skakke folkedrakter*, som utfordret stereotype normer rundt kunsthåndverk og de som bærer det. Parallelt har hun skolert seg som duojár gjennom utallige kurs og benyttet enhver anledning til å lære fra samiske tradisjonsbærere.

I år er hun gjestekunstner på Hannah Ryggen Triennale,



Fra utstillingen *Gákkis mu ráhkis*. Foto: Nina Gjølgasæther

som vises i ulike gallerier i og i nærheten av Trondheim. Hannah Ryggen (1894–1970) var kjent for sin politiske kunst, også hun med veven som sitt sterkeste redskap. For KarlSen er veven uunnværlig. Ulltråden skal helst komme fra lokal sau, og garnet farger hun selv. Selv om hun er opptatt av at den gamle kunnskapen skal leve videre, bruker hun duodji på en nyskapende måte. Hun ser ingen motsetning i å forene det tradisjonelle og det moderne.

– Jeg tenker at det er i duodji sin natur å eksperimentere.

KarlSen er også opptatt av duodji som historiefortelling.

Hvilke historier ønsker du å fortelle?

– Alle historiene vi bærer med oss fra våre formødre, svarer hun.

For henne henger prosessen med å bli en bedre duojár

tett sammen med å styrke sin samiske identitet. Noen av KarlSENS formødre var reindriftssamer fra Karesuando-området i Nord-Sverige, men slo seg ned i Storfjord på norsk side av Sápmi før 1900. Som bofaste sjøsamer ble de sårbare for fornorskningsspolitikkens fremste formål: å gjøre samer til nordmenn. Derfor syr og bærer KarlSen gáktier fra begge områder. Med veven fletter hun formødrenes liv og fortellinger sammen med sine.

I utstillingen på Brekstad blir løse tråder til et fast stykke vadmél. På et av de ferdigstilte vadmelsstykkene står det «du historjjá lea mu ávnnas-Ávnnas, du muitalus lea mu ávnnas» (din historie er mitt materiale, din fortelling er mitt materiale). Skrivefeilen som snek seg inn i veven har hun latt stå. Den forteller nemlig historien om å ta tilbake språket hun ble frarøvet.

Som gjestekunstner på Fosen bare måtte hun snakke til den uretten som skjer akkurat der – akkurat nå. Det ble fortellingen om en kamp som langt fra er over. »

– Mens jeg har vært her, har det kommet fram at de vil bygge ut mer vindkraft på Fosen, og Stortinget har stemt over Melkøya. Jeg har et sinne i meg – og da er det bare *Baajh vaeride árrodh!* som gjelder.

Når det røyner på, er veven god å ha.

– Det har nærmest blitt en intern spøk i aksjonsstyret at mitt svar på alle problemer er å holde et vevekurs.

På jobb for sitt folk

Selv om aktivismen preger Karlsens arbeid, vil hun aller helst slippe å bruke krefter på å protestere. Hun vil vende blikket innover mot Sápmi og styrke det hun kjemper for å bevare.

– Etter Fosen-aksjonene har jeg kjent at jeg egentlig bare har lyst til å jobbe med tradisjonell duodji og for at duodji skal ha så gode vilkår som overhodet mulig.

Karlsen understreker at duodji er en kollektiv kunnskap og praksis som bare kan læres i fellesskap med andre. Hun har vært grundig og kreativ i søken etter det hun ikke lærte hjemme eller fant på biblioteket på KHiO. I begynnelsen var en Facebook-gruppe hennes viktigste kilde til kunnskap, men også til meningsbrytninger om hva duodji er og bør være. Nå har hun selv blitt en lærer.

Hvor har kunnskapen ledet deg?

– Jeg blir så stolt og glad hver gang noen sender meg en melding og spør: Skal det være sånn eller sånn? Hvilket garn bruker du? Det er skikkelig stas, og da føler jeg at jeg har lyktes. Det er et fint sted å være.

Karlsen er ydmyk når hun beskriver egen læringsprosess og søken etter en plass i det samiske samfunnet. Hun beskriver duodji som en livslang og utømmelig praksis som hun er privilegert til å ta del i. Det viktigste er å fortsette å lære i et fellesskap og bidra til at kunnskapen lever videre.

– Når jeg holder på med duodji, føler jeg at jeg går på jobb for folket mitt.

Karlsens kunst får kraft i skjæringspunktene. Med både glede og sinne holder hun kurs i sivil ulydighet og veving. Når kjetting møter ull, blir kanskje det harde litt mykere? Den lavmælte, men samtidig kraftige motstanden i tekstene hun vever, kommer til syne for den som tar seg tid til å lete og forstå.

«Gákkis mu ráhkis» er bokstavelig talt en kjærlighetserklæring til vadmelet og naturen det kommer fra. Kunstprosjektet er mulig å oppleve hos Galleri Hans ut august 2025. De som er opptatt av protestkunst og kunsten å protestere, bør ta turen dit. ■



Foto: Nina Gjølgasæther



Fra fagseminaret *Håndverkets kraft* ved Trøndelag senter for samtidskunst. Foto: Amalie Marie Selvik.



Kunstnerduoen Monika Ražny Et Mateusz Pitala stod for maten under fagseminaret *Håndverkets kraft* ved Trøndelag senter for samtidskunst. Foto: Amalie Marie Selvik.

Seminar: *Håndverkets kraft*
Sted: Trøndelag senter for samtidskunst (TSSK)
Arrangør: TSSK, i samarbeid med NK Midt-Norge og Nordenfjeldske kunstindustrimuseum /
Mater – Hannah Ryggen Triennalen 2025
Tidsrom: 9. mai 2025
Deltakere: Anne-Britt Ylvisåker, Christina Zetterlund, Randi Nygård, Trond Ansten, Damien Ajavon,
Márjá Karlsen, Sigrid Espelien og kunstnerduoen Monika Ražny Et Mateusz Pitala.

Å VÆRE MATERIE

Fra økologisk tenkning og utforskning av det ikke-målbare på Ytterøy, til gjenopplivning av manjak-teknikken fra Vest-Afrika og duodji i sjøsamiske områder. Seminaret Håndverkets kraft hos Trøndelag senter for samtidskunst risset opp nye forbindelseslinjer på kunstfeltet.

Tekst av Maria Veie Sandvik



Randi Nygård holder foredraget «Økologisk tenkning og kunstpraksis» Foto: Amalie Marie Selvik

Jeg graver i ferske kilder. Det er en slags samtids-
arkeologi i digitale lydfiler og notater. Når man
er til stede i samme fysiske rom, er det kanskje de
visuelle inntrykkene som har forrang, men nå som jeg
må lytte til mobilopptak og skru volum på maks for å
høre kunstnerens stemme, er det ganske annerledes. Jeg
ser ikke ansiktet til stemmen som snakker, men når jeg
virkelig konsentrerer meg, er det som om jeg kommer
ekstra nærmere. Det er stemmen som leder meg, og jeg må
høre flere ganger for å få med meg det som sies. Kanskje
er jeg enda nærmere på denne måten?

Det jeg lytter til er et opptak fra Trøndelag senter for
samtidskunst (TSSK) og fagseminaret *Håndverkets kraft*,
som ble arrangert i samarbeid med NK Midt-Norge og
Nordenfjeldske kunsthindustrimuseum / *Mater - Hannah
Ryggen Triennalen 2025* for å markere Norske Kunst-
håndverkere (NK) sitt 50-årsjubileum. Under seminaret
holdt kunstner Randi Nygård og kunsthistorikerne Chris-
tina Zetterlund og Anne Britt Ylvisåker foredrag, mens
Damien Ajavon, Márjá Karlsen og Sigrid Espelien hadde
kunstnerpresentasjoner. I tillegg bidro den trondheimsba-
serte kunstnerduoen Monika Ražny & Mateusz Pitala til

måltidene med en vegetarisk og sesongbasert meny som
de hadde komponert basert på lokale råvarer og gamle
mattradisjoner. Etter å ha gravd meg gjennom lydfilene,
er det tre kunstnerskap jeg ikke kommer utenom. Alle
tre berører det å *være* materie: Randi Nygård, Damien
Ajavon og Márjá Karlsen. Mer enn det å bare ta i bruk
et passende materiale for et verk, er materialet verkets
kjerne.

Randi Nygård er opptatt av økologisk tenkning i sin
kunstneriske praksis. I presentasjonen på TSSKs nettsider
kan vi lese at hennes praksis også innebærer skriving,
og at hun nylig avsluttet et offentlig kunstprosjekt på
Ytterøy i Trøndelag. Snedig. Jeg har vokst opp rett ved
Ytterøy, jeg var faktisk på bryllupsreise med min første
ektemann til Ytterøy. Øya er idyllisk, ligger midt i Trond-
heimsfjorden mellom min barndoms paradisøy Hestøya
og Fosen. Folk bor der, de frittgående kyllingene fra Yt-
terøy Kylling slaktes der, det er ikke bare et feriested. Jeg
burde fått med meg at en av mine favorittkunstnere har
jobbet der nylig. Heldige Ytterøy har nå også collager av
Randi Nygård på skole og samfunnshus.

Jeg husker fortsatt mitt første møte med et av hennes
verk. Jeg mener det var på Fotogalleriet i Oslo. Ei bok lå
på ei lita hylle, og en slags skulptur vokste seg liksom ut
av boka. Nygård forteller at hun bruker kasserte bøker
til å lage bokcollager, og at bokenes titler blir verkets
tittel. Den første «bokcollagen» hun laga var basert på to
utgivelser: den svenske boka *Et barn blir til* – jeg antar
dette er Lennart Nilssons bestselger, som første gang ble
utgitt i Stockholm i 1965 – og ei tysk bok om havet. Jeg
vet ikke om det var denne jeg så i Oslo den gangen, men
det gjorde veldig inntrykk på meg. Jeg skjønner hva hun
mener når hun forteller at «vi ser verden for flat».

Nygård sier hun setter ulike ting sammen for å gjøre
ting større. Hun understreker hvor mye vi ikke vet om
havdypene, at så mye av verden fortsatt er uutforsket.
Mens hun forteller, skaper hun en forventning om å
skulle si noe mer om dette uutforskede. Vi kommer ikke
dit igjen, men det er tydelig at Nygård lar seg inspirere
av faktaopplysninger, det er ikke bare noe hun sier. Is-
breer, for eksempel, de puster, forteller hun. Og lukt av
furu kan skape skyer. Det har blitt undersøkt i CERN,
den europeiske organisasjonen for kjernefysisk forskning

i Sveits, som omfatter verdens største forskningssenter
innen disse fagområdene. Mens slike senter er opptatt av
å måle verden, understreker Nygård at kunsten viser noe
som ikke er målbart. Hun har søkelys på hvordan kunst
kan være en drivkraft for endring i sosiale og politiske
strukturer, og dette er noe jeg tenker at Damien Ajavon
også kan være enig i.

