

Statens

19. september



133

Høstutstillingen
1. november

2020

Kunstutstilling

Statens 133. kunstutstilling Høstutstillingen 2020



Ingenting kan erstatte det å se kunst i virkeligheten. Det er dette vi brenner for som kunstnere; å vise kunsten med all sin taktilitet, sårbarhet, flyktighet eller insisterende materialitet. Å være i samme rom og på samme sted som kunsten. Alt dette ble vi frarøvet i vår; friheten til å se kunst, som vi hadde glemt var en frihet og en mulighet vi hadde tatt for gitt.

Ved inngangen av 2020 var pandemien et rykke. Tre måneder senere, to uker inn i juryeringen, ble det diskutert om det i det hele tatt kunne avholdes noen utstilling på Kunstnernes Hus i år. Et utenkelig scenario hadde gjort at kunst- og kulturlivet måtte ta stilling til en rekke spørsmål som samtidig fortalte oss veldig tydelig hvor skjørt det norske kunstlivet er. For et kunstliv består ikke bare av kunstneren på atelieret, det består også av publikum og steder å vise verkene. Først da oppstår en offentlig samtale om kunsten, når den blir sett og opplevd. Da visningsstedene stengte, ble alt som ikke kunne forståes gjennom en skjerm utilgjengelig for oss.

Det syvende hodet

Det unike med Høstutstillingen er at kunsten er valgt av en sekshodet kropp, der alle hoder er kunstnere. Seks helt ulike syn på kunst som til sammen har valgt ut det som traff oss mest til en felles utstilling. I år har denne jurykroppen hatt syv hoder. Det syvende var bevisstheten om at juryen har en så ujevn kjønnsfordeling i år. Dette er noe vi som jury vil spille inn til Norske Billedkunstneres landsmøte, slik at noen kan dra i nødsnoren neste gang valgsystemet har satt sammen en jury av fem menn og kun én kvinne.

Av årlige utstillinger må Høstutstillingen sies å være den viktigste og mest omfattende i landet. Det gir oss som har jobbet med den et stort ansvar for både våre kolleger som søker og for publikum. Som jury gikk vi inn i arbeidet med dyp entusiasme. For egen del er det første gang jeg har hatt et verv som har gitt meg muligheten til virkelig å se bredden av norsk kunstliv. Det var inspirerende! Det lages så mye bra kunst i Norge, i stor grad takket være gode og nødvendige stipendprogrammer som gjør at kunstnere får mulighet til å jobbe på atelieret og forske; de gis arbeidsrom og tid. Uten kunstnerstipend hadde ikke bredden i Høstutstillingen vært mulig. Og hadde vi hatt ytterligere to saler til rådighet, fantes det så mye mer god kunst å vise.

En av Høstutstillingens oppgaver er å formidle kunsten til folket og gi et tidsbarometer på hva som skjer innenfor feltet i dag. Utstillingen er en av de mest besøkte årlig, og ved hjelp av et omfattende formidlingsprogram, er den avgjørende for å skape bevissthet om kunstens viktige plass i samfunnet. Det gir Høstutstillingen en helt unik rolle som kanal mellom produksjon og verden der ute – ikke minst for de yngre. For mange er Høstutstillingen den eneste utstillingen de ser i året, og for mange barn og unge er det den første utstillingen de opplever. Barna av 2020 er de som om noen korte år skal være kunstkritikere, det er de som skal være avisredaktører og innholdsprodusenter til TV, det er de som skal være med på å sette kunstens betydning på dagsordenen.

Da jeg selv vokste opp i Arendal tidlig på 1980-tallet, var det nesten ingen som snakket om kunst. Gjennom hele barne- og ungdomsskolen, til og med videregående skole, besøkte vi ikke én utstilling. Bomuldsfabriken Kunsthall – Sørlandets kanskje mest prominente visningssted for kunst – åpnet først året etter at jeg var ferdig på videregående. Jeg tror dette generelle fraværet av kunst gjelder mange av min generasjon, ikke bare vi som vokste opp i usentrale områder av Norge. Virkningene av å ikke lære om kunst og ha det som en del av skolegangen, ser vi resultater av i dag. Kunsten ble generelt ikke formidlet til den store majoriteten født i 1970-årene. Det er verdt å merke seg at det er den samme generasjonen som besitter de ledende stillingene i redaksjoner, politikken og så videre i dag. Jeg tror mangelen på denne tilgangen til kunst på 70- og 80-tallet har gjort at vi i dag ser at kunstkritikken kuttes på nesten alle hold. Du kan åpne en hvilken som helst dagsavis – med unntak av *Klassekampen* – og det er så å si ikke en eneste omtale av kunst. Den har forsvunnet ut av dagsordenen, og hvis avisleseren ikke er interessert i kunst fra før av, så blir hen heller ikke minnet på det der hen sitter med avisen til morgenkaffen og blar gjennom dagens aktualiteter. Debatten om kunst har blitt begrenset til

sensasjonsomtale, og det er synd. Vi kunstnere trenger at verkene våre er en del av en offentlig samtale – en samtale som diskuterer kunsten på kunstens premisser. Jeg håper at dersom det i dagens redaksjoner og politiske organer hadde sittet personer som også hadde interesse og kjennskap til kunst, ja, så ville det åpne ordskiftet sett annerledes ut. Det er det vi må jobbe for å få til, mangfoldig bakgrunn i råd, utvalg og representasjon generelt.

Annerledesblikket

I juryarbeidet har vi latt søknadsbunken jobbe for oss. Med det mener jeg at vi har valgt å ikke la tematikk være ledende, men å finne de beste verkene. Det jeg ser i god kunst, er noe som berører meg. Det kjennes når jeg får øye på gleden og tvilen som ligger i prosessen bak verket, en nødvendighet i uttrykket, uansett om det er i video, maleri, skulptur, tekstil eller performance.

Det er likevel noen tilbakevendende tematikker i søknadsbunken. Flere av utstillingens arbeidere berører avindustrialiseringen av dagens Norge. Hvilke konsekvenser får det for mindre samfunn rundt omkring når de mister hjørnesteinsbedriften, eller for Norge som land når nærheten til produksjonen stadig flyttes ut?

Da pandemien slo innover oss, fikk dette ny aktualitet siden vi plutselig ble avhengig av primærvarer og sikkerhetsutstyr som ingen produserer lenger i Norge. Kunstnerens blikk på dette blir ekstra interessant siden kunstneren er helt avhengig av å være tett på sin egen produksjon. Kunstneren lager ikke bare fysiske verk, men i skapelsesprosessen kommer alternative verdensforståelser som offentligheten behøver. Når kunstnere tar opp for eksempel avindustrialiseringen som kunstnerisk tema, oppstår et unikt mangfold av synsvinkler på temaet som alle burde lytte til. Denne intimiteten – i mangel av et bedre ord – kan på mange måter oversettes til små bedrifter og verksteder rundt om i Norge, der arbeiderne har hatt samme nærhet til sin produksjon. Jeg tror derfor at kunstnere kan ha en presis og nyansert innfallsvinkel til dette temaet, som kan virke utfyllende for offentligheten. Det er en annen fortelling enn den som dekkes av media.

Det er også spennende å se at så mange eldre kunstnere deltar på utstillingen, og dessuten møter gjenklang i arbeidene til flere av de yngre kunstnerne. Siden Høstutstillingen er en så omfattende mønstring, den 133. i rekken, med 136 kunstverk av 94 kunstnere og kunstnergrupper, ga det oss en unik mulighet til å vise frem nettopp slike sammenstillinger på tvers av generasjoner. Denne dialogen synes jeg skaper vitalitet begge veier.

Til sist; Høstutstillingen er *alles* utstilling. Gjennom de tjue årene jeg har sett den, har jeg lagt merke til at det er noe annerledes i måten man går gjennom lokalene på, til forskjell fra når man ser andre utstillinger. Det er en slags løssluppenhet, kanskje, der det er helt ok å snakke høyløst om hva man synes. Det vitner om et allment eierskap til utstillingen, og det tror jeg vi skal omfavne for alt det er verdt. Kunstnere trenger som nevnt at verkene våre er en del av en offentlig samtale, for samtalen blir fattigere uten kunsten. Vi kunstnere står for en viktig verdiskaping som er en ganske annen verdi enn økonomisk vekst. Og det mener jeg at vår glade oljenasjon trenger å bli påminnet om, og *vist*.

Pandemien har gitt oss et kort innblikk i hvordan verden ser ut når den er lukket. En frihet som ble tatt fra oss, som vi har fått litt av tilbake. Jeg håper denne påminneren gjør at vi bruker friheten enda mer enn før. Så vær så god, vi gir dere her årets utstilling. Se, lytt, opplev og diskuter! Velkommen inn i salene!

Espen Dietrichson, på vegne av juryen,
Statens 133. kunstutstilling, Høstutstillingen 2020

Høstutstillingen innehar en helt særegen posisjon i norsk kulturliv som landets lengstlevende kunstnerstyrte utstilling. Årets vil bli den 133. i rekken, og etter 132 utstillinger har de aller fleste en formening om hva man kan forvente seg. Formen er den samme, men innholdet er i bevegelse – med og mot tidens ånd.

Ettersom Høstutstillingen går av stabelen årlig, vil den bli lest som et slags tidsbilde; utstillingen kan fort bli forstått ut ifra det enkelte års hendelser og tendenser – uavhengig av om de utstilte kunstverkene direkte eller indirekte tar opp nåtidens aktualiteter. Årets utstilling vil nok bære med seg at vi fortsatt står i en helt ny situasjon med en global pandemi. Etter et usikkert og unormalt halvår der kunstlivet møtte en av sine største og mest uventede utfordringer, åpner Høstutstillingen som den pleier etter sommeren. Sånn sett er utstillingen i seg selv et uttrykk for en langsiktig forpliktelse overfor publikum som hvert år får møte nye kunstverk, og et kollegialt samhold mellom kunstnere som skjenker hverandre plass og oppmerksomhet. Denne typen solidaritet og sjenerøsitet mener jeg vi trenger i tiden fremover.

Siden 1882 har Høstutstillingen gitt plass til verk som ikke andre har villt vise, utfordret etablerte kunstsyn med en forunderlig blanding av selvsikkerhet og ydmykhet: gitt plass til det eksperimentelle, forsvart det tradisjonelle, åpnet for både det reaksjonære og det radikale.

Kunstverkene som vises under Høstutstillingen velges ut fra faglige vurderinger av profesjonelle kunstnere, valgt i demokratiske og transparente systemer. Ved å fastholde en jury med kunstnerrepresentanter som jevnlig byttes ut, opprettholdes tilliten mellom publikum og en institusjon som har vært og fortsatt er preget av solid faglighet, men aldri ender opp med samme type utstilling. Derfor vil nye blikk og synspunkter hvert år prege den. På samme tid er det en utstilling som kan være ustabil og lett kan vakle. Den er ikke fundert på en enhetlig og ren kunstnerisk visjon, men er et uttrykk for det mangfoldige i de demokratiske strukturene, og de lange perspektivene som strukturen bærer med seg. Det gir Høstutstillingen en slitestyrke og seighet som holder ut opp- og nedturen.

Kunsten er en grunnleggende, universell menneskelig aktivitet som har sin rettmessige plass som en hjørnestein i ethvert demokratisk samfunn. Den er resultatet av og utgangspunktet for våre erkjennelser og refleksjoner, vår sansing og undring. I en gjennom-mediert samtid er spesielt den visuelle kunsten stadig viktigere for vår felles refleksjon og forståelse av bilder, visuelle uttrykk og design. Vi trenger visuelle uttrykk som unndrar seg nytten, og som ikke skapes for kun å brukes til definerte formål. Dette er avgjørende om vi skal kunne snakke om den kunstneriske ytringsfrihet.

Kunsten er en essensiell plattform for frie ytringer som bidrar til selvstendig tenkning og en nyansert og flerfoldig offentlig samtale. For å oppnå både reell kunstnerisk ytringsfrihet, og et representativt mangfold av kunstneriske uttrykk, må alle landets innbyggere ha de samme mulighetene til å kunne velge kunstneryrket – på bakgrunn av egnethet, vilje og innsats, fremfor økonomisk og sosial bakgrunn. Slik er det ikke i dag.

At kunstnerens inntekter er urovekkende lave, er veldokumentert, og mangelen på anerkjennelse av de reelle utfordringene i det skapende kunstfeltet rammer kunstnerne på individnivå hardest. Det har blitt synliggjort på brutalt vis siden covid-19-pandemien brøt ut. Kunstneres lappeteppeøkonomi raknet, og staten klarte ikke sette opp et sikkerhetsnett.

Kunstpolitikken må bør være å styrke vilkårene for et fritt kunstnerisk virke og sikre en bred og mangfoldig formidling av kunst. Kunstpolitikken må derfor ta utgangspunkt i fundamentet for all kunstnerisk virksomhet: kunstneren. Den må også baseres på hele kunstfeltets erfaringer og behov for å stimulere til fordypning, konsentrasjon, eksperimentering, nyskaping og faglig utvikling over tid.

Det er nettopp den faglige utviklingen over tid, som den lange rekken av høstutstillinger blir et uttrykk for. Hvert år åpnes dørene og publikum inviteres inn til et stopp på veien i den kontinuerlige kunstneriske prosessen som fellesskapet av kunstnere utgjør. Framtiden!

Ruben Steinum,
Styreleder i Norske Billedkunstnere (NBK)

Norske Grafikeres Fonds grafikkpris

Norske Grafikeres Fonds grafikkpris ble opprettet i 2015 for å øke interessen for og utviklingen av norsk grafikk. Prisen på 50 000 kroner blir hvert år tildelt en kunstner ved Høstutstillingen som utmerker seg innenfor grafikkmediet. Norske Grafikere er en landsdekkende forening for yrkesaktive grafikere og et visningssted for samtidsgrafikk. Foreningen ble stiftet i 1919 for å gjøre grafikken kjent som egen kunstart og for å bedre kunstnerens situasjon. Juryen for prisen er styret i Norske Grafikeres Fond, og består i år av Petter Buhagen, Gro Finne og Anne Kristin Myrseth.

Norske Kunstforeningers debutantpris

I 2020 deler Norske Kunstforeninger for ellevte gang ut en pris til en debutant på Høstutstillingen. Formålet med prisen på 50 000 kroner er å løfte fram og synliggjøre unge samtidskunstnere i Norge. Prisen setter også søkelys på det viktige samspillet mellom samtidskunstnere og kunstforeninger. Ofte fungerer nettopp de 151 kunstforeningene i landet som et springbrett for unge kunstnere, og sammen gjør de ny kunst tilgjengelig for publikum over hele Norge.

Årets jury:

Øyvind R. Kvarme (nestleder i styret, Norske Kunstforeninger)
Cathrine Terese Persson (daglig leder / intendant, Bodø Kunstforening)
Ida Haugland (gallerileder, Ålesund Kunstforening / KHÅK Kunsthall)
Espen Dietrichson (juryleder, Den Nasjonale Jury 2020, Høstutstillingen)

Folkets pris

Folkets pris gir Høstutstillingens publikum mulighet til å stemme frem sitt favorittverk. Koronapandemien har rammet kunstfeltet tungt, blant annet ved at mange kunstnere har mistet store deler av sin inntekt. Den Nasjonale Jury har derfor tatt initiativ til at det opprettes en ny pris i 2020, der publikum står for både finansiering og avgjørelse av hvem som blir mottakeren.

For mer informasjon, se hostutstillingen.no

Nora Adwan*
Aleksander Johan Andreassen
Gunvor Nervold Antonsen
Nina Bang
Admir Batlak*
Kwestan Jamal Bawan*
Roddy Bell
Hanan Benammar
Marianne Bjørnmyr
Sissel Blystad
Anne-Sophie Blytt
Hanne Borchgrevink
Sigbjørn Bratlie
Elin Brissman
Jinbin Chen*
Ian Damerell
Bente Valentinsen Dankertsen*
Hasan Daraghme*
Mariia Drachuk*
Christian Bergholt Dupont
Andreas Dyrdal*
Rune Elgaard*
Gunhild Enger
Berivan Erdogan
Hanna Fauske
Kjersti Foy
Hilde Frantzen
Hilmar Fredriksen
Cathrine Constance Gjelsnes
Espen Gleditsch
Stine Gonsholt og Åse Løvgren
Ellen Grieg
Victor Guzman*
Eirik Moldestad Halvorsen
Hans Kristian Borchgrevink Hansen
Mona Orstad Hansen
Jorunn Irene Hanstvedt
Reinhard Haverkamp*
Per Hess og Risto Holopainen*
Bianca Hisse*
Håkon Holm-Olsen*
Espen Hårstad
Anna Ihle*
Arne Heglum Ingvaldsen
Hennie Ann Isdahl
Henrik Koppen*
Søren Krag*

Kirsty Kross*
Gabriel Johann Kvendseth
Espen Kvålsvoll*
Kaja Leijon
Andreas Lian*
Åse Ljones
Terese Longva*
Christin Løkke*
Alessandro Marchi*
Christian Messel*
Elina Waage Mikalsen*
Marianne Moe
Ingun Alette Mæhlum*
Eli Mai Huang Nesse*
Kristin Nordhøy
Knut Helge Odden
Marianne Rovas Olsen*
Stella Palm*
Viktor Pedersen*
Shwan Dler Qaradaki
John Raustein
Andreas Olavssønn Rongen
Birgitte Sigmundstad
Dag Skedsmo
Sara Skogøy*
Vibeke Slyngstad
Lena Katrine Sokki og Tobias Liljedahl*
Anne Stabell*
Mette Stausland
Willibald Storn
Ellen Henriette Suhrke
Sunniva Sundby* og Andreas J. Riiser*
Bente Sætrang
Fredrik Wiig Sørensen*
Barbro Raen Thomassen
Mirjam Raen Thomassen*
Hedvig Thorkildsen
Gerd Tinglum
Øystein Tømmerås
Magne Vatneødegård
Morten Jensen Vågen
Gelawesh Waledkhani
Wenche Malvina Wisløff*
Arild Yttri
Marit Aanestad
Marte Aas
Øyvind Osjord Åstein

* debutant



Nora Adwan*

Speaking Signs
2019

Installasjon

Fotolysbokser og lyd

Variable dimensjoner

Pris 75 000,-

Avspillingsutstyr er ikke inkludert i prisen

Nora Adwan (f. 1983 i London, Storbritannia) bor i Bergen og har en mastergrad fra Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Adwan har nylig hatt separatutstillinger ved Lydgalleriet (Bergen) og Phoenix Athens (Hellas). Hun har deltatt i en rekke gruppeutstillinger, blant annet ved SAVVY Contemporary (Berlin) og ved arebyte Gallery (London) som en del av AOS by artists. Adwan deltok også i utstillingen *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger*, som ble vist ved Kunstnerforbundet (Oslo) og Kunsthall Stavanger.

noraadwan.com

The groundwork of Nora Adwan's *Speaking Signs* was developed with social scientist Lana Sirri, who examines Islamic feminism from the perspective of gender studies and religious studies. The interviews allowed for a multi-layered understanding of the topics of the work by giving space to the opinions of Muslim women from a range of backgrounds.

LS: What does self-determination mean to you?

NS: Self-determination is important to me in relation to both individual and collective choice. I was able to determine my own path as an individual: But not in collective terms. So as part of a lot of collective imperatives, I feel very un-free, very repressed, and lacking self-determination. I am not self-determined as a Muslim, I am not self-determined as a Palestinian in Germany, and I am not self-determined as a Woman of Colour. Often I feel weak because I cannot self-determine things; I can't self-determine content or the methods available to fight for my self-determination but must deal with the given realities strategically.

LS: What are for you important factors which to lead self-determination?

NS: As regards individual self-determination, of course, there is one factor that you cannot determine yourself and that's your parents and the family home. That is fundamental. After this, comes the question of education. In my case, the education issue is very closely linked to my origins as a Palestinian and at the same time to the "privilege" of German citizenship, which opened up access to scholarships and visas. In Palestine, education is highly valued because, since 1948, Palestinians have lost almost everything, land, an intact community, so education is the only thing left. Because of this, it was never in doubt that I would finish school and study. So my strategy was self-determination and feminism through education, including feminism by travelling. My thinking and acting as a Muslim woman of colour is necessarily transnational.

LS: Where do you see freedom in your life? How do you relate to feeling free?

NS: Freedom is a basic requirement for action, but at the same time freedom is a really big requirement. In many ways, I do not feel free at all. In fact, lack of freedom is a more important concept for me, I think about it more. Lack of freedom creates more creative energy, probably because the idea is more of a call to action.

LS: How is it manifested?

NS: I notice the lack of freedom when I have to think about what I can say, things which I usually can't express as I would like to. Or that I have to consider a hundred times before I can say anything. And how I demand or criticize or express something. How I can forge alliances, what I should not say so as not to lose allies. Sometimes you have to test who is an ally and who is not. This is familiar to every socially committed person, whether in networks, clubs, parties or science. But as a member of a minority group it all feels a bit more precarious. I draw my livelihood from other peoples' acceptance of my being different. And it is not always the case. Difference can be productive, but also problematic. In many forums I don't know how many will support me. I often have good experiences.

But the feeling that you never know if there is someone present who sees themselves as a hater of Islam-Arabs-Feminists etc., that possibility is always on my

mind. After all, it's about nothing less than my identity, at least the way I attribute it to myself, or it's attributed to me. And there are those moments when people say, "Oh, I thought you were an emancipated woman." And people are confused because they believe that the more educated one is the more likely one is to move away from Islam or the collective or nation, or from broader concepts. These things are not understood as emancipative collectives.

So, lack of freedom concerns me more, I more often feel un-free than I feel free.

LS: What does self-determination mean to you?

FM: Literally that, that I may determine, I myself: I can decide to do what I want without being influenced in any way by considerations of gender, religion and race. Quite simply, that, for example, I can be a rapper although I'm a woman. I used to play football. I was able to do that as a Muslim woman. What I mean, of course, is not rapping about being a woman but just being a rapper. There were all those female MC's who always had to strip and were only accepted as sort of sex symbol rappers. It should be possible just to be a rapper just like anyone else. To do it without constantly having to emphasize that you are something special because you are a woman.

LS: Where do you see freedom in your life? And, how do you relate to feeling free?

FM: That's a difficult question because I think it's not possible to generalise. Lack of freedom here is different from somewhere else. When I feel un-free here that is completely different from feeling un-free elsewhere, in Palestine for example or so. What is freedom? I think that's another really hard question. I feel relatively free, I think. And that has somehow something to do with my writing, that I can write. And that I had the luck for it to be a really big thing in my life, that I can take it really seriously. Of course that is a selfish interpretation of freedom, because this is something very personal to me. Yes, and, at the same time, from the point of view of religious orientation, I have always been able to choose just how much of it I want to accept. At the same time, I do see the daily occurring structural violence and discrimination, more obvious to some than to others, as a restriction on freedom. When I made a comparison with Palestine I did not mean to suggest that we don't have any serious restrictions on freedom here in Germany, just that they are less physical. There is no wall, no military, but you have minority discrimination which takes a toll on both the body and the psyche.

LS: What does self-determination mean to you? What do you need to reach it?

QM*: That's a very good question. Money and a job. And acceptance. To accept oneself.

QM*: To secure your survival, of course, you need certain skills, knowledge, access, information and education. And the will to adapt to the system. And community. I recall the mosque-community in my city. My single mother, without a husband or partner, received support from the mosque-community. Through this community, there

were always donations. My sister and I were able to travel, participate in recreational and youth activities, instead of driving to our parents' homeland in the summer. There were always some activities with the local youth group.

LS: Where do you see freedom in your life? What does "being free" mean for you?

QM*: Freedom is something very important, in the sense that I am looking for a kind of inner freedom with myself. So not what I can do, but how I feel inwardly with myself. Also feeling free, feeling more secure with what I am and how I feel: What is the complexity of my identities so that I may exist?

How do we define People of Colour? What about People of Colour who have one or two parents, from a formerly colonized country, for example, from Africa? So there is the idea not only to say, "You experience racism," but it also has to do with the story your family carries. This is very important to me, because I know that I "pass". That's why the kind of racism I'm experiencing here is not the same thing that a person that does not "fit", experiences. But it still exists. It is very important for me to consider: what does it mean that part of my family comes from a formerly colonized country? And also: What did that do to me?

QM*: Freedom? I really have no idea. I think freedom is something very restricted. Since so many hierarchies of power structures exist, we are so determined from the outside.

Nowadays, in this economic situation, it does not matter how educated you are, how much you have invested in your education. It feels like being committed to living a precarious life. Especially in the context of migration, with the pressure to perform well, to lead a good, beautiful, capitalistic life, to support people in the global South – things like that. So in the sense of the things that should actually make you freer, especially in neo-liberalism, there is the idea that you can choose from so many different options, from so many different ways of life and philosophies that sometimes you lose yourself in them and no longer know: Who am I? I think maybe freedom means knowing who you are and accepting that and being okay with that yourself.

1 The quotes presented here are taken from the book 'Einführung in islamische Feminismen' (English: Introduction to Islamic Feminisms') interviews conducted by Lana Sirri



Aleksander Johan Andreassen

Centarium
2020
Film
21:58 min
Opplag 5 + 1 AP, til salgs 5
Pris 40 000,-

Aleksander Johan Andreassen (f. 1982 i Bodø) er bosatt i Oslo. Han har studert ved Nordland kunst- og filmfagskole, har en bachelorgrad i fotografi fra Kunsthøgskolen i Bergen, og en mastergrad fra Konstfack i Stockholm. Andreassens arbeider har vært vist i både inn- og utland. Han har deltatt på Høstutstillingen tre ganger tidligere, med filmene *stille dag* (2014), *Strim* (2017) og *Undersyn* (2018). I 2017 vant han Gullstolen for beste norske kortfilm under Den norske kortfilmfestivalen i Grimstad for filmen *Strim*, og han mottok også Kritikerprisen ved Trøndelagsutstillingen i 2015 og 2019.

aleksanderjohan.com



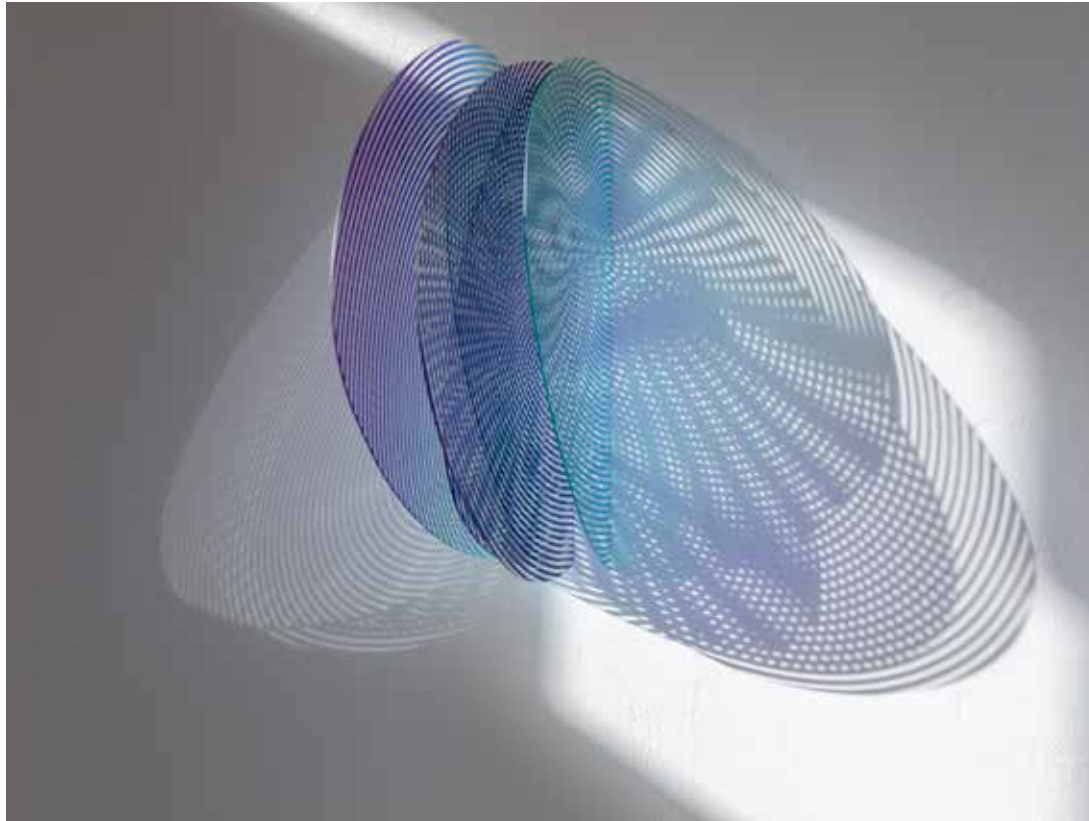
Gunvor Nervold Antonsen

En av dem
2019
Skulpturer, 3 stk.
Poppel og furu
Variable størrelser
Pris på forespørsel

Gunvor Nervold Antonsen (f. 1974 i Oslo) bor i Rollag i Numedal og er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen. Arbeidene hennes er vist ved blant annet Kunstnerforbundet (Oslo), Kunsthall Stavanger, Lillehammer Kunstmuseum og Vigelandmuseet (Oslo). Hun har også utgitt flere publikasjoner i samarbeid med forfattere. Nervold Antonsens arbeider er innkjøpt av institusjoner som Nasjonalmuseet, KODE og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Bidraget til Høstutstillingen er hentet fra prosjektet *Vi er margin*, som ble vist ved Trondheim kunstmuseum da hun ble nominert til Lorck Schives kunstpris i 2019. Utgangspunktet for prosjektet er samtaler kunstneren har hatt med tidligere arbeidere ved en bildelfabrikk som har blitt flagget ut til lavlønsland. Prosjektet omfattet også flere skulpturer, tekstile montasjer og diktet *Vi er margin*. Diktet ble utgitt på forlaget H//O//F og var Nervold Antonsens skjønnlitterære debut.

gunvornervoldantonsen.com



Nina Bang

Bonin Pigeon Revival #1, #2, #3, #4, #5
2018

UV-print på akrylglass
5 stk. à 45 x 12 x 30 cm
Opplag 3, til salgs 3
Pris per enkeltverk 30 000,-
Samlet pris 150 000,-
Ved salg må kjøper kontakte
kunstner angående montering

Nina Bang (f.1956 i Oslo) bor og arbeider i Oslo. Hun er utdannet ved Statens kunstakademi og Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo. Bang har stilt ut ved visningssteder som Bærum Kunsthall, Kunstplass [10] (Oslo), Trafo Kunsthall (Asker), Galleri LNM (Oslo), Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar) og Kunstnerforbundet (Oslo). Arbeidene hennes er innkjøpt av blant annet Nasjonalmuseet, Oslo kommune og Norsk kulturråd.

ninabang.com



Admir Batlak*

A New Tomorrow 2
2019
Skulptur
Tekstil, PVC, fjær,
vliesofix og hardware
290 x 40 x 100 cm
Pris 65 000,-

A New Tomorrow 3
2019
Skulptur
Tekstil, PVC, fjær,
vliesofix og hardware
290 x 40 x 100 cm
Pris 65 000,-

A New Tomorrow 5
2019
Skulptur
Tekstil, PVC, fjær,
vliesofix og hardware
290 x 40 x 100 cm
Pris 65 000,-

Admir Batlak (f.1982 i Mostar, Bosnia-Hercegovina) bor i Oslo og er utdannet klesdesigner fra Istituto Marangoni i Milano. De siste årene har han først og fremst virket i kunstfeltet. Batlak har vist arbeider ved blant annet Galleri Riis (Oslo), Munchmuseet (Oslo), Kunstnerforbundet (Oslo) og 1857 (Oslo). Verkene hans er representert i samlingene til Nasjonalmuseet, KODE, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og Stavanger kunstmuseum.

admirbatlak.com



Kwestan Jamal Bawan*

DWRYAN I

2019

Oljemaleri på lerret

200 x 180 cm

Pris 54 000,-

Kwestan Jamal Bawan (f.1965 i Sulaymaniya, Nord-Irak) bor og jobber i Bergen. Hun er utdannet ved Institute of Fine Arts Sulaymaniyah og Kunstakademiet i Bergen. De siste årene har Bawan hatt separatutstillinger på blant annet Christinegaard galleri (Bergen), Galleri Hvelvet ved Oseana kunst- og kultursenter (Os), Surnadal Billag og Kunsthall 3,14 (Bergen). Siden 2013 har hun jobbet med kulturutveksling mellom Norge og Kurdistan gjennom prosjektet KUMNOK. Bawans arbeider er innkjøpt av KORO, Universitetet i Bergen, Eidsfjord kommune og Norsk kulturråd.

kwestan-jamal.com



Roddy Bell

From the Book of Imaginary Beings

2020

3D-print, bladgull og tre

23 x 20 cm

Opplag 5, til salgs 4

Pris 15 000,-

Roddy Bell (f. 1951 i Myanmar) er fra Skottland og er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Colchester School of Art, Edinburgh College of Art og Goldsmiths' College ved University of London. Bell er tidligere professor i kunst ved Institutt for landskapsarkitektur på NMBU. Han har stilt ut ved en rekke visningssteder nasjonalt og internasjonalt, blant annet ved Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar), Destiny's atelier (Oslo), ACC Galerie Weimar (Tyskland) og RBS Gallery (London). Arbeidene hans er representert i samlingene til Norsk kulturråd, Riksgalleriet, Bergen Billedgalleri, Bergen kommune og Nasjonalmuseet.