Ajavon er en fransk kunstner med røtter fra Senegal og
Togo. Hen var ikke i kontakt med håndverk i oppveksten.
Det Damien derimot nevner, er et dyrebart tekstil hens
mor fikk fra sin mor. Ajavon skjønte at dette var noe
spesielt, og hen omtaler det som «relics», altså en form
for relikvier, og at dette tilhørte familiens afrikanske
tradisjoner. Senere fikk Damien selv oppleve hvor mye
håndverk kan bety, og hen beskriver det som «Craft to
self expression». Håndverket ble hens redning. Ajavon
var ikke en skoleflink type, sluttet på skolen flere ganger,
og valgte heller å reise verden rundt til ulike «craft fa-
milies» for å lære håndverket innen bl.a. kashmir, hemp,
fjær, filt, strikking og farging. Hen sier at «skole var
ikke for meg», men at håndverk var helende. Ja, det er
uttrykket Ajavon bruker. Helende. Her, i denne praksisen, »



Kunstnerpresentasjon ved Damien Ajavon. Foto: Amalie Marie Selvik



Márlja Karlsen holdt også kunstnerpresentasjon og viste blant annet dette bildet av seg selv i Repparfjorden. Foto: Privat.

fant hen sitt uttrykk, og seg selv, slik jeg forstår det. Hen snakker egentlig ikke mye om det skeive, men man kan merke at det er traumer hen har bearbeidet. Veving var først en teknikk som Ajavon kjente stor motstand mot – for eksempel da hen studerte – men nå har hen «made peace with weaving».

Gjennom og i etterkant av masterstudiet i tekstil på Khio har Ajavon hatt en rekke utstillinger i Norge, bl.a. separatutstilling på Kunstnerforbundet i fjor, DNBs stipendutstilling på Oslo Kunstforening og Nitja i 2023 samt gruppeutstillinger på KODE og Fotogalleriet for å nevne noe. Hen beskriver disse utstillingene – hvor hen jobber både analogt og digitalt med tekstil – som et privilegium. Ajavon ønsker å skape rom for ulike kroppar (i kontrast til de typiske kroppene som ble skildret i tegneklassene på akademiene) og en slags helligdom, et *sanctuary*. Dette gir mening når jeg tenker på Ajavons utstilling på TSSK, *Resilient Threads*. Mens seminaret pågikk, kunne deltakerne oppleve lysende rosa, varme rom lagd med ganske så transparente tekstiler, hvor lyset slipper inn samtidig som du skjermes. *Sanctuary* er en veldig dekkende beskrivelse. I beskrivelsen av utstillingen, som inngikk i Hannah Rygggen Triennialen, fremheves verket *Guardians*

of Craft (2025): «Her har Ajavon, i samarbeid med tradisjonelle senegalesiske Manjak-vevere, vevd seks meter lange bånd som utgjør en større installasjon i gallerirommet. Manjak-veving er en teknikk som står som en unik afrikansk tradisjon uberørt av koloniale appropriasjoner. Tradisjonelt utføres vevingen av menn i utendørs omgivelser – i kontrast til vestlige håndverkstradisjoner som ofte er knyttet til kvinner og hjemmet. Manjak-tekstilen velsignes og benyttes i viktige hendelser og begivenheter i folks liv og er ment å ha en beskyttende effekt for dem som mottar og bærer tekstilene.»

Ajavon forteller videre at nettopp manjak-teknikken fra Vest-Afrika – som hen lærte seg gjennom et tre måneder langt opphold i Senegal – er et eksempel på en rekke tekstile teknikker som hen også lærer seg for å holde dem i live. Hen er ikke bare opptatt av å skape verk, men helt eksplisitt å gjenskape praksiser. Jeg skulle gjerne vært til stede under samtalen mellom Ajavon og den sjøsamiske kunstneren og duodjären Márlja Karlsen. Det er så mye som fortelles gjennom blikk og visuell kommunikasjon som ikke er festet til lydsporet. Jeg får ikke helt tak i det, jeg kan ikke helt tolke det. De har begge en praksis hvor veving og håndverk står helt sentralt, og hvor dette

er tett knyttet til familiehistorie. Verken Karlsen eller Ajavon vokste opp med kjennskap til henholdsvis duodji eller manjak, dette var noe de ble kjent med som voksne. Som mange andre sjøsamer var vissheten om at man var same noe Karlsen ikke kjente til. Fornorskningsprosessen handlet ikke bare om språk, hele kulturen ble undertrykket og fortrengt. Det høres kanskje rart ut, men fra min egen oppvekst i det sørsamiske området på Innherred kan jeg bare si at dette var helt tabu. Vi hadde en utflukt på barneskolen hvor vi dro til Snåsa med fokus på det samiske, men ellers var det ikke noe som helst snakk om hvem som var samisk eller hva det samiske var. Dette var 1980-tallet, og det samiske eksisterte ikke utenfor TV. Ikke på Innherred, i alle fall.

Foruten kunstnere og kunsthåndverkere, er det en rekke akademikere som også arbeider for å snu om på dette tabuet. Håndverks- og designhistorikeren Christina Zetterlund er en av disse. Hun er kurator og førsteamanuensis ved Linnéuniversitetet i Sverige, hvor hun nylig ledet forskningsprosjektet «Design history in other geographies» (2021–2023) og skriver historier fra blant annet Sápmi. Zetterlund snakket om håndverk som en metode for å lytte og lære, og om fellesskap og identitet. Blant norske fagpersoner innen håndverk fikk publikum høre et foredrag med kunsthistoriker Anne Britt Ylvisåker, som tidligere var seniorkurator ved KODE i Bergen. Hennes spesialområde er samtidskunsthåndverk, og hun har vært med i det nasjonale Innkjøpsfondet for norsk kunsthåndverk gjennom flere tiår. Seminarets siste kunstnerpresentasjon var ved kunsthåndverker Sigrid Espelien. Både Espelien og Karlsen kan du lese intervjuer med i denne utgaven av Kunsthåndverk, og jeg vil avslutte med Karlsens kunstnerpresentasjon, som hadde tittelen *Duodji ved verdens ende*. Hun snakket om hvordan vi svømmer

i daglige bilder av folkemord og den samiske kampen. At hun kjenner på et trist raseri som hindrer henne i arbeidet. Men hun håper det skal bli et mer produktivt sinne.

På et dokumentasjonsfoto er et rødt, vevd bånd knyttet rundt et tre. Båndet er som en *tree hugger*. I ironiens tidsalder lærte jeg uttrykket (og det å omfavne trær for å hindre felling) som latterliggjøring av miljøvernere, men for Karlsen betyr det noe helt annet. Det samiske båndet er både et symbol på og en faktisk del av den samiske arven og kulturen som hennes formødre la bak seg da de forlot Sverige til fordel for Norge. På 1800-tallet kunne ikke folk med samiske navn eie land i Norge, så Karlsens formødre forlot både navn og kultur.

På et annet bilde sitter Márlja på knærne rett ved en gravemaskin og vever et bånd festet til fronten av gravemaskinen. Om føreren ville, kunne hen ha feid henne opp – hun sitter med skuffa rett bak ryggen. Márlja er materie. ■



DUFTEN AV TAUS KUNNSKAP

Alt fra nyutsprungne vekster som reiser seg om våren, til eldgamle røtter som ligger bevart langt nede i myras mørke dyp viser vei når kunstner Simon Daniel Tegnander Wenzel arbeider. Hans viktigste verktøy er luktesansen.

Tekst av Anna Näämann



Simon Daniel Tegnander Wenzel har akkurat flyttet inn i sitt nye studio på Romsås når vi møtes for en prat. Han er rask med å unnskyldte kaos og flyttekasser, og poengterer at det har gått litt i ett i det siste. På skrivebordet står flaske på flaske med ulike essenser oppstilt på rekke og rad, systematisk kategorisert. Duftel-doradoet i rommet inntar sakte, men sikkert neseborene mens Wenzel koker opp en kanne med kinesisk hvit te som han kjøpte fra en teimportør på finn.no.

I vår har han blant annet gjort et duftbestillingsverk og holdt workshop på Losæter i forbindelse med Damien Ajavons utstilling på Kunsthall Oslo. I tillegg har han komponert lydbildet til forestillingen *Døde Menn og Tørste Kvinner* på BlackBox Teater i Oslo. Nå arbeider han med en kommende gruppeutstilling som åpner på BO (Billedkunstnerne i Oslo) til høsten. Den hektiske hverdagen ser han ut til å ha funnet en original løsning på.

– Ofte blir studioet mitt et slags laboratorium, og for å klare å gjøre det jeg skal, pleier jeg å cosplaye en gnom.

Vent nå litt, dette må du forklare litt grundigere. Hvem er denne gnomen?

– Det var en figur som kom fram da jeg hadde min første

soloutstilling i 2016. Det var en uke til utstilling, og jeg visste ikke hva jeg skulle gjøre. Jeg tok med alt jeg hadde fra studio, og på denne tiden var jeg veldig opptatt av elementærvesener og andre mytologiske vesener knyttet til landskap. Gnomen finnes i forskjellige former i ulike kulturer, men er en karakter som har i oppgave å passe på ulike prosesser, at planter vokser som de skal, hjelpe til med ting som har med jord og planter i skogen å gjøre.

Så gnomen ble et slags omsorgsvesen?

– Ja, men også en arbeider! Den er ofte litt grumpy, men det er fordi han har sykt mye å gjøre hele tiden, likevel lar han prosessene gå sin gang. Så da tenkte jeg at hvis jeg bare er den gnomen, så vet jeg hva jeg må gjøre. Livet som kunstner er en uendelig to-do-liste uansett, man skal fylle så mange roller på en gang. Jeg prøvde å gå inn i gnomens mentalitet og satte opp et fargeverksted for tekstil, litt laboratorieting til duft, og gnomen ble den som passet på at ting ikke skled ut av balanse.

Et passende alter ego for kunstnertilværelsen på et studio, som jo også kan innebære overveldelse over arbeidsoppgaver, materialer og muligheter som hopper seg opp over tid?

– Ja, det har faktisk vært veldig befriende å være gnom! Det passer også godt med tanken om å la materialene lede vei, og stole på at i og med at alt kommer fra noe som har vært, så har ting også iboende egenskaper. Gnomen har lært meg å tenke: «Nå skal jeg jobbe med denne hekseplanten – hva er det den sier, og hva er det den har blitt brukt til opp gjennom historien, hva finnes i meg som resonnerer med dette og hvorfor synes jeg det er interessant?» Det er en slags gjenoppdagelse av verden gjennom skjulte ting.

Taus kunnskap

Wenzel har bakgrunn fra musikk og performance, og har bachelor og master fra kunstakademiene i henholdsvis Tromsø og Oslo. I Tromsø oppsto performeduoen Tokyo Twins, bestående av Wenzel selv og kunstner og musiker Anne Ødegård. Sammen delte de en forkjærlighet for fantasy og elektronisk musikk, men også nyttevekster. Det var denne tverrfagligheten, og nysgjerrigheten, som gradvis ledet ham mer og mer inn i duftens verden.

Duft opptrer gjerne som et fragment i en større materialutforskning for Wenzel. I nyttevekstene, og andre materialer, søker kunstneren etter koblinger mellom vi-

tenskap og magi og etter tradisjoner som er i ferd med å svinne hen, men som ennå puster av liv for den som bare klarer å lukte seg fram til dem.

Wenzel ønsker å forstå bruk, tradisjon og ulike kulturer rundt vekstene og materialene han møter underveis. For ham har duften blitt en portal til å bedre forstå seg selv i møte med omverdenen. Det hele henger sammen med en interesse for identitet tilknyttet landskap og de historiene og kunnskapene som er innkapslet i omgivelsene våre.

I 2023 hadde Wenzel soloutstilling på BO i Oslo. Her inngikk et rom for tørking av brenneslestilker, presentert som skulpturelle former. Rundt kvistene var det bundet silkebånd, farget med ulike medisplanter, og en sølv-brosje som skulle beskytte brenneslene. Båndene, som han hadde vevet selv, inneholdt symboler og tekster i gotiske fonter. Det var også en utforskning av hva det er som veves inn når en kropp utfører et arbeid over tid, altså mer enn bare det som kommer til syne.

– Utstillingen handlet mye om alkymi og prosesser, ting som interagerer med hverandre, men også medisplanter og nyttevekster som finnes i byen. Hvert eneste element i utstillinga hadde et forhold til en tradisjon eller praksis som kan knyttes til vitenskap, magi eller medisin. Jeg »

Fra venstre:
Fra studioet til Simon Daniel Tegnander Wenzel.
Foto: Anna Näumann

Duftverket *Wolves in the mire* (2022) av Randi Nygård og Simon Daniel Tegnander Wenzel var blant duftene presentert i utstillingene *Ned i myra: Dvale* på Tromsø Kunstforening (utstillingen var del av Tampere pågående doktorgradsprosjekt *Down in the bog: thinking with peatlands*). Bildet viser også dufter av Christy Gast og Augustine Zegers. Glassbeholderne er laget av Jarred Wright.
Foto: Hilde Sørstrøm

Simon Daniel Tegnander Wenzel og hunden Miso.
Foto: Anna Näumann



Bildene er fra Sooma Nasjonalpark i Estland som ble opprettet i 1993 for å beskytte myrer, flomenger, skoger og leveområder for truede arter, samt verne om kulturarven. Bildene er tatt i forbindelse med gruppeutstillingen *Down in the Bog – Sporulation* på Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM), kuratert av Karolin Tampere som en del av hennes doktorgradsprosjekt. I arbeidet med utstillingen inviterte Tampere med seg en gruppe kunstnere og andre fagfolk (deriblant Anna Näumann og Simon Daniel Tegnander Wenzel) på en tredagers utflykt til Sooma Nasjonalpark. Gjennom "turguidene" Marko Kohv og Piret Pungas Kohv fra Estonian Nature Fund fikk gruppen lære om myrområdene i nasjonalparken som består av fem svært ulike myrer; Kuresoo, Ördi (Öördi), Kikepera, Valgeraba og Riisa.

Foto: Anna Näumann, juni 2024.



er interessert i ulike tradisjoner rundt stedsbeskyttende magi, slik som båndene jeg vevde og stilte ut.

Inne på studioet henter Wenzel fram båndene og en bunt med brenneslefiber han har behandlet selv.

– Dette er brenneslefiber som har blitt brukt i tekstil, en eldgammel tradisjon. Denne tidkrevende metoden for å utvinne fibre hevdes å kunne dateres tilbake til steinalderen, da man brukte teknikken for å lage snorer og klede.

Den lille bunten består av 75 store brennesler som har blitt bearbeidet og tørket. I hver enkelt plante har blader blitt fjernet, og lag med overskuddsmateriale er skrapet bort helt til det eneste som gjenstår er fibrene som kan bli til tekstil.

– Brennesler, og alt hva jeg har lært om å behandle brennesle som materiale, har vært veldig viktig for hvordan min praksis ser ut i dag. Jeg føler at man blir venner med planter i prosesser som det her. Jeg synes det er superinteressant at du kan velge å lære deg noe, og når kunnskapen sitter i kroppen din, ja da eier du den. Ingen kan ta den fra deg. Praksisen min baserer seg mye på ulike former for taus kunnskap som sted for læring og kroppsliggjøring.

Ned i myra

I juni 2024 reiste en liten delegasjon med kunstnere til Tallinn i Estland i anledning gruppeutstillingen *Down in the Bog – Sporulation* på Contemporary Art Museum of Estonia (EKKM). Wenzel var en av kunstnerne i reisefølget, og som skribent ble jeg med for å stikke fingrene enda dypere ned i myrlandskapet og for å følge prosessen som omkranset kurator Karolin Tampere's tredelte ph.d.-prosjekt i kunstnerisk utviklingsarbeid: *Down in the Bog – Thinking with Peatlands*.¹

Utstillingen i Tallinn var den andre utstillingen som inn gikk i Tampere's prosjekt. Tidligere samme år ble en annen versjon av utstillingen – da med tittelen *Down in the Bog: Hibernation* – vist hos Tromsø Kunstforening. Også der var Wenzel representert.

Down in the Bog – Sporulation ved EKKM var en internasjonal gruppeutstilling der kunstnere, designere, naturvitere og naturvernere nærmet seg myra både som materiale, metafor, læremester og historieforteller. Utstillingen inviterte publikum til å tenke sammen med myras langsomme og komplekse økosystem. Gjennom arbeider i tekstil, lyd, video, tekst og lukt viste myra seg som et arkiv for det som har vært, det som er i ferd med å gå tapt og det som kan bevares dersom handling skjer og perspektiver endres. Under åpningen leste kunstner Geir Tore Holm egne tekster, og det ble presentert nye verk av blant andre kollektivet Ensayos, kunstnerne Hilde Hauan Johnsen, Kristina Norman, Eike Eplik og Søssa Jørgensen. Alle responderte på og løftet fram myra gjennom ulike formater og tilnærminger.

– Både i Tromsø og i Tallinn tok vi utgangspunkt i myr på forskjellige steder. Det har vært interessant å se hva myrområdene i Norge, Australia og Estland har til felles, men også hvordan de er ulike. Særlig har det vært spennende å bli kjent med myras vesen, historie og plass i de forskjellige geografiene. Fra urfolksperspektivet til quandomooka-folket fra Minjerribah som vi besøkte i Australia, via filosofien rundt vernning og tilgjengeliggjøring av myra i Estland, til Norge, hvor myra er noe de fleste kjenner til, men kanskje ikke bruker like mye.

Som en forlengelse av utstillingen i Tallinn, arrangerte kurator Tampere også en tredagers utflukt til Soomaa nasjonalpark, som ligger to timer i bil sørover fra Tallinn. Her delte kunstnere, kuratorer, forskere og lokale naturvernere kunnskap og refleksjoner mens vi vandret, padlet, svømte, smakte og luktet oss gjennom Estlands myrlandskap. Wenzel trekker fram særlig én lærdom fra myrvandringen i Estland.

– Viktigheten av våtlandsområder i økosystemet og hvordan dette arbeides med, på så ulikt vis, fra sted til sted. Myra som sted og som metafor er superinteressant som et kulturlandskap, men også som en landskapsform som hele jorda er avhengig av. Det er uendelig med lag som strekker seg ufattelig langt tilbake i tid. Og den bevisstheten rundt myra gjør den så viktig, kompleks og

virkelig, men også magisk. Når jeg nå går i myra, tenker jeg på alt det jeg har lært som jeg ikke visste fra før.

Wenzels bidrag i utstillingen i Tallin ble verket *Wolves in the Mire* (2022), som han laget i samarbeid med kunstner Randi Nygaard. Han forteller at de startet arbeidet i Bogerudmyra like utenfor Oslo.

– Vi reiste ut til Bogerudmyra på vinteren, det var frost, så da handlet arbeidet om å lukte og forsøke å kartlegge og identifisere. Hva lukter det i den nordiske myra? Hvordan lukter lufta? Hva lukter vi om vi legger oss ned på bakken? Hvordan lukter myrvannet under laget med is? Og hva slags lukt kommer fram om vi knekker noen av røttene til plantene? Vi ville at duften til utstillingen i Tallinn skulle være realistisk nok til å vekke minner hos folk, uten at man trengte å være i myra.

Kropp og landskap

Wenzel holdt også en duftworkshop i den frodige bakgården til EKKM i forbindelse med utstillingen. Her ble små glass med innhold som de færreste klarte å identifisere sendt rundt blant en ivrig samling med nysgjerrige nesesom fikk sniffe på myras molekyler. Mens kunstneren ledet oss gjennom små og store narrativ og magiske finurligheter, dryppet han dråper fra en pipette på publikums hender. Lukter som gradvis tok form, endret seg og

«Jeg synes det er superinteressant at du kan velge å lære deg noe, og når kunnskapen sitter i kroppen din, ja da eier du den. Ingen kan ta den fra deg.»

ble oppfattet forskjellig fra nese til nese. Det skapte både fascinasjon og forvirring i en setting preget av mild latter og dyp konsentrasjon.

– Jeg synes det er interessant å utforske hvordan et landskap kan utfolde seg på en kropp. Det er en subjektiv opplevelse, fordi vi alle har ulik luktesans, eller retttere sagt, vi tolker lukter subjektivt.

Den egentlige inngangen til myrprosjektet kom tilbake i 2022, da Ensayos presenterte den chilenske paviljongen under Veneziabiennalen. Her løftet de fram myras sårbarhet som tematikk, og Wenzel ble den gang invitert inn til å arbeide med duft i paviljongen.

– Det var luksus for meg å komme inn i et internasjonalt nettverk med kunstnere fra Nord-Norge, Australia, Latin-Amerika og USA. Når man kombinerer så mange ulike mennesker og ressurser, kan man få til så mye.

Fra besøkende i paviljongen kom det tilbakemeldinger som vekket noe i Wenzel.

– Folk opplevde at arbeidet trigget gamle minner knyttet til landskap som de kanskje ikke hadde tenkt på eller besøkt på mange år. Dette var like etter covid-pandemien og lang tid med isolasjon. Mitt bidrag var en duft som »

Høyre side:
Simon Daniel Tegnander har luktesansen som sitt viktigste redskap.
Foto: Anna Näumann

En bunt med 75 store brennesler på studioet til Simon Daniel Tegnander Wenzel. I hver enkelt plante har blader blitt fjernet, og lag med overskuddsmateriale er skrappt bort helt til det eneste som gjenstår er fibre som kan bli til tekstil.
Foto: Anna Näumann

ble påført huden til de besøkende, en duft av fukt, jord og røtter som jeg tror kan bære med seg en følelse av jording. Det vekket noe i folk, de responderte der og da, og det gjorde meg interessert i å jobbe mer med denne ideen om landskap på ens egen kropp.

Å gjenskape landskap i laboratoriet

Når Wenzel jobber med å skape dufter i relasjon til spesifikke steder, handler det gjerne om å pusle sammen ulike fragmenter.