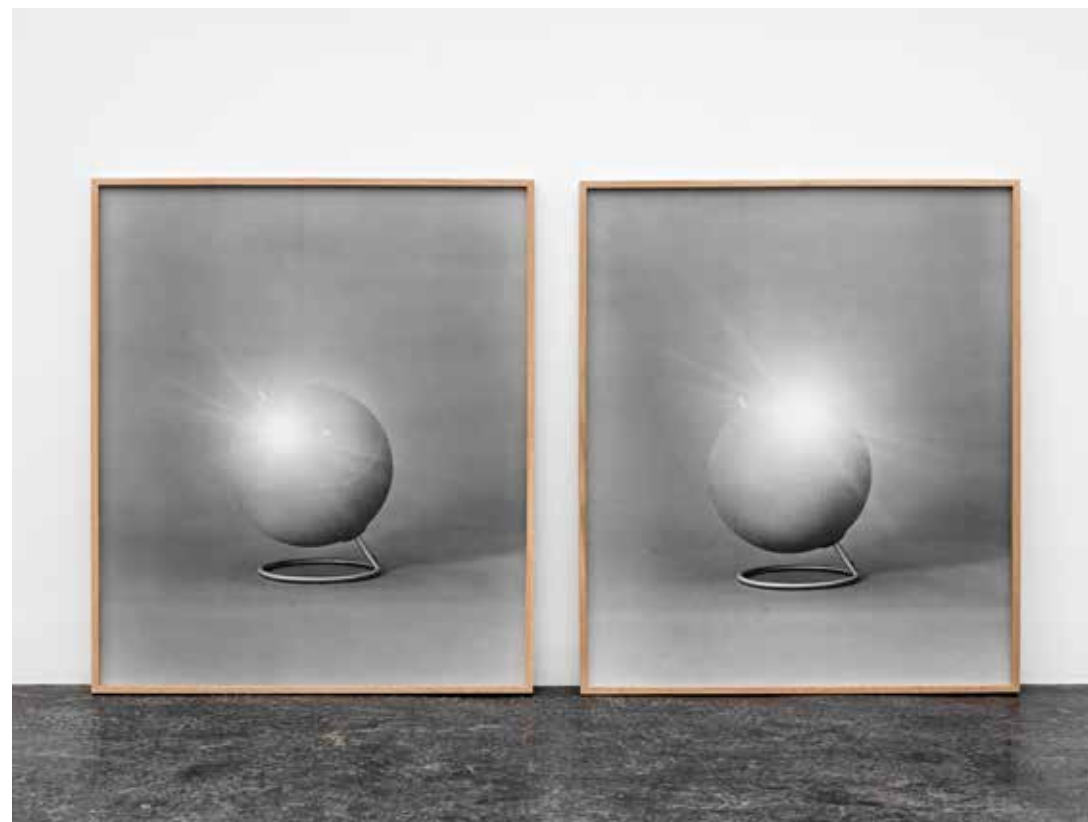


Hanan Benammar

ERKJENNELSE, INNSIKT, KUNNSKAP
2020
Skulptur
Marmor
130 × 80 cm
Pris 140 000,-

Hanan Benammar (f.1989 i Paris, Frankrike) er en algerisk/fransk kunstner basert i Oslo. Hun er utdannet ved Kunstakademiet i Oslo og Dutch Art Institute (Arnhem, Nederland). Benammar har stilt ut arbeider og deltatt i performative prosjekter flere steder, sist på Musée de la Camargue (Arles), Edge of Wrong (Cape Town), Radikal Unsichtbar (Hamburg), Radiophrenia (Glasgow), Kunstnerforbundet (Oslo), Black Box teater (Oslo), Festspillene i Bergen og Vårscenefest (Tromsø). Hun organiserer og kuraterer også kunstprosjekter som en del av sin kunstneriske praksis.

onewaytoadesert.com



Marianne Bjørnmyr

First Indicative Object
2019
Fotografi, sølvgelatin
2 stk. à 105 × 90 cm
Opplag 3, til salgs 3
Pris per enkeltverk 26 000,-
Samlet pris 48 000,-

De to fotografiene i verket *First Indicative Object* berører emner relatert til vitenskap og midlertidigheten rundt etablert kunnskap. Arbeidet dreier seg om synlighet og usynlighet, atferd og sjanse, vitenskap og fenomener og om de målesystemene som etablerer virkeligheten slik vi kjenner den; tid, avstand, skala. Verket er basert på en hendelse i 1992, hvor en gruppe russiske ingeniører initierte et ambisiøst prosjekt gjennom å sende en romferge til romstasjonen Mir. Romfergens eneste oppdrag var å utvide antall timer med dagslys ved å sette opp et solseil. Målet var å legge til rette for lengre arbeidsdager. Da testseilet brettet ut, traff sollyset Europa i åtte minutter. Prosjektet ble fordømt som mislykket da skydekket stadig kom i veien og innbyggerne var redde for å miste muligheten til å se stjernene om natten.

Marianne Bjørnmyr (f.1986 i Bodø) bor og arbeider i Bodø. Hun har en mastergrad i fotografi fra University of the Arts London. Bjørnmyr har stilt ut arbeider både nasjonalt og internasjonalt, blant annet ved Nordnorsk Kunstnersenter (Svolvær), Den Nordnorske Kunstutstilling (Bodø), Unseen Photo Festival (Amsterdam), Peckham24 (London) og Daniel Blau (London). Hun har også publisert bøkene *An Authentic Relation*, *Beneath the Salt* og *Shadows/Echoes*.

mariannebjornmyr.com



Sissel Blystad

33
2018
Tekstil
Tråd limt på plate
70 × 100 cm
Pris 40 000,-

35
2018
Tekstil
Tråd limt på plate
70 × 95 cm
Pris 40 000,-

36
2018
Tekstil
Tråd limt på plate
60 × 93 cm
Pris 37 000,-

Sissel Blystad (f. 1944 i Oslo) er bosatt i Bergen. Hun er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustri-skole i Oslo og Bergens kunsthåndverksskole. Blystad er kanskje mest kjent for billedveven *Landskap* (2005), som henger i Vandrehallen på Stortinget. Hun har stilt ut både nasjonalt og internasjonalt ved steder som SOFT galleri (Oslo), Kunstgarasjen (Bergen), Vestfossen Kunstlaboratorium, Kunstnerforbundet (Oslo) og The Armory Show (New York). Arbeidene hennes er innkjøpt av blant annet Nasjonalmuseet, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, KODE, Universitetet i Bergen, Oslo kommune og Norsk kulturråd.

sisselblystad.no



Anne-Sophie Blytt

Uten tittel
2018
Tempera på linlerret
240 × 600 cm
Pris 130 000,-

Anne-Sophie Blytt (f. 1953 i Bergen) er utdannet ved Vestlandets kunstakademi og bor i Bergen. De siste årene har hun vært tilknyttet Galleri Langegården (Bergen), der hun har hatt en rekke separatutstillinger. Blytt har også stilt ut ved blant annet Visningsrommet USF (Bergen), Kunstnerforbundet (Oslo) og kunstforeningene i Bergen, Trondheim, Stavanger og Kristiansand. Arbeidene hennes er innkjøpt av institusjoner som Nasjonalgalleriet, Norsk kulturråd og Sosial- og helsedepartementet, samt til private samlinger som Johan H. Stenersens samling.

anne-sophieblytt.no



Hanne Borchgrevink

Blått hus
2019
Akryl og olje på lerret
160 x 196 cm
Tilhører kunstner

Hanne Borchgrevink (f. 1951 i Oslo) bor og arbeider på Grue Finnskog. Hun er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole og Statens kunstakademi i Oslo. Borchgrevink har hatt separatutstillinger ved steder som Galleri Dobloug (Oslo), Kunstnerforbundet (Oslo), OSL contemporary (Oslo), Lillehammer Kunstmuseum og Bergen Kunsthall i anledning Festspillutstillingen. Arbeidene hennes er innkjøpt av blant annet Nasjonalmuseet, Lillehammer Kunstmuseum, Bergen Kunstmuseum, Nordnorsk Kunstmuseum, Astrup Fearnley Samlingen og British Museum.

hanneborchgrevink.no



Sigbjørn Bratlie

Tamez
2020
HD-video
21:54 min
Opplag 10, til salgs 10
Pris 16 000,-

Leeskring
2019
HD-video
27:24 min
Opplag 10, til salgs 10
Pris 16 000,-

Eschatophobia
2018
HD-video
34:48 min
Opplag 10, til salgs 10
Pris 16 000,-

Bratlies videoprosjekter tematiserer kommunikasjon på fremmede språk. Som performance-prosjekter er videoene det endelige resultatet av en prosess der kunstneren først setter av om lag ett år til å lære seg et fremmedspråk, for deretter å lage et kunstprosjekt der han i en spesifikk setting kommuniserer med noen på dette språket. En del av prosjektene iscenesetter situasjoner der tilgangen til mening, tolkning og gjensidig forståelse vanskelig-gjøres på grunn av manglende språkkunnskaper, dårlig grammatikk eller mangelfullt ordforråd. Andre prosjekter tematiserer et enkelt språk og dets historie, eller tar et språk ut av sitt naturlige element og plasserer det i et helt fremmed landskap. Videoene som vises i utstillingen er en naturdokumentar på jiddisk, en lesesirkel på afrikaans og en samtale på gresk, som foregår på Island mellom en finne og en nordmann.

Sigbjørn Bratlie (f. 1973 i Oslo) bor og arbeider på Fornebu og Gdynia (Polen). Bratlie har mastergrad fra Central Saint Martins College of Art and Design i London. Han har stilt ut ved blant annet Oseana kunst- og kultursenter (Os), Łaźnia Centre for Contemporary Art (Gdansk, Polen), Østlandsutstillingen, Bærum Kunsthall, Unge Kunstneres Samfund (Oslo), Møre og Romsdal kunstsenter (Molde), Galleri BOA (Oslo) og Galleri LNM (Oslo). Bratlies arbeider er innkjøpt av Nord-Trøndelag Fylkesgalleri og Bergen kommune.

sigbjornbratlie.com



Elin Brissman

Uten tittel
2015–2019
Olje på lin
12 stk. à 38 × 45 cm
Pris 192 000,-
Ved salg må verkene være tilgjengelig
for utlån i november 2020

Elin Brissman (f. 1982 i Skara, Sverige) har vært bosatt i Bergen siden 2006, og har mastergrad fra Kunstakademiet i Bergen. Hun har tidligere stilt ut på visningssteder som Galleri LNM (Oslo), Galleri Langegården (Bergen), Trafo Kunsthall (Asker) og Haugesund Kunstforening. Arbeidene hennes er innkjøpt av blant annet Hordaland fylkeskommune, KORO, Johan Strays Stiftelse og Bergen kommune.

elinbrissman.com



Jinbin Chen*

Your Tenderness Is a Kind of Compassion
2019
Oljemaleri på pute av lerretsstoff
87 × 70 × 22 cm
Pris 20 000,-

Jinbin Chen (f. 1994 i Meizhou, Kina) vokste opp i Xiamen og er bosatt i Oslo. Han er for tiden masterstudent ved Kunstthøgskolen i Oslo og har bachelorgrad fra Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (Haag, Nederland). Chen har deltatt på flere utstillinger i studiesammenheng. Han har også vist arbeider ved det virtuelle galleriet Uncanny Valley (uncannyvalley.dk).

jinbinchen.com



Ian Damerell

Way Out
2018
Kulltegning
117 x 89 cm
Pris m/ ramme 20 000,-

Ian Damerell (f. 1947 i London, Storbritannia) er fra Wales, og er bosatt i Oslo. Han har sin utdanning fra Royal College of Art (London). Damerell var ansatt som kunstprofessor på Goldsmith's College of Art ved University of London i 1980-årene. Han deltok nylig i en utstilling på Contemporary Art Centre (Vilnius, Litauen), og har tidligere stilt ut ved blant annet Tegnerforbundet (Oslo), Galleri LNM (Oslo) Kunstnerforbundet (Oslo) og Galleri Brandstrup (Moss). Arbeidene hans er innkjøpt av Riksgalleriet og Norsk kulturråd. I 2013 utga han den kunstfilosofiske essaysamlingen *Unfolding the Cards: Essays on Art Study in Multimodernity*.

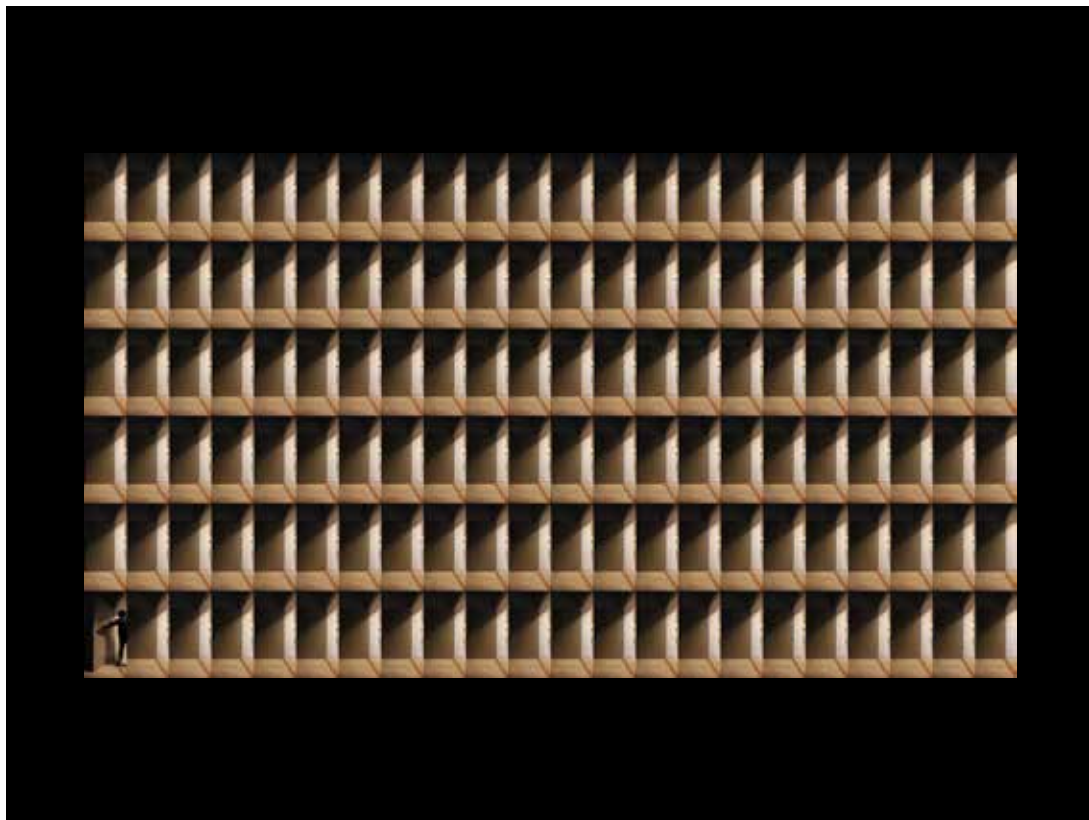


Bente Valentinsen Dankertsen*

Tromsøpalme
2019/2020
Silketrykk på hjortehud
70 x 50 cm
Pris 10 000,-

Bente Valentinsen Dankertsen (f. 1956 i Bergen) er bosatt i Tromsø, der hun studerer på Kunstakademiet. Tidligere har hun undervist ved formgivningslinjen på Fusa Videregående skole og Kulturskolen i Fusa. Dankertsen har stilt ut ved blant annet Galleri Snerk (Tromsø), Galleri Vognhallen (Os) og Galleri OZ (Osøyro). Hun har også gjennomført et barnebokprosjekt i samarbeid med barneskolene i Fusa.

galleri-strandli.123hjemmeside.no



Hasan Daraghmeh*

The Door

2020

Video

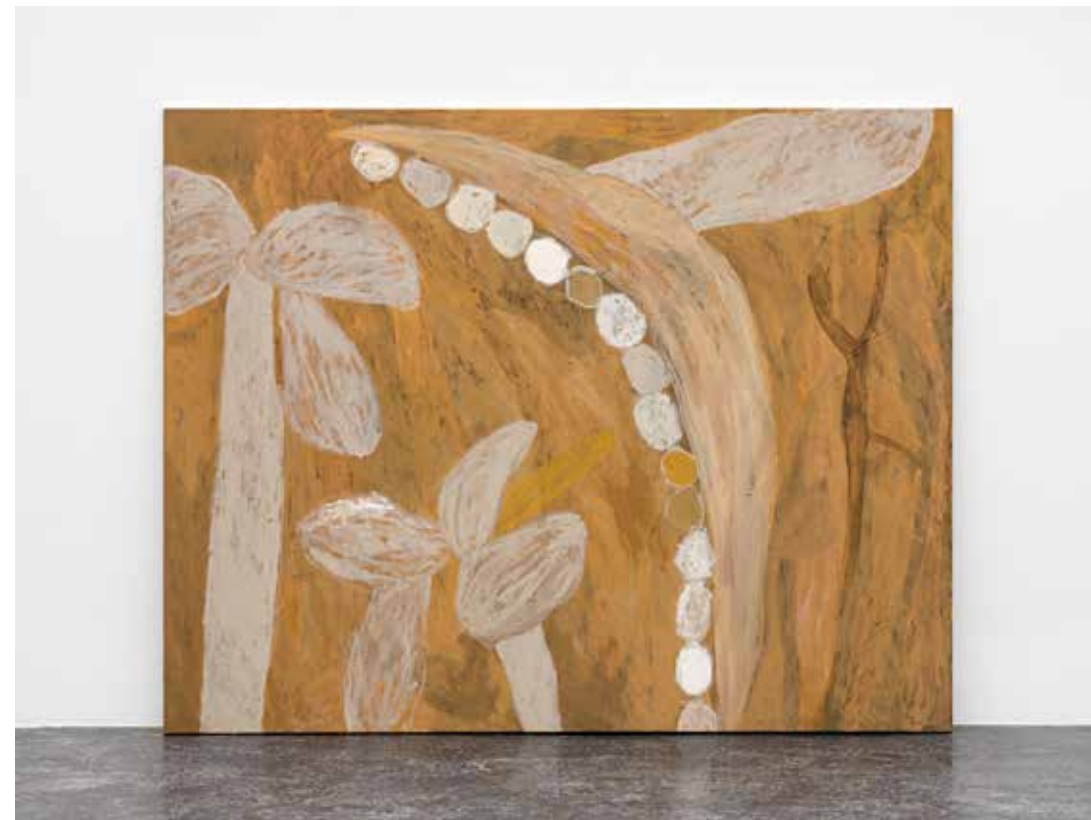
08:00 min

Opplag 5 + 2 AP, til salgs 3

Pris 25 000,-

Hasan Daraghmeh (f. 1983 i Nablus, Palestina) er bosatt i Trondheim. Han er utdannet med en bachelorgrad fra International Academy of Art i Palestina, en mastergrad fra Kunsthøgskolen i Oslo og en mastergrad fra Kunstakademiet i Trondheim. Daraghmeh har vist arbeider ved blant annet Tate Staff Biennale på Tate Modern (London), The Palestinian Museum (Birzeit), Galerija SKC (Rijeka, Kroatia) og festivaler som Barents Spektakel (Kirkenes), 60Seconds (København) og PROYECTOR Festival de Videoarte (Madrid).

hasandaraghmeh.com



Mariia Drachuk*

Beam

2020

Olje på lerret

136 x 170 cm

Pris 36 000,-

Mariia Drachuk (f. 1993 i Kiev, Ukraina) bor og arbeider i Trondheim, der hun har en mastergrad fra Kunstakademiet. Hun har tidligere vist arbeider ved Galleri LNM (Oslo) og hatt en separatutstilling ved BABEL visningsrom for kunst (Trondheim).

mariadrachuk.com



Christian Bergholt Dupont

*Selected objects among
selected mountains*

2019

Blyant på papir
150 x 280 cm

Pris m/ ramme 45 000,-

Christian Bergholt Dupont (f. 1991 i Birkerød, Danmark) bor og arbeider i Bergen og København. I 2020 gikk han ut med mastergrad fra Kunstakademiet i Bergen. Dupont har vist arbeider ved blant annet KRAFT Bergen, Ekserserhuset (Kristiansand), Prøverommet på Tag Team Studio (Bergen) og USF Verftet (Bergen).



Andreas Dyrdal*

*Models for photography
(Del II: The garden)*
2018

Installasjon
603 x 246 cm
Pris på forespørsel

Andreas Dyrdal (f. 1979 i Bergen) er opprinnelig utdannet scenekunstner og har en karriere bak seg som utøver, koreograf og pedagog. I 2017 fullførte han en mastergrad ved Kunstakademiet i Bergen, der han mottok Norske Kunsthåndverkeres studentpris for sitt avgangsarbeid. Dyrdal har de seneste årene stilt ut ved blant annet KRAFT Bergen, FELT galleri (Bergen) og Bergen Kjøtt.

andreasdyrdal.com



Rune Elgaard*
Tildekket landskap
 2018
 Olje og akryl på lerret
 70 x 60 cm
 Pris 17 000,-

Rune Elgaard (f. 1980 i Aarhus, Danmark) er bosatt i Oslo, og har en mastergrad fra Kunstakademiet i Oslo. Han har tidligere vist arbeider ved KHÅK Kunsthall (Ålesund), Labor (Köln), Galleri LNM (Oslo), Galleri KANT (København), Matjö – Raum Für Kunst (Köln) og Tegnerforbundet (Oslo). Elgaard er representert av Galleri KANT, og arbeidene hans er innkjøpt av blant annet St. Olavs hospital.

runeelgaard.com



Gunhild Enger

Play Schengen
 2020
 Digital film
 14:50 min
 Pris for visningsrett
 på forespørsel

Gunhild Enger (f. 1980 i Drammen) er bosatt i Oslo. Hun er utdannet ved Edinburgh College of Art og har en mastergrad fra Filmhögskolan ved Göteborgs universitet. Enger har vist filmer på festivaler i både inn- og utland, blant annet ved Locarno Film Festival (Sveits) der *Play Schengen* hadde premiere under hovedkonkurransen. I 2011 deltok hun på Høstutstillingen med filmen *Back-to-Work*. Enger ble nominert til en BAFTA for sitt eksamensarbeid, og har vært nominert til Amanda for kortfilm to ganger. Hun jobbet sammen med Ruben Østlund på casting til hans siste film *The Square*, som i 2017 vant Palme d'Or under Cannes filmfestival.



Berivan Erdogan

Ang, Berivans film
2019
Film
20:18 min
Opplag og pris på forespørsel

Berivan Erdogan (f. 1989 i Molde) er oppvokst i Oslo med kurdisk familiebakgrunn. Hun bor i Göteborg, hvor hun nylig fullførte masterprogrammet i film ved Akademin Valand. Fra tidligere har hun utdanningsbakgrunn i både kjønnsstudier og utøvende kunst. Erdogan har nylig hatt separatutstilling og filmvisninger ved Khartoum Contemporary Art Center (Oslo) og The Swedish Archive for Queer Moving Images (Göteborg). Hun har deltatt på Østlandsutstillingen (Oslo og Kiel) og flere filmfestivaler, blant annet Göteborg International Film Festival. I 2015 var Erdogan prismottaker ved Arte Laguna Prize i Venezia.



Hanna Fauske

Sviskekompott
2019
Video
02:30 min
Opplag 3 + 2 AP, til salgs 3
Pris 11 000,-

Nej, du kan tro nej, du
2018
Video
02:56 min
Opplag 3 + 2 AP, til salgs 3
Pris 11 000,-

Hanna Fauske (f. 1988 i Fredrikstad) bor og arbeider i Trondheim. Hun er utdannet ved Kunstakademiet i Trondheim. Fauske har stilt ut ved blant annet Trafo Kunsthall (Asker), BABEL visningsrom for kunst (Trondheim), Studio17 (Stavanger), RAKE visningsrom (Trondheim) og Fotogalleriet (Oslo) som en del av utstillingsplattformen Nordic Anthology. I oktober 2020 er hun aktuell med utstilling på Fotografiens Hus i Oslo og deltakelse i Nordic Light Festival of Photography (Kristiansund). I 2021 skal hun vise arbeider på Bærum Kunsthall.

hannafauske.com



Hilde Frantzen

Uten tittel, lappeteppe
2019/2020
Malt tekstil
Variabel størrelse
Pris 100 000,-

Hilde Frantzen (f. 1982 i Larvik) er utdannet ved Kunst-
høgskolen i Bergen og er nå bosatt i Oslo. De seneste
årene har hun vist arbeider ved biennalen Contextile
(Guimarães, Portugal), LANDART (Gjerdrum), Stormen
kunst (Bodø), BABEL visningsrom for kunst (Trondheim),
Oppland Kunstsenter (Lillehammer) og SOFT galleri
(Oslo).

hildefrantzen.com



Kjersti Foyn (f. 1985 i Stavanger) er bosatt i Hamburg. Hun er utdannet ved Kunstakademiet i Düsseldorf, Kunst- og designhøgskolen i Bergen og Kunstakademiet i Trondheim. Arbeidene hennes har vært vist ved Galleri LNM (Oslo), BLOKK (Bergen), Bergen Kjøtt, Astrup Fearnley Museet (Oslo) og ved flere visningssteder i Tyskland. Hun har også deltatt på prosjektet *Flagg* i regi av Entreé, som ble vist på blant annet Kunsthall Stavanger og Performa-biennalen (New York). Foyns arbeider er innkjøpt til Trondheim kommunes kunstsamling.

kjerstifoyn.com

Kjersti Foyn

I rommet (seng) II
2019
Olje på lerret
34 x 39 cm
Pris 7 500,-

I rommet (seng) I
2019
Olje på lerret
34 x 39 cm
Pris 7 500,-

I rommet (seng) III
2019
Olje på lerret
34 x 39 cm
Pris 7 500,-



Hilmar Fredriksen

Kartotek

1980–2020

Gouache på papplate

75 stk. à 30 x 40 cm

Pris på forespørsel

Hilmar Fredriksen (f. 1953 i Trondheim) bor og arbeider i Oslo. Han er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS), Statens kunstakademi i Oslo og Kunstakademiet i Düsseldorf. I 1989 ble han tilsatt som professor ved SHKS. Fredriksen har vist arbeider ved blant annet Bienal de São Paulo (Brasil), Biennale of Sydney (Australia) og Fluxus-bevegelsens 50-årsjubileum ved Museum Wiesbaden (Tyskland). Han har hatt en retrospektiv utstilling som ble vist ved Bergen Kunstmuseum, Henie Onstad Kunstsenter (Bærum), Trondheim kunstmuseum og Sørlandets Kunstmuseum (Kristiansand).



Cathrine Constance Gjelsnes

Bare glem det – (Hanne)

2020

Installasjon

Variable dimensjoner

Pris 59 000,-

Cathrine Constance Gjelsnes (f. 1969 i Bærum) er oppvokst i Danmark og Oslo. Hun er utdannet ved Forsøks-gymnaset i Oslo, Strykejernet kunstskole, Prosjektskolen og kuratorstudiet ved Høgskolen i Telemark (Bø). I 1993 ble hun med i kunstnerdrevne G.U.N. (Galleri uten navn), og i 2004 startet hun Galleri 69 på Grünerløkka Lufthavn, der hun fremdeles virker som kurator. Gjelsnes har vist arbeider ved blant annet RAM galleri (Oslo), Akershus Kunstsenter (Lillestrøm), Norsk Billedhoggerforening (Oslo), Oslo Kunstforening, Unge Kunstneres Samfund (Oslo) og Galleri F 15 (Moss).

cathrine-constanse.com
lufthavna.no/galleri-69



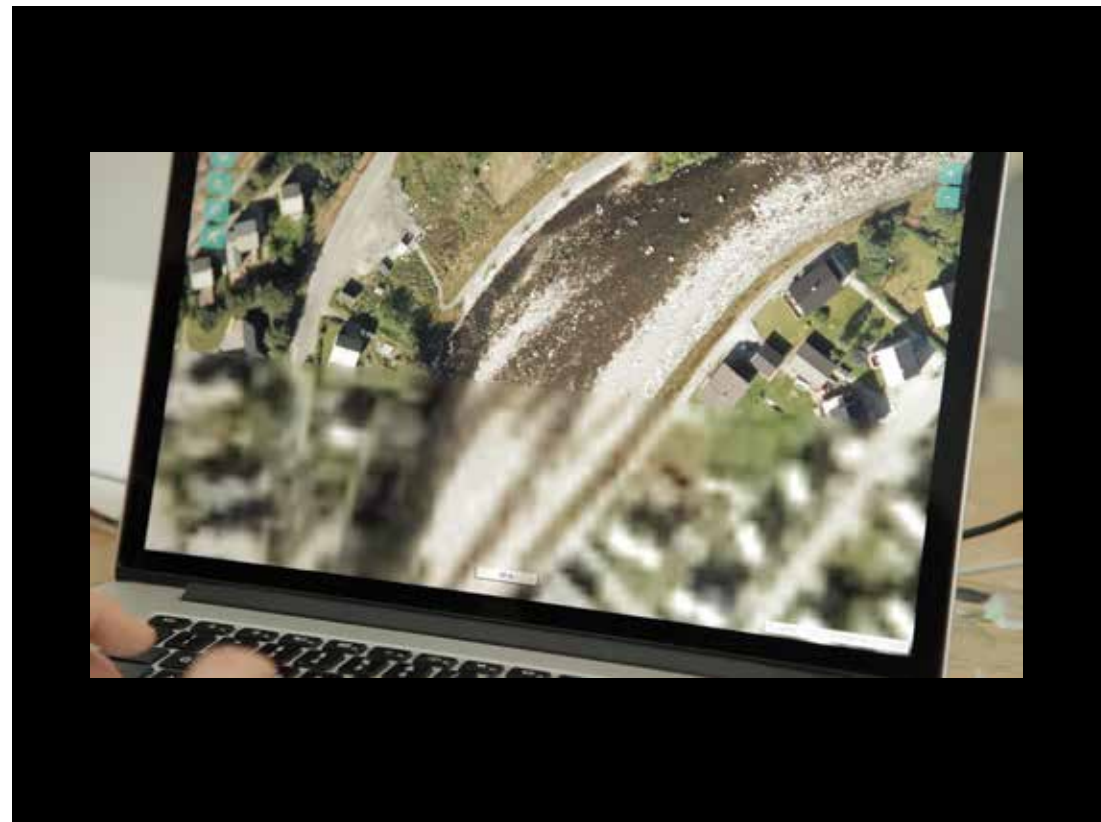
Espen Gleditsch

Who's Afraid of the Neo-Neo-Classical?#11, Stained Facade
2019

Archival pigment print
102 × 82 cm

Opplag 5 + 2 AP, til salgs 4
Pris m/ ramme 22 000,-
Selges kun med ramme

Espen Gleditsch (f. 1983 i Tønsberg) bor i Oslo og er utdannet ved Kunstakademiet i Oslo. Han har stilt ut ved blant annet PODIUM (Oslo), Bergen Kunsthall, Kunstnerforbundet (Oslo), MELK (Oslo), Henie Onstad Kunstsenter (Bærum), Kunstnernes Hus og Hamburger Bahnhof (Berlin). Gleditsch har utgitt flere bøker og er blant annet representert i artist's book-samlingen til MoMA. I 2016/2017 deltok han i residency-programmet ved International Studio & Curatorial Program (ISCP) i New York etter å ha blitt tildelt Victor Fellowship fra Hasselblad Foundation.



Stine Gonsholt og Åse Løvgren

Dalen
2019
HD-video/stereo
19:50 min
Opplag 5 + 1 AP, til salgs 5
Pris 50 000,-

Lyd av Alexander Rishaug

Stine Gonsholt (f. 1973 i Skien) arbeider i Skien og Berlin. Siden 2019 har hun i samarbeid med Verena Winkelmann, Siri Sandersen og Maj-Gret Gaupås drevet det kunstnerdrevne visningsstedet Hi10 i Skien. Hun har hatt flere kunstneropphold, blant annet ved Zentrum für Kunst und Urbanistik (Berlin), Cité internationale des arts (Paris) og SÍM (Reykjavik). I perioden 2012–2013 var hun med i det kunstnerdrevne prosjekttrommet Stedefreund i Berlin. Gonsholts arbeider er innkjøpt av Norsk kulturråd, Universitetet i Stavanger og Norsk Journalistforening.

Åse Løvgren (f. 1975 i Bodø) er bosatt i Bergen. Ulike former for samarbeid står ofte i kjernen av hennes virksomhet. I perioden 2014–2018 var hun del av det kunstneriske utviklingsprosjektet *Synsmaskinen* med Frans Jacobi ved Kunstakademiet på Universitetet i Bergen. Sammen med billedkunstner og kurator Karolin Tampere startet hun i 2003 Rakett – en plattform for ulike aktiviteter som strekker seg fra kuratorisk praksis til diskursive kunstneriske samarbeid. Som del av Rakett har hun også gjennomført prosjekter på Astrup Fearnley Museet (Oslo) og Palais de Tokyo (Paris) i samarbeid med le Pavillion. Løvgren arbeider også som prosjektutvikler ved Bergen senter for elektronisk kunst (BEK).

Siden 2017 har Gonsholt og Løvgren samarbeidet om prosjektet *Landskapet som ide og referansepunkt*. Prosjektet har blitt vist ved blant annet Kunsthall 3,14 (Bergen), Kassel Documentary Film and Video Festival 2019 og på Galleri Hi10 (Skien) som en del av kunsthifestivalen Greenlightdistrict 2019.

gonsholt.com
synsmaskinen.net
rakett.biz



Ellen Grieg
REV rød
 2020
 Farget og bearbeidet
 polyamid/nylon
 230 x 60 x 60 cm
 Pris 240 000,-

Ellen Grieg (f.1948 i Oslo) er oppvokst i Stockholm, Lillehammer og Fredrikstad, og er nå bosatt i Oslo. Hun er utdannet ved tekstillinjen på Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo. Grieg har stilt ut ved blant annet Kunstnerforbundet (Oslo), Galleri Format Oslo og flere av Norske Kunsthåndverkeres årsutstillinger.
ellen-grieg.no



Victor Guzman*

As we recall home (2)
2019
Tegning på papir
Verk i 2 deler

70 × 100 cm
Pris m/ ramme 20 000,-

120 × 100 cm
Pris m/ ramme 35 000,-

Victor Guzman (f. 1987 i Valparaíso, Chile) bor og arbeider i Oslo. Han gikk ut med mastergrad fra Kunstakademiet i Bergen i 2019. Guzman har tidligere vist arbeider ved blant annet Tag Team Studio (Bergen), Bergen Kjøtt og Galleri Sagene Kunstsmie (Oslo).

victorguzman.no





Eirik Moldestad Halvorsen
Over i gamlehusa
 2019
 Olje på lerret
 80 x 130 cm
 Tilhører kunstner

Eirik Moldestad Halvorsen (f. 1980 i Porsgrunn) er fra Drangedal og er bosatt i Trondheim. Han har utdanning innen biologi, historie og filosofi fra NTNU, samt en bachelorgrad fra Kunstakademiet i Trondheim. Halvorsen har tidligere stilt ut på Høstutstillingen, samt flere ganger på Trøndelagsutstillingen. I november-desember 2020 er han aktuell med utstilling på Låven (Kongsberg).



Hans Kristian Borchgrevink Hansen

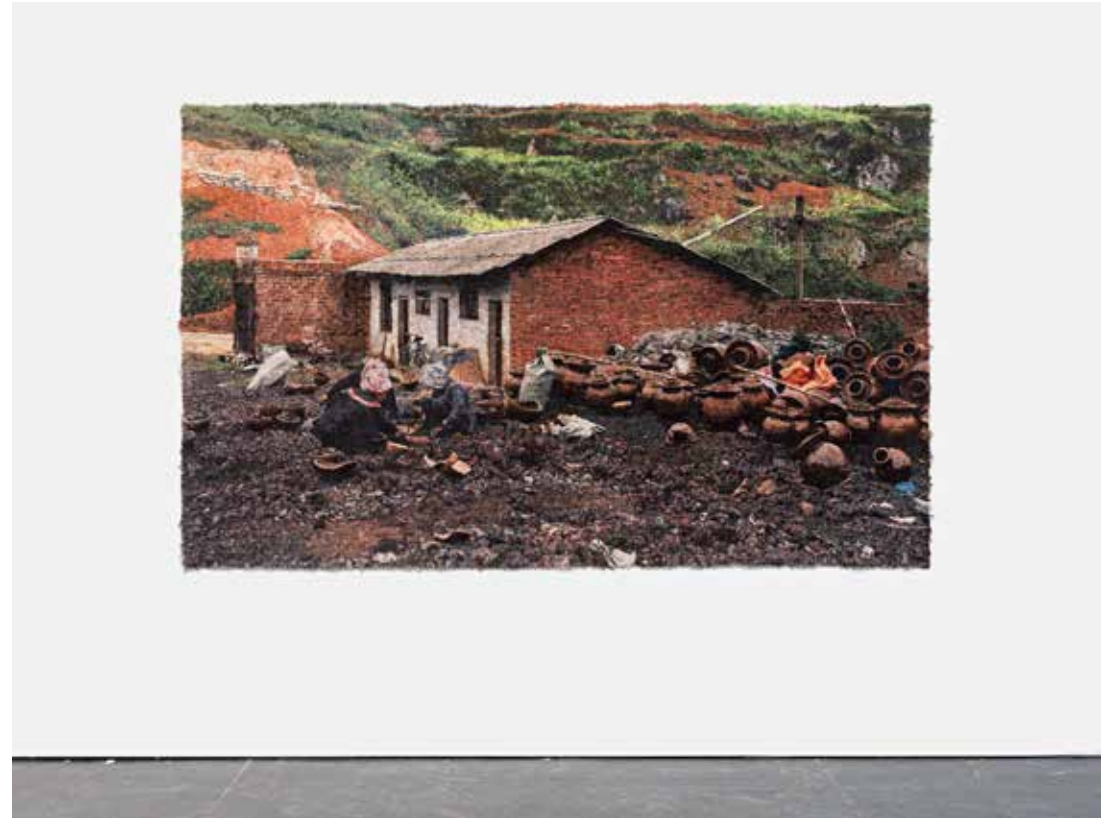
Stemningsbilde (Formopplevelse på turen ut av atelieret, bortover gangen og inn på badet)
 2020
 Kull og pastell på ark
 45 x 32 cm
 Pris m/ ramme 15 000,-

Hans Kristian Borchgrevink Hansen (f. 1985 i Grue Finnskog) er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Nordland kunst- og filmfagskole, Kunstakademiet i Oslo og Kunstakademiet i Bergen. Hansen har hatt utstillinger på visningssteder som Künstlerhaus Bethanien (Berlin), Trafo Kunsthall (Asker), Røgden Bruk (Grue Finnskog) og Kunstnerforbundet (Oslo). Han har utgitt bøkene *Home and Away* og *Mot havranden – en nordatlantisk turguide*, og i skrivende stund tegner han på en finsk reiseguide som trykkes i 2021.