– Jeg synes det er interessant hvordan man kan bruke teknologi og syntetiske stoffer til å gjenskape opplevelsen av landskap. Nå som jeg har holdt på i så mange år, kan jeg identifisere ulike stoffer som konstituerer en duft. Duftverket på EKKM besto faktisk ikke av naturlig destillerte ingredienser, men syntetiske molekyler, enkeltmolekyler, satt sammen for å gi en illusjon av landskapet. Selv om stoffene er syntetiske, så finnes de i naturen, men de er da laget i et laboratorium for et annet formål.

Du slår meg som en slags sommelier innenfor duft! For en som ikke kan så mye om verken duft eller lukte teknikker, blir jeg nysgjerrig på hvordan du har lært deg å lukte og skille duften av ulike stoffer på et så detaljert nivå?

– Det er kjempegøy! Første steg, som jeg gjorde, var å slutte å røyke, du får så mye bedre luktesans da. Det er det ikke alle som vet. Det som er en stor del av min trening, er å bli kjent med alle materialene som om det er pigmenter i en palett, og lære seg hvordan de oppfører seg i kombinasjon med hverandre, men også over tid. Duft handler om fordamping av molekyler. Hvorvidt de

er store eller små, preger hvor lett de forsvinner eller ikke. Det er ulike dimensjoner, og du må gå inn i en tredimensjonal tenkning når du skal lære deg materialene, sier Wenzel og fortsetter:

– Mange tror at de har dårlig luktesans, men det er bare fordi vi ikke er avhengige av å lukte for å overleve like mye som noen andre dyr er. Det handler mest om å bli klar over lukter i hverdagen, og oppsøke dem.

Har du noen tips?

– Om du går en tur, så stopp opp og prøv å legge merke til duftene rundt deg, det er øvelsen. Lukt på barken til ulike trær, på den fuktige grusen, stilken til en plante eller klærne til noen du kjenner. Lukt på ting, og forsøk å knytte dine egne assosiasjoner til det du lukter på slik at du kan kjenne det igjen senere. Det er noe av det viktigste og første du må gjøre når du lukter noe nytt. Og så er det noen mer tekniske ferdigheter, som for eksempel at når du lukter, skal du ikke ta et langt drag og puste helt inn, men sniffe mange korte sniff, kanskje litt som en hund ville gjort! ■

Noter

(1) Karolin Tampere er stipendiat i kunstnerisk utviklingsarbeid ved Kunstakademiet i Tromsø, UiT Norges arktiske universitet og Fakultet for kunst, musikk og design ved UiB Universitetet i Bergen.



BAKKEKONTAKT

Denne våren avsluttet Sigrid Espelien sitt doktorgradsprosjekt «Jording med (blå)leire», der hun har gravd fram nye forbindelser til leira, men også ny forståelse av eget kunstnerskap.

Tekst av Tiril Flom

Forrige side:
Sigrid Espelien graver etter leire på Enebakk leireuttak. Foto: Silje Kjørholt

Høyre side:
Sigrid Espelien arrangerte flere leirevandringar som del av sitt doktorgradsarbeid. Der ble det servert kaffe og te av kopper laget med leire fra samme sted. Foto: Frank Holtschlag

Fra leirevandring på Østre Aker vei 25, Oslo. Foto: Frank Holtschlag

Det hele startet i 2013 med en subtil, men omveltende erkjennelse av at leira utgjør en stor del av bakken vi går på. Sigrid Espelien (f. 1984, Gjøvik) hadde flyttet tilbake til Oslo etter å ha bodd og studert keramikk siden 2005 på Bornholm i Danmark og Cranbrook Academy of Art i Michigan, USA. Fra verkstedet i Mosseveien kunne hun følge med på utbyggingen av Barcode.

– Nede i alle de gropene som de gravde opp, var det jo fullt med blåleire. Det var egentlig første gangen at jeg så leire som en del av naturen. Det var det som gjorde at jeg fikk veldig mange spørsmål, både til mitt eget fagfelt og til usynligheten av leira i samfunnet. Og så begynte jeg å grave, både historisk og fysisk.

Det var dette møtet med leire som en del av landskapet, ikke som et ferdig pakket materiale fra butikken, som endret hennes tilnærming til å lage kunst.

Fra materiale til samarbeidspartner
Siden 2020 har hun funnet nye måter å bli kjent med blåleire – marin leire fra den siste istiden – gjennom doktorgradsprosjektet «Jording med (blå)leire» ved kunst- og håndverksavdelingen på Kunsthøgskolen i Oslo.

– For min del handler det mye om å ta et steg tilbake og se på hva leire er før det blir noe kommersielt eller som materiale til å lage ting med. Å se på det som en del av et økosystem, som jord og land og historiebærer.

Med forståelsen av at leire er en del av naturen, fulgte etiske problemstillinger rundt det å grave den ut. Gjennom møter med urfolkskunstnere fra ulike deler av verden, lærte hun nye tilnærminger. Hun trekker fram kunstneren Arely Amaut som hører til quechuafolket i Peru, med utdanning fra PUCP i Lima og KHiO. For tiden tar hun en doktorgrad ved Universitetet i British Columbia i Canada om amazonsk-andianske praksiser. En annen samarbeidspartner er samiske Tatjana Kolpus, aktivist og duodjar som arbeider med lær og er leder for organisasjonen Oslo Sámiid Duodji.

– Der urbefolkningspraksiser ofte har denne teorien og praksisen tett knyttet sammen, er det jo nettopp gjennom å lage ting og gjennom historiefortelling at de praksisene har overlevd. Arely viste for eksempel hvordan man gjør ofringer til et landskap for å prøve å legge opp til en utveksling. På denne måten er intensjonen å skape en relasjon til landskapet, ikke bare gå inn.

»





Forskningsprosjektet resulterte blant annet i en utstilling på ROM for arkitektur og kunst i Oslo og en rekke «leirevandring» til tre ulike landskap: en byggeplass på Økern, et industrihistorisk sted langs Alnaelva og et leireuttak på Enebakk for den nå nedlagte Leca-fabrikken.

Jording som metode

I disse vandringene gjøres det ulike øvelser for å fysisk komme i kontakt med materialet. Det er dette som er kjernen av doktorgradsprosjektet. «Jording» er metoden hun har utviklet, som handler om den transformative erfaringen av å være i kontakt med leira på slike steder. Begrepet låner Espelien fra elektrisitetsfeltet, hvor jording beskriver en usynlig, men kritisk viktig forbindelse.

– Jording er en kobling som ikke synes, men du merker det hvis den ikke er der. Det samme tenker jeg skjer med oss. Vi ser avtrykk i leira og leire på hendene, men det er noe mer som skjer, noe kroppslig som handler om tilknytning til et sted og et materiale. Men også en slags mulig transformasjon i oss og i leira.

For å moderere øvelsene har hun utviklet rollen som «leirelos» – en tilnærming hvor leira selv fungerer som guide og hvor ting kan skje underveis og forandre seg.

– I det keramiske kunstfeltet, som jeg kommer fra, har det tradisjonelt vært det glaserte og brente keramiske objektet som er ansett som kunsten. Så det å se at kunsten i min praksis ligger i prosesser, steder og deltagelse, og ikke nødvendigvis i keramiske objekter – det var en veldig stor omveltning for meg.

Leirevandringene starter med en introduksjon om stedet, deretter en presentasjonsrunde over en kopp kaffe eller te av kopper laget med leire fra samme sted. Etter hvert går de ut og tar i jorda, plukker ut en bit leire, blander inn vann og knar det til en klump – nå er det et materiale. Det er en enkel og subtil, men virkningsfull overgang til å diskutere leiras transformative egenskaper i fellesskap.

– Det er et poeng at de som var med kunne være med på å lage innholdet. Det er jo veldig mange som har

mer informasjon om for eksempel Alnaelva eller andre kroppslige måter man bruker leire, jord, grus og silt på. Det er det som er morsomt når forskjellige fagfelt møtes, det er så mange overlappinger.

Tverrfaglige møter og ny kunnskap

– Med en gang man går ut av den keramiske kunstverden og ser på leire som jord eller en del av jorda, blir det plutselig et veldig stort område som går inn i arkeologien eller geologien, jordbruk, byutvikling, byggearbeid og industri, forklarer Espelien.

Det tverrfaglige er noe hun oppsøker, blant annet gjennom samtaler med folk som John Arne Rinde, tidligere produksjonssjef for Bratsberg Teglverk, Norges siste teglverk, og kunstner Marit Tingleff, som har jobbet med blåleire siden 1970-tallet. Hun har også vært i kontakt med Feiring Bruk siden 2014, en industri som tar imot leiremasser fra byggeprosjekter rundt hele Oslo.

– Å fjerne leire er business for dem, siden byggebransjen ser på materialet som avfall. De syntes det var veldig spennende, den måten jeg jobber med leire på. At man kan lage ting av det. Og de har en stolthet i faget sitt. Jeg fikk veldig respekt for dem gjennom det prosjektet.

Norge har en lang tradisjon for industriell bruk av lokal leire. Det har vært over 400 teglverk i Norge – deriblant 40 i Oslo og 50 i Akershus – og leira som ble brukt, ble gravd opp i nærheten. I dag er all leire som selges i Norge importert fra Danmark, England, Tyskland og Frankrike.

– Det at ingen jobber med det lenger i industrien, gjør jo også at det blir veldig usynlig for oss, konstaterer Espelien.

Lokal leire som fellesskapsskapende kraft

Nå plasserer Espelien sin praksis innenfor andre tradisjoner, som prosessbasert og deltakende kunst. Hun arbeider med «lokal leire» som ikke lenger kun er et materiale, men en samarbeidspartner.

Øverst, fra venstre:
Fra Enebakk leireuttak.
Foto: Frank Holtschlag

Sigrd Espelien på
leirevandring på Enebakk
leireuttak.
Foto: Frank Holtschlag

Fra Enebakk leireuttak.
Foto: Frank Holtschl

Fra leirevandring på Økern,
Oslo. Foto: Frank Holtschlag



Leirevandring langs Alnaelva. Foto: Frank Holtschlag

– Hva legger du egentlig i begrepet «lokal leire»?

– All leire er jo lokal! Men det er veldig mange som har den samme opplevelsen som meg i det keramiske kunstfeltet – at man ikke har noe særlig forhold til leira som en del av naturen. Det er noe vi prater om og skriver i våre «artist statements», men så vet vi egentlig veldig lite om hvor den kommer fra. Vi er vant til å åpne en pakke hvor det står hva slags krympeprosent den har, hvor mye chamotte den har, akkurat hva slags farge den får. Det er nesten som om man ser på det som et universelt materiale.

Ved å selv finne leira i landskapet, grave den ut og bearbeide den til et plastisk materiale, kommer også tilgang til ny kunnskap som kan være med og drive kunsten fremover.

– Gjennom å jobbe med et materiale som jeg visste akkurat hvor var fra, fikk jeg tilgang til mye mer jeg kunne tenke over i kunsten. Da handlet det plutselig om det bygget som kom over den leira eller de arkeologiske funnene som den leira hadde vært med på å beskytte, for

eksempel vikingskip. Ting og temaer jeg ikke hadde tilgang til før, kunne jeg plutselig engasjere meg i, relatere meg til.

Inspirasjonen finner hun blant annet hos kunstkollektivet Jatiwangi Art Factory i Indonesia, som arbeider med *tanah* – et ord som betyr jord, land og leire i ett. I 2019 besøkte Espelien kollektivet under et residency-opphold.

– *Tanah* er omdreiningspunktet for alt de gjør – om det er å produsere musikkfestivaler eller å jobbe inn mot kommunen og fylket for å få inn terrakotta i nybygg. De er interessert i hvordan den identiteten kan styrke lokalsamfunnet, og de arbeider både med humor og direkte politisk påvirkning.

Med utgangspunkt i lokal leire bygger hun opp sitt eget tverrfaglige nettverk av kunstnere, kunsthåndverkere, arkitekter, byggere og flere. Fremover håper hun å fortsette å utvide nettverket sitt – hun lufter ideen om en interesseorganisasjon for blåleire.

– Vi trenger slike fellesskap mer enn noen gang. Det blir



Leirevandring på Enebakk leireuttak. Foto: Frank Holtschlag

den neste utfordringen nå, tenker jeg, å finne de leirefellesskapene som kan jobbe både kunstnerisk og politisk.

Objekter som dokumentasjon

Mange av de viktigste keramiske objektene fra arbeidet med doktorgradsprosjektet er plassert i en «refleksjons-hylle» som vises på biblioteket ved KHiO frem til 12. september. Etter det håper Espelien at hylla kan få en permanent plass på skolen.

– For meg er det ikke nødvendigvis det ferdige kunstobjektet som er kunsten. Det ligger ofte i prosessen før det. At objektet blir mer som et tidsvitne eller et dokument, som minner oss på hva som har skjedd. Derfor valgte jeg å plassere det keramiske i den refleksjonshylla, mens det kunstneriske materialet, det var den ubrente leira. Det er jo mange prosesser som stopper opp når du brenner leira – da blir det forsteinet og blir et annet materiale. Du kan ikke gjenbruke det. Alt det levende som finnes i leira, stopper i den prosessen.

Hvert objekt på hylla lenker via QR-koder til en nettside¹ hvor Espelien har samlet refleksjonen til doktorgradsarbeidet.

– Hvorfor endte du opp med å lage en nettside som del av avhandlingen – med tanke på at det er såpass immaterielt?

– Man får jo sagt veldig mye mer med ord. Eller hypertekster – det er jo video, bilder, tekst, transkripsjoner – hele det sammensuriet som er i en kunstnerisk prosess. Jeg ville prøve å vise det litt sånn rubbel-og-bit-aktig. Refleksjonen er ikke som et ferdig glasert, skuddsikkert opplegg. Det er noe som er i prosess. Det er noe som fortsetter, selv om jeg offisielt er ferdig med doktorgraden.

– Må mure meg inne

I løpet av doktorgraden har Espelien flyttet fra Oslo til Holmestrand, hvor hun har etablert verksted i den nedlagte Peter Pan-fabriken. Flyttingen representerer ikke bare en geografisk endring, men også en ny fase i hennes kunstneriske praksis.

– Nå som jeg har vært så granskende, er det fint å kunne stenge døra og gjøre noe uten at masse folk ser på, sier hun om overgangen til det ensomme verkstedet. »



Venstre side:
Bilder fra Jatiwangi under 5th Indonesia Contemporary Ceramics Biennale, der Sigrid Espelien holdt workshop i å lage gipsformer og støpermasse i en takteglfabrikk i Jatiwangi som en del av programmet. Foto: Prabowo Setyadi

Høyre side:
Klumper med blåleire, brunleire of leca fra leireuttak på Enebakk for LECA fabrikken, entreprenør: Feiring Bruk AS. Leira ligger i en kera-mikkbolle laget av leire fra samme sted, brent til 1050 grader. Foto: Istavan Virag

Samtidig fortsetter metodene hun har utviklet.

– Det er jo leire i Holmestrand også. Så da blir det å gå i gang med den samme metoden for å bli kjent med den leira og de omgivelsene, den geologien.

For tiden utvikler hun et kunstprosjekt til det nye Vikingtidsmuseet i Oslo, som skal stå klart i 2027. Hun er engasjert av KORO, sammen med kunstnerne Carola Grahnn, Germain Ngoma, Jim Særnblom og Shubhangi Singh.

– *Hvordan kommer forskningen din til uttrykk i praksisen din nå?*

– Jeg har fått et språk rundt det her med prosessarbeid og deltagende kunst – viktigheten av det og bakgrunnen for det. Det å gå inn og være på et sted, grave selv, insistere – som på Vikingtidsmuseet – at jeg må være der når vi skal ta ut den leira. At jeg må fotografere en dag. At det er viktig å stå på kravene om at den prosessbiten er en veldig stor del av kunsten min.

Men så merker hun at nå må hun bare mure seg litt inne og lage, uten press.

– Det som er hele poenget med doktorgraden, er jo å se i dybden på hva det er du gjør. Det er veldig granskende, og kan føles motstridende med kunstneriske prosesser, egentlig. Det å kunne jobbe i lengre prosesser uten nødvendigvis å vite hva det skal bli til eller hvor det skal stilles ut – det gleder jeg meg veldig til å starte på.

Etter intervjuet skrur jeg av opptakeren, og hun følger meg tilbake til resepsjonen på KHiO. På veien snakker vi om at jorda er en steinplanet, og jeg sier det gir mening å ville undersøke hva jorda består av ettersom det er der vi alle kommer fra.

– Det var der det hele startet for meg, med en søken etter tilhørighet og fellesskap, svarer hun. ■

Noter
(1) Researchkatalogen er tilgjengelig via denne nettadressen: <https://www.researchcatalogue.net/view/2984930/2984931>

«Med en gang man går ut av den keramiske kunstverdenen og ser på leire som jord eller en del av jorda, blir det plutselig et veldig stort område som går inn i arkeologien eller geologien, jordbruk, byutvikling, byggearbeid og industri.»





From the exhibition New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place The National Museum of Norway.
Photo: National Museum of Art, Architecture and Design / Ina Wesenberg

Exhibition: *New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place / Ny nordisk. Mat, estetikk og sted.*
Venue: The National Museum, Oslo
Period: 23. may–14. september 2025
Exhibition curators: Martin Braathen og Inger Helene Stemshaug

NEW NORDIC. WE ARE WHAT WE EAT

The exhibition New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place highlights the connections between kitchen chefs, food producers, hunters and foragers, architects, designers, craftsmen and more – all united by working locally and regionally specific.

Text by Stephanie von Spreter

Høyre side:
Elin Már Øyen Vister,
Soundscape Røst (2012).
Photo: National Museum of
Art, Architecture and Design
/ Ina Wesenberg

Photo: National Museum of
Art, Architecture and Design
/ Ina Wesenberg

As I enter the exhibition *New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place*, I first encounter the large video installation *Landskap / Landscape*. The video, produced for The National Museum by its contracted film production company Hacienda, contains a long shot of reindeer grazing in the tundra highlands. The filming location is not specified but it visualizes what is largely considered a stereotypical Nordic landscape: sparse vegetation, snow-covered, mountainous, freely grazing deer, little or unpopulated areas. The video sets the tone for the first of four chapters in the exhibition, which is equally entitled *Landskap / Landscape*.

Notably, it is exactly this stereotypical landscape that is under threat and should be viewed with a critical eye – both because it is inextricably connected to climate change and because of the continuous violation of indigenous rights. I am unsure if such reading was curatorially intended within the context of this exhibition. What is evident, however, is that the changing climate uproots the reindeers' life cycles and increasingly prevents them from getting access to food (when grounds melt and freeze again at unpredictable times it happens that grounds freeze when they shouldn't). Also, the cultural practice of reindeer herding exercised by Indigenous peoples of the North are under threat: not only obstruct governmental laws traditional reindeer herding and slaughter practices (see the section *Sámi Restaurant* in the exhibition's accompanying compendium, which is well worth reading in its entirety) but also the issuing of licenses to wind farms and mining companies on traditional Sámi land has led to lawsuits and consequences for both reindeers, herders and their communities. *Landskap / Landscape* then is the prelude to a multilayered subject in the Nordic regions.

In the context of this exhibition, landscape is specifically related to what could be called Nordicness or Nordic-specific, what its nature has to offer, and how it shapes a particular aesthetic. While food and what has been termed New Nordic Cuisine takes centre stage, the exhibition clearly states that this new art of making food is interconnected with and reaches out to other practices, including art, architecture, and design. More specifically, the exhibition *New Nordic. Cuisine, Aesthetics and Place* aims to trace the origins and intersections of a food movement that originated in the Nordic countries in the early 2000s. It lays out why and how this movement started, historical precursors, and who its main players were or still are. It highlights the connections between kitchen chefs, food producers, hunters and foragers, architects, designers, craftsmen and more – all united by working locally and regionally specific. Their biggest denominator is a deep connection to place, and with it, an engagement with local histories and traditions. The attention to local histories and traditions is thus an underlying theme in tracing the “New Nordic” (cuisine) – whether being maintained, researched, manifested, reinvigorated, pushed or played with.

Curatorially, this is done by dividing the exhibition into the four chapters entitled *Landskap / Landscape*, *Råvaren / The Ingredient*, *Teknikk / Technique* and *Presentasjon / Presentation*. Each chapter includes a short introductory documentary-style film produced for the exhibition. Generally, the chapters lay bare how different cultural practices are connected to the new Nordic cuisine movement. Also, in terms of exhibition architecture a coherence is formed, such as through large wooden shelf structures that simultaneously act as display cases and room dividers. At the same time, the chapters build upon one another. *Landskap / Landscape* then is the chapter »





Photo: National Museum of Art, Architecture and Design / Ina Wesenberg



Sissel Wathne, Sketch for langoustine dish for the restaurant Credo.
Photo: National Museum of Art, Architecture and Design / Ina Wesenberg

that presents the visitor with background information as to how the Nordic landscape and its flora and fauna has been represented, both historically and today.

In one of the large shelf structures historical botanical drawings and maps from expeditions to the North are on display, as well as architectural drawings, photographs and architecture models termed representative for a new Nordic style (such as the restaurant Under by Snøhetta). The wall on the opposite side of the shelf structure shows historical landscape drawings by well-known Nordic artists such as Thomas Fearnley (1802-1842), Johannes Flintoe (1787-1870) and Hans Gude (1825-1903). Contemporary representations include Olafur Eliasson's photographs *The Fault Series* (2001) and Kristine Fornes's cotton and silk embroidery *Pine, pine, spruce and spruce* (2011).