Mona Orstad Hansen
Skisser til veggarbeid
 2019
 Vegginstallasjon
 Akryl på upreparert lerret,
 MDF, trelister og collage
 Variabel størrelse
 Pris 120 000,-

Mona Orstad Hansen (f. 1976 i Stavanger) er bosatt i Stavanger, hvor hun arbeider på Tou Atelierhus. Hansen har studert ved Kunstakademiet i Trondheim og har en bachelorgrad fra Gray's School of Art i Aberdeen (Skottland). De seneste årene har hun vist arbeider ved blant annet Sandnes kunstforening, Galleri LNM (Oslo), Stavanger kunstmuseum og QB Gallery (Oslo).
monaorstad.com



Jorunn Irene Hanstvedt

time and value
 2020
 Fotografi håndknyttet i ull
 140 x 235 cm
 Pris 440 000,-

Jorunn Irene Hanstvedt (f. 1956 på Karmøy) bor og arbeider i Oslo. Hun er utdannet ved Kunst- og håndverksskolen i Bergen, Vestlandets kunstakademi i Bergen og Statens kunstakademi i Oslo. Hanstvedt har tidligere vært professor i tekstil ved Kunsthøgskolen i Oslo. Hun har stilt ut ved blant annet Akershus Kunstsenter (Lillestrøm), Galleri F15 (Moss), SOFT galleri (Oslo), Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar), Bergen Kunsthall, Unge Kunstneres Samfund (Oslo), Kunsthalle Helsinki, Clocktower Gallery (New York) og Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
jorunnirenehanstvedt.com



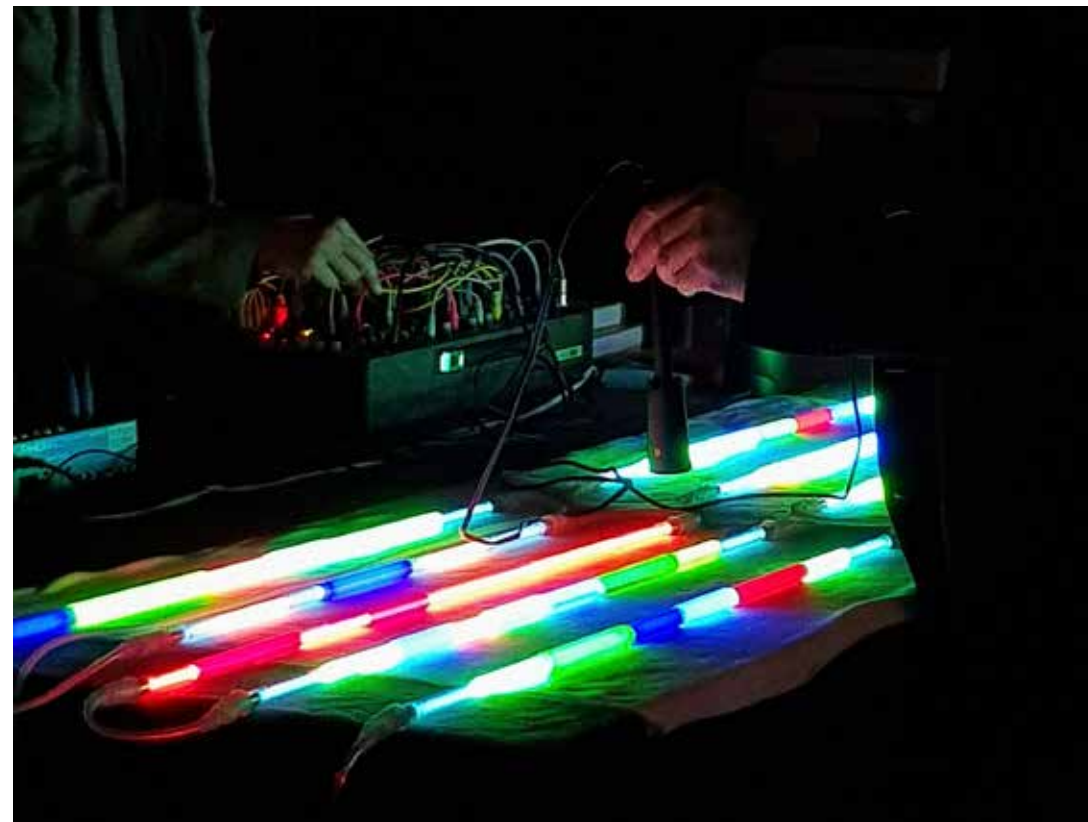
Reinhard Haverkamp*

Due
2019

Vindkinetisk skulptur i rustfritt stål
390 x 260 x 190 cm
Pris 150 000,-

Reinhard Haverkamp (f. 1954 i Reichenbach, Tyskland) er bosatt i Bergen og jobber i Bergen og Berlin. Han er utdannet ved Kunstakademie Düsseldorf, avdeling Münster, og har lektorutdannelse i kunst og sløyd fra Hochschule der Künste Berlin. Haverkamp har stilt ut arbeider ved steder som Goethe-instituttet i Budapest, Unge Kunstneres Samfund (Oslo), RAM galleri (Oslo), Norsk skulpturbiennale (Oslo), og Kunstgarasjen (Bergen). Han har også hatt en rekke utsmykkingsoppdrag, blant annet ved Technische Universität Berlin og Kilden teater og konserthus (Kristiansand).

reinhardhaverkamp.com



Per Hess og Risto Holopainen*

Neonmeditasjoner

2020

Performance med neonrør, sensorer
med filter og analog synthesizer
Varighet 20 min

Lørdag 24. oktober kl. 18.00, 30 sitteplasser
Setereservasjon er nødvendig,
se hostutstillingen.no for detaljer

Tekst av Per Hess:

Våre sanser gir oss en tilnærmet helhetsopplevelse ved å kombinere syn og hørsel. Men hvordan kan dette skje i forhold til et usynlig element som lys og i forhold til et så flyktig element som farger. Er det mulig å se lyd og høre farger? *Neonmeditasjoner* tar deg med inn i et slikt kombinasjonsområde. Farger leses av med filtre og sensorer og transformeres til lydbilder. Inntrykk, uttrykk og det intuitive kombineres.

Opplevelsen av farger er subjektiv, og fargene er aldri stabile selv om de virker slik. Men er en avlesning med sensorer mer objektiv? Morgen, kveld, sommer, vinter, sol, skyet og så videre. virker inn på fargene. Både ut fra dette og andre faktorer vil farge omsatt i lyd alltid være i endring. Det hørbare lydbildet vil aldri gjenta seg, men allikevel være gjenkjennbart.

Å omforme farger og valører med sensorer til et lydbilde skjer direkte, på samme måte som øyet ser farger

og valører utledet av lys, og sender signalene videre til vår hjerne. Lyden illustrerer ikke, men er direkte knyttet til de farger og valører som avleses. Hver minste bevegelse av sensorene gir endret avlesning og endret lyd. Systemet har høy følsomhet og ingen avlesning kan gjentas uten avvik. Lydbildet får et organisk forløp, ikke mekanisk, og hver fremføring blir unik.

Per Hess (f. 1946 i Kongsberg) er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustri-skole og Statens kunstakademi i Oslo, i tillegg til etterutdanning i Tyskland, Frankrike og Italia. De seneste årene har Hess vist arbeider ved blant annet GAD (Oslo), Galleri LNM (Oslo), Trafo Kunsthall (Asker), LYNX (Oslo), Kunstplass [10] (Oslo), Lydgalleriet (Bergen) og Bærum Kunsthall.

Risto Holopainen (f. 1970 i Eskilstuna, Sverige) er bosatt i Oslo. Han har studert komposisjon ved Norges musikkhøgskole og har en doktorgrad i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo. Holopainen har komponert flere instrumentaler for norske ensembler, og har hatt interdisiplinære samarbeidsprosjekter med blant annet Hivild Bergersen, Matvik Crew (Hans Georg Kohler og Hilde E. Brunstad) og Per Hess. Holopainen har også vist grafikk og tegninger på Dalype Galleri (Oslo) og en installasjon ved Winter Solstice (Oslo). I 2009 mottok han Spellemannsprisen i kategorien Årets samtidskomponist. I 2020 er han aktuell med hørespillet *Djupare under hörtröskeln* på Ultimafestivalen.



Bianca Hisse*

Endgame
2019
Skulptur
Tekst gravert i granitt
40 × 55 × 56 cm
Pris 32 000,-

Oversettelse av inskripsjon
Norsk oversettelse av Inger Emilie Solheim

Bianca Hisse (f. 1994 i São Paulo, Brasil) er bosatt i Tromsø, der hun er utdannet fra Kunstakademiet. Hisse har tidligere stilt ut ved blant annet Museum of Modern and Contemporary Art (Rijeka, Kroatia), Galerija Miroslav Kraljevic (Zagreb, Kroatia), Galerija Nova (Zagreb), Tromsø Kunstforening, BABEL visningsrom for kunst (Trondheim), Small Projects (Tromsø) og Centro Cultural São Paulo.

biancahisse.com

Um dia você ficará cego. Estará sentado num lugar qualquer, um pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro. Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará, então você dirá, tenho fome, vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer.

One day you'll be blind. You'll be sitting here, a speck in the void, in the dark. One day you'll say to yourself, I'm tired, I'll sit down, and you'll go and sit down. Then you'll say, I'm hungry, I'll get up and get something to eat. But you won't get up. You'll say, I shouldn't have sat down, but since I have I'll sit on a little longer, then I'll get up and get something to eat. But you won't get up and you won't get anything to eat.

En dag vil du være blind. Du kommer til å sitte her, en prikk i tomrommet, i mørket. En dag vil du si til deg selv, jeg er sliten, jeg setter meg ned, og du vil sette deg ned. Så vil du si, jeg er sulten, jeg vil reise meg og hente noe å spise. Men du reiser deg ikke. Du vil si, jeg skulle ikke ha satt meg ned, men siden jeg har gjort det skal jeg sitte litt lenger, og så skal jeg reise meg og hente noe å spise. Men du kommer ikke til å reise deg og du kommer ikke til å hente noe å spise.



Håkon Holm-Olsen*

Opp Ned/Ned Opp

2019

Collage, urverk og funne materialer

26,5 × 49 × 4,5 cm

Pris 8 000,-

Eremitt

2019

Collage og funne materialer

34,5 × 29 × 31 cm

Pris 8 000,-

Håkon Holm-Olsen (f. 1982 i Bergen) er bosatt i Bergen, der han er utdannet ved Kunstakademiet. Holm-Olsen har deltatt i en rekke gruppeutstillinger og samarbeidsprosjekter både i inn- og utland, og har de siste årene hatt separatutstillinger ved House of Foundation (Moss), Trykkeriet (Bergen) og Visningsrommet USF (Bergen). Siden 2012 har han vært med på å drive det kunstnerstyrte atelierfellesskapet og visningsrommet BLOKK.

holsen.wordpress.com





Espen Hårstad

Artists' Rifles
2019
Oljetempera på plate
37 x 45 cm
Pris 16 000,-

Espen Hårstad (f. 1967 i Stavanger) er bosatt i Oslo. Han har studert ved Ecole des Beaux-Arts d'Angoulême (Frankrike) og har hospitert ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (Oslo). I 2017 fullførte han en mastergrad i estetiske fag med fordypning i design- og kunstdidaktikk fra OsloMet. Hårstad deltok første gang på Høstutstillingen i 2010. De siste årene har han hatt separatutstillinger på Casa 27 (Oslo) og Galleri E96 (Oslo).

espenharstad.no



Anna Ihle*

Grinding
2019
Skulptur
Furu, uretan, bittskinne,
glass og munnskyllevann
Verk i 4 deler
Variabel størrelse
Pris 150 000,-

Grinding
2020
Performance
En dag, intervaller gjennom dagen
Pris på forespørsel

Søndag 20. september

Grinding er både en skulptur og en performance. Skulpturen tar utgangspunkt i formen til kunstnerens bittskinne. Bittskinnen bruker hun jevnlig, spesielt i perioder med mye stress. Skulpturen er formet med en vinkelsliper (på engelsk: angle grinder), og størrelsen er tilpasset kunstnerens kropp. Søndag 20. september vil kunstneren hvile i skulpturen gjennom hele dagen.

Anna Ihle (f. 1984 i Stavanger) er bosatt i Stavanger. Hun er utdannet ved Konstfack i Stockholm og ved National Institute of Design i Ahmedabad (India). Ihle har stilt ut ved flere visningssteder internasjonalt, som Konsthall C (Stockholm), Uppsala Konstmuseum og Living Art Museum (Reykjavik). I Norge har hun vist arbeider ved blant annet RAM galleri (Oslo), Kunstmuseet Nord-Trøndelag (Namsos), Kunstgarasjen (Bergen), Fotogalleriet (Oslo) og Stavanger kunstmuseum. I 2018–2019 var hun deltaker på Van Eyck-instituttet i Maastricht.

annaihle.com



Arne Heglum Ingvaldsen

Kubebilde 1

2018

Kull på papir

83 × 97 cm

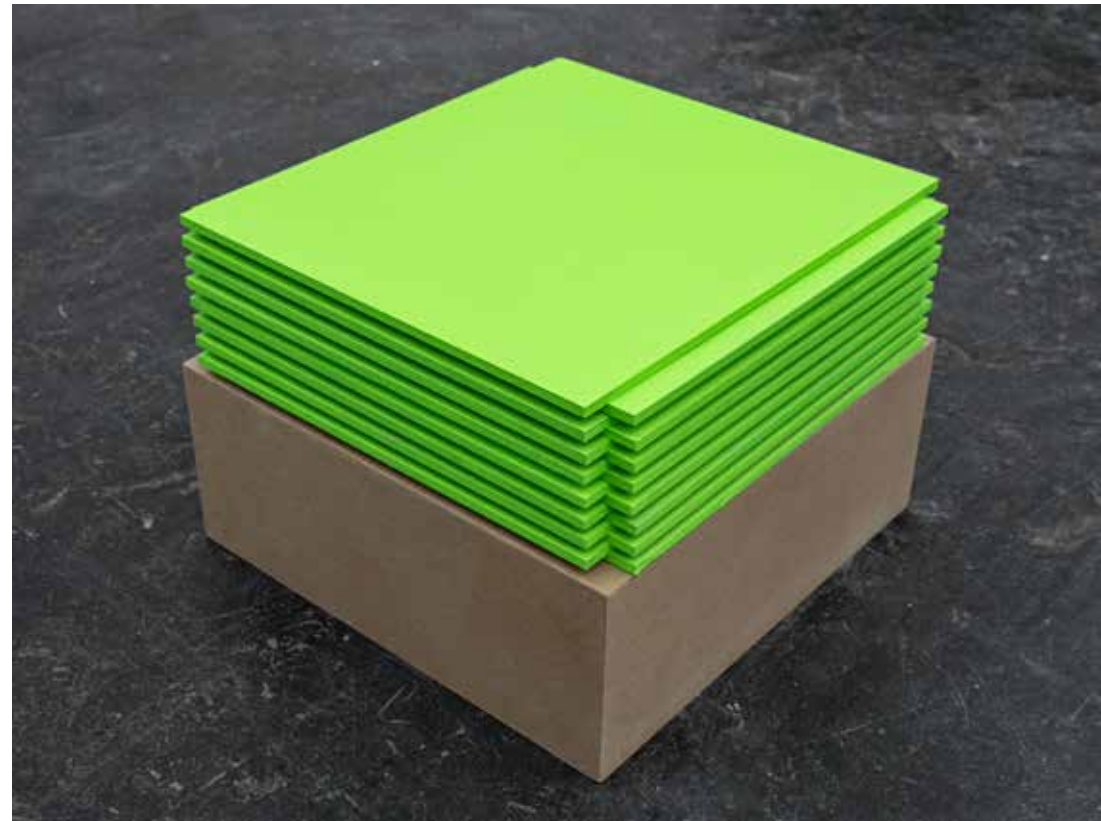
Verket i utstillingen er et utvalg fra en serie på 3 tegninger

Selges ikke individuelt,

pris på forespørsel

Arne Heglum Ingvaldsen (f. 1947 i Bergen) er utdannet ved Vestlandets kunstakademi (Bergen), Arkitektavdelingen ved Norges tekniske høgskole (Trondheim) og Kunstakademiet i Warszawa. Han bor og arbeider i Bergen. Ingvaldsen har tidligere stilt ut ved blant annet Kunstgarasjen (Bergen), Tegnerforbundet (Oslo), Kunsthuset Kabuso (Øystese), Oseana kunst- og kultursenter (Os) og Kunstnerforbundet (Oslo).

arneingvaldsen.no



Hennie Ann Isdahl

Again, again and again #1
2019

Akryl på MDF

39 × 50 × 50 cm

Pris 30 000,-

Hennie Ann Isdahl (f. 1955 på Karmøy) er bosatt i Oslo. Hun er utdannet ved Vestlandets kunstakademi i Bergen og ved École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Isdahl har vist arbeider ved blant annet Museet for samtidskunst (Oslo), KODE (Bergen) og Göteborgs konstmuseum. I 2020–2021 deltar hun i en utstilling ved museet Fundacao D. Luis i Cascais (Portugal).

isdahl.info



Henrik Koppen*

The Boxes
2020
Performance
1–2 timers intervaller gjennom dagen
Pris på forespørsel

Søndag 4. oktober

The Boxes er en performance der kunstneren forsøker å plukke opp og bære en mengde pappesker som ligger på bakken. Antallet esker er akkurat så stort at stabelen alltid kollapser før han har klart å plukke opp alle, og han må begynne på nytt. I dette prosjektet utforsker kunstneren ideer rundt arbeid, bærekraft og kollaps, samt ubehagelige og komiske aspekt ved hverdagslivet.

Henrik Koppen (f. 1990 i Volda) er utdannet ved Kunst-
høgskolen i Bergen, og nå bosatt i Lauvstad på Sunnmøre.
Koppen har deltatt med performancer på arrangementer
som Performance Crossings (Praha), PALS – Performance
Art Links Festival (Stockholm), Territories (Torún, Polen),
PAO Festival (Oslo) og på Kunstmuseet KUBE (Ålesund).

henrikkoppen.format.com



Søren Krag*

Enûma Eliš (I, II, III)
2018–2019
Digitalt maleri
Jacquard-billedvev i ull, bagasje-
stroppe og gulvbelegg i gummi
300 × 300 × 300 cm
Tilhører kunstner

Søren Krag (f. 1987 i Silkeborg, Danmark) er bosatt i Bergen. Han er tidligere utdannet ved Det Jyske Kunst-
akademi (Aarhus), Srishti School of Art, Design and
Technology (Bangalore) og gikk ut med mastergrad
fra Kunstakademiet i Bergen i 2019. Krag har nylig stilt
ut ved blant annet Hordaland Kunstsenter (Bergen),
Spanien 19C (Aarhus) og Museo dell'Arte Fabbrile e delle
Coltellerie (Maniago, Italia).



Kirsty Kross*

Falling Down the Stairs in A#Major
2020
Performance
Varighet 08:30 min
Pris på forespørsel

Lørdag 19. september
under åpningsarrangementet

I *Falling Down the Stairs in A#Major* (2020) opptre Kirsty Kross som sin kunstneriske avatar *the Coral Trout*. Verket er en videreutvikling av en performance fra 2017, der Kross «falt» ned trappene i Kunstnernes Hus til Beethovens 7. symfoni i A-dur. Performansen tematiserte oppmerksomhetsøkonomi og individuelle narsissistiske begjær, som på mange måter bidrar til klimakrisen. Performansen som vises under Høstutstillingen er utviklet i lys av det turbulente året 2020. Den henspiller på de økonomiske, sosiale og politiske effektene av koronapandemien, samt et økende kollektivt ønske om

strukturelle endringer. Samfunnsutfordringer står sentralt i Kross' kunstnerskap, med fokus på klimaendringer og tap av naturmangfold. I en tid hvor klimakrisen er den største utfordringen vi står overfor, hevder kunstneren at nye tenkemåter er nødvendige. Kross spiller derfor på alternativer til konvensjonelle forståelser, med utgangspunkt i Judith Halberstams *The queer art of failure*. Performansene hennes tar ofte form som absurde hendelser gjennom en rekke ufullkomne handlinger. I tråd med teorier av Timothy Morton bruker hun gjerne humor og latter for å adressere klimakrisen for å unngå polarisering mellom meningsmotstandere.

Kirsty Kross (f. 1974 i Brisbane, Australia) er bosatt i Oslo. Hun har en bachelorgrad i kunsthistorie fra University of Queensland og en mastergrad fra Universität der Künste Berlin. Kross har tidligere vist arbeider ved blant annet Bergen Assembly, Tenthaus (Oslo), Østlandsutstillingen, PINK CUBE (Oslo), Parkhaus Projects (Berlin) og Galerie Crystal Ball (Berlin). I 2016 ble hun tildelt Dusk till Dawn Art Prize av PNEK og Vandaler Forening.

kirstykross.com



Gabriel Johann Kvendseth

Ix Tab
2020
Stedsspesifikk intervensjon
Variable dimensjoner
Pris 80 000,-

Gabriel Johann Kvendseth (f. 1984 på Karlsøy) har base i Bergen, og er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen. Han har tidligere vist arbeider ved blant annet Nordnorsk Kunstmuseum (Tromsø), KODE (Bergen), Kunstnerforbundet (Oslo), Hordaland kunstsenter (Bergen), Kristiansand Kunsthall, Samisk senter for samtidskunst (Karasjok), Arkhangelsk Regional Fine Arts Museum, Murmansk Regional Art Museum, FELT galleri (Bergen), KRAFT Bergen, Kunsthuset Kabuso (Øystese) og Kreuzberg Pavillon (Berlin).

gabrielkvendseth.com



Espen Kvålsvoll*

Illuminated Shadow Structures
2020

Harelim, pigment, gouache
og olje på lin
175 x 120 cm
Privat eie

Espen Kvålsvoll (f. 1992 i Trondheim) er bosatt i Oslo. Kvålsvoll gikk ut med mastergrad fra Kunstakademiet i Oslo i 2019. Han har tidligere vist arbeider på Noplace (Oslo), Trøndelagsutstillingen (Trondheim) og utstillingen *Unge inviterte 2020* ved Galleri LNM (Oslo).



Kaja Leijon

Purgatory Portal
2019

Analogt C-print montert
på pleksiglass
160 x 125 cm
Opplag 3 + 1 AP, til salgs 1
Pris 65 000,-

Kaja Leijon (f. 1980 i Tromsø) bor i Oslo, og er utdannet ved Kunstakademiet i Oslo. Hennes nyligste separatutstillinger var ved Künstlerhaus Bethanien (Berlin), MELK (Oslo), Kunstnerforbundet (Oslo) og Space 4235 (Genova). Leijons verk har også blitt vist på blant annet Kunsthalle Mainz, Palais de Tokyo (Paris), Haus der Kulturen der Welt (Berlin), Muratcentoventidue (Bari, Italia) og Taiwan National Museum of Fine Arts (Taichung, Taiwan).

kajaleijon.com



Andreas Lian*

Bedriv
2019
Utskjæring, maling og
trykksverte på MDF-plate
80 x 100 cm
Tilhører kunstner

Hogst
2019
Utskjæring, maling og
trykksverte på treplate
60 x 80 cm
Tilhører kunstner

Andreas Lian (f. 1991 i Kristiansand) bor for tiden i Bergen, hvor han tar en bachelorgrad ved Kunstakademiet. Han har tidligere vært elev ved Asker Kunstfagskole. Lian har deltatt på gruppeutstilling ved Bergen Kjøtt, og vist arbeider ved Galleri Bi-Z (Kristiansand). I tillegg har han utført utsmykninger på blant annet Kristiansand lufthavn, Herdla fort og Fauskanger skole (Askøy).

andreaslian.no





Åse Ljones

Duv
2019
Broderi på lin, isopor og kryssfinér
Dybde 20 cm x diameter 120 cm
Pris 90 000,-

Åse Ljones (f. 1954 i Strandebarm, Hardanger) er bosatt i Bergen. Hun er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen med hovedfag i tekstil. Ljones har stilt ut ved blant annet Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar), Kunstnerforbundet (Oslo), KODE (Bergen), Sørlandets Kunstmuseum (Kristiansand), Kunsthuset Kabuso (Øystese), RAM galleri (Oslo) og ved kunstmessen Sculpture Objects Functional Art and Design (SOFA) i Chicago og New York. Arbeidene hennes er innkjøpt av institusjoner som Nasjonalmuseet, KODE og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.



Terese Longva*

Samfunnskontrakt
2020
Performance
Varighet 30 min

Lørdag 17. oktober kl. 18.00

Performansen *Samfunnskontrakt* tar opp den globale kampen om havressursene og de mulige konsekvensene for kysten. I sentrale utrednings- og styringsdokumenter, dukker nå den gamle ideen fra opplysningstiden om samfunnskontrakt opp igjen på nytt. Samfunnskontrakt er et begrep innen juridisk og politisk filosofi der mennesker gir fra seg frihet til en statsmakt mot å få tilgang til ulike rettigheter. Performansen er utviklet i samarbeid med samfunnsviter Harald Dyrkorn. Jugendstilsenteret & KUBE er medprodusent og bestiller av verket.

Terese Longva (f. 1976 på Skuløy) er bosatt på Longva. Hun er utdannet ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen, New York State College of Ceramics ved Alfred University (USA) og Kunsthøgskolen i Ålesund. Siden 2010 har Longva samarbeidet med Laurel Jay Carpenter i duoen Longva + Carpenter, og fra 2012 har hun hatt et nært samarbeid med Harald Dyrkorn. Hun har vist performanser ved blant annet Art li Biennial (Finland), Kunsthall 3,14 (Bergen) og Kunstmuseet KUBE (Ålesund).

tereselongva.com
longvacarpenter.com



Christin Løkke*

Rodd fiske
2019
Steingods
10 x 38 x 12 cm
Pris 20 000,-

Christin Løkke (f. 1970 i Trondheim) er oppvokst i Tromsø, Nordreisa og Sortland i Vesterålen. Hun er nå bosatt i Tingvoll på Møre, og arbeider både der og i Vesterålen. Løkke tar for tiden en mastergrad i design, kunst og håndverk ved Universitetet i Sørøst-Norge. I tillegg har hun lærerutdanning fra Høgskolen i Sør-Trøndelag, NTNU og kunstfag fra Nord universitet. Hun har stilt ut ved flere kunstforeninger, og er i 2020 aktuell med deltakelse på Den Nordnorske Kunstutstilling som arrangeres av Bodø Kunstforening.

christinlokke.no

Alessandro Marchi*

Critical Walks
2020
Performance
Varighet varierer

Critical Walks Oslo Map
2020
Risotrykket kart
59 x 42 cm
Opplag 100, til salgs 99
Pris 290,-

Tirsdag 22. september kl. 17.00
Life Expectancy Walk, 3 km, 37 min

Tirsdag 29. september kl. 17.00
The Four Populations of Oslo, 4 km, 49 min

Tirsdag 6. oktober kl. 17.00
The Singles Line, 5,7 km, 1 time 8 min

Tirsdag 13. oktober kl. 17.00
Ageing Oslo, 7,9 km, 1 time 35 min

Søndagsspesial 18. oktober kl. 12.00 (langtur)
I hus og hytte, 14,6 km, 3 timer 9 min

Tirsdag 20. oktober kl. 17.00
A Nordstrand Line, 4,9 km, 1 time

Tirsdag 27. oktober kl. 17.00
The Inequality Walk, 1,6 km, 19 min

Forhåndspåmelding er nødvendig, se
hostutstillingen.no for mer informasjon
Samtalene under vandringene vil foregå på engelsk

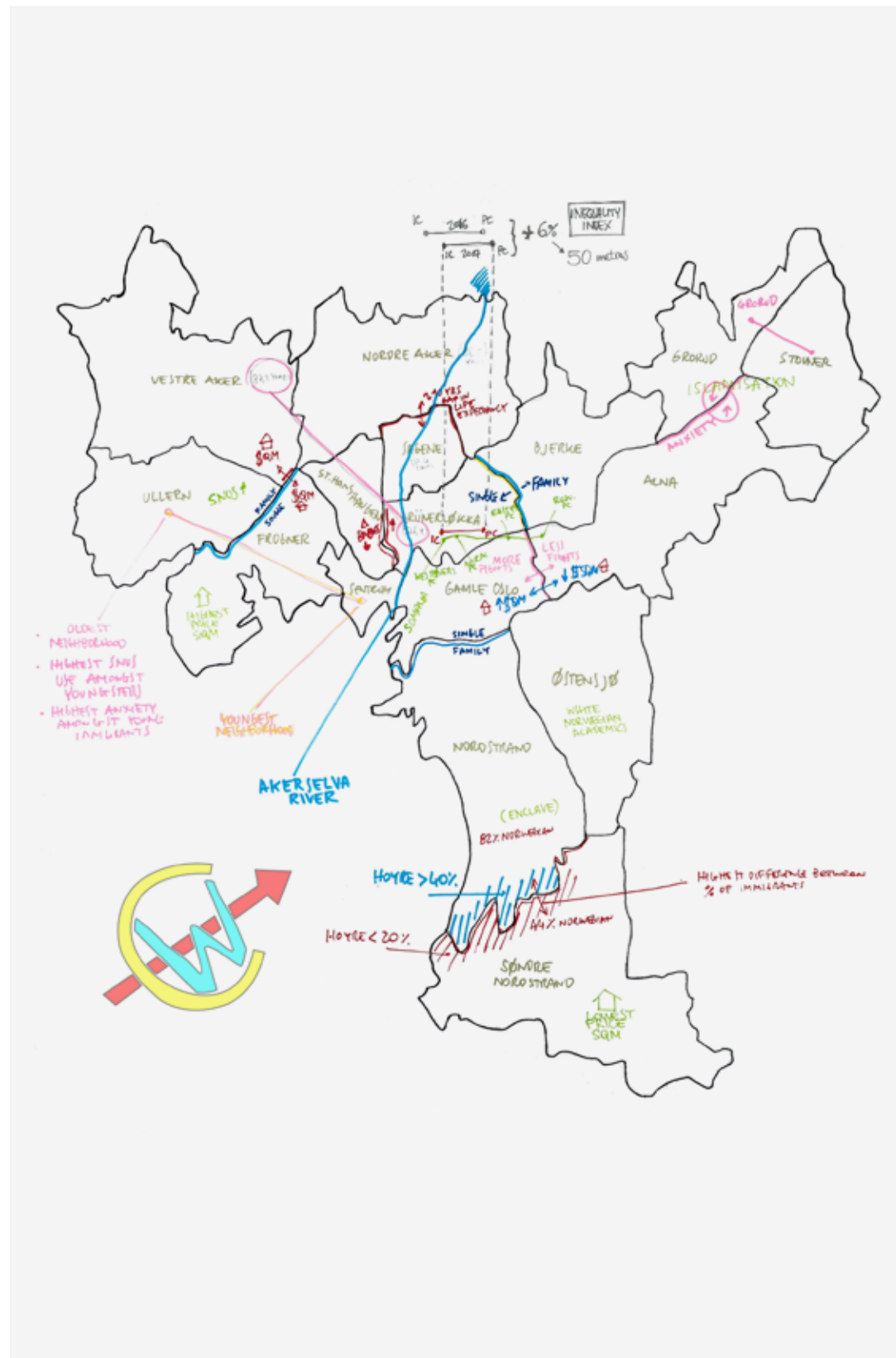
For information in English and about the
individual walks please see hostutstillingen.no
The conversations during the walks will be in English

Alessandro Marchi (f. 1975 i Forlì, Italia) er bosatt i Oslo. Han har mastergrad i kunst og offentlige rom fra Kunsthøgskolen i Oslo, samt en mastergrad i ingeniørvitenskap fra Università degli studi di Bologna. Marchi har hatt separatutstillinger ved blant annet Studio17 (Stavanger), Intercambiador ACART (Madrid) og Espacio Trapezio (Madrid). Han har også deltatt i gruppeutstillinger ved steder som Rogaland Kunstsenter (Stavanger) og Fotografiens Hus (Oslo).

alessandromarchi.com
criticalwalks.org

I prosjektet *Critical Walks* ser Alessandro Marchi på hvordan man kan utforske en by til fots ved å oversette statistisk materiale til ruter for byvandring. Data-materialet er hentet fra Statistisk Sentralbyrå og viser til forskjeller i sosial-, kulturell- og økonomisk bakgrunn blant Oslos befolkning. Prosjektet undersøker byen gjennom statistisk data og gjennom individuelle, sanselige erfaringer og observasjoner. Gjennom byvandringene søker Marchi å forene disse to ulike måtene å forstå verden på. Selv om vandringene er stedsspesifikke, har undersøkelsesmetoden overføringsverdi til andre byer og kontekster.

Vandringene er tilgjengelig på Marchis nettside, og man kan når som helst velge å gjennomføre en av rutene alene eller sammen med andre. I løpet av Høstutstillingen 2020 vil det være mulig å oppleve en rekke vandring i små grupper sammen med kunstneren. Gjennom utstillingsperioden vil publikum bli invitert med på én unik vandring hver uke, med ulike innfallsvinkler til det statistiske materialet og på forskjellige steder i byen. Vandringene under Høstutstillingen vil bli dokumentert og danne grunnlaget for den videre utviklingen av prosjektet.





Christian Messel*

Item 031
2018–2019
Animasjonsfilm
04:23 min
Opplag 3 + 2 AP, til salgs 2
Pris 15 000,-

Christian Messel (f. 1980 i Oslo) bor og arbeider i Oslo, der han er utdannet ved Statens kunstakademi. Messel har hatt separatutstillinger på visningssteder som Galleri K (Oslo), Galleri F 15 (Moss) og Noplace (Oslo). Arbeidene hans er innkjøpt av blant annet Nasjonalmuseet.

christianmessel.com



Elina Waage Mikalsen*

*Biegga, jietna, mikrofuvdna ja
mobiiiatelefovdna / Wind, voice,
microphone and mobile phone*
2019
Lyd
07:45 min
Opplag 3, til salgs 2
Pris på forespørsel

Elina Waage Mikalsen (f. 1992 i Bergen) kommer fra Tromsø, Sápmi, og er bosatt i Oslo. Hun har en bachelorgrad fra Nordland kunst- og filmfagskole under Kunstakademiet i Tromsø, og tar nå sin mastergrad ved Kunsthøgskolen i Oslo. Mikalsen har vist arbeider ved blant annet Destiny's Atelier (Oslo), Nuuk Nordisk Kulturfestival (Nuuk, Grønland), Kunstplass Contemporary Art [Oslo], Telemark Kunstsenter (Skien), Trøndelag senter for samtidskunst (Trondheim) og Den Nordnorske Kunstutstilling. I 2015 ble hun kåret til «årets unge kunstner» på urfolkfestivalen Riddu Riđđu.



Marianne Moe

Veggtavler Horva 1–4
2018

Farget, strimlet og formklipt ullfilt limt på finérplate
Variable dimensjoner innenfor 50 x 50 cm
Pris per enkeltverk 25 000,-
I utstillingen vises et utvalg på 4 fra en serie på totalt 8 unike tavler
Nr. 3 i serien tilhører Meløy kommune

Marianne Moe (f. 1975 i Sandnessjøen) er oppvokst på Herøy på Helgeland. Hun er nå bosatt i Bergen, der hun er utdannet ved Kunsthøgskolen. Moes siste separatutstilling var på Galleri Salhus ved Norsk Trikotasjemuseum (Bergen). Hun har deltatt på en rekke gruppeutstillinger, blant annet ved Galleri Format Oslo og RAM galleri (Oslo). Moes arbeider er innkjøpt til flere offentlige samlinger, som Oslo kommunes kunstsamling, Norsk kulturråd og KODE. Serien *Veggtavler* har tidligere blitt vist i sin helhet ved Den 73. Nordnorske Kunstutstilling (Tromsø) i 2019, hvor Moe mottok kritikerprisen for verket.

mariannemoe.no



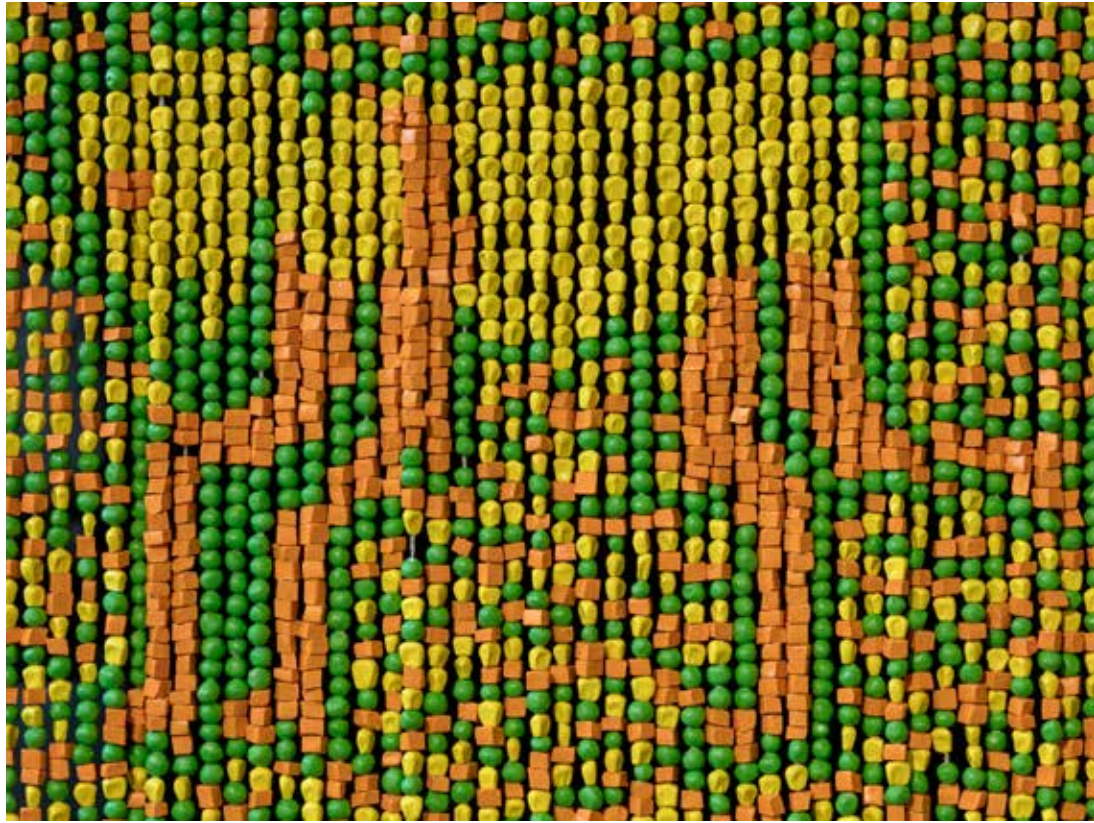
Ingun Alette Mæhlum*

Tussøy #6
2015

Analogt fotografi
Håndkopiert på barytt
40 x 60 cm
Opplag 8 + 1 AP, til salgs 5
Pris m/ ramme 13 500,-

Ingun Alette Mæhlum (f. 1973 i Hamar) er en dokumentarfotograf bosatt i Tromsø. Hun er utdannet ved fotojournalistutdanningen på Høgskolen i Oslo og ved Høgskulen i Volda. I samarbeid med journalist Christine Kristoffersen Hansen driver hun selvpublikeringsforlaget Agalaus, som har utgitt bøkene *Væran* (2017), *Vestregata* (2017), *Lofotfisket* (2017) og *Longyearbyen – Halvveis til Nordpolen* (2018). I 2017 gav Mæhlum ut fotokunsten boken *Tussøy* på forlaget Kehrer Verlag. 15 av fotografiene fra serien ble stilt ut på Museum Kunst der Westküste (Alkersum, Tyskland).

ingun.no

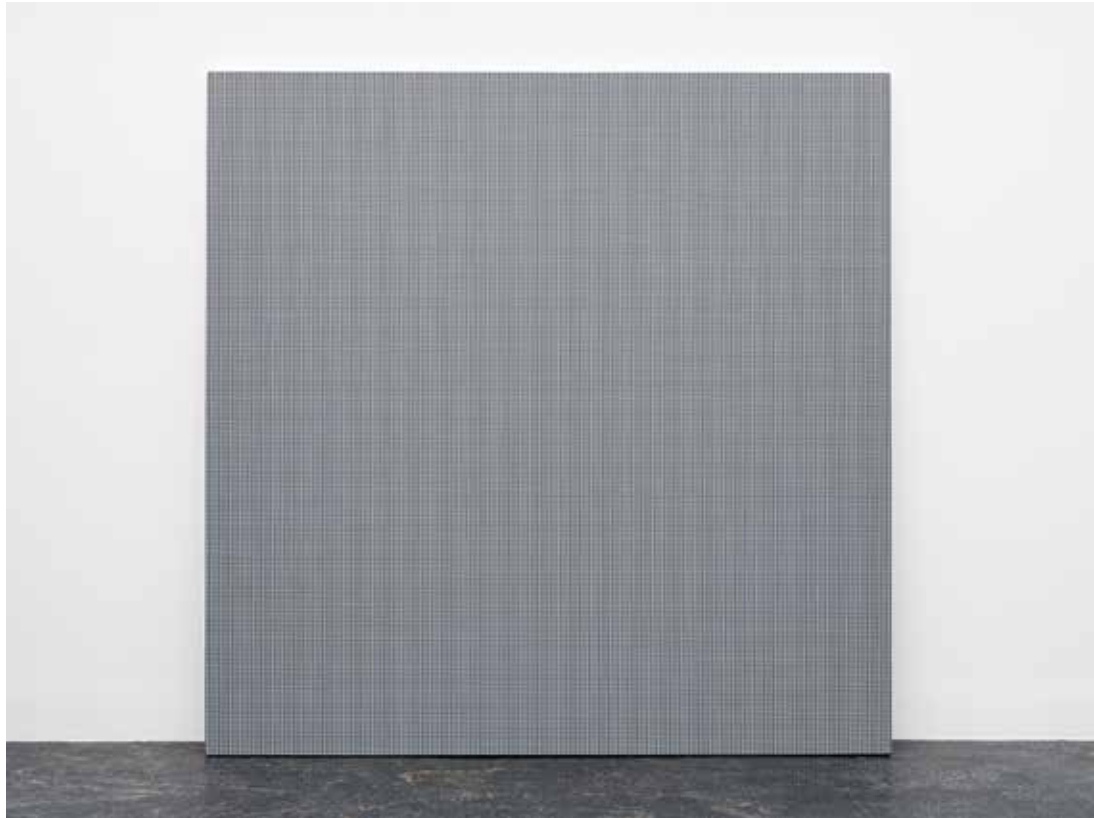


Eli Mai Huang Nesse*

Artifact
2018
Skulptur
Keramikk, lin og bambus
210 x 80 cm
Pris 35 000,-

I forgot my grandparents' names
2018
Film
08:41 min
Opplag 4, til salgs 3
Pris 35 000,-

Eli Mai Huang Nesse (f.1992 i Lærdal) kommer fra Sogndal, men er nå bosatt i Oslo. Hun har en bachelorgrad fra Kungliga Konsthögskolan i Stockholm, med utveksling til Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Nesse har blant annet hatt separatutstilling ved Galleri Slakt (Bergen) og vist arbeider ved R1 Reaktorhallen (Stockholm) og Galleri Memphis (Oslo).



Kristin Nordhøy

Interlace #3
2019
Olje på lerret
220 x 220 cm
Pris 150 000,-

Kristin Nordhøy (f. 1977 i Oslo) er utdannet ved Kunst-
høgskolen i Oslo. Nordhøy bor og arbeider i Oslo. Hennes
nyligste separatutstillinger var ved Galleri Haaken (Oslo)
og Looock Galerie (Berlin). De seneste årene har hun deltatt
i gruppeutstillinger ved blant annet Scandinavia House
(New York), Drawing Room (London) og Blomqvist (Oslo),
og i 2018 stilte hun ut på Kunstnerens Hus i anledning
LNMs jubileumsutstilling.

kristinnordhoy.com



Knut Helge Odden

AUE
1988
Skulptur
Kvarts og furu
160 x 34 x 37 cm
Pris 177 000,-
(inkl. mva. og kunstavgift)

LIVE
2007
Skulptur
Bohuslängranitt
98 x 32 x 24 cm
Pris 177 000,-
(inkl. mva. og kunstavgift)

Knut Helge Odden (f. 1951, Oslo–d. 2019, Notodden) var utdannet keramiker ved Statens håndverks- og kunstindustriskole, og deretter billedhugger under Per Palle Storm på Statens kunstakademi. Han bodde og arbeidet store deler av sitt liv i Telemark, først i Sauherad, så på Notodden. Siden han gikk ut fra akademiet i 1981 jobbet han stort sett i et abstrahert formspråk, der håndverk og materialitet stod sentralt. Skulpturene er hovedsakelig hugget av stein, men har også innslag av tre, metall, keramikk, readymades og plastmaterialer. Odden utførte flere større skulpturer til utsmykninger, blant annet for Statens Hus i Moss, Korsvoll skole, Telemark sentralsykehus og Niels Henrik Abel-monumentet i Gjerstad.

Selv beskrev Knut Helge Odden arbeidene sine slik: Jeg ser på skulpturene mine som romlig poesi, lader dem maksimalt – enkelt, taktilt, sensuelt. Søker minimale former – maksimalt uttrykk, ofte gjennom enkle former og symboler som eksempelvis kule og kube, rett strek og bølge, rett linje og spiral.



Marianne Rovas Olsen*

Støtt de lesbiske i Kina og Albania 1977

Fotografi
180 x 120 cm
Opplag 4, til salgs 2
Pris u/ ramme 39 000,-
Pris m/ ramme 63 000,-

Marianne Rovas Olsen (f. 1954 i Hammerfest) er bosatt i Oslo. I perioden 1975–1976 var hun medlem i performancegruppen Seriosgruppa, og 1976–1979 var hun en del av det kvinnelige kunstnerkollektivet Sfinxa. Olsen dokumenterte sitt eget og sine venners liv som lesbiske, feministiske aktivister i Oslo på 1970-tallet, og har en stor samling fotografier fra denne perioden. Flere av Olsens fotografier ble nylig vist på Akershus Kunstsenter i forbindelse med utstillingen *SFINXA – Lesbiske trykk og kvinneaktivisme 1970–1985* av Inge Ås. Et utvalg av arbeidene hennes blir også presentert i boken *Vi spiste, sov og drakk feminisme*, som utgis på Sfinxa Forlag i 2020.

mariannerovasolsen.no

Stella Palm*

ÄTA SOVA JOBBA DÖ 2019

Linotrykk
102 x 72 cm
Opplag 1 (denne varianten), til salgs 1
Pris m/ ramme 12 000,-

Stella Palm (f. 1994 i Dalsland, Sverige) gikk ut med bachelorgrad fra Kunstakademiet i Bergen i 2020. Tidligere har hun studert form og design ved Stenebyskolan (Dals Långed) og keramikk ved Capellagården (Färjestaden). Palm bor og jobber både i Norge og Sverige. Hun har vist arbeider ved Kulturgatan Bodafors, Liljevalchs konsthalls satelitt på Hanaholmen (Helsingfors), Vårsalongen ved Liljevalchs (Stockholm), Not Quite (Fengersfors), Teatergalleriet (Kalmar) og Galleri Bokboden (Bergen).



Viktor Pedersen*

On Interdimensional Beings
2017–2020
Performativ forelesning
Varighet 30 min
Sminkør: Matilde Midttveit

Lørdag 31. oktober kl. 18.00
30 sitteplasser
Setereservasjon er nødvendig,
se hostutstillingen.no for detaljer
Det blir benyttet strobelys
under performansen

On Interdimensional Beings er en performativ forelesning om relasjonen mellom mennesker og overnaturlige vesener. Samhain, 31. oktober, er dagen da grensen mellom vår verden og de andre dimensjonene er tynnast. Til denne dagen påkaller Høstutstillingen Akin, et interdimensjonalt vesen som stiger gjennom virkelighetens slør for å holde foredrag på Kunstnernes Hus. I foredraget vil publikum få kjennskap til en rekke interdimensjonale vesener, samt høre om våre unike møter som strekker seg fra forhistorisk tid fram til i dag. Med foredraget ønsker Akin å rette søkelys på hvordan den samfunnsmessige utviklingen påvirker relasjonen til det overnaturlige. Akin undersøker rollen de interdimensjonale vesenene spiller i møte med våre felles økologiske utfordringer.

Viktor Pedersen (f. 1988 i Tønsberg) er bosatt i Oslo. Han har en bachelorgrad fra Kunstakademiet i Tromsø og en mastergrad fra Kunstakademiet i Oslo. Pedersen har tidligere stilt ut ved Lofoten International Art Festival (Svolvær), Nordnorsk Kunstnersenter (Svolvær) og Small Projects (Tromsø).

viktorpedersen.com

EVERYTHING WILL BE OK

Shwan Dler Qaradaki

The Golden Wish
2019
Installasjon i 2 deler

Tekst av gull
5 x 100 cm

Video
05:54 min

Installasjonen selges samlet
Opplag 3, til salgs 1
Pris 300 000,-

Utgangspunktet for Shwan Dler Qaradakis arbeid er den danske smykkeloven, vedtatt av Folketinget i 2016. Loven tilsier at politiet kan beslaglegge smykker og verdigjenstander fra asylsøkere idet de ankommer landet, for å finansiere egen kost og losji. Unntaket er giftringer og ting med stor affeksjonsverdi, som må bevises med en personlig historie.

Sommeren 2019 var Qaradaki i irakisk Kurdistan og møtte flyktninger i to store flyktningleirer. Den største har 25 000 beboere, de fleste syrere og yezidier, og lever

under elendige forhold. Her fant han ut at mange solgte private eiendeler og verdisaker for å finansiere sin egen flukt. Qaradaki kjøpte gullsmykker som ringer, halskjeder og øredobber fra private og lokale forhandlere, gullsmeder i Arbat og Suleimania, der de fleste flyktningene holder til. Alt dette gullet, til sammen 320 gram i tolv karat gull, ble deretter smeltet om til en plate, som senere ble kuttet og sveiset til bokstaver som danner setningen «Everything will be OK». Prosessen kan følges i videoverket. De forsøksvis beroligende ordene henspiller direkte på hva en voksen kan si for å trøste et barn, særlig i en desperat situasjon hvor selve fremtiden står på spill.

Shwan Dler Qaradaki (f. 1977 i Suleimania, Kurdistan) er bosatt i Oslo. Qaradaki er utdannet ved Suleimani Institute of Fine Arts (Kurdistan, Irak), NISS (Oslo) og Statens kunstakademi (Oslo). Han har hatt separatutstillinger ved blant annet Interkulturelt Museum (Oslo), Akershus Kunstsentersenter (Lillestrøm), Festsplillene i Nord-Norge (Harstad) og Kunstnerforbundet (Oslo). I 2020 ble han som én av åtte kunstnere invitert av Nasjonalmuseet til å respondere på den aktuelle *I Can't Breathe*-kampanjen, hvor han bidro med filmen *Sharp as a Knife*. I 2021 er han del av den første gruppeutstillingen i det nye Nasjonalmuseet, og skal ha en separatutstilling på Kunstplass Contemporary Art [Oslo].



John Raustein

Dagene løsner fra beinet
(tenk på noe annet)
2018–2020
Skulptur
Tekstil, treverk og vatt
350 × 300 × 50 cm
Pris 95 000,-

John Raustein (f. 1972 i Stavanger) er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen og Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering i København. Raustein har hatt separatutstillinger ved institusjoner som Kunstnerforbundet (Oslo), Trøndelag senter for samtidskunst (Trondheim) og KRAFT Bergen. Han har deltatt i en rekke gruppeutstillinger i inn- og utland, blant annet ved Zhejiang Art Museum (Hangzhou, Kina) og i utstillingen *Nålens Øye*, som ble vist på KODE (Bergen) og Kunstindustrimuseet i Oslo. Rausteins arbeider er innkjøpt av Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Nasjonalmuseet, KODE og Sørlandets Kunstmuseum.

johnkraustein.com

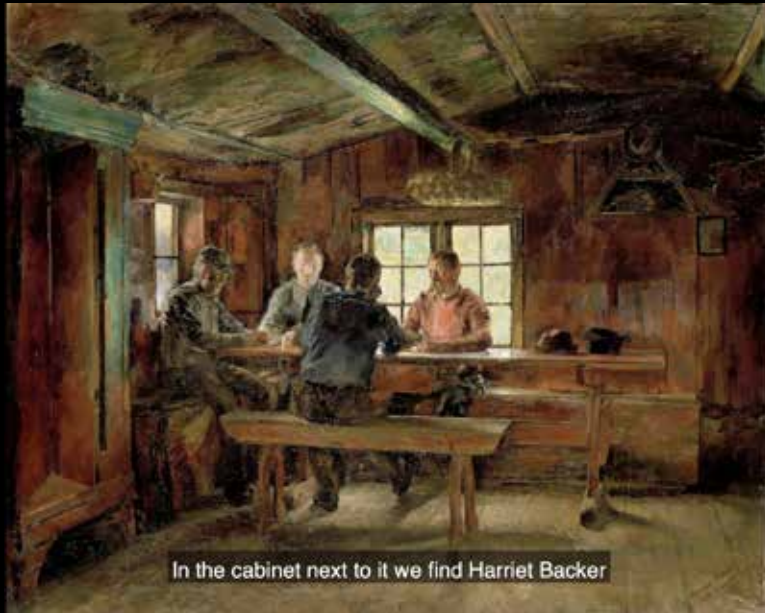


Andreas Olavssønn Rongen

Studie med brukket arm #7
2019/2020
Håndfarget tekstil (vevd detalj),
enkaustikk og gravering
290 × 120 cm
Pris på forespørsel

Fullstendig materialliste: Oste-, carnauba- og bivoks, dammarharpiks, pigment, pulverisert marmorino, teip, masonit, gravert glass, håndfarget vadmél (vevd detalj), lim, papp og tusj på funnet bomullsband

Andreas Olavssønn Rongen (f. 1989 i Lørenskog) bor i Oslo, hvor han har en mastergrad fra Kunstakademiet.



In the cabinet next to it we find Harriet Backer

Birgitte Sigmundstad

Kunst og Ukunst

2020

Video

08:49 min

Pris og opplag på forespørsel

Birgitte Sigmundstad (f.1969 i Bærum) er bosatt i Oslo, og er utdannet billedkunstner fra Surrey Institute of Art and Design (Storbritannia). Hun har hatt separatutstillinger ved visningssteder som Galleri BOA (Oslo), RAM galleri (Oslo) og Kunstnerforbundet (Oslo). De seneste årene har hun deltatt i gruppeutstillinger ved blant annet Munchmuseet (Oslo) og Interkulturelt Museum (Oslo). Sigmundstad har også vist filmer på en rekke festivaler, som Kortfilmfestivalen i Grimstad og Bergen internasjonale filmfestival. I 2007 mottok hun Einar Granums Kunstpris.

birgittesigmundstad.com



Dag Skedsmo

Noland X

2020

Lakkert stål og syrefast stål

95 x 25 x 7 cm

Pris 25 000,-

Dag Skedsmo (f.1951 i Oslo) er bosatt på Kongsvinger. Hans nyligste separatutstillinger var ved Kunstnerforbundet (Oslo), Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar) og Larvik kunstforening. I 2019 var han jubileumsutstillende på Østlandsutstillingen, og de siste årene har han også deltatt i gruppeutstillinger ved blant annet Tegnerforbundet (Oslo) og Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar). Skedsmo har utført en rekke offentlige utsmykninger, og arbeidene hans er innkjøpt av institusjoner som Nasjonalmuseet, Lillehammer Kunstmuseum og Göteborgs konstmuseum.

dagskedsmo.com



Sara Skogøy*

*My Dad went to Syden and all
I got was this lousy bead-top*
2019

Glassperler, silke og fellesferie
30 x 50 cm
Pris 175 000,-

Sara Skogøy (f.1994 i Haugesund) bor i Oslo, og er utdannet klesdesigner ved Kunsthøgskolen i Oslo. Hun har hatt arbeider på trykk i *Novembre Magazine*, arbeidet med sceneantrekk for flere artister og hatt en solo-visning under Oslo Fashion. Skogøy jobber også aktivt med fagorganisering av den norske motebransjen.

saraskogoy.com



Vibeke Slyngstad

Shuafat VII
2020
Olje på lerret
75 x 110 cm
Pris på forespørsel

Vibeke Slyngstad (f. 1968 i Ålesund) er bosatt i Oslo. Hun er utdannet ved Statens kunstakademi (Oslo) og Meisterschule für Malerei i Graz (Østerrike), i tillegg til at hun har studert dokumentar og animasjon ved Møre og Romsdal distrikthøgskole Volda. Slyngstad har stilt ut ved blant annet Kristin Hjellegjerde Gallery (Berlin), OSL contemporary (Oslo), Kristiansand Kunsthall, Museet for samtidskunst (Oslo) og Haugar Vestfold Kunstmuseum (Tønsberg). Hun var også representert ved den nordiske paviljongen under Veneziabiennalen i 2009.



Lena Katrine Sokki og Tobias Liljedahl*

A Friendly Imitation of Work
2019
Tokanals videoinstallasjon
Variable dimensjoner
Pris på forespørsel

Lena Katrine Sokki (f. 1980 i Båtsfjord) er bosatt i Trondheim. Hun er utdannet ved Det Fynske Kunstakademi i Odense og ved Kunstakademiet i Trondheim. Sammen med Tobias Liljedahl har hun i en årrekke stått bak det relasjonelle prosjektet Kantine kino (tidligere kjent som Kunstkantina). Sokki utgjør også den ene halvparten av kunstnerduoen Lena Katrine & Heidi-Anett. Ved siden av egen kunstnerisk praksis er hun prosjektleder ved BABEL visningsrom for kunst i Trondheim, hvor hun arbeider med kuratering og daglig drift.

Tobias Liljedahl (f. 1988 i Järna, Sverige) er fra Göteborg, men bosatt i Trondheim. Han er utdannet ved Kunstakademiet i Trondheim. I tillegg til samarbeidet med Sokki, har Liljedahl de seneste årene vist arbeider ved blant annet Vårutstillingen på Fotogalleriet (Oslo), Trøndelagsutstillingen (Trondheim) og på Møre og Romsdal kunst-senter (Molde).

tobiasliljedahl.com



Anne Stabell*

Sommerskog
2018
Transparent billedvev
Plantefarget garn
215 x 220 cm
Pris 180 000,-

Anne Stabell (f. 1958 i Trondheim) er oppvokst i Oslo og bor og arbeider i Porsgrunn/Skien og Husum (Tyskland). Hun er utdannet ved avdelingen for klær og kostyme på Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo, i tillegg til et semester på Arkitektthøgskolen i Oslo. Stabell har skapt flere tekstile kunstverk for offentlige rom, og har hatt separatutstillinger ved visningssteder som Kunstbanken Hedmark Kunstsenter (Hamar), Telemark Kunstsenter (Skien), Vestfold Kunstsenter (Tønsberg) og Østfold kunstsenter (Fredrikstad). I tillegg har hun deltatt på en rekke gruppe- og kollektivutstillinger nasjonalt og internasjonalt.

annestabell.no



Mette Stausland

Fra Vangeserien (754)

2019

Blyant på papir

112 x 90 cm

Pris u/ ramme 56 000,-

Pris m/ ramme 60 000,-

Fra Vangeserien (734)

2019

Blyant på papir

112 x 90 cm

Pris u/ ramme 56 000,-

Pris m/ ramme 60 000,-

Mette Stausland (f. 1956 i Halden) er bosatt i Hjørring i Danmark. Hun er utdannet ved Vestlandets kunstakademi i Bergen, Kunstakademiet i Stockholm og ved Jan van Eyck Academie i Maastricht (Nederland). Stausland har de seneste årene hatt separatutstillinger ved visningssteder som Kunstnerforbundet (Oslo), Maurer Zilioli Contemporary Arts (München), Tegnerforbundet (Oslo) og Kristiansand Kunsthall. Hun har deltatt i Forårsutstillingen ved Charlottenborg Kunsthall (København), samt gruppeutstillinger ved blant annet Bomuldsfabriken Kunsthall (Arendal) og Galleri Dropsfabrikken (Trondheim).

stausland.com



Willibald Storn

Jeg skammer meg

2019

Fotografi

72 x 54 cm

Opplag 3, til salgs 2

Pris u/ ramme 20 000,-

Pris m/ ramme 25 000,-

Willibald Storn (f. 1936 i Michelbach, Østerrike) bor i Oslo, hvor han er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole. Storn var sentral i etableringen av kunstnerkollektivet GRAS på slutten av 1960-tallet. De senere årene har han stilt ut ved visningssteder som Kunstnerforbundet (Oslo), Kunsthall Grenland (Porsgrunn) og Kunsthall Stavanger. Arbeidene hans er representert i samlingene til blant annet Nasjonalmuseet, Norsk kulturråd og Oslo kommune.



Ellen Henriette Suhrke

Berøringstur
2020

HD-video

14:05 min

Opplag 5 + 1 AP, til salgs 4

Pris 30 000,-

Ellen Henriette Suhrke (f. 1984, Mo i Rana) bor og jobber i Oslo. Hun er utdannet ved Kunsthøgskolen i Bergen, Kuvataideakatemia i Helsinki og Universitetet i Oslo. Suhrke har hatt separatutstillinger ved visningssteder som Kunsthall 3,14 (Bergen), Archipelago ved Hordaland Kunstsenter (Bergen), PODIUM (Oslo) og Oppland Kunstsenter (Lillehammer). I 2017 gav hun ut fotoboken *Touch Tours* på Multipress Forlag.



Sunniva Sundby* og Andreas J. Riiser*

Greetings from Myanmar
2020

Video

05:18 min

Opplag og pris på forespørsel

Sunniva Sundby (f. 1987, fra Åros) arbeider som dokumentarfilmskaper. Hun er utdannet i dokumentarregi ved Høgskolen i Lillehammer og har en bachelorgrad i estetiske fag fra Universitetet i Bergen. Tidligere arbeider som kan nevnes er *BOYS*, *Skolen* og *Som hun elsker*. For *BOYS* mottok hun pris for beste norske kortdokumentar på Bergen internasjonale filmfestival i 2016. Sammen med Anne Silje Bø regisserte hun dokumentarserien *Sjuende*, vist på NRK i 2019.

Andreas J. Riiser (f. 1979 i Oslo) er utdannet ved Den norske filmskolen på Lillehammer. Han har bakgrunn i visuell scenekunst, spillefilm og TV. Riiser har skrevet og regissert flere prisvinnende filmer og har vist arbeider i både inn- og utland, blant annet ved Cannes Lions, Clermont-Ferrand International Short Film Festival, Palm Springs International ShortFest og São Paulo International Short Film Festival. Novellefilmene *Vi har alle vårt* og *ISOLA* vant henholdsvis Filmkritikerprisen på Kortfilmfestivalen i 2013 og juryens hovedpris ved Moskva Internasjonale Kortfilmfestival i 2007. En av de siste filmene hans, *Mr. Death*, er for tiden i utvikling som TV-serie hos HBO.



Bente Sætrang

Intermittent Reassurance

2020

Kull på lerret av brukt presenning

136 x 202 cm

Pris 30 000,-

Bente Sætrang (f. 1946 i Oslo) bor og arbeider i Oslo. Hun er utdannet i tekstil ved Statens håndverks- og kunstindustriskole, samt ved Kunstakademiet i Poznan (Polen). I perioden 1986–1993 var hun professor ved Kunsthøgskolen i Bergen. Sætrang har hatt høy kunstnerisk aktivitet fra 1974 og fremover, og mottok Rune Brynestads minnestipend i 2016. Hun debuterte på Høstutstillingen i 1980. Arbeidene hennes er innkjøpt av institusjoner som Nasjonalmuseet, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, KODE (Bergen), Norsk kulturråd og Victoria & Albert Museum i London. I oktober 2020 er hun aktuell med separatutstilling i Kunstnerforbundet (Oslo).



Fredrik Wiig Sørensen*

Sleepless elite

2020

Olje på lerret

100 x 120 cm

Pris 30 000,-

Fredrik Wiig Sørensen (f. 1989 i Ålesund) er bosatt i Bergen. Han har studert ved Ålesund Kunstfagskole, og har en bachelorgrad i filosofi fra Universitetet i Bergen. Sørensen har stilt ut arbeider ved blant annet USF Verftet (Bergen), KHÅK Kunsthall (Ålesund) og Kunstmuseet KUBE (Ålesund).

fwsorensen.com

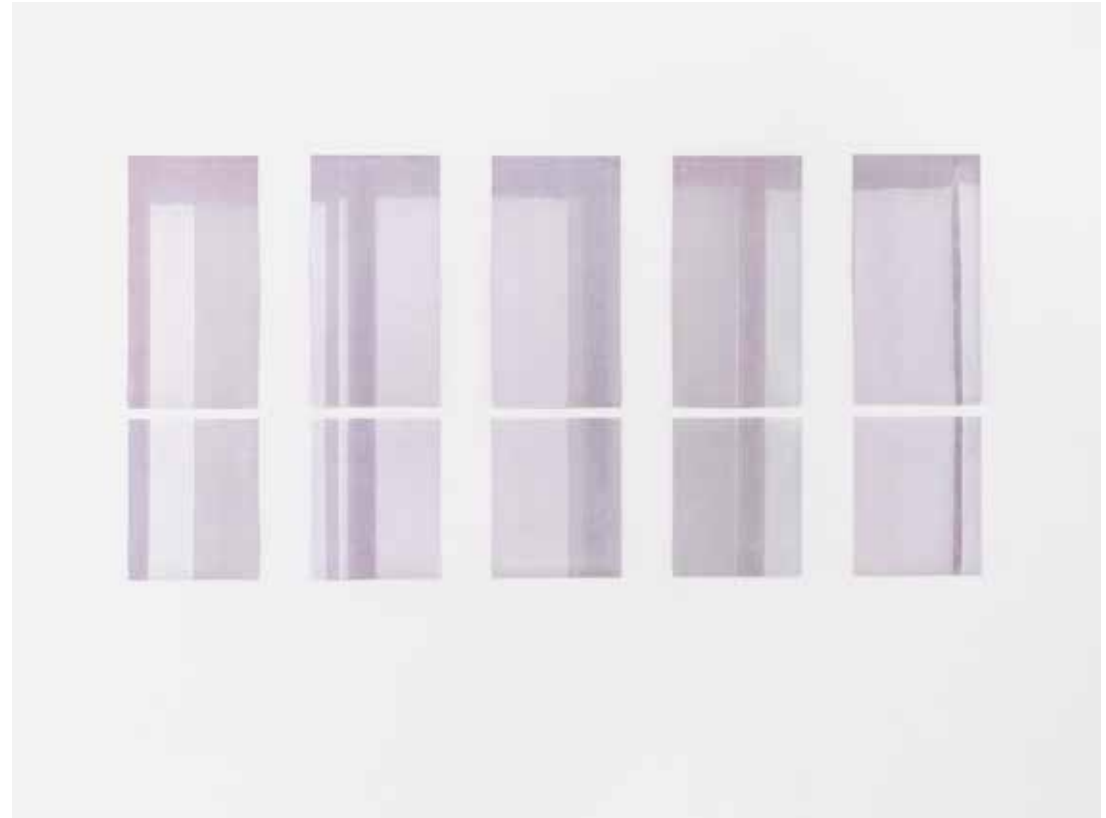


Barbro Raen Thomassen

S for Seeds and Survival (II)
2014
Skulptur
Marmor
24 x 26 x 51 cm
Pris 65 000,-

Barbro Raen Thomassen (f. 1955 i Tønsberg) er oppvokst i Søgne og nå bosatt i Birkenes kommune i Agder. Hun er utdannet ved Kunstakademiet i Bergen og ved École des Beaux-Arts i Angers (Frankrike). I tillegg har hun mellomfag i kunsthistorie fra Universitetet i Bergen. Thomassen har blant annet vist arbeider ved vandretstillingen *Matter matters. What do we care about?* (Beijing, Hefei og Kunming, Kina), European Cultural Centre (Venezia), Risør Kunstpark, Sørlandets Kunstmuseum (Kristiansand) og RAM galleri (Oslo). Hun har utført utsmykninger i gågata i Vennesla, nye Bøler kirke og Byhaven i Grimstad.

raenthomassen.no



Mirjam Raen Thomassen*

Komposisjoner i hvitt
2019
Lerret, fotografi, lim og
retroreflekterende glassperler
7 stk. à 98 x 30 cm
Pris per enkeltverk 7 000,-

Mirjam Raen Thomassen (f. 1982 på Osterøy) er bosatt i Arendal. Hun er utdannet ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen, med utveksling til Glasgow School of Art i Skottland. I tillegg har hun studert ved Einar Granum Kunstfagskole i Oslo. Thomassen har hatt separatutstillinger på blant annet Kunstgarasjen (Bergen), TCG Nordica (Kunming, Kina) og Agder Kunstsenter (Kristiansand). Hun har også deltatt i gruppeutstillinger som *Sørlandsutstillingen 50 år* (Lista, 2019) og jubileumsutstillingen ved Sørlandets Kunstmuseum (Kristiansand) i 2015.



Hedvig Thorkildsen
An area of land smaller than a forest
 2019
 Tresnitt/monotypi
 90 x 180 cm
 Pris 34 500,-
 Verket i utstillingen er en del av en større serie med samme tittel

Hedvig Thorkildsen (f. 1982 i Bergen) bor og arbeider i Bergen. Thorkildsen har en mastergrad fra Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Hun har hatt separatutstillinger ved visningssteder som Kunstgarasjen (Bergen), Studio17 (Stavanger) og Norske Grafikere (Oslo). De seneste årene har hun deltatt i gruppeutstillinger ved blant annet Bærum Kunsthall, Bodø Kunstforening og Hubei Museum of Art (Wuhan, Kina).
hedvigthorkildsen.no



Gerd Tinglum
Nytt alfabet
 2018
 Tresnitt
 29 stk. à 64 x 50 cm
 Særtrykk, til salgs 1
 Pris per enkeltverk u/ ramme 7 500,-
 Samlet pris på forespørsel

Gerd Tinglum (f. 1951 i Namsskogan) er bosatt i Oslo. Tinglum har vært professor ved både Kunsthøgskolen i Oslo og Kunst- og designhøgskolen i Bergen. Ved sistnevnte ble hun rektor og senere dekan for Fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen. Hennes seneste utstillinger har vært ved visningssteder som Randers Kunstmuseum (Danmark), Galleri Dropsfabrikken (Trondheim), Stavanger kunstmuseum, Kunstmuseet Nord-Trøndelag (Namsos), Kunstnerforbundet (Oslo) og Kunstnernes Hus. Tinglums arbeider er innkjøpt av blant annet Nasjonalmuseet, Trondheim kunstmuseum, Trondheim kommune og Bergen kommune.