Elin Már Øyen Vister's *Soundscape Røst* (2012), in turn is not a visual but a sonic representation of a landscape located in the North (Lofoten). Based on field recordings from the Røst archipelago, *Soundscape Røst* is both a work of documentation and imagination. Monumental and frail sounds such as those of twittering birds or ocean waves blend into one another to form a uniquely composed soundscape that invites to pause and listen deeply (it is also possible to immerse oneself in the work at a "listening lounge" at the museum's library). The work maybe represents best what is generally little addressed in the exhibition: that Nordic landscapes are also imaginary constructs, that they are subject to being romanticized, and that its characteristics continuously fascinate people who are not native to the North. Nevertheless, *Soundscape Røst* communicates to the listener a sonic image of a place that is distinct in terms of its harsh weather, its rich bird life, and where fishing Sea Sámi culture is practiced. The work is thus also an expression of what a Nordic landscape offers and how it shapes a culture that is deeply local and specific. It is this which takes a central position in the exhibition: the notion of place and

how place determines our culture and way of life.

The Manifesto for a New Nordic Cuisine from 2004, which is prominently displayed in a vitrine underneath the introductory exhibition text, then, is exactly an expression of that. Signed by twelve (only male!) kitchen chefs of restaurants located in the Nordic countries (Denmark, Greenland, Faroe Islands, Finland, Iceland, Norway, Sweden, Åland) the ten-point manifesto advocated a regionalist cuisine "that respects factors including ingredients, growing conditions, seasonal awareness, nutrition and product development"¹. According to the exhibition's compendium guide, the manifesto is an important event in what has been termed "New Nordic Cuisine", together with a political program run by the Nordic Council of Ministers to promote Nordic food culture, and the general "artistic trend in culinary art throughout the Nordic region, as well as internationally, that strives for a fundamentally regional cuisine based on creative interpretation of regional ingredients and food traditions, with significant elements of aesthetic expression and naturalism"². According to the curators, this New Nordic cuisine became associated with an interdisciplinary aesthetic which made use of local natural materials such as animal hide, untreated wood, unbleached fabrics or plants. Thus the chapters that follow, *Råvaren / The Ingredient*, *Teknikk / Technique* and *Presentasjon / Presentation*, are logical additions to the exhibition.

In *Råvaren / The Ingredient*, as the title hints at, the role and use of local ingredients are highlighted and reflected upon. Toril Redalen's *Lettuce Legacy* (2023) is a 175-piece installation of different types of lettuce made from clay. The partially moulded, glazed, and low-fired clay refers to the English 18th century trompe l'œil ceramics tradition in which crockery imitating vegetables should appear as life-like as possible. In the context of this exhibition the "lettuce pieces" appear like real imprints of lettuce types that are either extinct or grow specifically in the Nordic regions. Other examples of "transferral" are Anders »

Smebye's *Bone Broth* (2024-25) or Aron Irving Li's *Red Lichen* (2023).

The chapters *Teknikk / Technique* and *Presentasjon / Presentation*, which are bundled in the second room, tell the story of New Nordic Cuisine in practice. A table with books, several of them published by well-known kitchen chefs, let the visitor get an overview of the variety of techniques for preserving, preparing and presenting food, all related to the Nordic regions. The front side of the large shelf structure gives an insight into different kinds of food making and crafts techniques, ranging from fermentation to making ceramic glazes with ingredients found in nature (for example those invented and used by ceramicist Sissel Wathne). On the back side of the shelf structure a selection of tableware is displayed, together with examples of furniture, all especially designed for restaurants representing new Nordic cuisine. Examples are tableware by Odd Standard for restaurants Kontrast and Rest in Oslo and Re-naa in Stavanger, Anette Krogstad for Schlagergården, Pjøltergeist and Hotshop in Oslo and Noma in Copenhagen, Anne Udnes and Anette Krogstad for Ylajali or Sara Skotte for Maaemo, both in Oslo. Furniture by København Møbelsnedkeri for Relæ in Copenhagen and by Snøhetta for Under in Lindesnes add to the collection on display.

Finally, four tableaux are thought to convey historical moments from four restaurants in which different material and aesthetic expressions are presented (Fäviken Magasinet, Fäviken; Kadeu, Bornholm; Maaemo, Oslo; Koks, Faroe Islands). Although the tableau from Koks is placed close to the exhibition's entrance area, these four become the culmination of the exhibition. Here the tables form a Gesamtkunstwerk that point to what the exhibition from my understanding communicates: that food

and food making is an artform that is part of our cultural heritage and traditions; and that all artforms nurture one another through one thing that they are all connected to: place. It was therefore also a smart curatorial decision to – even if this is communicated as an overall Nordic movement – put a large focus on local (Norwegian) food culture and practices, which also unfolds through the event programme at the purpose-built pavilion in front of the museum's entrance. Were this exhibition to take place at Moderna Museet in Stockholm or the National Gallery in Copenhagen, *New Nordic. Food Aesthetics and Place* would surely have had a different outcome. ■

Noter

- (1) See the exhibition's accompanying compendium: Martin Braathen og Kristian Wikborg Wiese (Red.) (2025) *Ny nordisk mat, estetikk og sted – et oppslagsverk*, p. 137
(2) Ibid.



Toril Redalen, *Lettuce Legacy* (2023). Detail. Photo: National Museum of Art, Architecture and Design / Ina Wesenberg



Les Tres Xemeneies (De tre skorsteinene), Sant Adrià del Besòs.
Foto: Manifesta 15 Barcelona Metropolitana / Arnau Rovira

International Faoundation Manifesta, organisasjonen bak den nomadiske kunstbiennalen, ble etablert av Hedwig Fijen i Rotterdam i 1993. Helt siden første utgave ble arrangert i Rotterdam i 1996, har Manifesta vandret mellom ulike byer i Europa. De siste biennialene har for eksempel vært lagt til Palermo, Marseille, Pristina og nå sist, i 2024, Barcelona.

Nærhet og distanse

Som en følge av at Manifesta arbeider «nomadisk», bruker biennalen lang tid på forarbeid og (steds)analyser i

vertsbyene. For hver utgave samarbeider Manifestas eget Amsterdam-baserte team med arkitekter, byutviklere og andre aktører tilknyttet vertsbyene som involveres i planleggingen. Stedsspesifikke temaer utgjør derfor ofte det kuratoriske rammeverket.

Det store apparatet Manifesta har i ryggen, og utstillingsformen med stedsanalyser kombinert med skiftende lokasjoner, er nok det som i størst grad skiller Manifesta fra andre store internasjonale utstillinger og biennaler, der institusjonene bak gjerne har opparbeidet seg god

infrastruktur lokalt. At biennaler inntar offentlige rom er riktignok ikke uvanlig, men når man også skal forflytte seg mellom ulike land, sier det seg selv at Manifesta møter litt andre utfordringer.

Et fleksibelt rammeverk gir potensielt også gode muligheter til å eksperimentere. Man kan derfor tenke seg at Manifesta-modellen har en unik posisjon, der kuratorene både får muligheten til å stifte nært bekjentskap med stedene og de som oppholder seg der – det være seg mennesker, dyr, planter eller andre deler av jordsmon-

net – og samtidig en mulighet, gjennom nomadismen, til å opprettholde en viss, og kanskje nødvendig, distanse. Med andre ord – Manifesta har gode muligheter for å både zoome inn og zoome ut.

Hvordan påvirket Manifesta 15 egentlig vår opplevelse og forståelse av Barcelona som sted? Hvilke (steds) aktuelle utfordringer problematiseres i de utstilte kunstverkene og omgivelsene disse befant seg i? Og i hvilken grad kan man som tilreisende kurator – eller skribent, for den saks skyld – forstå et steds kompleksitet? Det siste »

STEDSOPPDAGELSER
PÅ MANIFESTA 15

Hva er Barcelona sett gjennom skulpturer og installasjoner i et kloster, en praktvilla og et nedlagt kraftverk? Vi speider etter stedlighet på kunstbiennalen Manifesta 15.

Tekst av Berit Steenstrup og Hilde Sørstrøm

spørsmålet gjelder selvsagt hele kunstfeltet og ikke bare Manifesta, men det blir likevel ekstra legitimt her, med tanke på biennalens fokusområde og årelange arbeid med stedlighet.

Turistfokus

En av de stedlige utfordringene som direktør og sjefskurator Fijen peilet seg inn på i arbeidet med fjorårets biennale, ble det økende turisttrykket i Barcelona. I bykjer-
nen har turismen blitt en byrde, ikke bare for fastboende, men også for mange av kulturinstitusjonene, der flere nå ønsker seg bort fra sentrum og ut i periferien. Kuratorene gjorde et poeng av dette, og ville ikke bidra til det massive turisttrykket i sentrum. Det er tross alt snakk om et av Europas største og tettest befolkede områder, med en sammenhengende bystruktur satt sammen av flere byer og kommuner. Resultatet ble et fokus på det urbane områdets periferi.

Ved å strekke blikket til *Stor-Barcelona* fikk Manifesta 15 en stor geografisk utstrekning som inkluderer det urbane områdets yttergrenser, der bystrukturen møter hav, skog og andre landområder. Helt konkret ble biennalens visningssteder lagt til elleve byer som igjen knytter seg til tre geografiske områder: utløpet av elvene Besòs og Llobregat på hver sin side av Barcelona sentrum, og mot fjellkjeden Collserola, innover i landet mot nord.

Et paradoks i denne sammenhengen er at hver gang det etableres nye kunst- eller kulturarenaer, skapes det også nye «turistattraksjoner». For mange biennaler – trolig også Manifesta – har nok turistfokuset, og ideen om at kunst og kultur er en turistattraksjon, også vært en av årsakene til at de i det hele tatt har kunnet etablere seg. De har ønsket seg turister på besøk. Dessuten – selv om man aktiverer eksisterende lokaler (noe Manifesta i høyeste grad gjorde i Barcelona), vil også den nye funksjonen disse stedene får – som kulturarenaer – gjøre dem til turistattraksjoner. Derfor kan man spørre seg om det å flytte turismen ut av sentrum faktisk er et gode eller bare en måte å flytte rundt på «rotet».

Likevel – gjennom reisene ut i Barcelonas periferi fikk vi oppleve andre steder enn de typiske turiststedene. Manifesta lot oss virkelig få kjenne godt på den geografiske utstrekningen vi hadde med å gjøre her. Det ble lange dager med mye logistikk, stappet inn på fulle tog og bus-

ser. Som jo også er hverdagen til mange fastboende.

Selv om et tosifret antall byer var involvert (vi rakk ikke innom alle), opererte Manifesta med tre hovedarenaer: *Les Tres Xemeneies (de tre skorsteinene)*, *Casa Gomis* og *Monestir de Sant Cugat (Sant Cugat-klosteret)*. På hver av disse ble det presentert en stor gruppeutstilling som alle representerte hvert sitt tema: *Imagining Futures*, *Balancing Conflicts* og *Cure and Care*.

Les Tres Xemeneies

En halvtimes togtur tok oss fra sentrum til vår første utstillingsbesøk i Les Tres Xemeneies i Sant Adrià de Besòs, langs kysten nordøst for Barcelona – et område preget av industri og forurensning, og som er tett befolket med flere sosiale utfordringer. Samtidig er byen – i likhet med nabolagene langs kysten her – utsatt for gentrifisering etter hvert som industrien legges ned.