Øystein Tømmerås
*Disintegration Blå
(noisy-le-grand-mix)*
2019
Olje på lerret
200 x 360 cm
Pris 175 000,-

Øystein Tømmerås (f.1976 i Trondheim) er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Statens kunstakademi i Oslo og Kungliga Konsthögskolan i Stockholm. Tømmerås har hatt en rekke separatutstillinger på Galleri Haaken (Oslo) og Galleri Ismene (Trondheim) de siste årene. Tidligere har han blant annet hatt separatutstilling ved Stenersen-museet (Oslo) og deltatt i utstillingen *Paralleller* ved Kistefos-museet (Jevnaker). Arbeidene hans er innkjøpt av flere institusjoner og offentlige samlinger, som Astrup Fearnley Museet, Oslo kommune, KORO og Trondheim kommune.



Magne Vatneødegård

Tilstand I
2019-2020
Olje/collage
130 x 97 cm
Pris 50 000,-

Tilstand II
2020
Olje/collage
130 x 97 cm
Pris 50 000,-

Magne Vatneødegård (f.1950 på Vatne i Møre og Romsdal) er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole og Statens kunstakademi i Oslo. Vatneødegård har hatt separatutstillinger ved visningssteder som Kunstnerforbundet (Oslo), Galleri Dobloug (Oslo), Aalesunds Kunstforening og Galleri Allmenningen (Bergen). Han har også deltatt i gruppeutstillinger ved blant annet Kunstnernes Hus, Trondhjems Kunstforening og Stavanger Kunstforening. Vatneødegårds arbeider er innkjøpt av en rekke museer og samlinger, som Nasjonal-museet, Norsk kulturråd, Oslo kommune, Sørlandets Kunstmuseum og Kunstmuseet KUBE.



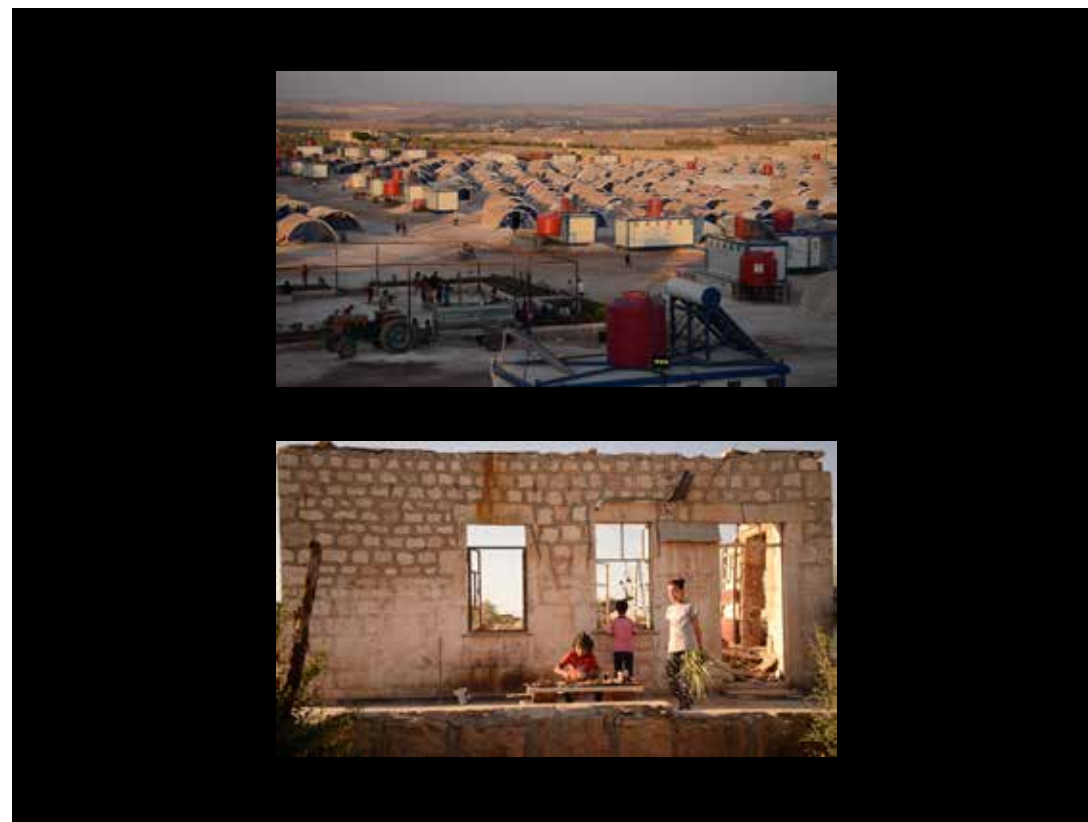
Morten Jensen Vågen

Fit in Bug out
2019
Video
00:52 min
Opplag 5 + 2 AP, til salgs 5
Pris 25 000,-

Fit in Bug out
2019
Skulptur
iSekk, feltseng, sotet vindu,
byggeskum, epoksy og maling
220 x 100 x 70 cm
Pris 35 000,-

Morten Jensen Vågen (f.1987 i Haugesund) bor og arbeider i Oslo. Han har bachelor- og mastergrad fra Kunstakademiet i Oslo. Vågen har stilt ut ved blant annet Galleri BOA (Oslo), Studio17 (Stavanger), Palmera (Bergen) og Haugesund Kunstforening. Han har også utgitt tips og triks-hefter for Oslos byrom, kalt *Oslo Loopholes*, som tar for seg smutthull og gratismuligheter i Oslo sentrum.

mjv.no



Gelawesh Waledkhani

Mecid, 11 år
2019
Dokumentarfilm
07:34 min
Opplag og pris på forespørsel

Diljîn, 12 år
2019
Dokumentarfilm
09:04 min
Opplag og pris på forespørsel

Gelawesh Waledkhani (f.1982 i Kurdistan) bor og arbeider i Oslo, og er utdannet ved Kunstakademiet i Oslo. Hennes siste separatutstilling var ved Galleri BOA (Oslo) og Kunstmuseet i Nord-Trøndelag (Namsos). Hun har deltatt i en rekke gruppeutstillinger, blant annet ved Akershus Kunstsenter (Lillestrøm), Haugar Vestfold kunstmuseum (Tønsberg), OSL contemporary (Oslo), Kunstmuseet Nord-Trøndelag (Namsos), Tegnerforbundet (Oslo), Auto-center (Berlin), Trafo Kunsthall (Asker) og Kunstnerforbundet (Oslo). Waledkhanis arbeider er innkjøpt av Oslo kommune og Buskerud Kunstsenter.



Wenche Malvina Wisløff*

Drøm
2019
Blyant, tusj, Tipp-Ex og
akrylmaling på papir
44 x 58 cm
Pris m/ ramme 13 500,-

Wenche Malvina Wisløff (f. 1956 i Drammen) er bosatt i Oslo. Hun er utdannet adjunkt ved Høgskolen i Oslo og Akershus, og har i tillegg utdanningsbakgrunn fra teaterskole Siegert i Trondheim. Wisløff har arbeidet freelance som tegner, skuespiller og musiker over flere år, og er blant annet sanger, pianist og låtskriver i Oslo-baserte Malvina Band.



Arild Yttri

Løa på Ranen I
2018

Løa på Ranen II
2018

Løa på Holmen I
2018

Løa på Holmen II
2018

Åmundløa på Øyane I
2018

Åmundløa på Øyane II
2018

Jenseløa på Øyane I
2018

Jenseløa på Øyane II
2018

Yttriløa på Øyane I
2019

Yttriløa på Øyane II
2020

Yttriløa på Øyane III
2019

Øyløa til Eliasgarden
2019

Løa til Bakkalars I
2019

Løa til Bakkalars II
2019

Moløa I
2019

Moløa II
2020

Moløa III
2019

Høyballer
2019

Kobberstikk
18 stk. à 15 x 23 cm
Opplag 80, til salgs 40
Pris per enkeltverk
u/ ramme 3 800,-

Arild Yttri (f. 1958 i Bærum) er oppvokst i Rælingen og bor nå i Oslo. Han er utdannet ved Statens kunstakademi (Oslo) og Bergen Kunsthåndverksskole. Yttri har i over 30 år arbeidet med utarbeidelse av frimerker, pass og pengesedler for Norges Bank. Han har vist arbeider ved en lang rekke visningssteder, fra hans første separatutstilling hos Norske Grafikere (Oslo) i 2004 og til hans seneste utstilling ved Kunstverket Galleri (Oslo) i 2020. Yttris arbeider er innkjøpt av blant annet Nasjonalgalleriet, Norsk kulturråd, Nordnorsk Kunstmuseum, Oslo kommune og Norges Bank.

arild-yttri.com



Mørkrisdalen er en typisk vestlandsdal hvor elven er selve nerven i dalen. For om lag 150 år siden ble elveløpet senket for å øke arealet av dyrket mark. Langs elven ble det anlagt store utmarksenger som alle fikk sine karakteristiske utløer. Yttri har dokumentert åtte av disse fra sør i dalen og oppover elven mot grenda Mørkri nord i dalen, et strekk på under 3 km.

Utløa er en av de minst påaktede bygningene tilhørende et gårdsbruk. Liggende langt fra tunet skulle den tjene til ett formål – å tørke og oppbevare gress og løv, slik at buskaper hadde mat helt til de kunne slippes ut på beite om våren. For at et bygg skal bli ivaretatt, må det brukes. Det ble utløenes skjebne at de ikke ble brukt når bonden gikk over til å lagre høyet for vinterfôr, først i silo, senere i rundballer. Bruken av rundballer har i stor grad økt utnyttelsen av slåttearealet rundt om på bygdene. Der det før tok 14 dager med forhøster for tradisjonell silo, tar det i dag én dag. Samtidig er dagens bruk utsatt for kritikk på grunn av plastmengden som årlig kommer på avveie. Selv om det eksisterer nedbrytbar rundballeplast, er det anslått at det på landsbasis årlig forsvinner over 2 000 tonn av denne plasten.

Deler av Yttris slekt er fra dette området, og det er over ti år siden han først begynte å registrere løene ved å ta bilder og gjøre skisser. I dag er fire av de åtte løene i Mørkrisdalen tatt tilbake av naturen, bare tuftene står igjen. De fire siste er i ulik forfatning og står i fare for å lide samme skjebne, slik at sporene fra driften blir borte og glemte. Gjennom Riksantikvaren, Fortidsminneforeningen og andre lokale initiativ er det gitt støtte til restaurering av flere løer landet rundt, i håp om å la bygdene få beholde flere av sine karakteristiske markører for kulturlandskapet.



Marit Aanestad

White cubes from Carrara
 2016/2018
 Skulptur
 Marmor og vogn i jern (to deler)
 50 x 40 x 70 cm og 130 x 70 x 50 cm
 Pris på forespørsel

Blackboard from Marquina
 2018
 Skulptur
 Marmor og vogn i jern
 270 x 50 x 55 cm
 Pris på forespørsel

Marit Aanestad (f. 1949 i Stavanger) er utdannet ved Kunstakademiet i Bergen og Norges tekniske høgskole (Trondheim). Hun bor i Stavanger og har atelier på Tou Scene. Aanestad har hatt separatutstillinger ved visningssteder som Rogaland Kunstmuseum (Stavanger), Haugesund Kunstforening, Hå gamle prestegard og Buskerud kunstsenter (Drammen). Hun arbeider ofte med kunst i offentlige rom, og har blant annet utført minnesmerket for Kitty Kielland i Stavanger. Arbeidene hennes er innkjøpt av institusjoner som Stavanger kunstmuseum, Haugesund Kunstmuseum og Norsk kulturråd.

maritaanestad.no



Marte Aas

Francine Was a Machine
 2019
 HD-video
 13:40 min
 Opplag 3, til salgs 2
 Pris 110 000,-

Marte Aas (f. 1966 i Trondheim) bor og arbeider i Oslo. Hun er utdannet ved Högskolan för fotografi i Göteborg og har hatt separatutstillinger ved blant annet Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Kunstnerforbundet (Oslo), Kunsthall Trondheim og Fotografisk Center (København). Aas har også deltatt i gruppeutstillinger ved Nasjonalmuseet, Henie Onstad Kunstsenter, Kunsternes Hus og Kunsthall Oslo. Arbeidene hennes er representert i offentlige samlinger som Nasjonalmuseet, Preus museum, Stortinget og Kiasma – Museum of Contemporary Art (Helsinki).

marteas.com



Øyvind Osjord Åstein

Hestehode
2000
Skulptur
Granitt
Pris 50 000,-

Øyvind Osjord Åstein (f. 1943 i Stavanger) er bosatt i Oslo. Han er utdannet ved Statens kunstakademi (Oslo) og Kungliga Konsthögskolan (Stockholm). Åstein har vist arbeider ved blant annet Kunstnerforbundet (Oslo), Museet for samtidskunst (Oslo) og utstillingen Skulptur underveis på Kunstnernes Hus. Han har også vært invitert til å stille ut på Festspillene i Harstad, samt til å lage en skulpturell happening i forbindelse med Festspillene i Bergen. Åstein har hatt en lang rekke utsmykningsoppdrag, og har de siste 20 årene laget skulpturer i granitt for barn. Arbeidene hans er blitt innkjøpt av institusjoner som Nasjonalgalleriet, Riksgalleriet og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Statens 133. kunstutstilling Høstutstillingen 2020

Kunstnernes Hus
Wergelandsveien 17, Oslo
19. september–1. november

For program i utstillingsperioden,
se hostutstillingen.no

Åpningstider:

Tirsdag–fredag 12.00–20.00
Lørdag–søndag 11.00–20.00

Hele mandag, samt andre hverdager
mellom 09.00–12.00, har vi kun
åpent for skoleklasser som på
forhånd har avtalt omvisninger
For bestilling av omvisning,
kontakt.booking@hostutstillingen.no

Inngangspriser:

Ordinær: kr 120,–
Student/Honnør: kr 80,–

Gratis inngang for personer under 18 år
Gratis inngang for medlemmer av NBK/
ICOM/IAA, Kuratorforeningen og Plot/
Oslo (ved fremvisning av medlemskort)

Offentlige omvisninger:

Torsdager kl. 17.00
Søndager kl. 17.00

Den Nasjonale Jury 2020:

Espen Dietrichson (juryleder)
Nora Joung (nestleder)
Trygve Ohren
Terje Roalkvam
Andreas Siqueland
Kiyoshi Yamamoto
Solveig Landa (vara i
monteringsperioden)

Høstutstillingens administrasjon:

Utstillingsleder:
Mattias Thronsen
Utstillingskoordinator:
Hanne Gudrun Gulljord
Formidlingsansvarlig:
Inger Fure Grøtting
Jury- og administrasjonssekretær:
Hanne Mandelid
Kommunikasjonsansvarlig:
Katrine Sviland
Prosjektmedarbeider:
Emma C. Karlsen
Prosjektmedarbeider:
Jannik Abel
Praktikant:
Henrik Sivertsen Bøe

Teknikere:

Øyvind Aspen, Hallgeir Tveitan,
Lars Erik Engnæs, Alexander Qvale
Gilje, Thomas Bremerstent, Martin
Sæther og Morten Kildevæld Larsen

Kunstsalg:

Vi minner om at det i tillegg til
oppgitt pris kommer 5 % kunstavgift
til Bildende Kunstneres Hjelpesfond
(BKH). For mer informasjon om kjøp,
kontakt.post@hostutstillingen.no

Arrangør:

Høstutstillingen er arrangert
av Norske Billedkunstnere (NBK)

Takk til:

Alle som kom for å se utstillingen
Den norske stat
v/ Kulturdepartementet
Kunstnernes Hus
Sparebankstiftelsen DNB
Stiftelsen Fritt Ord
Bergesenstiftelsen
Bildende Kunstneres Hjelpesfond
Norske Kunstforeninger
Norske Grafikeres Fond
Institut français de Norvège
Fauske kommune
og Trygve Luktvaslimo
Oslo kommune
Lofthus Samvirkelag
AGS forsikring

Design og web:

Yokoland ved Aslak Gurholt,
Martin Asbjørnsen og Alejandro Rojas

Skrift: Theinhardt Medium

Papir: Munken Lynx Rough, Gloss
Trykk: Nilz & Otto Grafisk AS

Foto av verk:

Vegard Kleven

Supplerende verksfoto:

Nina Bang: Werner Zellien
Elin Brissman: Bjarte Bjørkum
Reinhard Haverkamp: Jannik Abel
Per Hess og Risto Holopainen:
Nina Bang
Henrik Koppen: Amber Ablett
Kirsty Kross: Thine Sanne Dalseg
Terese Longva: Trine Røssevold
Eli Mai Huang Nesse: Jean-Baptiste
Béranger
Viktor Pedersen: Jannik Abel
Sara Skogøy: Jannik Abel
Mirjam Raen Thomassen: Jannik Abel

I enkelte tilfeller er verksbilder
innhentet fra kunstneren

Kontakt:

Norske Billedkunstnere
c/o Billedkunst
Akersgata 7
NO-0158 Oslo

+ 47 23 25 60 30
red@billedkunst.no
www.billedkunstmag.no

Ansvarlig utgiver:

Norske Billedkunstnere (NBK)
Akersgata 7
0158 Oslo

Billedkunst:

Kjetil Røed (ansvarlig redaktør)
kjetil@billedkunst.no
Tine Semb (medredaktør)
tine@billedkunst.no

Korrektur:

Silje Rønneberg Hogstad
(ekstern korrektur)
Inger Fure Grøtting
(nynorsk korrektur)

ISSN:

1501-4460

Opplag:

5 000

Medlemmer:

Medlemmer i NBK mottar bladet
som en del av medlemskapet

Abonnement:

4 utgaver per år
Innland: kr 400,– / Utland: kr 550,–
Studenter: kr 250,– / kr 350,–
abonnement@billedkunst.no

Annonsealg:

Siri Hermansen
annonse@billedkunst.no

Billedkunst er et forum for sivilisert
samtale om kunst og samfunn og
arbeider under redaktørplakaten.
Billedkunst er medlem i Fagpressen
og Norsk Tidsskriftforening.

© Opphavsrett til kunstverk. Kunstverk
er beskyttet av opphavsrett og er gjengitt
i tidsskriftet etter avtale med BONO
(Billedkunst Opphavsrett i Norge).
Kunstverk kan ikke gjengis uten hjemmel
i lov eller lisens fra rettighetshaver/BONO
(www.bono.no)

Billedkunst utgis med støtte fra
Norsk Kulturråd, Kopinor, Fritt Ord
og Bergesenstiftelsen

 Fagpressen

 FRITT ORD

 KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

 BERGESENSTIFTELSEN

BASS, øvre Grünerløkka i Oslo. Ved et bord ute på fortauet. 27. august, 19.43–22.30. Og litt deretter.

Redaksjonen i *Billedkunst* sitter med et par glass naturvin og noen småretter og prater om den pågående pandemien, kunst, ytringsfrihet, verdens største gnager, et bord som ser ut som en tuba fra siden og denne utgaven av *Billedkunst*: tredje årgang av «Høstutstillingen-spesial».

Kjetil Røed: Som leseren snart vil oppdage, er dette nummeret litt annerledes enn forrige utgave. Det ble jo nærmest for en bok å regne, et dobbeltnummer, med over tretti tekster som tok for seg utstillinger og kunstnere som på en eller annen måte tapte noe på grunn av dette viruset. Siden vi gav synlighet til dem, ble ytringsfrihetstemaet for hele året vridt i en annen retning. Og det er jo i tråd med samfunnet ellers hvor det meste måtte justeres for å passe til den nye situasjonen.

Tine Semb: Det er sant. Jeg bare syns det er så bemerkelsesverdig at ting allerede nå er i ferd med å bli normalisert. Jeg tenker særlig på det der med skammen, det jeg kalte «elefanten» da vi diskuterte dette under forrige innspurt. På begynnelsen av sommeren var den til å ta og føle på. Helst skulle man jo ikke gå ut, og i hvert fall måtte man holde avstand, og naturligvis dekke seg til. Det var også flere kunstnere som fortalte at de slet med sitt eget arbeid, og seg selv. Det var vel en blanding av at alvoret tynget, at det å jobbe med kunst liksom virket så meningsløst, i tillegg til et generelt behov for å fordøye det som foregikk og ennå skjer. Enkelte sa også at de ikke følte at de hadde en rett til å ta den plassen, synliggjøre seg selv slik man gjerne gjør når man viser frem det man lager, om det er dans eller bilder, fordi situasjonen var så mye mer prekær andre steder. Så kom Black Lives Matter (BLM) og de bredere samtalene om hvordan vi behandler hverandre, og hva som bør endres på.

KR: Den ballen fortsetter jo å rulle. Og da er vi jo inne på noe av det vi snakket om forrige gang vi hadde en sånn ledersamtale som denne. Hva man kan snakke om ut fra hvor man befinner seg, hvor man er født, hvor gammel man er, hva slags kjønn man har, hvilken hudfarge man har. Og om disse tingene gir deg et privilegium du må være deg bevisst når du snakker, handler, lever. Det er åpenbart at det er viktig med en selvrefleksjon når det gjelder slikt. Men det kan jo også hende at stigmaet forbundet med slike prosesser, ikke alltid er av det gode. At skammen, som du snakker om, noen ganger hemmer både den enkelte og fellesskapet.

TS: Det er naturligvis utelukkende positivt å konfronteres med seg selv og ta en titt på sitt eget tankesett – det er så til de grader på sin plass. Ikke minst at man kan se antydning til omveltning og refleksjon, og man kan jo håpe: faktisk endring. Men å sitte i sine egne bobler og prøve å gjøre ting bedre, produsere, være bedre ... er en høyst merkelig situasjon.

Fra et redaksjonelt hold tror jeg også at det handler om en tillit til at man generelt skal vokte seg for å forkynne sannheter eller regler. Og jeg har liksom en naiv tro på at man kan tillate at ulike stemmer finnes, at forskjellighet er produktivt mer enn negativt, at leserne kan tenke seg frem selv, ta de valgene. Samtidig er dette noe jeg *kan* mene, fordi det er rom for det. Vi befinner oss innenfor forholdsvis trygge rammer. Etter mitt skjønn er løsningen uansett ikke å slutte å lage kunst per se, eller vende et hat innover, men å stoppe opp, løfte blikket og stille seg de spørsmålene. Og forsøke å finne ut hvordan man kan bruke sin stemme på en mest mulig konstruktiv måte.

Tine blir plutselig stille og ser forundret, med et skjevt smil på et par som kommer gående nedover fortauet. De bærer noe mellom seg. Det glimter i metall.

TS: Hva er det der, er det et horn ...?

KR: Nei, det er et bord.

TS: Nei, det er en tuba!

KR: En tuba med stor firkant på, liksom? Det er et bord.

TS: Åh ... Nei, men jeg så den bare fra en vinkel først, men nå er det en annen vinkel. En tuba hadde vært mye morsommere enn det bordet. Jeg må si det gjør godt å le ...

KR: Haha. Ja. Tubabordet er et godt bilde på at man kan se ting fra forskjellige vinkler man i øyeblikket ikke kan forutse. Å nekte noen eller noe en synlighet, eller en stemme, kan jo nettopp føre til at bredden i rommet man tenker, føler og lever i, kan snevres inn. Og at man ikke kan oppdage at en tuba egentlig er et bord. Fordi man foretrekker at den er en tuba i utgangspunktet. Selv om vi ser bordet til slutt, forhindrer jo ikke det at man foretrekker tubaer uansett. Det mangfoldet gjør kunsten til et refleksjonsrom og ikke propaganda eller ren politikk.

TS: Kunst er jo forskning, tenker jeg. Som også nærmer seg det Espen Dietrichson skriver i teksten fra Høstutstillingens jury i år. Altså at kunsten kan tilby «annerledesblikket» som ikke samsvarer med hvordan man ser ting i politikken eller ellers. Jeg tenker også på Sara Kollstrøm Heilevangs artikkel om Marte Aas' film i denne trykksaken. Der møter vi både sexdukker, roboter og proteser – ulike studier av kroppen, konstruksjoner av kropp, og hva en kropp er. Men dypest sett behovene for kropp. Apropos det: Denne etiketten på vinen «Grololo» er jo helt ut av proporsjoner ... størrelsene. Hvordan synet på kropp varierer, er høyst spennende – og problematisk. Jeg vet ikke helt om jeg skal bli provosert eller sjarmert over at de serverte oss akkurat denne flasken ...

Vi ser på tegningen. En aldri så liten pause før fortsettelsen:

– Kanskje den mest rendyrkede, analytiske versjonen – en bokstavelig og objektiv måte å se på – er Eadweard Muybridges arkiv av kropp i bevegelse? Han tok angivelig rundt 20 000 fotografier av ulike levende skapninger på tampen av 1800-tallet. Det er jo som et eneste gigantisk forskningsprosjekt å regne. Han var en av inspirasjonskildene for Marte Aas-filmen, og hun trekker frem en nær kobling mellom fotografiets historie og androider. Det er forresten i den forbindelse jeg kom over dette merkelige dyret, flodsvinet. Verdens største nålevende gnager.

Tine smiler og klikker frem et bilde av Gary på telefonen. Han er kjæledyr hos en familie i Texas i USA.

KR: Han var stor! Ikke en vanlig gnager, for å si det sånn. Rufsete type, men jeg liker Gary, og i det hele tatt liker jeg det som ikke er så strigla og stringent. Jeg liker at ting beveger seg i litt uventede retninger, jeg liker det essayistiske, uperfekte og prøvende. Som denne samtalen. Kanskje også som kunstfeltet i krisetider? Man må improvisere underveis, finne løsninger under vanskelige betingelser.

TS: Jeg liker at det tar en annen vei enn man hadde tenkt.

Mens vi sitter og tenker litt, kommer det enda et par gående. De blir stående og kysse midt i gata. Trafikken tenker de ikke på. De tenker ikke på noen andre eller noe annet i det hele tatt, kan det se ut som.

TS: Hehe ... Det paret hadde et øyeblikk.

KR: Sånne ting tenker jeg ganske ofte på.

TS: Hva da, stoppe opp midt i veien og kysse, glemme tid og sted?

KR: Ja, eller bare å legge merke til sånne øyeblikk generelt. Det ligger håp i det. Om at ting er fint, tross alt, om man bare har et blikk for det og klarer favne om det gode når det er der. For meg henger verdien av kunst, men også lykke, sammen med å legge merke til sånne odde, vakre eller uvanlige ting som stikker seg ut. Som ikke lar seg styre av hvordan ting bør være, men hengir seg til øyeblikket. Det er der ting begynner.

TS: Fordi de kan. Det er noe med å verdsette den muligheten, men jammen sørge for å benytte seg av den også.

Tekst av Kjetil Røed & Tine Semb



Lansering av Billedkunst nr. 3 og katalogen for Høstutstillingen 2020 – trykksaken du nå sitter med i hendene – finner sted med visning av *Odelsgut* og *Fantefølge* (2020) på Kunsternes Hus Kino onsdag 28. oktober klokken 18.00. Filmvisningen blir etterfulgt av samtale med regissør Merethe Offerdal Tveit med gjester.

Venstre:
Undertegnede ved navn Semb spurte om det merkeligste de hadde inne av naturvin. Vi fikk denne: Pithon-Paillé «Grololo 2018», fransk. Tung, litt spisse bobler, hint av foreldet badekarsåpe fra 70-tallet, passe reduktiv (trenger luft), men en forblir i alle fall ikke likegyldig til denne. Det sies at den dufter rått kjøtt – heldigvis var ikke det markant denne kvelden. Vi er ellers enige om at proporsjonene i tegningen er noe i største laget. Bildet er fra utenfor BASS i Oslo, rett før trykk av dette bladet. Foto: Tine Semb.

Høyre:
Capybara, flodsvinet, er verdens største nålevende gnager. Den holder stort sett 35–50 kilo, men kan bli opptil rundt 66 kg. Lengden er på 100–130 cm. Denne heter Gary og bor i Texas. Han sover i sengen med adoptivmor Melanie. Foto: Barcroft / Bulls Press (2013). Skjermdump fra TV2.no.



Nina Bang: På plussiden

Tekst av Silje Rønneberg Hogstad

– Også tittelen, *Bonin Pigeon Revival*, inneholder det positivt ladete ordet «tilbakekomst». Jeg tenkte at jeg må vinkle det på den måten – ta tak i noe viktig og vise det.

Nina Bang betrakter en av skulpturene som er montert på veggene i atelieret på Tøyen Trafo. Arbeidet, satt sammen av mykt buede skiver i stripete pleksiglass (UV-trykk, red.anm.), er del av en serie (2018) som om få uker skal monteres i Kunstnerens Hus. De fem verkene har hengt oppe noen uker, men nå er Bang i ferd med å folde dem varsomt inn i silkepapir. To plater med stripemønster i henholdsvis gule og oransje toner ligger halvveis innpakket på et av de store arbeidsbordene i atelieret.

Vi har drukket kaffe og snakket litt om undulater – samtalen kom inn på temaet da jeg bemerket et tomt fuglebur i en krok. Buret var en gang bebodd av den nå avdøde snakkende fuglen Haddock, som figurerte i videoverket *Norwegian Birds* som noen kanskje husker det fra Bangs utstilling på Kunstbanken i Hamar i 2007. Bang har en plan om å lage en monotypi av buret hans i én-til-én-størrelse, forteller hun. Valse det inn med trykksverte og bruke byggplast til å trykke – den samme metoden som hun brukte i *LadaDN13033* fra 1996, da hun lagde et avtrykk av sin egen bil.

– Grafikk, tegning og maleri var hovedmediene mine lenge, og denne kunnskapen er basis for de fleste av arbeidene mine uansett materiale – om det nå er neon eller digitale medier.

Jeg har jobbet mye med stedsspesifikke integrerte kunstprosjekter i glass hvor digital teknikk har vært verktøyet for å oppnå det ønskede uttrykket.

Fugler har vært tilbakevendende i kunsten hennes på tvers av teknikker. Neon-arbeidet *Self Portrait with Darwin's finches* (2017), som snart skal monteres på havforskningsskipet REV Ocean, er basert på Charles Darwins skisser av fuglenebb observert på Galápagos-øyene. I flere verk har Bang tatt utgangspunkt i irisen til mennesker og dyr, som for eksempel i glassarbeidet *Haukeblikk* (2009) på Hauketo ungdomsskole i Oslo.

– Jeg har brukt fugler for å si noe om verden for øvrig. Buret har stått her lenge, jeg vet ikke helt når jeg skal få laget det trykket. Jeg får så mange ideer. De er litt som en komposthaug som ligger og godgjør seg, og innimellom spirer en av dem fram og får lov til å bli realisert. Fordi jeg jobber i så ulike teknikker og verkene ser så forskjellige ut, kan det noen ganger være vanskelig å se den røde tråden. Men jeg har noen tydelige overordnede temaer som jeg har konsentrert meg om over noen år. Masseutryddelsen av arter er det ene. Den er min store sorg og bekymring.

Ifølge rapporten som FN's naturpanel la fram 6. mai 2019, står en million arter i fare for utryddelse. Det skjer i et alarmerende tempo, først og fremst på grunn av menneskers brutale utnyttning av naturarealer. Utryddelsen av arter er en trussel for menneskeheten som går hånd i hånd med klimakrisen. Likevel er ikke den allmenne bevisstheten like stor rundt alvorret i at arter dør ut.

Silje Rønneberg Hogstad: Hvordan tar man som kunstner tak i et så mørkt og stort tema?

Nina Bang: Det er spørsmålet: Hvordan håndtere maktesløsheten, som menneske og som kunstner? Hvordan kan jeg bidra til å gjøre noe konstruktivt gjennom min profesjon? Jeg har tenkt at jeg må forsøke å visualisere det. Tidligere har jeg gjort flere arbeider med utgangspunkt i de 11 000 rødlistede fugleartene. Et eksempel er animasjon *Red List Red*, som ble vist blant annet på Trafo Kunsthall i 2009. Og i 2016 lagde jeg en stor baldakin av den samme listen (*Listening*, 2016), som ble montert i taket på utstillingsstedet Kunstplass. Matematikeren Jo Røislien kom på utstillingen og holdt et innlegg om tallmaterialet.

SRH: Også arbeidet du skal vise på Høstutstillingen, *Bonin Pigeon Revival*, handler om artsutryddelsen?

NB: Ja. Mens jeg jobbet med utstillingen på Kunstplass, kom jeg over en tekst på nettsidene til British Museum med beskrivelsene av det siste eksemplaret av fuglearten bonindue, *Columba versicolor*. Det siste kjente eksemplaret ble fanget på en øy i Japan i 1889 og tatt med til England. Se, her er en tegning av den ...

Bang blar opp i en perm som vi bøyer oss over. Vi studerer tegningen av en litt avlang fugl sett ovenfra, med notater og tekst rundt.

NB: Den var vel rundt førti centimeter lang. Man kan jo lure på hvem den samleren var, som drepte den siste fuglen – det er ett av mange aspekter man kunne tatt tak i ved historien ... Jeg ble fascinert. Og da jeg leste fargebeskrivelsene av fuglen, ble jeg også rørt. De fem setningene lignet et dikt: «The upper parts of the Pigeon's body were greyish-black with iridescence. / Crown has a green-purple iridescence. / Mantle to rump iridescent reflecting violet, amethyst and turquoise. / Scapulars and remaining mantle glossed golden green with bronze reflections. / Wing coverts with dark turquoise green suffused with deep blue.»

SRH: Det er poetisk?

NB: Ja, det er sykt bra. Hvordan kan vi huske fargene på en utdødd fugl, når teksten er alt som står igjen? Jeg fikk en tanke om at: «Wow, dette må jeg bare lage et verk ut av.»

Hun smiler.

NB: Og det er klart at jeg får jo tenning når jeg leser disse fargebeskrivelsene ... Så da gikk jeg i gang med å finne



ut av hvordan jeg skulle visualisere det. Jeg begynte med å blande meg fram til farger, prøvde å forestille meg hvordan de kan ha vært ut ifra beskrivelsene. Skisserte og eksperimenterte. Forholdt meg til både teksten og hva den gjorde inni hodet mitt.

SRH: Du har noen grunnleggende kunnskaper om farge i bunnen?

NB: Ja, jeg tror faktisk ikke jeg kunne ha gjort dette arbeidet – hvor jeg bruker farge som uttrykk – uten de tidlige årene på kunst- og håndverksskolen (SHKS, red. anm.) på slutten av 1970-tallet. Det gjelder ikke minst den grunnleggende kunnskapen om farger og fargeblandinger. Men også skolens Bauhaus-inspirerte holdning om kunstneren som en del av samfunnet, ble plantet i meg de årene.

SRH: Men hva er egentlig *iridescence* som beskrives i teksten?

NB: *Iridescence*, eller moaré (etter fransk *moiré*, red. anm.), er det optiske fenomenet som oppstår når to mønstre spiller sammen og gir betrakteren en opplevd veksling eller bevegelse, mellom mønstre og farger. Mange av fargene i fjærdrakten til fugler – og det gjelder også insekter og andre dyr – skyldes ikke faktiske fargepigmenter, men måten lysbrytningen skjer på i fjærenes struktur. Jeg fant ut at for å få fram noe av dette fargespillet, måtte jeg bruke glass – for lyset og lysbrytningen spiller en så stor rolle i hvordan fargene oppfattes. Først brukte jeg vanlig vindusglass, som jeg valset tynne fargestrøk på for så å knuse til mindre biter for montering på vegg.