Men for et sted Les Tres Xemeneies er! En våt drøm for alle kuratorer med industriruinfetisj. Det gigantiske termiske kraftverket, som på et tidspunkt dekket 40 prosent av Catalonias kraftbehov, stengte i 2011 og åpnet for publikum for første gang under Manifesta 15. Bygget har en ufattelig skala, og kjennetegnes av tre skorsteiner som ser ut som om de er hentet fra en Star Wars-film. Kraftverket kalles «Arbeidernes Sagrada Familia». Det er lett å forstå hvorfor. Dette er et monumentalt industribygg – og ikke bare på grunn av de massive tårnene som drar blikkene våre til himmels. Når man vet at området rundt industribygget også er ekstremt forurenset, blir det nokså absurd å se det i lys av omgivelsene ellers: lang sandstrand, blått hav og en blendende sol.

Selve utstillingen, *Imagining Futures*, fant hovedsakelig sted inne i turbinhallens tre etasjer og i kjelleretasjen. Her fikk vi oppleve skulpturelle installasjoner, videoverk og tekstilinstallasjoner fra ulike kunstnere som spekulerte i fremtiden med utgangspunkt i blant annet bærekraftighet.

Å gå inn i et nedlagt kraftverk for å forestille seg fremtiden, er i utgangspunktet en dystre affære. Riktignok møtes vi ved inngangen av Nnena Kalus 10 fargerike skulpturer, som alle henger fra taket. Kalu har samlet og bearbeidet plastmaterialer, tekstiler, cellofan, tape med mer i ulike farger og fasonger, for så å gi dem nytt »



Casa Gomis. Foto: Nomad Studio



Elmo Vermijs, *Parliament of Trees* (2022–2024). Foto: Manifesta 15 / Ivan Erofeev



liv som disse organiske, livsglade fantasivesenene. Men hverken det knæsje rosa eller solgule kan vinne kampen mot dystopien som manes frem av det miljøuvennlige plastmaterialet, og som sammen med de andre restmaterialene peker på menneskelig overforbruk.

Likevel – noe oppløftende gror her inne. Ja, faktisk gror det noe her, helt bokstavelig talt. Ikke langt fra inngangspartiet henger Diana Scherers *Yield* (2024), et teppe i smuldrende tørr jord som strekker seg fra takbjelken og ned over gulvet. Går man nærmere ser man sirlige mønster dannet av røtter i jorda. Scherer har utviklet en metode for å få røtter til å vokse etter bestemte mønster.

Med utgangspunkt i chintz-stoffer kobler verket seg til Barcelonas historiske tekstilindustri. Samtidig ser Scherer med dette verket fremover. Ved å la plantene gro i verket gjennom hele utstillingsperioden, har kunstneren gjort materialene (jord, røtter, tekstiler, frø og gress) til sine «medarbeidere» og «med-tenkere» når hun – og vi betraktere – skal fabulere omkring mulige fremtider. Samtidig refererer kanskje tittelen *Yield* til en underkastelse der plantene er tvunget inn i menneskets mønster?

På runden vår gjennom Les Tres Xemeneies viser det seg at plantelivet har fått relativt stor plass i fremtidsvisjone- ne som presenteres. Flere av kunstnerne involverer plan- ter i prosjektene sine. Blant andre arbeider kan vi nevne Maja Eschers installasjon *Submerged / water percolation* (2023), bestående av en rekke tekstile sjal med spanske ordtak og dikt, der tekstilene er farget med gjørme og leire fra regionen hun bor i, Sørvest Alentejo. I Kiluanji Kia Hendas installasjon *The Frankenstein Tree* (2024) er det samlet resirkulerte treplater, brukne greiner og rester fra trær som brant i skogbrannen som rammet El Pont de Vilomara i 2022 og 2023. Ugo Schiavi bidrar på sin side med bestillingsverket *Autotrophic Spectra* (2022–2024), et spekulativt drivhus fylt med planter hentet fra den for- urensede jorda under kraftverket, et virvar av ledninger og en pc med et dataprogram der lyd og bilde er styrt av planter. Verket synes å antydde en fremtid uten mennes- ker, der plantene har tilpasset seg den menneskeskadde jorda for så å mutere – eventuelt oppdateres – til planter som har tatt kontrollen over den menneskeskapte tekno- logien.

Men det er ikke bare plantene som kjemper her. Sentralt plassert i øverste etasje strekker et lysskilt med den slag-

kraftige setningen «When women strike the world stops» seg langs veggen. Skiltet, laget av kunstnerkollektivet Claire Fontaine, åpner en dør til de kvinnelige industri- arbeidernes verden, og peker på hvordan kvinnene har vært viktige i rettighetskampen i Sant Adrià de Besòs og ført til viktige forandringer, som for eksempel mindre utslipp og bedre helsevilkår i hjemmene.

Verket stiller seg i rekken av flere verk på Manifesta 15 som har økofeminisme og aktivisme som utgangspunkt. Et annet eksempel, som i likhet med Claire Fontaines verk synliggjør kvinnelige industriarbeideres betydning i Barcelona, er *Women's work is Never Done* (2024) av Lara Schmitz. Verket består av elleve rosa skjørt plassert på byens ulike skorsteiner i alle de elleve utstillingsbye- ne. Kunstprosjektet, som er blitt til i samarbeid mellom Schmitz og sykkollektivet Xarxa de Dones Cosidores, viser igjen til den viktige tekstilindustrien i Barcelona.

Casa Gomis

Casa Gomis, med hovedutstillingen *Balancing Conflicts*, ligger ved utløpet av elva Llobregat, sørvest for Barcelo- na. Her problematiseres konflikten mellom utbygging og naturvern. Utgangspunktet er dilemmaet som kommer ved å skulle forsone to motpoler: behovet for å utvide Barcelonas store havn og flyplass, som begge ligger i dette området, versus behovet for å verne de sårbare våtmarksområdene i naturreservatet Llobregat-deltaet. I det siste inngår også vern av arkitekturen på Casa Gomis, som altså er en modernistisk arkitektonisk perle, tegnet av arkitekten Antoni Bonet Castellana. Villaen ble bygget i perioden 1949–1963 for Gomis-familien, og karakte- riseres av en serie buede tak, inspirert av tradisjonelle katalanske hvelvtak. Det stramme og modernistiske står i sterk kontrast til det uregjerlige våtmarksområdet rundt naturreservatet.

Den høye håndverksmessig kvaliteten og materialvalg med mørke trepaneler, perforerte teglvegger, farget glass og keramiske fliser forankrer bygget i lokale tradisjoner. Overgangen mellom inne og ute flyter i hverandre, der også uteområdene har en rigid stramhet. Plenen har golfbaneklipp, med store, gamle furutrær og vannspeil. Villaen er dessuten bygget sånn at ingen av de store furutrærne på tomta måtte hugges. Når vi ankommer, er det som å tre inn i en «perfekt» modernistisk verden der ingenting er overlatt til tilfeldighetene. »

Øverst, fra venstre:
Diana Scherer, *Yield* (2024)
Foto: Hilde Sørstrøm

Bea Bonafini, *Restos de Sueño* [Sleep Remains] (2024). Verket ligger i klosterhagen utenfor Monestir de Sant Cugat.
Foto: Hilde Sørstrøm

Nnena Kalu, *Hanging Sculpture 1 to 10* (2024). Foto: Manifesta 15 Barcelona Metropolitana / Ivan Erofeev

Idyllen brytes imidlertid raskt. Fly dunderer over eien-
dommen hvert tredje minutt og minner oss på at verden
utenfor – preget av havna og flyplassens stadig økende
arealbehov – truer villaens og ikke minst våtmarksområ-
denes eksistens.

Misforholdet tas opp i villaens hage, der vi ble presentert
Elmo Vermijs’ *Parliament of Trees* (2022–2024) – et verk
som virkelig kler konteksten. Det består ganske enkelt
av markante trestammer plassert rundt på eiendommen
og utformet som et samlingsted med benker, samt en
film som viser en rettsak i Amstel park, Amsterdam.
Rettsaken er et resultat av kunstprosjektets første del
– *Amstelpark - Trees tell their story* – der Vermijs invi-
terte forskere, advokater, akademikere og kunstnere til å
undersøke trær og andre økosystemers juridiske rettig-
heter. For hva skjer når elver, myrområder, trær o.l. får
rettigheter? Kunstprosjektet undersøker dette ved å gi det
mer-enn-menneskelige (altså trærne i dette tilfellet) en
rettslig stemme. Helt konkret stilte kunstnerne spørsmål
ved hvorvidt trærne i Amsterdam hadde muligheten til
å saksøke utbyggere og andre lokale instanser som for-
urenser og truer trærnes liv. Når kunstprosjektet her har
tatt med seg disse spørsmålene til Spania og Casa Gomis,
minner Vermijs oss ikke bare på hvordan miljøkampen
er global og må kjempes på tvers av fagområder, men
også at rettighetene til økosystemene i naturreservatet vi
befinner oss i nå trues av utbyggingen og utviklingen av
Stor-Barcelona. Hvem skal ta økosystemenes stemme i
kampen mot industriutviklingen her?

Inne i villaen finner vi innrammede foto, tekstilverk,
skulpturer i stein, tegninger på papir, videoverk med
mer. Flere av arbeidene er av nyere tid, men det er også
hentet inn arbeider fra etterkrigstiden, da villaen var til-
fluktssted og fristed for kunstnere og intellektuelle under

Francos diktatur. Best integrert i det stedsegne interiøret
er veggteppet til den katalanske kunstneren Magda Bo-
lumar Chertó. Hennes *Xarpellera for La Ricarda* (1966)
ble bestilt av Gomis-familien og er laget spesielt til spi-
sestuen. Det består av knuter, frynser og ulike tekstiler
mikset med maleri. Sammen utgjør de ulike materialene
et rytmisk abstrakt mønster som ligner et musikals parti-
tur. Verket peker slik til avantgardens konserter som ble
holdt i huset i etterkrigstiden, og som ofte fungerte som
politisk motstand mot Francos diktatur. Det er spesielt å
møte dette verket i dag, nesten 60 år senere, med visshet
om at kampen mot fascisme på ingen måte er vunnet.

Monestir de Sant Cugat
Hovedutstillingen *Cure and Care* er lagt til klosteret Sant
Cugat i Colleserola-fjellkjeden, et område ofte omtalt som
«Barcelonas grønne lunge». Her er det kunstens helende
kraft, og det å verne om både oss selv og planeten vår,
som er det uttalte utgangspunktet for kuratorene.

Sant Cugat er et klassisk Benediktiner-kloster fra 12. år-
hundre i romansk stil, med en indre klostergård og bue-
ganger rundt. De kunstneriske arbeidene var her plassert
i rommene, gangene og uteområdet. Best integrert var
Bea Bonafinis *Restos de Sueño (Sleep remains)* (2024).
Verket består av en gruppe harmoniske skulpturer formet
som kroppsdeler – lår, mager, armer og hoder. Disse rosa
og blålige «kroppene» er plassert i klostergården, hvor de
tilsynelatende sover fredfylt og minner oss på søvnen og
hvilens helende effekt på kroppen.

I flere av arbeidene i klosteret fikk det spirituelle stor
plass, der påfallende mange tok utgangspunkt i dragkam-
pen mellom patriarkatet og matriarkatet. Blant annet for
å problematisere at veien mot moderne medisin – som
patriarkatet i stor grad har ledet an – har ført til at viktig

kunnskap om tradisjonelle medisinske metoder – ofte
knyttet til matriarkatet – har forsvunnet fra vitenskapen
slik vi kjenner den i dag. Det mest tydelige eksempelet er
Diana Policarpos kontrafaktiske og trekanals videoverk
Liquid Transfers (2022–2024), som tar for seg ergotsop-
pen som har blitt brukt av healere og jordmødre til å hele
alt fra hverdagsplager til å ta abort.

Utenfrablikkets fallgruver
Til tross for flere gode verksopplevelser, ble klosterbesø-
ket en noe skuffende affære. Sammenlignet med turen
ut til Les Tres Xemeneies og Casa Gomis, var Sant Cugat
uten tvil det stedet der samspeillet mellom kunstverk og
sted opplevdes minst «stedlig». Hvor er kuratorenes dypt-
pøyende stedsundersøkelser her?

Likevel – i en større sammenheng, der vi i løpet av tre
intense dager har fartet rundt i Barcelonas utkantstrøk
og sett steder vi neppe ellers ville ha reist til (vi har også
besøkt flere steder utenom de tre hovedstedene), utvidet
også turen til Barcelonas grønne lunge, om ikke annet,
vår geografiske forståelse av regionen. Samtidig fikk
også biennalens store utstrekning oss virkelig til å føle
oss som turister, der vi suste av gårde på vei videre til
neste severdighet. Check, check.

De ulike kunstverkene vi ble presentert for, ga flere gode,
dog bare glimtvisе fornemmelser av hvilke faktorer som
har vært med på å forme denne store regionen, for ek-
sempel industriutvikling, og da særlig tekstilindustrien,
økofeminisme, natur- og kulturvern og kampen mot
fascismen. Med andre ord kretser biennalen rundt temaer
som også har global relevans, noe som dermed gjorde
det mulig for oss å trekke forbindelseslinjer ut til diverse
kriser i verden i dag. Verkene vi har trukket frem utgjør
dessuten bare en mikroskopisk del av programmet. Blant

annet var det flere sterke verk utenom hovedstedene, der
blant annet afrikansk diaspora i Barcelona og Spanias
problematiske kolonifortid med rette fikk mye oppmerk-
somhet.

I hvor stor grad kan man egentlig forstå steder gjennom
en temporær kunstbiennale? Utenfrablikket kommer
selvsagt med noen åpenbare fallgruver. For oss skrivende
gjør blant annet de flyktige besøkene at vi bare berører
overflaten av hva disse stedene er. For oss utenforstående
er det heller ikke nødvendigvis så lett å ha en kritisk til-
nærming til hvilke historier Manifestas kuratorteam har
valgt å fortelle og hvilke de utelater. Et element som vi
kjente på mens vi ferdedes blant skulpturer, innrammede
bilder, videoverk med mer, var nærheten til lokalsamfun-
nene som utgjør disse stedene. Var de til stede her? Vi
merket lite til dem.

Så for å avslutte tar vi med et passende sitat fra filosofen
Jakob Meløe, som ved flere anledninger har skrevet om
stedlighet: «Det er min erfaring at hvis du ikke deltar i
folks liv, i deres arbeidsliv, i deres høytider og fest, så
forblir du en utenforstående [...]».¹ ■

Noter
(1) Meløe, Jakob (1998). Idealer og realiteter, i T. Bull og T. O. Vorren
(red.): Universitetet i Tromsø. Glimt fra de første 30 år, Tromsø 1998,
s. 292–314.

Oza čájáhussaji 2027 ja 28:s
Ohcanmearri 01.09.2025



Søk utstillingsplass 2027-28
Søknadsfrist 01.09.2025

Apply for exhibition 2027-28
Deadline 01.09.2025

Oza čájáhussaji 2027 ja 28:s
Ohcanmearri 01.09.2025



KUNSTNERFORBUNDET

Oza čájáhussaji 2027 ja 28:s
Ohcanmearri 01.09.2025

Søk utstillingsplass 2027-28
Søknadsfrist 01.09.2025

Apply for exhibition 2027-28
Deadline 01.09.2025

Søk utstillingsplass 2027-28
Søknadsfrist 01.09.2025

OPEN CALL

KUNSTNERFORBUNDET

OPEN CALL

Apply for exhibition 2027-28
Deadline 01.09.2025



Apply for exhibition 2027-28
Deadline 01.09.2025

Oza čájáhussaji 2027 ja 28:s
Ohcanmearri 01.09.2025

KUNSTNERFORBUNDET



Oza čájáhussaji 2027 ja 28:s
Ohcanmearri 01.09.2025

Apply for exhibition 2027-28
Deadline 01.09.2025

Søk utstillingsplass 2027-28
Søknadsfrist 01.09.2025

Oza čájáhussaji 2027 ja 28:s
Ohcanmearri 01.09.2025

Vi gratulerer!



Edith Lundebrekke
mottar Ulrikprisen
under årets pris-
utdeling 8. mai
(Foto: Mari Gjørv Berge)



Ulrikprisen 2025 til Edith Lundebrekke

Edith Lundebrekke mottok nylig Ulrik Hendriksens Ærespris 2025 for sitt dype og langvarige engasjement i kunstnerpolitikken, og for sin markante posisjon som fagformidler og pedagog både nasjonalt og lokalt.

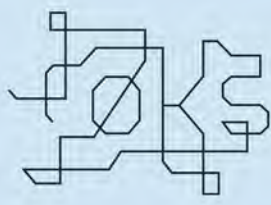
kunstavgiften.no

Fotokunstprisen 2025 til Hilde H. Honerud

Hilde H. Honerud er tildelt Fotokunstprisen 2025 for sitt prosjekt *Regarding the Pain of the Future*. Med utgangspunkt i uroen for en truende fremtid, og gjennom virkningsfulle grep, gjorde verket sterkt inntrykk på juryen.

kunstfond.no

ØSTFOLD KUNSTSENTER



24.05 – 31.08
SOMMERUTSTILLINGEN 2025

13.09 – 14.12
ARIL YTTRI
LILLIAN TØRLEN
ENRIQUE GUADARRAMA SOLIS
PARKSALEN: OLE JAKOB IHLEBÆK

www.ostfold-kunstsenter.no

**TRØNDELAG
SENTER
FOR
SAMTIDSKUNST**

23. AUGUST – 28. SEPTEMBER
**TRØNDELAGS-
UTSTILLINGEN 2025**

9. OKTOBER – 9. NOVEMBER
LAURA GAIGER
Triumphs and Tragedies of the Commons

20. NOVEMBER – 21. DESEMBER
MOA HÅKANSSON

samtidskunst.no @trdlsamtidskunst

ÅPEN UTLYSNING

**Utstillingsplasser
ved Oplandia senter
for samtidskunst
i 2026**

**Søknadsfrist:
15.09.2025**

Les mer på www.oplandia.no

Oplandia senter for samtidskunst
Kirkegata 68, Lillehammer
www.oplandia.no



**Oplandia senter
for samtidskunst**

14.06.-27.07.2025
Kasuri
Lillian Saksi

*Hybrid materialitet -
om forholdet mellom
kunsthåndverk og
kunst(ner)bøker*

Kuratert av André Gali og Vilde Andrea Brun

Utstillingene inngår i Norske kunsthåndverkeres 50-årsjubileum

Oplandia senter for samtidskunst
Kirkegata 68, Lillehammer
Åpningstider: Ons-søn 12-16
Nettside: www.oplandia.no



Kunstbanken,-

23.08.25 – 05.10.25

Wenche Kvalstad Eckhoff
– *City Blues*

17.10.25 – 18.10.25

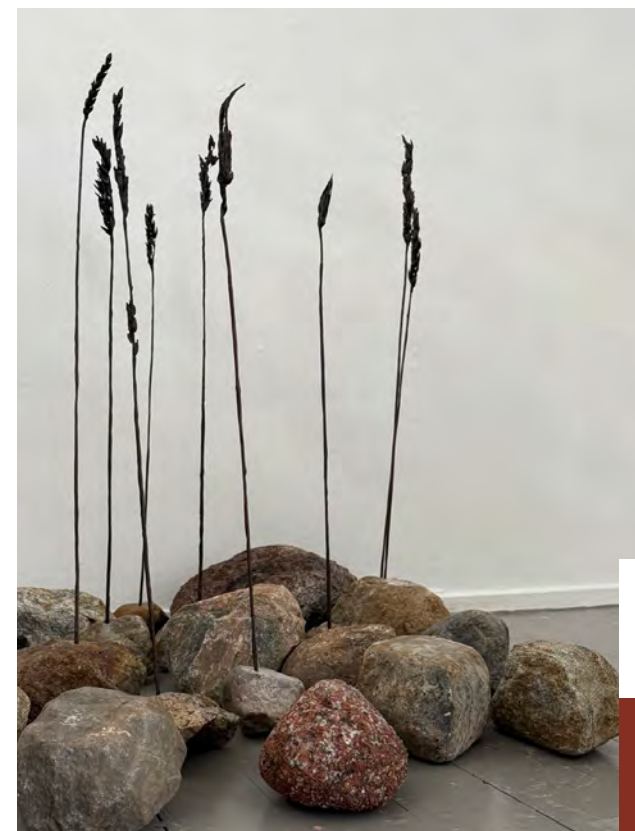
Hamar performancefestival
– *Overleve*

08.11.25 – 30.12.25

Gruppeutstilling
– *Jälkiä meistä – våre spor*

Ordinære åpningstider:
Tirsdag – fredag kl. 11 - 16
Lørdag – søndag kl. 12 - 17

Parkgata 21, 2317 Hamar
www.kunstbanken.no



TYRMI / FURUNES

10.05
–
21.09

*peder
balke
senteret*

Tepaviljongen:
10.05–20.07: Egil Martin Kurdøl
24.07–21.09: Elise Schonhowd

pederbalke.no



SØK REGIONALE PROSJEKT-MIDLER FOR VISUELL KUNST

En tilskuddsordning for kunstnere med en avtale om en utstilling eller et formidlingsprosjekt

Les retningslinjene og søk:
kunstsentrene.no

Søknadsfrist:
mandag 1. september kl.13

KiN Kunstsentrene
i Norge

[f kunstsentrene](https://www.facebook.com/kunstsentrene) [i kunstsentrene_i_norge](https://www.instagram.com/kunstsentrene_i_norge)



Tidsskriftet Kunsthåndverk

Rådhusgata 20, 0151 Oslo

Tlf. 22 91 02 60

E-post til redaktøren: redaktor@kunsthåndverk.no

For abonnenter: kontakt@tekstallmenningen.no

For annonsører: post@salgs-forum.no

Pris løssalg: kr 155