Vi går bort til et hjørne der dette arbeidet fortsatt ligger samlet.

NB: Jeg eksperimenterte lenge med å komponere disse bitene, men til slutt gikk jeg bort fra det, rett og slett fordi materialet er så vondt å jobbe med. Disse skarpe kantene, man skjærer seg jo.

SRH: Ja, de er ganske skumle, de bitene.

NB: De oppleves aggressive. Og egentlig tenkte jeg først at det var helt greit at de kunne få være slemme, det passer til den vonde tematikken. Flere av komposisjonene så veldig bra ut montert på veggen slik at de stakk ut.

Hun holder to av bitene opp og viser meg.

NB: Jeg tenkte at disse knuste glassbitene kan gå tilbake til «komposthaugen» og få realiseres en annen gang. Istedenfor valgte jeg å jobbe videre med en form jeg har brukt tidligere, som handler om det andre store temaet mitt, som er *blikket*.

SRH: Det er formen på brilleglasset til den klassiske pilottypen?

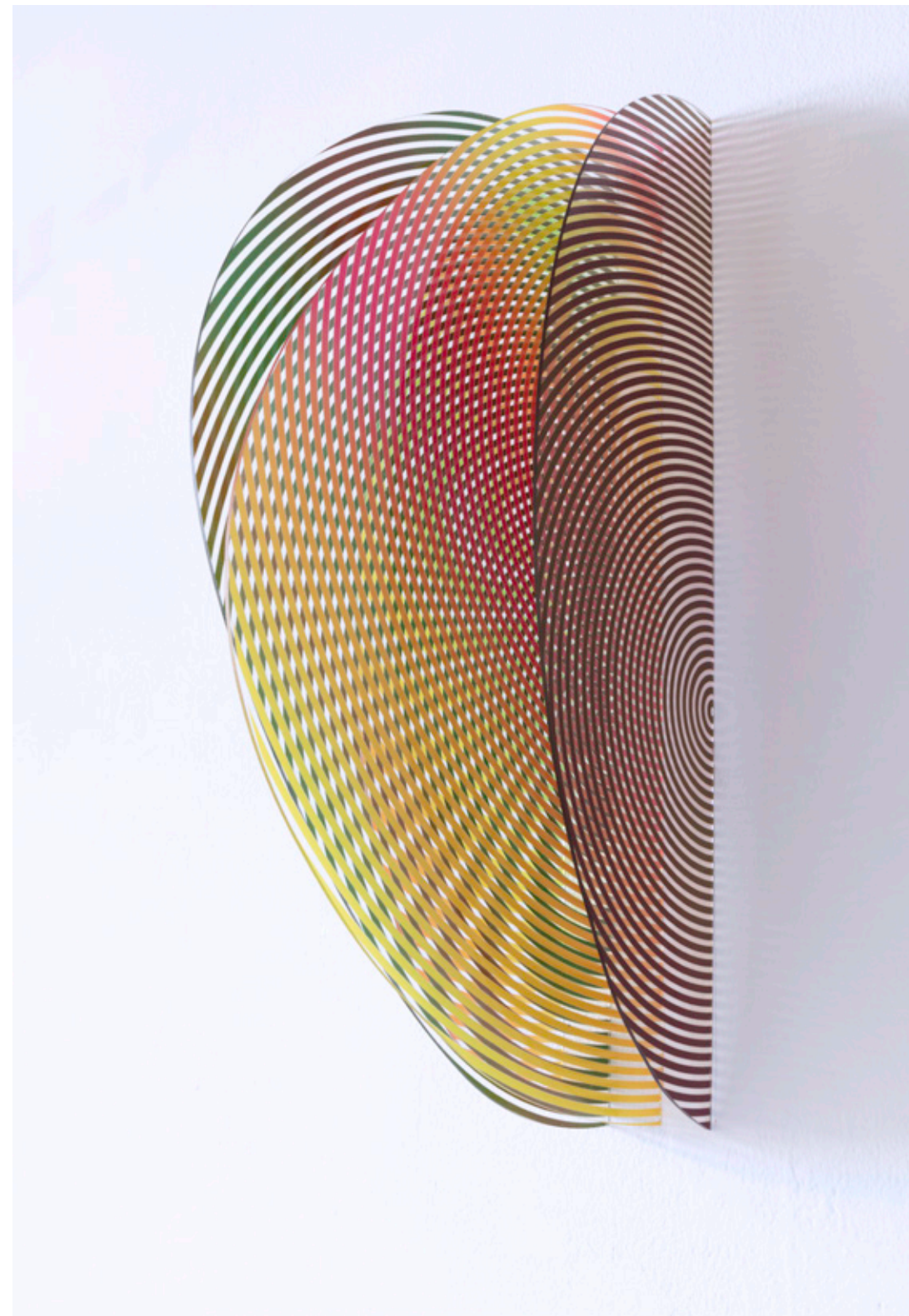
NB: Ja. Jeg har brukt den formen som utgangspunkt for flere verk tidligere, blant annet i serien *Birding* (2016), som laget ved hjelp av UV-trykk og akrylmaling på pleksiglass. Pilotbriller ble brukt for å unngå at øynene til pilotene frøs. De er formet helt etter øynehulen. Jeg synes

det er en god form, og den fungerte i dette arbeidet. Når man beveger seg rundt verket, får man noe av den optiske effekten jeg var ute etter.

Det skarpe sollyset som står inn gjennom de høye ateliervinduene, bryter gjennom de sammenstilte skivene av pleksiglass, og lysskimmeret på veggen gir skulpturen et ekstra volum. Jeg beveger meg langsomt rundt og ser fascinert hvordan et mønster i dråpeform brer seg ut for blikket mitt.

SRH: Skulpturene er utrolig visuelt attraktive. Hvor viktig er det at publikum er klar over temaet som ligger bak?

NB: Det er ikke helt bestemt hvilken tilgang publikum skal ha til teksten. Men tittelen på verket, *Bonin Pigeon Revival*, gir jo et hint om hva det handler om. Jeg vet ikke om det er mulig å formidle et tema som artsutryddelsen gjennom minimalistiske, vakre objekter som man kan få kjempelyst til å se på, men man kan jo i hvert fall stille spørsmålet om *hvorvidt* det går an. Naturen har en skjønnhet og et overskudd som langt overstiger det som har med reproduksjon og nytte å gjøre. Jeg kjente bare at det ble viktig for meg å gi verket denne vinklingen, jeg ville være på plussiden. Det gikk ikke å gjøre det elegisk. Dette er ikke aktivistisk kunst. Men kanskje noen likevel får med seg litt av engasjementet og sorgprosessen som verket springer ut fra. Kanskje det drypper litt.



Nina Bang, *Bonin Pigeon Revival #4* (2018).
UV-trykk på akrylglass, hver ca. 45 × 12 × 30 cm.
Foto: Werner Zellien.

Over:
Nina Bang, *Listening* (2016). Digitaltrykk
på silkepapir, 130 × 900 cm. 11 864 navn
på truede fuglearter. Installasjonsbilde fra
Kunstplass i Oslo. Foto: Werner Zellien.

Under:
Nina Bang, *Birding* (2016). Inkjet på
pleksiglass, akrylmaling, aluminiumshylle,
200 × 60 × 5 cm. Installasjonsbilde
fra Kunstplass i Oslo. Foto: Nina Bang.

Dit kunsten går for å dø

Tekst av Vilde M. Horvei

Hanan Benammar (f. 1989) har sett seg lei av den ensporede latterliggjøringen av kunst. Med verket *ERKJENNELSE, INNSIKT, KUNNSKAP* (2020) spiller hun ballen humoristisk tilbake til NRK og andre mediegi-ganter.

Med store bokstaver risset inn i en marmorblokk ligger Hanan Benammars verk foran Kunstnernes Hus som en minnesmarkering over «ERKJENNELSE, INNSIKT, KUNNSKAP». Over en kopp kaffe på Kunstnernes Hus en måned før Høstutstillingen åpner, forklarer Benammar verkets form: «Jeg vil at det skal se veldig offisielt ut. Den originale idéen kom fra gravsteiner.»

Vilde M. Horvei: Fint at du sier det, for jeg skulle til å si det ser litt ut som en gravstein ...

Hanan Benammar: Jeg ønsker ikke akkurat noen en plutselig død eller sykdom, men ...

VMH: Lager du en kunstens gravplass til Høstutstillingen? Du ville ikke vært den første personen som proklamerte at Høstutstillingen som konsept er dødt.

«Kunsten er død allerede før man kommer inn døren», sier Hanan og ler, før hun forklarer at verket heller er tenkt å fungere som et minnesmerke med et åpent blikk.

VMH: Vel, det stemmer godt overens med konklusjonen fra NRKs *Folkeopplysningen*-episode om kunst¹, samt ymse kritikere opp gjennom årene som har uttalt seg negativt om Høstutstillingens form og innhold.²

HB: Verket er inspirert av *Folkeopplysningens* episode. I en av sekvensene er det en rar og overfladisk uttalelse fra kunsthistorikeren Tommy Sørbø, som danner bakteppet for ordene i årets Høstutstilling-bidrag. Kunsthistorikeren går rundt i utstillingen og ser en marmorskulptur som portretter en eldre mann med en pute³ og uttaler at marmor er «kunst med stor K». Han går så videre til mitt verk, *Antiphony* (2019–), og da han får spørsmål om verkets kunstneriske kvalitet, svarer han at: «Nei, det har ingen høy kunstnerisk kvalitet, og det har heller ingen høy kvalitet når det gjelder erkjennelse, innsikt, kunnskap.»⁴ *Antiphony* var et konseptuelt og relasjonelt verk hvor vi okkuperte telefonnummeret til Høstutstillingen. I kunstrommet ble telefonnummeret skrevet på en vegg, og folk kunne ringe inn – når som helst – og samtale med fremmede om spesifikke temaer relatert til ordene *tomhet*, *kaos*, *stillhet*, *vold*, *grenser* og *vil*. Tanken var å bruke åpne ord – nesten banale ord som vi bruker hele tiden. Slike ord, samt den anonyme situasjonen, inviterer lettere til eksistensielle diskusjoner mellom fremmede. Diskusjonene mellom deltagerne ville ikke nødvendigvis ha funnet sted ellers. Det ble aldri gjort opptak av samtaler, og det eneste gjenværende bevis for samtalerne er tilfeldige skriblerier og notater fra de mange aktørene som ble hyret inn for å svare på telefonene.

Samtalen vår ledes inn på hvilke kvalitetsmarkører som ligger til grunn for kunsten og hvorvidt hvert verk behøver å være «politisk korrekt». Hanan påpeker at hun mener kunsten ikke bør ha som mål å alltid prøve å være en representasjon av moral og etikk, men heller utfordre konseptene.

HB: Mye av kunsten min kan jo sies å ligge i grenseland av moral og etikk.

VMH: Et eksempel på verk som i alle fall fra medi- enes side har blitt omtalt som å ligge på slagsiden av det som er etisk riktig, er forestillingen *Ways of Seeing* (2018),⁵ som du også var med å produsere.

HB: Denne høsten kommer rettssaken relatert til styk- ket opp. Det kommer til å bli et viktig øyeblikk for videre diskusjon av hva kunst er og hvordan man omtaler den. I forbindelse med stormen rundt *Ways of Seeing* så vi at mediene presenterte et narrativ skapt av politikere med enorme PR-maskinerier bak seg. Å skulle stå som enkeltkunstnere i debatter i møte med et slikt apparat, er håpløst. Vi som kunstnere kommer til kort og får ikke anledning til å gå inn i debatten som likeverdige.

VMH: Da det stormet som verst rundt *Ways of Seeing*, opplevde du at kunstfeltet burde støttet mer opp?

HB: Absolutt, de kom jo først på banen fem måneder i etterkant. Jeg tror det var viktigere for kunstfeltet selv å markere seg enn å stille opp for oss da de endelig kom inn i debatten – vi hadde behøvd dem da det faktisk stormet. I løpet av disse fem månedene hadde de poli- tiske partiene allerede formet det narrative som det norske folk ble presentert for. Å intervjues i *Billedkunst* er ikke det samme som å ha forsiden av *Aftenposten*. Vi må være til stede overalt, hele tiden, hvis vi skal forandre hvordan folk oppfatter kunst.

VMH: *Folkeopplysningens* intensjon fremstod inn- ledningsvis som et ønske om å bygge en bro mellom den påståtte kunsteliten og folket for øvrig, selv om de dessverre falt for fristelsen til å lage et forsøk på spektakulær TV og repeterte den samme gamle frasen om at kunst er tåpelig. Synes du vi sitter litt inne i vårt eget ekkokammer og skriker ut, ofte?

HB: Problemet er at de ikke prøvde å opplyse. De videre- førte bare et populistisk syn på kunsten med et antiintel- lektuelt blikk. Alt forsøkes å dummes ned og forenkles. *Folkeopplysningens* episode gjør ikke bare narr av kunst – hvilket jeg i utgangspunktet synes er helt greit – men er respektløse overfor publikum. Jeg opplever publikum som svært oppvakte og nysgjerrige. Hvis man presenterer



Foto: Jannik Abel for Høstutstillingen og Norske Billedkunstnere (2020).



TOMMY SØRBØ
kunsthistoriker

Og ingen høy kvalitet når det gjelder erkjennelse, innsikt, kunnskap.



TOMMY SØRBØ
kunsthistoriker

-Har dette høy kunstnerisk kvalitet?
-Nei.

noe komplekst, så forstår de det. Men episoden fremstod mer som et bevisst valg om å gjøre narr av kunsten fordi det er enkelt.

VMH: At kunsten gjøres narr av, er ikke noe nytt, og i seg selv uproblematisk, men jeg tenker vel heller at det burde finnes en vektskål med programmer som ikke kun var ute etter å gjøre narr, men som faktisk var interessert i å opplyse. Likevel spørres det om det er kunstfeltet eller mediens oppgave å skape disse mulighetene?

HB: Det er mange kunstnere som gjerne skulle vært i kontakt med et «vanlig» publikum. Men det er ingen interesse fra kanaler som NRK for å skape programmer som synliggjør kunsten på en oppriktig måte. Det er vanskelig å oppnå tillit hos kunstnere når fremstillingene deres er så ensopret. Media burde skape nye rom fremfor å gjøre gapet større, selv om det selvsagt er både medias og kunstfeltets ansvar å formidle ordentlig.

VMH: ERKJENNELSE, INNSIKT, KUNNSKAP repeterer ordene fra formidlingen til NRK, men er mer nøytral i sin erklæring. Hva betyr disse ordene for deg slik de fremstår på minnesmerket?

HB: Det er en slags indikasjon, en assosiasjon av ideer. For meg er det interessant hvordan disse ordene kan stille spørsmål rundt kunsthistorien, og samtidig uttrykke at dette er nettopp det kunst er: erkjennelse, innsikt, kunnskap. Plassert foran det jeg anser å være en av Norges viktigste institusjoner for samtidskunst.

VMH: Når du lager et eget minnesmerke av ordene som refererer til en kilde du mener er useriøs og latterlig, gjør du ikke da det samme som kunstkritikeren – gjør narr?

HB: Nei, jeg tror ikke det er tilfellet. En må måle makt-dynamikken her. Bruken av ironi og satire har blitt en viktig del av min kunstneriske praksis, rett og slett fordi det er en effektiv måte å gjøre motstand på. I tillegg setter jeg pris på latterens terapeutiske verdi. Det er det som – bokstavelig talt – holder meg i live. Mange husker nok hvordan Fremskrittspartiet, Laila Bertheussen og deres tilhengere på høyresiden (blant annet *Document.no*, *journ.anm.*) friket fullstendig ut da de leste overskriften – «Jeg må bare le av dem» – til et intervju jeg gav i *Morgenbladet* et par dager før «angrepet» på Tor-Mikkel Wara.⁶ Jeg skjønnte at de kom til å reagere da jeg godkjente sitatsjekken. Opprinnelig refererte jeg egentlig til den russiske tenkeren Mikhail Bakhtin (1895–1975) og hans definisjoner av «popular laughter». Bakhtin analyserer populærkulturen i renessansen og det årlige karnevalets komikk og latterliggjøring, og beskriver en form for latterens frigjørende effekt mot daglig undertrykkelse. Senere fikk det meg til å tenke på protestene i Algerie, som startet i februar 2019, og som ble kalt «Smilets revolusjon». Hele landet ble til et karneval hvor befolkningen gjorde narr av regimet hver eneste dag – det er noe av det flotteste jeg noensinne har sett. Vår latter kommer fra kjærlighet, ikke hat, og med et sterkt ønske om å se et samfunn utvikle seg i en positiv retning.

- 1 *Folkeopplysningen*, «Kunst». NRK TV: <https://tv.nrk.no/serie/folkeopplysningen/2019/KMTE50000319> (publisert 18.11.2019, nedlastet 25.08.2020)
- 2 Tommy Olsson og Mona Pahle Bjerke uttaler seg negativt i artikkelen «– Høststillingen burde vært gravlagt for 100 år siden», skrevet av Charlotte Haarvik Sanden på *NRK Kultur*, nettutgave: <https://www.nrk.no/kultur/--hostutstillingen-er-helt-utdatert-17285354> (publisert 09.09.2010, nedlastet 25.08.2020). Se også Jonas Ekeberg, «Dekorerte rullebrett, skjespikking og etisk bakst glir friksjonsfritt inn i Høststillingen. Det er et problem, mener vår anmelder» i *Aftenposten*, nettutgave: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/lAbBvo/hoestutstillingen-skriker-etter-fornyelse> (publisert 07.09.2019, nedlastet 25.08.2020)
- 3 Håkon Anton Fagerås, *So stilt og mjukt å sova* (2016). Arbeidet kan ses her: <https://www.hostutstillingen.no/2019/hakon-anton-fageras/> (nedlastet 25.08.2020)
- 4 *Folkeopplysningen*, «Kunst» (2019), (16:32–16:37).
- 5 *Ways of Seeing* er et teaterstykke som blant annet undersøkte forholdet mellom rasistiske samfunn i Norge og stadig større uttalt ønske om overvåkning. Det fikk stor medieomtale da det ble vist klipp fra utsiden av kjente personers boliger. Stykket hadde premiere på Black Box teater i november 2018 og er produsert av Pia Maria Roll, Marius von der Fehr, Sara Baban og Hanan Benammar.
- 6 Laila Bertheussen er tiltalt blant annet for å ha skrevet et brev hvor Benammars utsagn er gjengitt: «Jeg må bare le av dem. Det er ikke vi som er farlige, det er rasistene. Når de sier at de redde, må jeg bare le. Vi ses 26 02 kl 20. Hovedpoenget er: Vil vi bo i et drittsamfunn eller i et hyggelig samfunn?» Se Fossheim, K; Braaten, M.; Zaman, K.; Ogre, M. og Barth-Heyerdahl, L. (2020). «Politiet om Bertheussen: Slik truet hun Frp-kollegaen til Wara». *TV2 Nyheter*, nettutgave: <https://www.tv2.no/a/1158270/> (publisert 23.01.2020, nedlastet 25.08.2020)

Språk som hindring eller mulighet

Tekst av Katrine Kalleklev

Hvor mye av et menneskes, et verks eller et lands identitet ligger i språket? Kan man kommunisere fullverdig med mangelfullt ordforråd? Sigbjørn Bratlie (f. 1973) videoarbeider utforsker slike spørsmål. Han bruker språk – og evnen til å lære seg å snakke nye språk – som optikk.

De fleste vet hvordan det er å være i et annet land og forsøke å stotre fram noe meningsfylt i samtale med stedets morsmålsutøvere. «Hvordan bøyer man nå disse tyske verbene igjen?» Noen hopper i det og er ikke så redde for å si noe feil. Andre, meg selv inkludert, blir unormalt stille av frykt for å dumme seg ut. Billedkunstner Sigbjørn Bratlie (født tilhører den første kategorien, han virker iallfall *tilsynelatende* uredd i omgang med nye språk. Kanskje fordi han må ha et usedvanlig godt språkøre.

Bratlie deltar i år med tre videoverk på Høstutstillingen. Før produksjonen av disse lærte han seg tre nye språk: afrikaans, jiddisch og gresk. I verkene eksperimenterer han med å plassere seg selv og de nyervervede språkkunnskapene i uvante settinger.

Samtale rundt et bord

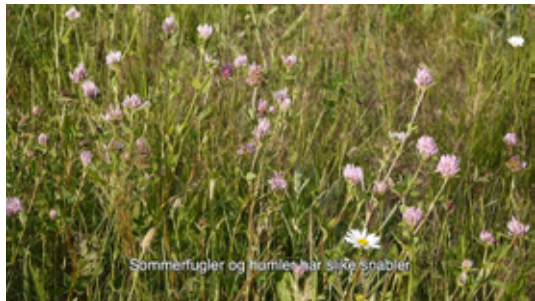
I *Leeskring* (2019; 27:00 min) ser vi Bratlie utvise en slags freidig ydmykhet når han med famlende språkferdigheter har oversatt Bruno Schulz' (1892–1942) drømmeaktige novelle *Sanatorium under timeglasskiltet* (1937) fra tysk til afrikaans for deretter å la en lesesirkel i Cape Town vurdere oversettelsen. For å utfordre seg selv ytterligere innehar han rollen som afrikaanstalende ordstyrer for gruppen på seks – som samtaler rundt et bord i en privat hage.

Hvis man betrakter situasjonen fra lesesirkeldelta-gernes synsvinkel, framstår de både smigret, forundret og rørt over at en fremmed har lært seg deres språk. Det viser seg også at de litteraturinteresserte sørafrikanerne er dypt fascinert over oversettelsen – den er forståelig, originalens essens skinner gjennom – men de har aldri sett en særere bruk av språket. Grammatikken er annerledes, og det hviler noe nesten bibelsk over stilen. Samtidig minner det om språket til Yoda fra Star Wars.

Å gjenreise det tapte

Naturdokumentaren *Tamez* (2020; 21:00 min) er filmet i den latviske byen Aizpute. Før andre verdenskrig var 20 prosent av innbyggerne der jøder. Bratlies voice-over er på deres språk, jiddisch, for å ære dem som forsvant, og i håp om å finne spor av «det forlatte» i flora og fauna.

Det er noe veldig poetisk over å bruke språk til å *lete* med. Som betrakterer er jeg ivrig med i søken etter disse sporene mens naturfenomener filmes og forklares. Skjuler det høye gresset avtrykket av noen gjenglemte ord? Bærer den lille krattsneglen fortidens minner i huset sitt? Seerne advares om at setningsoppbygninger og navn muligens ikke er korrekte, men for meg inngir den rolige fortellerstemmen tillit, de fremmede ordene framføres på hjemmevant og nesten rytmisk vis.



Sigbjørn Bratlie, *Tamez* (2020). Stillbilder fra HD-video, 21:54 min. Opplag 10.

Etter hvert innser jeg at naturen ikke gir noen endelige svar i form av ord og bokstaver. Men jeg blir stadig mer rørt av kunstnerens handling: det at han bruker språket til å liksom gjenreise noe tapt.

Rulleteksten gir adgang til underfundige fakta – som at gråoren har grunne røtter slik at treet lett kan tilpasse seg karrig landskap – og at kurvplanten ullborre har spisse kroker ytterst på de små borrene sine, slik at de lett kan hekte seg fast i pelsen til et dyr. Jeg får en innskyttelse om at kanskje språket sprer seg selv på samme måte, at det hefter seg fast i kroppene, og at vi er pelsdyrene. Ord fester seg i hvert fall i bevisstheten til mennesker – som tar dem med seg, fysisk og digitalt, til nye steder.

Gresk på Island

I *Eschatophobia* (2018; 35:00 min) er Bratlie på Island med sin finske venn Jarno. De behersker gresk greit nok til å konversere på et språk som er selve opphavet til vestlige filosofi. Nå vandrer de på et snødekt islandsk lavalandskap – rolig samtalende, som to sandalkledde stoikere fra antikkens Hellas – hadde det ikke vært for at de er skandinaver og kledd i prikk like røde boblejakker og storduskede toppluer. Settingen får dermed et komisk skjær, selv om både omgivelser og samtaleemner vitner om seriøsitet.

Hvis gresk er den vestlige filosofis moderspråk, så må den rå islandske naturen være et slags vestlig moderlandskap, tenker jeg. For selv om det er både kaldt og ufruktbart, står landskapet for meg som en slags prototype. Som et sted der alt *startet*.

Vennene diskuterer Hellas' økonomiske krise, nasjonalsymboler, masseturisme, demokrati og postmodernisme. Bratlie betror vennen opplevelser fra identitetskrisen han som ung kunststudent fikk da han innså at man skulle *si noe* gjennom kunsten. Jarno avrunder med at språket kan være et fengsel, men at det også gir muligheter.

Kanskje er det en umulighet at språk i seg selv kan favne om alt av innhold, for det er så mange rom for feiltolkninger og derav konflikt. Samtidig: Å kunne et språk åpner opp for ny kunnskap og nye bekjentskaper. I beste fall er det et verktøy for kommunikasjon og dialog.

Forandrer språk budskapet?

Jeg undrer meg over om Bratlie egentlig driver med avanserte versjoner av hviskeleken – selskapsleken der førsteperson hvisker et budskap i øret til sin nabo, som igjen hvisker det videre, og slik fortsetter det rundt hele bordet. Spenningen er stor når sisteperson skal avsløre det alle lurte på: Ble budskapet stående, eller har det forandret seg?

Etter å ha studert disse tre verkene virker det enkelt å konkludere med at budskapet endrer seg litt for hver gang det må gjennom et nytt ledd. Full autentisitet virker umulig å oppnå. Det opprinnelige transformeres. Men jeg sitter igjen med tanker om at det er *selve ideen om at det finnes noe som er konstant*, som først og fremst utfordres. Og språket er et godt eksempel: Vi mennesker har en tendens til å *ville* betrakte det som noe uforanderlig. Men språket er organisk, søkende og tilpasningsdyktig – alltid i endring. Vi får aldri helt tak i det.



Foto: Magdalena Debna.

Møter med måling og isberg – om dei makteslause i Jinbin Chen sine verk

Tekst av Marius Moldvær

Når du søv, klemmer du puta di? Ligg hendene dine over eller under ho? Ser du ned på ho når du vaknar, på forma som hovudet ditt har laga, flekkar av sveitte og hår som har forlate kroppen din i løpet av natta? Og, kva om du vender om; ser du inn i andletet til ei anna – eller avtrykket etter det? Kanskje er det heller *tomt* – ein vegg, eit rom som badar i morgonlys? I desse private romma og intime situasjonane er det berre dine auge som rører ved desse tinga. Eit møte mellom deg og verda, eller deg, verda og ein person til. Dette er dei første tankane som slår meg når eg ser Jinbin Chen (f. 1994, Xiamen i Kina) sitt måleri *Your Tenderness Is a Kind of Compassion* (2019) for fyrste gong. Biletet viser eit mannsportrett sirleg malt på ei pute, med tåkete, fjerne auge som ser anten forbi eller rett på deg med eit tilsørt blikk.

Eg møter Jinbin på det mellombelse atelieret hans i Møllergata i Oslo. Han er no i gong med andre året på masterstudiet i biletkunst ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Frå før har han utdanning frå The Royal Academy of Art, Den Haag (KHBK) i Nederland. Ved sidan av studiane debuterer han altså på årets Høstutstilling.

Me sit på pinnestolar i sollyset. Verket som skal visast på Høstutstillingen står i eit hjørne, medan fleire andre portrett heng på veggane rundt oss. Fleire av personane i måleria ser vekk, nokre liksom ser på andre andlet i måleria i rommet, eller betraktar oss der me sit og pratar saman. Det er noko med dette nærværet i måleria til Jinbin, dette at det alltid er eit slags subjekt til stades i tinga han lagar, og at romma som oppstår mellom tilskodaren og måleria skapar eit rom for samtale, relasjonar og assosiasjonar.

Jinbin Chen: Eg ville vise deg dette måleriet – *The Sons of Clovis II* av Évariste Vital Luminais (1880) – saman med David Hockney sitt *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)* (1972). Luminais sitt måleri vart eg verkeleg rørt av fyrste gong eg såg det, og saman med Hockney sitt måleri les eg det som to bilete med same tematikk, berre frå to ulike tider – det er om lag hundre år mellom dei. Begge bileta har ei forteljning i seg, samstundes som det er dette større rommet for tolking. Til dømes, Luminais sitt måleri, om du ikkje visste bakgrunnen for motivet – at dette var to brør som hadde fått senene i beina kutta etter at dei gjorde opprør mot far sin – kva ville du ha tenkt? Ville du lurte på kvifor dei ligg der? Tenkt at kanskje dei vart sendt vekk fordi dei elska kvarandre, av di det var ulagleg eller tabu på den tida?

Når Jinbin seier dette, opnar han døra til måleria sine. Han fortel om denne relasjonen som kan oppstå i verka dersom historia ikkje er direkte uttalt, men som rommar eit nærast mystisk aspekt som også du som tilskodar vert ein del av i møte med biletet.

Marius Moldvær: Og i Hockney sitt måleri er det ein mann som ser på ein annan som svømmer, men relasjonen mellom dei er aldri eksplisitt uttalt.

JC: Akkurat, og det er dette rommet som oppstår i forteljninga; eit opent rom for tolking som eg også arbeider mot i mine egne arbeid.

MM: Du har tidlegare uttalt at måleria dine og tematikken i dei er tett knytt til deg og dine egne opplevingar – at huda di vert ein membran som opplevingar filtrerast og blir tolka gjennom, og der arbeida kjem ut på andre sida. I verket *Your Tenderness Is a Kind of Compassion* har du valt å måle på ei pute, eit objekt som er tett på ein veldig intim sfære.

JC: Grunnen til at eg valde å måle portrettet på ei pute, var fyrst og fremst av di puta er eit objekt, og eg tenker at måleri kan være nettopp det: eit objekt. Av same årsak viser eg måleria mine utan rammer; dei heng på veggane og gjev ei skulpturell kjensle som ligg tettare på eit objekt, og det vert ikkje så openbert at det er eit måleri. Eit anna element eg er oppteken av, er tidsaspektet: tida du brukar på å sjå, på å interagere med biletet. Det er ei tid og ein intimitet som nærmar seg noko nærast erotisk. Dette kjem ikkje fram i nokon form for eksplisitte framstillingar, men heller det eg kallar å være seksuell på ein ikkje-seksuell måte. Dette kjem fyrst og fremst fram i blikket; det å verta sett på og det å sjølv sjå nærast granskande på andre – på huda, på fargane, på kledda – og det er her ein verkeleg forståing av måleriet til puta som ei form for tingleggjering av ikkje berre subjektet som er portrettert, men også alle sansane og emosjonane knytt til dette. Ei pute er noko alle har, noko alle kan relatere seg til og eig. Når eg målar eit mannsportrett på puta som vert sett på og granska, blir det difor som om eg objektiverer han og, der han ikkje har noko anna val enn å verta betrakta.

MM: Samstundes som det er to subjekt som liksom kommuniserer, då mellom den avbilda og hen som ser, så vert det ein transformasjon av den portretterte frå subjekt til objekt der han meir eller mindre makteslaust må verta betrakta?



Over: Évariste Vital Luminais, *The Sons of Clovis II (Les enervés de Jumièges)* (1880). Olje på lerret, 275,8 x 190,7 cm. Tilhøyrrer Art Gallery New South Wales i Sydney. Lisensiert gjennom Wikimedia Commons.

Høgre: Jinbin Chen. Foto: Boris Windmeijer.



JC: Eg tenkjer også at det er denne *resten* av eit subjekt du møter i verket, dei spora dei har lagt att i bileteleg form. Og at dei på eit vis eksisterer i ein tilstand mellom subjekt og objekt ved at du møter nokon, eller noko, men møtet berre er med delar av eit subjekt som gjer det mogleg å tingleggjere han til objekt.

Medan me snakkar, flyt samtalen ut, frå verket som skal visast på Høstutstillinga og inn gjennom andre av Jinbin sine verk. Eg byrjar å sjå ein samanheng mellom alle bileta omkring oss – mellom puta som kviler i hjørnet og dei bileta Jinbin har laga tidlegare. Både i verket til Høstutstillingen og ei rekke av dei andre, kjem *møtet* opp som eit gjennomgåande tema.

MM: Mellommenneskelege hendingar, to identitetar som treff kvarandre, synast å vere noko som ligg til grunn for fleire av prosjekta dine?

JC: Ja, eg er veldig oppteken av møter. Tilfeldige møter eller hendingar som kan verke heilt uviktig der og då, men som i ettertida vil stå som eit viktig vendepunkt. Nokre gongar tek også arbeida mine utgangspunkt i ei veldig spesifikk hending, som i verket *In Order to Return to Franz Josef Land, He Had to Swim for an Hour Without Looking Back* (2019). Verket tek føre seg ei historie om eit forskingsfartøy som var ute på oppdrag rundt polarsirkelen og observerte eit isberg som hadde losna frå land. På berget observerte dei ein isbjørn som låg og sov. Zoologane som var om bord på båten, ville ikkje gripe inn i slike situasjonar, men den eine fortalde at dersom isbjørnen ikkje vakna snart, ville den ikkje klare å symje tilbake til fastlandet. Det vart over ein time å svømme for å komme seg tilbake. Heile historia vart avslutta med bjørnen som flaut av garde, og skipet heldt fram med å segle, bort frå isberget. Det er ingenting som skjer i historia, men dette møtet set i gong ein reaksjon, ei tankerekke, og det er denne typen møter som verkeleg treff meg. Det handlar om dette tilfeldige møtet som har ei større tyding, som påverkar deg, men som på eit vis aldri blir fullenda.

MM: Ja, og det er konsekvensane av å *ikkje* vekke isbjørnen som gjer det litt trist, det at han ikkje kan returnere til land som gjer også deg som tilskodar litt makteslaus. Men, tenkjer du at du forsøker å fange desse møta i måleria dine?

JC: Ikkje i alle. Absolutt i *In Order to Return (...)*, men også i for eksempel måleriet *Landing* (2019). Der arbeider eg med eit møte som på mange måtar liknar det i *In Order to Return (...)* – eit møte som inneheld aspekt av maktesløyse og denne tilskodaren som står utanfor sjølve møtet, men måten eg arbeider med det på, gjer at det kjem fram annleis. Først tok eg eit portrett av ein venn som vart modell for figuren i måleriet. Eg spurde han om å opne takluka i studioet, som ein må dytte opp med ein pinne. Då eg seinare betrakta fotografiet, såg eg at eg måtte forandre på kva han faktisk gjorde i måleriet, gjere det mindre opplagt. For då eg fjerna pinnen og takluka, gjorde uttrykket på andletet og lyset som treffe han at det oppstod eit møte mellom han og noko heilt anna. Og no, når publikum ser dette biletet, kan dei ikkje med sikkerheit vite. Intensjonen min med dette var at publikum kunne leggje til det dei *antok* at

han gjorde, lage sine egne tolkingar om kva han held på med. Om folk spør, seier eg ofte at eg ikkje veit; kanskje han opnar kjøleskapet seint på natta og ljuset frå det treff andletet hans i mørket, kanskje han tek av bukse til ein elsker og ansiktet hans lyser opp av di han vert så glad og opprømt.

MM: Det kan med andre ord vera alle dei.

JC: Ja, og dette tenker eg også er ein form for møte.

MM: Men eit møte treng ikkje vera eit spesifikt eit.

JC: Nei, det er berre at *noko* skjer i det augeblikket. Han møter noko anna – det treng ikkje vera ein annan person, det kan vera berre ein kropp, ljus, kva som helst.

Me sit framleis på pinnestolane, og det slår meg at dette også har vore eit møte – eit møte under vaksame auge, eit møte om møter. I Jinbin sine arbeid vekslar det heile tida mellom noko som finn plass innanfor rammene av måleria, noko som tok stad før, og til slutt – møtet mellom deg og måleriet og denne samtalen, og reisa de skal leggje ut på saman.

MM: Så, kva ynskjer du at publikum skal sitje att med frå møtet med *Your Tenderness Is a Kind of Compassion*? Kva historier skal dei bera med seg?

JC: For meg er ikkje hovudpoenget akkurat kva historie dei ber med seg, det kjem heilt an på kva assosiasjonar dei får i dette møtet. Det eg ynskjer, er at dei skal ha denne intime tida når dei ser på det, ser på mannen som er portrettert. Som eg har nemnt før, ser eg denne prosessen som veldig intim, det å sjå og verta sett på denne måten.

MM: Ja, du nemnde det med å vera seksuell på ein ikkje-seksuell måte, er det då ein slags openheit og nakenskap i dette møtet?

JC: På ein måte. Den portretterte vert betrakta, men du som tilskodar vert også betrakta av den portretterte.

Kven ser du på no? Vil du tenkje annleis når du skubbar deg forbi nokon på T-bana, når du ser is løyse seg opp i vassglaset ditt? Kanskje du tenkjer annleis over korleis hovudet ditt fell på puta når du legg deg i natt. Moglegvis ser du omriset av eit anna andlet der i mørket, eller kan hende du manar fram eit bilete der. Seinare skal du forlate puta, med avtrykket av hovudet ditt framleis i djup søvn, og du kan sjå på det, det kan sjå tilbake på deg, og nettopp det kan også vere eit møte, eit lite eit, nærast ubetydeleg, men som forandrar alt.



Over:
Jinbin Chen, *In Order to Return to Franz Josef Land, He Had to Swim for an Hour Without Looking Back* (2019). Olje på lerret og ull, 70 × 50 × 3 cm.

Høyre:
Jinbin Chen, *Landing* (2019). Olje på lerret, 61 × 61 cm.



Ang. Berivans film

Tekst av Odd Fredrik Heiberg

Kunstneren opptrer provoserende, ja nesten sadistisk overfor skuespillerne. Som betrakter er det lett å lure på hva som er iscenesatt og ikke. Hva er det egentlig som skjer?

Berivan Erdogan (f. 1989 i Molde) har laget en film som handler om hennes problematiske forhold til sin far. I *Ang. Berivans film* (2019) beskrives dette indirekte gjennom å forsøke å utvikle en film om faren. Under arbeidet med å prøvefilm skuespillere som kan spille denne rollen, oppstår konflikter. Erdogan opptrer provoserende, ja nesten sadistisk overfor skuespillerne som blir sinte. Selv «rådgiveren» hennes kritiserer henne. Men om dette er en reell rådgiver eller skuespiller, forblir uvisst.

Berivan forteller at familien hennes flyktet fra Tyrkia til Norge på slutten av 1980-tallet, og hun er selv født her. De flyktet over landegrensene og vann, fra krig mellom Kurdistans arbeiderparti (PKK) og den tyrkiske hær, og fra voldelige stammekonflikter og fra fattigdom. Faren gjennomgikk fengselsopphold og tortur. I Norge opplevde han ingen anerkjennelse og respekt for det å være mann, eller for å komme fra en stamme med høy status i hjemlandet. Han ble redusert til en sosialklient. Hans kone fikk langt flere rettigheter enn i Tyrkia; jobb og økonomisk frihet. Kjønsrollene i huset ble snudd på hodet. Med et handlingsmønster fra et strengt og patriarkalsk samfunn, og med få om noen muligheter for reell integrering, fortsatte han å kjempe for sin identitet og sine egne verdier og tradisjoner gjennom å utøve kontroll over sine nærmeste.

– Han forsøkte å hindre oss i å tilpasse oss det norske samfunnet, for det betydde at han måtte gi fra seg sin kontroll og tittel som familiens sjef», forteller Erdogan.

De lyse og gode opplevelsene som familiens tette, indre liv kunne gi, ble overskygget av farens strenge og brutale adferd.

– Jeg kan forstå ham, men jeg ønsker ikke å unnskyld ham, sier hun.

Identitet

Mange barn av innvandrere som vokser opp i Norge, må streve med den umulige oppgaven det er å tilfredsstille to verdener: samfunnet de vokser opp i, på den ene siden, og foreldregenerasjonens forventninger og holdninger på den andre. Dette utløser ofte en opplevelse av å ikke høre til noen steder. Berivan forklarer:

– Omverdenen betrakter deg nyanseløst: enten som muslim eller ikke muslim, som undertrykt eller frigjort. Under dette blikket er det vanskelig å finne sin egen identitet. Resultatet er at man føler seg som dårlig nordmann i Norge og dårlig kurder i Tyrkia. Uansett hvor jeg befant meg, var jeg dømt til å bli definert av patriarkatet.

I to av sine andre filmer behandler Erdogan også identitetsproblemer, kjønnskamp og vold. I filmen *250 slag* (2014) bearbeider en gruppe kvinner sine voldsopplevelser gjennom en slags gruppeterapi med teater,

dans og rollespill. Formen ligger tilsynelatende nært opp til den dokumentariske. Et annet eksempel er filmen *Meanwhile* (2014), hvor Erdogan selv spiller den komiske figuren Feyzullah – en drikkfeldig, selvopptatt og kvinnefiendtlig karikatur av en ung tyrkisk mann. Henvendt direkte til kameraet beklager han seg over alt og alle, skryter av seg selv og kjefter på kona som befinner seg et sted utenfor bildet.

Fortellinger om identitetsproblemer, vold og kjønnskamp i en flerkulturell familiesetting er intet nytt. Det har tidligere vært behandlet av filmskapere som Iram Haq (*Jeg er din* fra 2013 og *Hva vil folk si?* fra 2017), Khalid Hussein (*Import-eksport*, 2005) og av forfatteren Namra Saleem (*I morgen vi ler* fra 2016). Med komiske eller dramatiske virkemidler fortelles det om konflikter mellom en sekulær, norsk livsstil og tradisjoner og leveregler fra foreldrenes hjemland. Handlingene er oppdiktet, men samtlige filmskapere lar det skinne gjennom at opplevelsene ligger tett opptil egne liv. Berivan Erdogan bruker en annen tilnærming:

– Jeg har ikke laget en film om min barndom. Jeg har laget en metafilm. En film om en annen film.

Med dette mener hun at det er iscenesatt en handling basert på hendelser fra arbeidet med å lage en film om faren. Metafilmgrepet brukes ofte for å skape en viss distanse til handlingen og mediet, og for å få betrakteren til å reflektere grundigere over bakenforliggende motiver.

Ved å ikke fortelle skuespillerne at personen de skal gestalte, er hennes far, og ved å dyrke frem en stor grad av improvisasjon, avsløres ubehagelige trekk både hos Erdogan selv og hennes medspillere.

– Min overskridende og grenseløse karakter i *Ang. Berivans film* lar meg ta et symbolsk oppgjør med min far. Men filmen er ikke ment som et angrep på ham; den er et oppgjør med traumene, et oppgjør med de vonde minnene. Filmen er begynnelsen på en helningsprosess. Dette er måten jeg må arbeide på. Kunsten er et fristed hvor grensene for det som kan behandles, oppheves. Den kunstneriske prosessen lar meg oppdage meg selv, stille spørsmål og avsløre. Gjennom kunsten blir mine egne røtter en berikelse og ikke en belastning.

Berivans arbeid har format som en kortfilm på drøyt 20 minutter. Med kunstbrillene på ser vi en film som gir en serie nære hendelsesportrett. I en kunstkontekst forventer vi ikke å få det inn med teskje og aksepterer i større grad å være medskapere av fortellingen. Kanskje kommer det derfor til syne en tett, underliggende handling vi ikke klarer å være å forestille oss: visjoner av Erdogans vonde opplevelser fra barndommen. Berivans film er også en pilot, og kanskje kan plottet utvikles og flere ting forklares? Dersom de rette personene ser dette potensialet, vil Berivan Erdogan kunne lage en full spillefilm.



Berivan Erdogan, *Ang. Berivans film* (2019). Stillbilde video, 20:18 min.



Venstre:
Hanna Fauske (fødd 1988 i Fredrikstad,
bur i Trondheim). Foto: Anne Haarstad.

Under:
Hanna Fauske, *Sviskekompott* (2019).
Stillbilette frå video, 2:30 min.



Eit stykke ukokt sjel i blomstrete kjole

Tekst av Brynhild Grødeland Winther

Om denne teksten skulle ha blitt heilt riktig, burde eg ha bytt ut blekket i kulepennen med soyasaus som har stått i romtemperatur nokre år lengre enn best-før-datoen. Eg burde i tillegg hatt føtene i eit fotbad med spagetti i tynn tomatsaus med nokre dårleg kokte egg flytande i overflata. Eg burde også hatt ein sneip i kjeften, som var så kort at gloa nesten sat seg fast i nasebora når eg laga grimasar over kluss på papiret.

Hanna Fauske har eit usmakleg, nostalgisk og uappettlegg kunstnarskap. Tolk det som du vil, men det er meint som eit kompliment. Ho har ei tydeleg visuell stemme, men er heldigvis svært utydeleg når det gjeld å konkludere. Det er heilt greitt at det er slik, for konklusjonar betyr at det ikkje er meir att. Konklusjonar er pausebiletet, eller prøvebiletet eller kva det enn heitte, det som dukka opp på TV i gamle dagar når kveldsnyheitene var over.

Gamle dagar på boks

Arbeida til Hanna Fauske kunne fort ha blitt nostalgiske, sidan dei er basert på ein estetikk frå eit tidsrom som fell i smak hjå mange. For andre synast denne estetikken kanskje som i overkant fargerik og vulgær. Men når det absurde mennesket brukar dette som scenografien sin, blir det ikkje nostalgisk likevel. Somme folk lever heilt utanfor alt som heiter boksar. Dei har sine egne suppeboksar. For nokre er dette ei bevisst avstandstaking. Andre veit ikkje at det er ei avstand. Innelukka i eigenkonstruerte, underfundige rutinar, direkte knytt saman med innvollane. Magesekken. Klokka følger hjerteslaga og dråpa som drypp i hjørnet av kjøkkentaket. Tida heng berre på greip for dei som har gått seg fast i sporet. Kroppen er eit damplokomotiv. Pusten er røyken, livsgnisten. Fyrstikker. Tannpirkarar. Pølser.

Livet er best før krampen tek deg. Best før det går hakk i plata. Best før sjela blir ståande og dunke seg mot veggen på innsida av det halvtomme kjøleskåpet. Best. Før. Datoen.

Du får kvitlaukande viss du gnir ein kvitlaukbåt under fotsolen og ventar omtrent fem minutt. Veit du at ein òg får dårleg ande av å liggje i badekaret om ein erstattar vatnet med middagsrestar? Veit du at det ikkje hjelper å vaske sjela i dusjen med Zalo etterpå? Huda er eit filter, og livet sig sakte inn gjennom porene og set seg fast i pusten som ein gamal kabaret. Huda er ikkje eit kondom. Menneskefasongen hindrar deg ikkje i å vere ein metafor for noko menneskeleg. Fordi du er dyrisk abnorm, fullstendig umenneskeleg, samstundes usårbar og menneskeleg. Som eit stykke ukokt sjel i blomstrete kjole. Lyden du støyter ut. Halvt oppbrukt treningsøkt. *Du er så føkkings uengasjert, babe.* Lydar frå mage-regionen, der alle ingrediensane ligg og ulmar. Somme seier at livet er tungt, men det betyr berre at dei har ein dårleg løfteteknikk. Alt skjer på ny, og på ny. Stillstanden repetert. Ingenting repetert. Og det veks noko ut av stabelen på bordet.

Me skal alle bli makaroni ein dag, men ikkje eg

Ein treng ikkje ha rutinar for å vere tam. Ein treng heller ikkje vere tam for å gjere ting riktig. Å prøve å gjere noko riktig fører ofte til at det blir heilt feil. Det er mange som seier at kunsten deira inneheld eit narrativ. Somme gonger er det berre eit forsøk på å narre deg. Forsøk på å få deg til å tru at det er slik. Hanna Fauske sine arbeid inneheld narrativ. Det er ikkje tull. Arbeida hennar er kakestykkje, eller andre godbitar frå rare liv. Små, hårete fragment i sveitte sokkar.

Lukta av gamal fukt i skumgummimadrassar. Neglene du klipte av ligg att på tallerkenen med matrestane frå ein oppbrukt dag. Eller natt. Det spelar inga rolle. Somme menneske spelar ei anna rolle. Ei rolle som noko avskyelig skjønt, i sin nakne poesi. Eller i all si gru.

I eit punkt blir verkelegheita klemt ut av kroppen som siste rest av ei tube med billeg kaviar. Me skal alle bli makaroni ein dag, når trassen går ut av det siste anddrag. Men ikkje eg. For eg nektar. Likar ikkje makaroni. Makaroni er temmeleg vemmeleg. Det finst folk òg som er slik. Utan substans. Som makaroni. Men makaroni kan òg vere så definert at mennesket som er makaroni, blir ein parodi på seg sjølv. Og for tusande gong undrar eg meg over om det finst slike menneske, heilt på ordentleg? I verkelegheita? Viss det er slik, syner verkelegheita seg med eitt som eit kuriositetskammer, eit skrekk-kabinett, eit freak show, eit eviglangt lokalteater på repeat. Det kjennest ut som om frosne grønsaker har blitt alvor no, medan drøvelen er undervurdert... Og ting ein ikkje kan le av, kan ein heller aldri ta alvorleg.

Du blir det du et, og det du ikkje åt opp. Du blir det du trakkar på.

Å endre historien

Tekst av Beate Petersen

Tre arbeider på årets utstilling viser hvordan kunst og arkitektur, ting og form, kan være bærere av en enorm symbolverdi, og til og med skape grobunn for krig og konflikt. Vi har tatt en prat med Birgitte Sigmundstad (f. 1969), Espen Gleditsch (f. 1983) og Kaja Leijon (f. 1980) om hva som har drevet dem til å lage disse arbeidene, og hvorfor *død materie* tillegges en slik kraft.

Etter det brutale drapet på George Floyd denne våren og de påfølgende demonstrasjonene mot rasisme og politivold, har det oppstått en diskusjon rundt statuer og politivold, har det oppstått en diskusjon rundt statuer og deres symbolverdi. I USA og Europa er monumenter over kolonikrigere og slavedrivere revet ned. I Norge har flere tatt til orde for å fjerne statuene av Ludvig Holberg og Winston Churchill.

«Sensur», sier de som forsvare statuenes tilstedeværelse i det offentlige rom. Alle personer må forstås ut fra sin samtid, og ikke vurderes ut fra vår tids normer og idealer. Vi trenger å minnes også de ubehagelige sidene ved fortiden. Fjerner vi statuene, visker vi ut historien.¹ På den andre siden mener noen at det er på tide å ta et oppgjør med fortiden og historiskrivningen. Byrommet er ikke et museum, men noe vi skaper og omskaper, for å fortelle hvem vi er og vil identifisere oss med. Monumenter som på 1800- og 1900-tallet skulle bidra til å styrke fellesskapsfølelsen, er i dagens multikulturelle samfunn uttrykk for en foreldret nasjonalisme som kan virke splittende, ikke samlende.

Denne høyaktuelle problemstillingen reflekteres i tre av verkene på årets høstutstilling. På ulike måter handler verkene om hvordan kunst og arkitektur aktivt brukes som verktøy i konstruksjonen av en nasjonal identitet – basert på «våre verdier» og «våre tradisjoner» – men også om hvordan man i ettertid håndterer en mørk fortid. Birgitte Sigmundstads 9 minutter lange film *Kunst og Ukunst* (2020) viser hvordan den nazi-innsatte ledelsen på Nasjonalgalleriet under andre verdenskrig latterliggjorde kunsten som ikke bygget opp under et nasjonalistisk ideal. Espen Gleditschs fotografi *Who's Afraid of the Neo-Neo-Classical? #11, Stained Facade* (2019) fra Skopje i Nord-Makedonia, dokumenterer hvordan 1960-tallets brutalistiske arkitektur er blitt dekket til av klassiske greske søyler for på den måten å skrive byen ut av en sosialistisk identitet og inn i en slavisk-makedonsk, med forbindelse til den greske antikken. Og Kaja Leijons fotografi *Purgatory Portal* (2019), tatt i Reichsparteitagsgelände i Nürnberg, illustrerer hvordan Tyskland har villet lege sin fortid ved å fjerne de nazistiske symbolene, i dette tilfellet ørnen i det tredje rikets riksvåpen.

Vi har dykket litt dypere inn i alle de tre prosjektene.

Mistenkeliggjøring av kunsten

«Er det virkelig sant at Statens kunstmuseum har brukt skatteborgernes penger til slik svindel? [...] Har du og jeg vært med på å betale for å kjøpe inn denne nasjonale og tåpelige kunst», spør *Aftenpostens* journalist i Birgitte Sigmundstads film.

De modernistiske stilretningene var i stor grad en reaksjon på den første verdenskrigs grusomheter, og

viste en sårbar og fragmentert verden. I den nazistiske estetikken ble imidlertid disse stilretningene sett på som uforståelige, nedbrytende og ikke minst unasjonale. I 1937 åpnet Hitler en utstilling i München med såkalt degenerert kunst («Entartete Kunst») – basert på en term nazistene hadde brukt siden 1920-årene. Her viste de et utvalg av de drøyt 16 000 verkene de hadde renset ut av sine kunstsamlinger. Utstillingen «Kunst og ukunst» var inspirert av denne, og var den eneste av sitt slag utenfor Tyskland. Bak utstillingen stod Søren Onsager, som var kunstmaler og NS-medlem, og som ble innsatt som direktør for Nasjonalgalleriet da den første direktøren, Jens Peter Thiis, døde i 1942. Kubismen, futurismen, dadaismen og surrealismen truet norsk kunst, og ismene var jødernes verk, mente Onsager. Kampen gikk mellom en sunn nasjonal og nordisk kunst i motsetning til det han kalte «de opløsende jødisk-bolsjevistiske kunstproskrifter»².

I Sigmundstads video med samme navn vises et utvalg av maleriene fra utstillingen på Nasjonalgalleriet, ledsaget av en voiceover basert på *Aftenpostens* omtale – avisen var blant de i alt 114 trykte mediene som bidro til å spre NS-propaganda under krigen³ – der journalisten hånlige forkaster mellomkrigstidens ekspressive og abstrakte uttrykk til fordel for det heroiske, rene og nasjonalt forankrede. På den tyske utstillingen var propagandaen enda tydeligere. Den «degenererte» kunsten var montert på en skjødsløs og rotete måte, gjerne ledsaget av hånlige veggtakster. Emil Noldes bilde ble til og med hengt opp ned.

– Andre verdenskrig er et tema jeg alltid har interessert meg for og som flere ganger har dukket opp i mine filmer, forteller Sigmundstad.

– Som billedkunstner bruker jeg mye arkivmateriale, og jeg saumfarer loppemarkeder, auksjoner og ikke minst min egen families loft og kjellere der jeg samler gjenstander, bøker og bilder som forteller historier om krigen og etterkrigstiden. *Kunst og Ukunst* er en del av et pågående prosjekt bestående av flere filmer som tar utgangspunkt i formidlingen av norsk okkupasjons-historie. De trekker også tråder opp mot vår egen tid og ser på hvilke fortellinger som har fått ligge, til fordel for dem som behandler krigen som fascinerende underholdning og nasjonsbygging.

På Nasjonalgalleriets utstilling var J.C. Dahl, Lars Hertervig, Harriet Backer og Kitty Kielland blant de malerne som ble hyllet for å følge «den nasjonale linje», mens kunstnere som Reidar Aulie, George Braque, Arne Ekeland og Per Krogh ble forvist til det såkalte Redsel-kabinettet, der de «verste» eksemplene på den «degenererte» kunsten hang. I *Aftenpostens* artikkel spør journalisten om ikke Onsager anså det som ukollegialt

Lørdag morgen *Aftenposten* 25. april 1942

Norsk kunst er trett av blufferne som spilte genier på kunstutstillingene.

„Pokerspillernes kjempesvindler“ avsløret, – frekkt og snobberi fører ikke lenger fram til innkjøp i Nasjonalgalleriet

Minister Lunde og minister Lie må ta katalogen til hjelp for å se hva bildeene i «redselkabinettet» forestiller. (Sjettefte sid. Aftenposten)

Direktør Onsager viser omkring på utstillingen. Ved siden av ham fra minister Lunde.

«Kunst og ukunst» i Nasjonalgalleriet ble en begrepsbetjent i norsk kunsthistorie. Utstillingen kan ikke beskrives, men må sees, og det vil sikkert publikum gjøre den til utstillingen er åpen. Det er i løpet av 14 dager man har nådd utstillingen til å se de sterke kunstutstillinger som man aldri vil glemme, hvis man har sett denne fantastisk vakkert utvalgte norske kunst og internasjonalt ukunst. Motsetningen er klar, men det har også vært uttrykkelig hensikt.

Ved utstillingens høytidelige åpning i går, var 14 statsministere, dr. Chr. Brandt Lunde til stede, videre ministere Jonas Lie, minister Axel Stang og minister J. A. Lippes. Man så representanter for de norske kulturinstitusjoner og en rekke personer som har tilknytning til vårt kulturliv. Gjennomgangen i det store rum innebefatter oppgangen i det nye etasje, og her stod Nasjonalgalleriets direktør, professor Søren Onsager, og gjestene velkommet.

Direktør gikk direktøren over til å omtale den «entartede» kunst som dannet den riktige kjerne i utstillingen. Han sa blandt annet:

All det impererte herer ikke hjemme hos oss, vi har nasjonale ting å bygge på.

Vi vil ikke lenger la oss fornærme av disse ukunstnere. Når det ikke nytter å snakke til dem på almindelig måte, så skal de få svar på sitt eget språk. Det får de i og med denne utstillingen, som viser hva «entartede» kunst i virkeligheten er. En svært av ukunstnere har fremt og sin på kunstens helige områder, det er riktige, brukbare, pågående folk som ta oss der får det svar de fortjener. For jeg gjenstander mine representantplaner, legger jeg selv hjerne på bordet. De «entartede» bilde vil ikke bli tatt med ved representasjonen. Jeg tror også at salen med disse kunstnere vil gi et klart bilde av at disse folk ikke har noe selv å fare med. Ikke noget personlig eller ikke noget originalt, hvert ord er enten lånt fra diverse vakkerte partierforfattere, eller slavedrevet av en eller annen idiotisk «nasjonalisme», futurisme, dadaisme, surrealisme o. s. v.

På denne betydningsfulle måten har de – med disse klare fjer – skrevet her kjernen av spill genier på utstillingene. Men vi er vi treide av det.

Det er navn å tro at alle disse redselstale deklarerer som nu i årreker har rensert oss på utstillingene, bare er nasjonale utvalg av utstillingene, og resultat eller fanstatter av kunstens planer. Men det er slett meget alvorligere som anså til – da er lotet mindre enn et øyeblikk på den europeiske kultur. Utstillingene viser alltid en betydelig opplysnings betydning ved sin forankring for de

form, farge og linje. De mangler aldeles et dybere menneskelig innhold. All vi som oftest i den grad utsettes av det bare kan bety en frekk utbredning til det nasjonale kunstnerensverke nasjonale. Ofte opptrer den «entartede» kunst åpenlyst som markedsføringspropaganda for den kommunistiske klassekamp og den etterfølgende verdensrevolusjon. Eller den går inn på den kristne religion med blandede og rå eller latterliggjørende karikering av kirken. Men det betegnende er det at det alltid er det nye verdensansyn som behandles. Det ledende gummeltestament får være i fred. Og så er det en hel del som arbeider på å ødelegge vår moral. Det ser skinnbart ut som om disse kunstnere beretter denne verden som et eneste stort bordell og menneskeheten som utelukkerende bestående av løser og alfonser – slike kunstnere appellerer med sine pornografier til folket laveste instinkter.

I et manifest av A. Ueda i Die Aktion sier han åpent: «Vi kan bli frekkt som de grovste pokerspillere, og enten vi er spillere, spillere eller hus vi er, så er det oss en stor frekkt. At frekkt lever vi en kjempesvindler i verden. Vi oppdrar snobberi som skaber våre snobber, sparer que slett rotte spillere. Vi lever storm om oss med vår frekkt-hets».

Hier er meget treffende i sin tale ved åpningen av «Hans der dertalende Kunst» i München eller at han i berøpstruede ord omtaler den nye menneskestype som vår tids løstnevner og kampster har skapt, hvor menneskebegrepet skjønnhet, kraft og sinnhet synes å svinne og utvikles. Han sier: «Disse skottars «entartede» kunstnere menneskestyper er bare kroppslinger og sansningsløse. Kunstner som deklarerer snobberi, mens som følger etter dem er mennesker, barn, som hvis de virkelig var levende, måtte føles som gudens forbannede. Og dette udger disse grusomme direktører å påstå er tjener kunst, det vil si uttrykk for det danske nye åndelige tid har skapt og påtrykt sitt stempele».

Eller å ha omtalt Hitlers kamp mot ukunst, så direktør Onsager: «Jeg tror at de mange norske kunstnere på bunnen er sunne».

Og jeg håber at alle andre musser

Oppslag i *Aftenposten*, 25. april 1942. Om «blufferne» i utstillingen «Kunst og ukunst» i Nasjonalgalleriet. Fra Birgitte Sigmundstads arkiv.



Typical communist propaganda image of the kind that there are many of in the basement.



They have penetrated the art scene and they are only bluffing.



I will do everything in my power to restrain them and to make them more useful for the benefit of society.

å sette en rekke malere i gapestokken på den måten. «Til det vil jeg bare si at den slags malere regner jeg ikke for kolleger», svarte Onsager. «De er ikke kunstnere, de er bare kunstens bluffere som helt uberettiget har trent seg inn på våre enemerker.»

– Det jeg synes er interessant, er det språket som brukes, og hvordan man snakker om kunst for å sette et skille mellom «oss» og «dem», sier Sigmundstad.

– I stedet for å diskutere kunsten jager man folk opp og forteller dem at de blir lurt av bløffmakere. På den måten gir språket og tankesettet rundt kunsten gjenklang inn i vår egen tid. Det handler ikke så mye om kunsten som om den måten språket brukes til å splitte oss på. Hva er det den degenererte kunsten egentlig tar opp? Hvilke livsvilkår, og hvilken virkelighet og politiske tilhørighet er det Reidar Aulie og Per Krogh skildrer i sin kunst som opprørte Onsager og NS? For å belyse dette åpner jeg filmen med en angivelig samtale mellom Picasso og en nazioffiser på førstnevntes atelier i Paris. «Er det du som har gjort dette», spør offiseren og peker på et fotografi av *Guernica* (1937). «Nei», svarte Picasso. «Det er det dere som har gjort.»

Med den høyrepopulistiske vinden som i de siste femten årene har feid over den vestlige verden, og som kombinerer globaliseringsmotstand med kritikk av den akademiske og kulturelle eliten, har den kunstforakten

som ble lagt for dagen i *Aftenpostens* artikkel, fått nytt liv. I fjor høst foreslo Morten Wold, kulturpolitisk talsperson i Fremskrittspartiet (FrP), å kutte kunstnerstipendene slik at kunstnerne heller kunne konsentrere seg om å skape noe «folk vil ha». Denne våren spurte Silje Hjemdal fra samme parti hvorfor Kulturrådet skulle støtte kunst som handlet om kroppsvæsker og penetring – en beskrivelse hun hadde hentet fra en anonym og svært tendensiøs side på *Facebook* – hvorpå hun foreslo å bytte ut Kulturrådet med en folkejury som kunne representere folk flest.

Utspillene fikk flere aktører innen kulturlivet til å ta til motmæle. «Ligner ikke dette mistenkelig på noe vi har hørt før?» spurte filmregissør Alexander Eik i *Aftenposten*, og tilføyde at populistiske krefter fører en systematisk offensiv mot det verdigrunnlaget som det frie kunstfeltet er tuftet på.⁴ Teaterregissør Pia Maria Roll og kunstner Hanan Benammar sa på sin side at «den nye politiske metoden er usannhet».⁵ Politiske aktører planter en påstand, som helt opplagt er usannferdig, men som fører til at rammene for en samtale blir forskjøvet og det som før befant seg langt ute på høyresiden, plutselig er den nye normalen, hevdet de. Det er en retorikk som stadig maner til hat mot kunst, innvandring, miljøkamp og feminisme, og som flytter tabuer, okkuperer språket og skaper en ny virkelighet, ifølge de to.



Espen Gleditsch, *Who's Afraid of the Neo-Neo-Classical? #11, Stained Facade* (2019). Pigmenttrykk, 82 x 102 cm.



Forfalskning av historien

Usannferdig kan man også kalle den mildt sagt oppsiktsvekkende transformasjonen av arkitekturen i Skopje, som Espen Gleditsch viser i fotografiet *Who's Afraid of the Neo-Neo-Classical? #11, Stained Facade*. Bildet er en del av en serie arbeider tatt med analogt storformatkamera. Før omformingen bestod bysentrum av brutalistisk arkitektur, oppført etter jordskjelvet som rammet byen i 1963. Selv om brutalismen senere skulle bli ansett som monumental og menneskefiendtlig, var den i utgangspunktet et uttrykk for et fremtidsrettet utopia der geometriske bygningskropper, synlige konstruksjoner og ærlig materialbruk skulle reflektere det hverdagslige og bryte ned skillet mellom høyt og lavt.

I 2014 vendte den daværende høyrepopulistiske statsministeren Nikola Gruevski blikket ikke mot fremtiden, men mot Aleksander den stores glansperiode på 300-tallet før vår tidsregning. Gjennom prosjektet «Skopje 2014» skulle byrommet fylles av statuer og monumenter av fortidige kirkeledere, nasjonalister og krigsherrer, og de brutalistiske bygningene bli pakket inn i falske, kullseaktige fasader fremstilt i plastmateriale som fullstendig fortrenget den opprinnelige arkitekturen – en arkitektur som altså ironisk nok i utgangspunktet hadde ærlighet som eksplisitt mål.

– Oppføringen av den brutalistiske arkitekturen var født ut av en sosialistisk kontekst, forklarer Gleditsch.

– Stilmessig var byen derfor veldig enhetlig, og den ble et reise-mål for folk som var interessert i brutalisme som byggestil. Den nasjonalpopulistiske regjeringen som regjerte frem til 2018, var imidlertid ikke interessert i denne historien.

Prosjektet «Skopje 2014» skulle representere et steg bort fra den sosialistiske fortiden, og et steg nærmere Europa. Det har ikke gått smertefritt for seg.

– Nord-Makedonia grenser til land med en voldsom krigshistorie, men lenge blokkerte Hellas for medlemskap i NATO. Grunnen var at de mente landet ikledd seg en uberettiget gresk antikk identitet både gjennom navnevalget og ved å forsøke å gjøre krav på Aleksander den store. Nå er situasjonen i ferd med å mykne opp. Makedonia har byttet navn til Nord-Makedonia, og henvisningen til Aleksander den store er fjernet både fra navnet på flyplassen i Skopje, motorveien fra flyplassen inn til byen, og den store rytterstatuen i sentrum. Det tok 25 år, men i vinter ble landet tatt opp i NATO.

Transformasjonen av Skopje handler imidlertid ikke bare om å skrive seg ut av en sosialistisk fortid; den har også en etnisk slagside.

– Den muslimske befolkningen, som utgjør 30 prosent, har hatt lite å si når det gjelder å utforme landets offisielle kulturelle identitet, sier Gleditsch.

– «Skopje 2014» befester landets kulturelle, etniske og historiske identitet som slavisk-makedonsk, og underkjenner dermed den store minoriteten av etnisk muslimske albanere.

Den høyrepopulistiske politikken har altså blitt omsatt i monumenter og arkitektur som har fremhevet det etnisk makedonske, og implisitt fremmedgjort den albanske minoriteten. Ikke bare Hellas har vært lite begeistret. Også makedonerne og albanerne selv har vært forarget over den ekstreme *makeoveren* og kastet vannballonger med farger på de kritthvite fasadene. Det skyldes neppe det faktum at den antikke arkitekturen

opprinnelig ikke var hvit, men malt i mettede farger. Snarere er fargeballongene en protest mot at et land der 29 prosent lever under fattigdomsgrensen, har brukt vanvittige pengesummer – prislappen er visstnok nærmere en milliard euro⁶ – på å bygge falske fasader.

– Ingen har ønsket seg dette, sier Gleditsch.

– Forvandlingen av Skopje er et enmannsprosjekt tuftet på korrupsjon og gjennomført med makt. Men det er nok sløseriet og korrupsjonen folk først og fremst har reagert på, ikke den svulstige Las Vegas-aktige arkitekturen. Det blir interessant å følge denne saken i årene som kommer, og se om det kommer et ønske om å hente frem igjen de brutalistiske fasadene som nå står pakket inn som arkitektoniske mumier?

I 2017 ble for øvrig Gruevski dømt til to års fengsel for hvitvasking og korrupsjon, hvorpå han rømte til Ungarn. Samme år fikk landet en multi-etnisk koalisjonsregjering som så langt ikke har villet bruke én krone mer på det avsendige forhandlingsprosjektet.

– En omskriving av historie er noe som hele tiden skjer, og som bør skje i takt med endringer i samfunnet. I mine øyne er dette noe av det som gjør historiske begivenheter interessante å jobbe med som kunstner, sier Gleditsch.

– Men dette er en form for toppstyrt og politisk motivert historierevisjonisme, en historieomskriving på speed og steroider. Og det var nettopp dette ideologiske aspektet som først og fremst fanget interessen min: at noen ikke bare tar eierskap til historien, men også gir seg selv retten til å endre den. Tidligere har jeg arbeidet med hvordan narrativer sakte forandres, som for eksempel når sorthvitfotografiene av funksjonalistisk arkitektur fra 1920-tallet faktisk bidro til at de opprinnelig ganske fargesterke byggene etter hvert ble hvite – ikke bare i fotografiene, men også i virkeligheten. Den fotografiske gjengivelsen virket med andre ord tilbake på arkitekturen, og hvithet ble idealet. På den måten er historien som en hviskelek der begivenheter begynner som én ting, og ender som noe helt annet.

Å se fortiden i øynene

Der Sigmundstad og Gleditsch tar for seg hvordan kunst og arkitektur blir brukt som ideologiske verktøy, handler Kaja Leijons verk *Purgatory Portal* i større grad om det å skrive seg ut av en ideologi. Fotografiet inngikk i utstillingen «I WAS LOOKING BACK TO SEE IF YOU WERE LOOKING BACK AT ME TO SEE ME LOOKING BACK AT YOU» på Künstlerhaus Bethanien i Berlin høsten 2019, der Leijon tok for seg hvordan rovfuglen har blitt brukt i emblemer, flagg og våpenskjold, og implisitt: hvilke egenskaper vi har tillagt den. Dette satte hun i sammenheng med fremstillinger av ørnen som en fri skapning.

Egypt, Indonesia, Serbia, Albania, USA og Tyskland har alle en ørn i riksvåpenet sitt. I det tyske riksvåpenet, som er ett av verdens eldste, står ørnen med vingene ut og halen ned. Da Hitler kom til makten, fikk han redesignet symbolet, slik at ørnen nå stod med rette utstrakte vinger på en eikekrans med et hakekors i midten. Etter krigen ble Tyskland pålagt av de allierte styrkene å fjerne sporene etter nazismen: gateskilt, monumenter, statuer og emblemer. I ettertid viste det seg imidlertid at ikke alle ble borte. Den nazistiske riksrørnen står fortsatt igjen en god del steder, mens hakekorset er fjernet. Andre steder er også ørnen tatt bort, slik som i fotografiet *Purgatory Portal*.

Om symbolene materielt sett er vekk, er de imidlertid ikke eliminert som objekter for mentale bearbeidelser. «Gjennom de siste 70 årene har Tyskland måttet erkjenne en enkel sannhet: At ute av øye ikke er ute av sinn», skriver kulturhistoriker Yuliya Komska i artikkelen «What to do with Confederate monuments: Seven lessons from Germany» i *Washington Post*?. Artikkelen ble skrevet i forbindelse med opprørene i Charlottesville i USA i 2017, der statuer av sørstatsledere og slaveiere ble revet ned av demonstranter. Komska mente at her ville USA ha mye å lære av Tyskland. I Tyskland er bearbeidelsen av historien som et åpent sår som langsomt leges gjennom omhyggelige diskusjoner om ofte svært brennbare temaer, hevder Komska. Hun beskriver også hvordan tyskerne for å takle den nazistiske arven har beveget seg gjennom tre faser: I den første fasen ville de slette den, i den andre ignorere den, før de til slutt bega seg inn i den siste fasen som består av en tilsynelatende varig konfrontasjon med fortiden.

Denne konfrontasjonen er åpenbar i fotografiet *Purgatory Portal*. Bildet viser inngangspartiet til transformatorstasjonen i Reichsparteitagsgelände i Nürnberg – arenaen for det tyske nazipartiets rikspartidager – som er et gigantisk, men aldri ferdigstilt, bygningsområde tegnet av Albert Speer, Hitlers arkitekt. Området, med sine pompøse nyklassisistiske bygninger inspirert av oldtidens greske og romerske arkitektur, skulle være en «tempelby for bevegelsen», og ble brukt til parader, seremonier og massemøter.

– Det var her i Reichsparteitagsgelände nazistene møttes for å hylle Adolf Hitler, her Hitler Jugend ble indoktrinert, og også her Leni Riefenstahl lagde de fleste av sine propagandafilmer, forteller Leijon.

– Nå huser bygget ironisk nok en Burger King-restaurant og et treningssenter, mens området rundt er dominert av amerikanske militærbaser.

Over døren til bygget Leijon har fotografert, stod det altså et ørnesymbol, som ble fjernet på grunn av nazistenes politiske og ideologiske bruk av det. Avtrykket er imidlertid fortsatt tydelig, som en slags invertering eller negasjon av det opprinnelige symbolet.

– I dette verket er jeg mest opptatt av skyggen etter symbolet, hvordan det nesten blir mer kraftfullt *etter* at man har fjernet det. Jeg tror de lot sporene stå med vilje, kanskje som et uttrykk for dårlig samvittighet. I denne sammenhengen synes jeg det er noe konstruktivt med destruksjonen. Men samtidig som jeg forstår motstanden mot bevaring av statuer som representerer undertrykkelse, tror jeg man *gjør* fremtidige generasjoner en bjørnetjeneste hvis man sensurerer historikken i det offentlige rom. Det at man ser historiske spor både av destruksjon og autoritære regimer, minner oss om at vi ikke vil tilbake til en slik situasjon.

Nettopp historiske spor og hvordan de preger landskapet og arkitekturen, er noe Leijon arbeider med i sitt kunstnerskap.

– Det å se historien i hverdagen – slik man i større grad *gjør* i for eksempel Italia og Tyskland enn i Norge – *gjør* at man klarer å se sin egen tid i perspektiv. Jeg søker meg derfor mot disse områdene med kameraet mitt. Jeg ser meg tilbake i håp om at fortiden skal se tilbake mot meg.

Leijons verk handler imidlertid ikke bare om hvordan symbolverdier konstrueres og forsøksvis viskes ut,

men også om hvordan ørnen blir brukt som symbol på menneskets ambisjon om makt. Tradisjonelt har ørnen vært et symbol på styrke og kraft. Den er også blitt ansett som budbringer for de høyeste guder.

– Generelt er jeg interessert i hvordan vi projiserer menneskelige egenskaper på alt levende og dødt i verden, og reduserer alt til symboler, når det meste i praksis har uendelig potensial for forståelse og innsikt. Historikken til ørnen som symbol har lite å gjøre med historikken til ørnen som levende vesen. Alt er menneskelige projeksjoner. Det handler om maktens ønske om å se verden fra ørnens perspektiv.

Det å omskrive, forfalske eller viske ut sin historie har ulike beveggrunner, og også ulik grad av legitimitet, slik arbeidene til Sigmundstad, Gleditsch og Leijon viser. Nazistene sådde splid ved å forkaste den kunsten som ikke reflekterte det sunne, nordiske idealet. Den arkitektoniske forvandlingen av Skopjes bysentrum løftet frem det makedonsk kristne på bekostning av det multietniske og flerreligiøse, og skapte spenninger mellom majoritetsbefolkningen og den muslimske, albanske minoriteten. Etterkrigstidens fjerning av emblemer og tegn som symboliserte den ariske rasens overlegenhet, hadde derimot ikke splittelse som ambisjon, men helning eller forsoning. Overført til dagens statuedebatt kan man si at det å rive statuer av forkjemperne for slaveriet, ikke kan sidestilles med at Taliban som utslag av religiøs intoleranse rev Buddha-statuen i Bamiyan-dalen i Afghanistan. I det første tilfellet er statuene et uttrykk for intoleranse og manglende demokratiske rettigheter. I det andre er de et uttrykk for religiøs mangfold. Det er den slags problemstillinger disse verkene maner til refleksjon rundt. På ulike måter løfter de frem en historisk og/eller politisk situasjon, som det er vanskelig *ikke* å se i sammenheng med vår tids brennbare diskusjoner og fenomener: enten de handler om ytringsrett og fjerning av statuer og monumenter, eller Black Lives Matter, ytre høyres fremmarsj og økende polarisering.



Espen Gleditsch, *Who's Afraid of the Neo-Neo-Classical? #10, Pavilion* (2019).
Pigmenttrykk, 82 x 102 cm.



- 1 Se for eksempel: Blindheim, Anne Marte (2020). «Kampen mot statuene handler kanskje ikke egentlig om ønske om sensur». *Morgenbladet.no*: <https://morgenbladet.no/ideer/2020/06/kampen-mot-statuene-handler-kanskje-ikke-egentlig-om-onske-om-sensur-skriver-anne> (publisert 15.06.2020, nedlastet 22.08.2020) og Guttormsen, Torgrim Sneve (2020). «Statuer i kampen mot rasisme: Å fjerne statuer endrer ikke historien, men hvordan vi velger å minnes den». *Forskersonen.no*: <https://forskersonen.no/kronikk-meninger/statuer-i-kampen-mot-rasisme-a-fjerne-statuer-endrer-ikke-historien-men-hvordan-vi-velger-a-minnes-den/>1699736 (publisert 17.06.2020, nedlastet 25.08.2020). Temaet ble også debattert i *Ukeslutt* på NRK P2 13.06.2020 og i *Adressa-samtalen* «SENSURERT. Bør vi redigere historien?» under Olavsfestdagene i Trondheim, 02.08.2020.
- 2 Jakobsen, Kjetil Ansgar og Lund, Kathrine (2015). *Krigsbilder. Kunst under okkupasjonen 1940–45*, s. 61. Arendal: Bomuldsfabriken Kunsthall.
- 3 Rem, Tore (2019). «Jødefiendtlig propaganda på norsk». *Aftenposten*, nettutgave: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/9v0Orr/bokanmeldelse-joedefiendtlig-propaganda-paa-norsk> (publisert 05.10.2019, nedlastet 22.08.2020)
- 4 Eik, Alexander (2020). «Et angrep på den frie kunsten». *Aftenposten*, nettutgave: <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/8mkQxx/et-angrep-paa-den-frie-kunsten-alexander-eik> (publisert 04.03.2020, nedlastet 22.08.2020)
- 5 Benammar, Hanan og Roll, Pia Maria (2020): «Om språklige revefeller og tilliten til kaffebrut». *Scenekunst.no*: <http://www.scenekunst.no/sak/om-spraklige-revefeller-og-tilliten-til-kaffebrut/> (publisert, 27.03.2020, nedlastet 22.08.2020)
- 6 Jakobsen, Hanne Østli og Reinertsen, Maria (2019). «Å lime marmorsoyler over historien». *Morgenbladet*, nettutgave: <https://morgenbladet.no/aktuelt/2019/10/lime-marmorsoyler-over-historien> (publisert 15.10.2019, nedlastet 25.08.2020)
- 7 Komska, Yuliya (2017). «What to do with Confederate monuments: Seven lessons from Germany». *Washington Post*, nettutgave (betalingssmur): https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?next_url=https%3A%2F%2Fwww.washingtonpost.com%2Fnews%2Fmade-by-history%2Fwp%2F2017%2F08%2F17%2Fwhat-to-do-with-confederate-monuments-seven-lessons-from-germany%2F (publisert 17.08.2017, nedlastet 26.08.2020). Skribentens oversettelse. Artikkelen ble senere republisert under en annen tittel og kan leses her: «From 2017: How Germany handles monuments from Nazi and communist eras» i *The Philadelphia Inquirer*, nettutgave: <https://www.inquirer.com/philly/opinion/commentary/charlottesville-nazis-germany-communists-monuments-trump-20170817.html-2> (publisert 17.06.2020, nedlastet 25.08.2020)

Over:
Kaja Leijon, *Europa* (2019). Analogt C-print, 108 x 72 cm.

Høyre:
Kaja Leijon, *Purgatory Portal* (2019). Analogt C-print montert på pleksiglass, 125 x 160 cm. Fotografiet er tatt i Nürnberg ved trafostasjonen tilhørende Reichsparteitagsgelände (Nazi Party Rally Grounds) – også kalt *Lichtdom* («lyskatedralen») – tegnet av Albert Speer og bruksklar for NSDAP i 1936. Fotografiet viser såret i kalksteinen etter at den såkalte nazirønnen, *Reichsadler*, ble fjernet.

Selv stedløse penger bestemmer

Tekst av Hedda Grevle Ottesen

Med utgangspunktet i en fascinasjon for tettstedet Dale, fordyper Åse Løvgren og Stine Gonsholt seg i en fortelling om norsk landskap og lokalsamfunns plass i den globale moderniseringen og digitaliseringen.

På denne utgaven av Høstutstillingen viser Åse Løvgren (f. 1975) og Stine Gonsholt (f. 1973) essayfilmen *Dalen (The Valley)* (2019). Løvgren er bosatt og arbeider i Bergen, mens Gonsholt pendler mellom Skien og Berlin. De er begge opptatt av industri, produksjon og endringsprosesser i global økonomi, noe som gjenspeiles i kunsten deres. Denne filmen har de laget fra hver sin kant av Norge.

Det stedløse Dale

De to er spesielt interessert i hvordan et geografisk sted påvirker økonomien til en merkevare, et produkt eller virksomhet. I filmen, som tar utgangspunkt i tettstedet Dale på Vestlandet, er det fysiske landskapet nettopp en symbolsk og metaforisk eksponent for desentralisering av sosiale, kulturelle og politiske verdier.

Hedda Grevle Ottesen: Hva er det spesielle med Dale som gjorde at dere ønsket å lage et prosjekt om industri og globalisering akkurat her?

Stine Gonsholt: Filmen er del av et større prosjekt som vi har gitt tittelen *Det fysiske landskapet som idé og referansepunkt*, der vi ønsker å arbeide med landskaps forbindelser med en global virkelighet. Vi startet prosjektet i 2017 i tettstedet Dale i Vaksdal, som ligger langs Bergensbanen, omtrent 40 minutter nordøst for Bergen. Prosjektets vokste ut fra en fascinasjon for nettopp *denne* dalen. Den har en voldsom topografi, og er et lite tettsted omgitt av høye fjell, der solstrålene så vidt rekker ned i bunnen. Dessuten har Dale en tydelig arbeiderhistorie, og stedet har gjennom lang tid vært tett knyttet til global handel. Vi har vandret rundt i alle krinkler og kroker av Dales terreng og undersøkt overflater, steder, historie, produksjon og naturen rundt som er preget av den industrien som har vært der. Etter hvert som vi gravde dypere i dette landskapet, begynte vi å se dette unike stedet som et prisme for historiefortelling og tenkning rundt hva et landskap er.

HGO: Filmen forklarer hvordan en tekstilfabrikk, Dale Fabrikker, tjente godt, men likevel måtte bøye seg for fordelene med billig arbeidskraft i andre land. Og det på tross av tilgangen på så å si ubegrenset vannkraft. Jeg leser historien som en slags tidsviser for overgangen mellom industrihistoriens arbeiderkultur – et Klondike i Norge (en referanse til gullrøst, 1896–1899, red.anm.) – til nyliberalismens frie, relativt stedsuavhengige handel. Og i sanntid: digitaliseringens inntog. Tenker dere at fortellingen kan brukes som et konkret eksempel på en fortløpende industrihistorie?

SG: Tekstilfabrikken i Dale ble bygget i 1879, mye på bakgrunn av den enorme tilgangen på vannkraft, i likhet med mye annen industri i Norge fra den tiden da man forstod potensialet til vannkraftressursene her i landet. I begynnelsen rant vannet direkte gjennom fabrikkene og ga fysisk bevegelseskraft til å drive de store maskinene. Men det sentrale for oss var ikke norsk industrihistorie, men verdien av å se på hvordan dette landskapet har vært og fremdeles er tett knyttet til et globalt marked. Vi kunne for eksempel reist til Pakistan for å dokumentere arbeidsforholdene der, men vi ville jobbe opp mot det lokalt forankrede i Dale.

Åse Løvgren: På taket til Dale Fabrikker midt i sentrum er et stort lysskilt der det står DaleTec – en flammelogo som lyser opp nattehimmelen. Det ble tidlig et omdreingspunkt i prosjektet. DaleTec produserte flammehemmende tekstiler og ble skilt ut som en del fra Dale Fabrikker. Etter hvert ble produksjonen flyttet til Pakistan på grunn av billigere arbeidskraft der, før hele bedriften til slutt ble kjøpt opp av pakistanske eiere. Merkevaren, slik bedriften fremstiller den, er fortsatt tett knyttet til industrieventyret i Dale, men det eneste den pakistanske bedriften fortsatt eier i Dale, er dette store lysskiltet. For oss ble skiltet et komisk pek til et deterritorialisert og globalt marked, der tilhørighet, eierskap og forankring alltid er i bevegelse.

SG: Omtrent halvveis i vår prosess skjedde en utvikling i Dale som intensiverte undersøkelsene langs ytterligere en akse. Da ble en serverpark etablert i de tomme delene av den gamle fabrikkene. Her lages det nå kryptovaluta, en virtuell myntenhet. Slik ble produksjonen ikke bare spredt utover hele verden, i og med at den ble digital og virtuell.

Vi skjønnte at det var historier knyttet til dette stedet som kunne si noe om den globale virkeligheten vi lever i. Historiene vi fant i Dale, fortalte oss om en spenning mellom det stedløse i det virtuelle og det stedsbetingede: Industrien kom til Dale på grunn av stedets topografi og vannkraftressurser, altså noe konkret og materielt. Det er de samme materielle forholdene som gjorde at den digitale gruvedrifta plasserte seg nettopp her.

Fabuleringer som vitne

Filmen er delt opp i to deler. I første del får vi kjennskap til Dales industrihistorie og topografi. I del to blir vi introdusert for teori knyttet til lokale forhold og internasjonal produksjon, der den amerikansk-indiske antropologen Arjun Appadurai (f. 1949) blir brukt for å beskrive hvordan det lokale eierskapet til produksjon er knyttet opp til et mye større globalt kapitalistisk system.

HGO: I verket følger vi klikkingen av en pil som beveger seg over et satellittbilde av et landskap, mens en dokumentarisk voice-over forklarer hva vi ser nede på bakken. Bilder av vassdrag og dramatisk natur følges av en monoton lyd som bygger opp stemningen. Vi får høre om stedene, men ikke se dem. Dere har valgt å bruke andre visuelle virkemidler?

SG: I filmen har vi prøvd å si noe om mediets forhold til virkeligheten. Samtidig som vi ikke viser konkrete bilder av stedene det fortelles om, ligger en autoritær fortellerstemme over det visuelle som forteller hva du ser. Når stemmen sier at «her er fabrikkene», må vi som betraktere tro på det.

ÅL: I filmen viser vi ikke oversiktsbilder av stedet eller bygningene vi forteller om, så betrakteren får ikke et klart visuelt inntrykk av stedet. I arbeidsprosessen ble det tydelig for oss at det var denne måten vi måtte gjøre det på for å kunne fortelle og beskrive virkeligheten dette landskapet er en del av. Vi ville at filmen skulle gi rom for mer fabuleringer og assosiasjoner.

Lignende forløp som det som skjer i Dale, skjer mange steder rundt om i verden. Vårt verk forteller om dette spesifikke stedet, men det kunne egentlig vært hvor som helst. Dalen har trådt inn i en verden som består av ting som grunnleggende sett er i bevegelse.

Frottasje som linse

HGO: Dere bruker mye frottasje i filmen. Hva går denne teknikken ut på?

SG: Enkelt forklart går frottasje på at du legger et ark over en flate og skraverer med blyant. De fleste har gjort dette over en mynt, da trer mynten fram på arket fordi høydeforskjellene i mynten avskriver seg på arket. Som ved framkalling av et fotografi trer overflatestrukturen fram nærmest som et landskap i seg selv. Det som strukturerer fortellingen i kapitler eller episoder i filmen, er frottasjer av ulike overflater i Dale, som fabrikkveggen og kraftverket.

ÅL: Frottasje er også et dokumentarisk grep, den er et slags «her og nå». Det blir ofte sagt at fotografiet har et «indekskalt forhold» til virkeligheten, altså at det er et direkte forhold mellom en virkelighet og fotografiet. Dette betyr ikke at fotografiet er objektivt eller sant, men det har ufravikelig et forhold til virkeligheten ved at lys fra et sted kom gjennom en linse og påvirket et materiale, enten dette er en lysømfintlig digital flate eller en lysømfintlig analog film. Det er det samme med frottasje.

Akkurat denne teknikken hadde i seg mange av de spenningene vi er interessert i, mellom det materielle og det abstrakte, og mellom det spesifikke og generelle.



Stine Gonsholt og Åse Løvgren, *Dalen* (2019). Stillbilde fra video, 19:50 min. Filmens lydspor er produsert av Alexander Rishaug. En symfoni av støy er hentet fra summingen fra kraftverket, knitringen fra ledningene, som går på kryss og tvers gjennom dalen, elven og viftene fra dataparken som ekstraherer bitcoin, eller det bedriften selv kaller digital gruvedrift.

Landskapet legger materielle føringer for tegningen, og selv om det er et svært konkret sted, avtegnes det som et hvilket som helst sted i verden.

HGO: Så vi kan ikke vite om infoen i video-essayet er sant med mindre vi oppsøker kildene selv. Filmen knyttes til en virkelighet, teknikken er et sannhetsbevis?

SG: Ja, betrakteren må stole på at det er fabrikken vi ser i de abstrakte tegningene eller frottasjene. Denne tilliten er også sentral i tematikken rundt kryptovaluta, som er det serverparken hos gamle Dale Fabrikker og DaleTec produserer idag. Verdien av bitcoin er ikke fysisk, den er basert på tillit, at vi stoler på at den har en gitt verdi, og forhåpentligvis at denne verdien stiger. En ting som skiller kryptovaluta fra vanlig valuta, er at det ikke finnes en statsbank som garanterer for verdien, så kryptovaluta er i sitt vesen stedløs og flytende. Et spørsmål vi jobbet rundt var: «Hvordan kan vi visualisere en global økonomi og de påfølgende endringsprosessene som angår oss?»

Mot slutten av filmen tegner vi en frottasje av en bitcoin. Det er jo en litt ironisk passasje, for en bitcoin er i virkeligheten en koderekke og ikke-materiell, bortsett fra at den er lagret på en eller annen harddisk. I filmen bruker vi derfor en plastmynt av en bitcoin, for så å risse formen inn i papiret. Det blir en representasjon av en representasjon.

Ny industri lyd i gamle fabrikker

Kryptovault er et firma spesialisert i utvinning av bitcoins som har hatt høy avkastning. De ser nå etter nye områder med lave strømpriser for å etablere seg i. Firmaet har hatt to anlegg i Norge, men etter at en storkunde fra Japan forlot selskapet i 2019, har de forlatt fabrikken i Dale og har for øyeblikket kun base i Follum i Hønefoss.

Som med befolkningen i Follum opplevde Kryptovault at Dales innbyggere gikk hardt ut mot selskapet. Maskinene bråker 24 timer i døgnet. Avkjølingsvifter for de 2 000 datamaskinene skaper en unaturlig påtrengende susing som gir innbyggerne alt fra hjertebank til søvnproblemer. I Follum har støynivået blitt senket, mens det i Dale kom nye reguleringer for strøm, og da var det ikke lenger lønnsomt å ha dataparken der.

SG: Lydbildet i Dale var framtrødende fra første stund. Det er noe med naturen, infrastrukturen, toget, riksveien og lastebiler som skaper en konstant og mangfoldig summing. I Dale kan du også høre knitringen som går gjennom ledninger i lufta. Disse ledningene går på kryss og tvers gjennom hele landskapet og binder de voldsomme fjellene sammen.

Dales innbyggere har lenge hatt en hverdag med et bakteppe av industri lyd. Men viftene fra dataparken skapte en monoton støy. Støyen var annerledes enn lyden av handlinger skapt av hender. Det er også noe annet å høre lyden av en industri som gir arbeidsplasser til hele dalen og lager produkter som er nyttige, enn lyden av internasjonal spekulasjon.

Til å begynne med tok vi opp lyden selv i Dale, men etter hvert inviterte vi kunstner Alexander Rishaug, som jobber med å dokumentere lyd fra postindustrielle landskap. Han har brukt råmateriale fra stedet: elektrisiteten, summing fra kraftverket, elva og viftene, alt er satt sammen til et mektig lydverk som høres i filmen.

Desentralisert, fri og global

HGO: Både tekstilindustri og såkalt kryptovalutaminering er kraftførende industrier som trenger store mengder strøm, i dette tilfellet vannkraft. Dette behovet for kraft er vesentlig for å skape akselesasjon, som naturlov, både i digital og fysisk produksjon. I filmen forklarer fortellerstemmen om et begjær etter å produserer. Hva handler dette om?

SG: Slik vi forstår det ønsker mindre steder, og spesielt de med gammel industri, en produksjon for alt det er verdt, siden lokale arbeidsplasser selvsagt er svært viktig. Med begrepet «produksjonsfetisjisme» viser vi igjen til antropologen Arjun Appadurai. Han beskriver illusjonen av lokal kontroll over en produksjon som i virkeligheten er styrt av globalt lederskap og storkapital. Han forteller også om en dobbel fremmedgjøring i denne produksjonen, ikke bare mellom arbeideren og produksjonsforholdene eller det som blir laget, men en romlig fremmedgjøring der produksjonen – og økonomien – skjer et annet sted enn der lederskapet er. Dette er igjen ofte et annet sted enn der kapitalen kommer fra. Det er økonomisk forflytning som kort fortalt er langt mer diffus og kompleks enn kretsløpet produksjon–forbruk.

ÅL: Det er interessant å se hvordan en produksjon som er så stedløs og virtuell samtidig er så avhengig av materielle forhold. Bitcoin-utvinningen kom til Dale og flere steder i Norge fordi slike datasentre på et tidspunkt ble definert som kraftkrevende industri og fikk tilgang til ekstremt billig strøm. Også andre materielle forhold som stabil og god infrastruktur var viktige faktorer. Myn-dighetene så nok for seg at vi kunne ta del i den globale digitale utviklinga, og at firmaer som Google og Amazon skulle etablere seg, men på mange steder ble det kryptovaluta i stedet. Nå kan det virke som bitcoin-eventyret ble kortvarig, men digital verdiskapning i en eller annen form, kommer nok til å koble våre bygninger, landskap og natur opp mot en global produksjon og økonomi i stadig større grad framover.



Stine Gonsholt og Åse Løvgren, *Dalen* (2019). Stillbilde fra video, 19:50 min. Kunstnerne brukte teknikken frottasje på ulike overflater i Dale, slikt som tekstilfabrikkens vegg og kraftverket. Fabrikken i Dale ble bygget i 1879, som var en tid da det strømførende potensialet i vannkraftressurser fikk global industri til å rette øynene mot Norge.

776 875 knuter

Tekst av Grace Tabea Tenga

– For meg blir dette arbeidet en form for protest, mot effektiviteten i samfunnet, som kveler oss, mentalt og miljømessig, sier Jorunn Irene Hanstvedt (f. 1956). Hun har bevisst brukt lang tid på de over syv hundre tusen knutene med ull.

Ved første øyekast ser verket *time and value* (2016–2020) ut som en mosaikk av enten klinkekuler eller keramikk. Gjennom skjermen som jeg må forholde meg til i disse koronatider, er det ikke lett å se at bildet av kvinner i et gårdsmotiv fra sørvestlige Kina – som er fotografiet verket bygger på – faktisk er håndknyttet i ull (240 × 135 cm). Jeg blir nysgjerrig på det tekstile aspektet ved verket, hvordan knutene av ull har erstattet pikselene i bilder. Det er i slike øyeblikk savnet etter å fysisk oppleve kunsten er størst. Selv om mange perseptuelle spørsmål inntil videre må forbli ubesvart, er dette verket et interessant sted å begynne videre undersøkelser.

«I vår moderne konsum verden, er det jo galskap å bruke 3 år på å fremkalle ett bilde», sier Jorunn Irene Hanstvedt, kunstneren bak verket.

Arbeidet er del av en omfattende serie hun har jobbet med siden 2013, *goodbye hello goodbye*. Hun omtaler det som et fotoprojekt, og dokumentarisk i den forstand at verkene er knyttet etter bilder av hverdagslivet i små, kinesisk samfunn.

Hun skriver seg inn i en lang historie der vevde tepper brukes for å fortelle om en virkelighet fra land langt unna gjennom tekstilformatet. Slike fremstillinger av fjerne land med et vestlig blikk, som det finnes flere av i Europa fra 1400- til 1700-tallet, var viktige historiske billedfortellinger før fotografiets tid.

«[Disse] handlet som oftest om makt og var av religiøs eller 'royal' karakter», sier hun i sin verksbeskrivelse. Men i Hanstvedts verk skinner en tydelig klassesematikk gjennom, som stiller spørsmålsteget ved denne tradisjonen. Gjennom å hente frem dette motivet fra landlige Kina synliggjør Hanstvedt individer som sjelden har blitt foreviget i tekstil på denne måten: arbeidende kvinner som kildesorterer.

Skyggen bak glansen

Kvinnene sitter utenfor et krukkeakeri. I bildet ser vi mengder brent leire, hele beholdere og i biter, strødd rundt og i skarp kontrast til den skjøre keramikken mange forbinder med tradisjonelt kinesisk porselen. Sittende på huk, med god bakkekontakt, leter kvinnene etter biter som kan gjenbrukes til brensel. Mennesker i denne regionen av landet lever tett på naturen, hvor man maksimerer nytten av de minste ting som mange i mer velstående deler av verden vil kaste. «Vi er i en verden hvor vi er fanget av effektivitet, overforbruk og naturødeleggelser, men snakker stadig om bærekraft», sier Hanstvedt.

Det paradoksale er at de som har minst å gjenvinne, er flinke på å gjøre nettopp det. Selv med minimale ressurser sørger de for at hver dråpe vann eller bit av knust keramikk er brukt fornuftig, som i fotografiet Hanstvedt baserer seg på.

De tre kvinnene i forgrunnen har ikke blitt inkludert i Kinas eksponentielle økonomiske vekst de siste tiårene. Det fysiske krevende arbeidet på landsbygda står i sterk kontrast til det høyteknologiske, kinesiske bylivet, med metropolene Shanghai og ikke minst hovedstaden Beijing i spissen.

Fattigdomstsunami og kjønn

Nyhetsbildet er preget av nåtidsfrustrasjoner og lite fremtidshåp, takket være den pågående pandemien, samt dystre klimautsikter og vedvarende sosial og økonomisk ulikhet. Koronapandemien kan føre til en «fattigdomstsunami» som reverserer de siste tredivetårenes fremgang i fattigbekjempelse, ifølge Andy Sumner, forsker og professor ved King's College London.¹ Denne bekymringen gjør seg ikke bare gjeldende på bistandsfeltet, men også i feministiske sirkler da graden av vold i hjemmet, seksuelle overgrep og nå fattigdom, ser ut til å øke og ramme kvinner i utviklingsland hardest som følge av pandemien og nedstengningens ringvirkninger.

De som syr time inn og time ut i fabrikkene, er fremdeles kvinner, og de som beriker seg på klesindustrien, er stort sett eldre menn i Vesten som aldri har hatt kontakt med denne typen arbeid. Majoriteten av realverdens produsenter er asiatiske kvinner i utviklingsland, som arbeider under enormt tidspress for å gi oss billige klær.

Klimakamp til besvær

Som en motsats til senmodernitetens *fast fashion* brukte Hanstvedt bevisst lang tid da hun knyttet de over syv hundre tusen knutene med ull *time and value* består av. Som hun selv sier: «For meg blir dette arbeidet en form for protest, mot effektiviteten i samfunnet, som kveler oss, mentalt og miljømessig.»

I *time and value* går dermed spinning forut for vinning, miljø og menneskerettigheter forut for profitt og effektivisering. Det er forfriskende å se noen våge å senke hastigheten i et system som er i ferd med å lede oss ingensteds i et rasende tempo.

¹ Sumner, Andy i Ahmed, Kaamil (2020). «Coronavirus could turn back the clock 30 years on global poverty». *The Guardian*, nettgave: <https://www.theguardian.com/global-development/2020/apr/09/coronavirus-could-turn-back-the-clock-30-years-on-global-poverty> (publisert 19.04.2020, nedlastet 29.08.2020)



Jorunn Irene Hanstvedt, detaljer fra *time and value* (2016–2020). Håndknyttet teppe i ull, etter fotografi, 235 × 140 cm. Foto: Halvard Haugerud.

Samtale om lyd og lys

Tekst av Mina S. Haufmann

I *Neonmeditasjoner* er lyd og lys koblet til hverandre. En sensor oversetter fargenyansene i fire lysrør til lyd. Lyden er dermed ikke som et *sound-track* til fargespillet, men faktisk «lyden» av fargen. Verket er et samarbeid mellom Per Hess (f. 1946), billedkunstner, kurator, ildsjel og tidligere Veneziabiennale-kunstner, og den svenske samtidskomponisten Risto Holopainen (f. 1970) og blir fremført flere ganger i løpet av Høstutstillingen.

Neonrørene ligger flatt, fire på rad under hverandre. Rørene er fylt av mange farger, hver med et eget felt. Per Hess beveger noe som likner en lommelykt over. Det er dette apparatet som leser av fargene som omkodes til lyd, fargens tone.

Prosjektet er drevet av undring, over farger og lyd, hvordan mennesket oppfatter disse fenomenene – sanser-opplevelsene – og kanskje tar dem for gitt, hva farge og lyd «egentlig» er, og hva som trekker oss mot dem.

«Det begynte med neonrør»

Mina S. Haufmann: *Neonmeditasjoner* er et samarbeid med komponisten Risto Holopainen. Hvordan begynte dere å jobbe sammen?

Per Hess: Vi må først litt tilbake i tid. Det begynte med neonrør. Første gang jeg jobbet med neon, var rundt 2003, og da så jeg for meg at jeg kom til å bruke det mye. Sånn ble det ikke med det første. Tiden gikk, og da jeg endelig bestemte meg for å sette i gang – da jeg kjente at tankene rundt det hadde modnet – så kontaktet jeg et firma her i Oslo, og en glassblåser som het Geir, som hadde jobbet med neon i 40 år. Jeg fortalte ham at jeg ville lage noen arbeider, men at jeg ikke ønsket å bruke neon i tradisjonell forstand, med ett rør per farge. Jeg er jo egentlig maler – det påvirker nok hvordan jeg ønsket å jobbe med fargene i lyset. Det jeg ville, var å sette sammen flere farger slik at når de monteres på veggen, lyser de direkte, men også utover veggflaten. Slik kan fargene virke sammen for å gi et spesielt uttrykk via alt som følger med lyset.

MSH: For en erfaren håndverker, hvordan ble dette mottatt?

PH: For Geir var det helt fremmed å lage neonrør i flere farger, men han ville *prøve*. Han begynte med å lage noen eksempler som jeg ble veldig fornøyd med. Det fikk ham på kroken; han ble egentlig helt hekta.

Etter hvert fikk jeg en viss mengde med disse neonrørene, og brukte noen av dem i et par forskjellige utstillinger, blant annet installasjonen *ROOM #7*, som ble vist i Josefine Lyches galleri LYNX, den gang i paviljongen i Frognerparken. Men det var utstillingen på kunstnerdrevne ATOPIA kunstlab¹ i Oslo som satte det hele i gang for alvor. Da samarbeidet jeg med Nina Bang (f. 1956) om prosjektet *Sudden Shower*, basert på den japanske kunstneren Utagawa Hiroshiges (født Andō Hiroshige, 1797–1858) regnbilder. På vernissasjen dukket det opp en person som var veldig interessert; vi diskuterte

iherdig rundt neon, farge, lys og lysoppfatninger. Han var også opptatt av lyd. Dette var et av de få lykkelige øyeblikkene der et møte utvikler seg til noe for fremtiden. Personen var selvfølgelig Risto, denne svenske komponisten som har jobbet spesielt i en senmodernistisk- og ettermodernistisk tradisjon.

MSH: Og fra der av ble veien til.

PH: Ja. Han hadde blant mye annet laget lyd til en video hvor utgangspunktet var lysrør – ikke neon – men hadde noe han kunne sende meg. Jeg lyttet, men skrev tilbake at det ikke var så interessant, fordi jeg opplevde dem mer som en «illustrasjon» – musikk som var laget med tanke på noe konkret – og at jeg ikke var så opptatt av den vinklingen. Så hvis vi skulle gjøre noe sammen, måtte vi jobbe mer direkte: Lyd og lys måtte være like viktig, måtte være ett. Sidestilt. Risto syns det var en interessant utfordring, og vi hadde fått nysgjerrigheten tent begge to. Vi gikk ordentlig inn i problemstillingen, og tenkte på hva vi kunne gjøre ut av det. Fargen skulle være utgangspunktet, selve mediet som vi skulle ha tak i. Etter mye frem og tilbake, med støtte fra Notam², og en lang periode der jeg og Risto jobbet sammen, kom vi frem til verket *Neonmeditasjoner*.

MSH: Verket er en performance, det vil si at du og Risto fremfører verket *live*. Men teknisk sett, hva er det som skjer her?

PH: Rørene er én meter lange, og man trenger fire rør for å ha nok å spille på. Noen steder har vi imidlertid brukt åtte rør, for å få et større lysspekter. Det styrker det visuelle i performansen.

Jeg og Risto tenkte mye på hvordan vi kunne filtrere ut fargen i rørene. Derfor begynte vi med fargefiltre, slik at vi i større grad kunne få fremhevet hver enkelt farge. Ved hjelp av disse fargefiltrene og en sensor leses fargene av med elektriske impulser og blir omdannet til lyd. Det er med andre ord en direkte kobling mellom fargen og lyden.

Vi holdt på lenge, i over ett år med ukentlige møter, der vi blant annet jobbet med hvilke filtre vi ville sette sammen for å få ut et størst mulig fargespekter. Vi fant sakte, men sikkert ut av det.

Selv om vi jobber tett, har vi også fått klart ulike roller. Risto har skapt lydbildet, men gjør egentlig lite underveis. Han kobler seg naturligvis opp, men griper ikke mye inn – og når han gjør det, er det heller for å forstyrre enn å bygge opp. Jeg komponerer farge. Det vil si, fargene gir en impuls som blir oversatt til lyd, så jeg blir egentlig



Foto: Lars Ø Ramberg.

et medium: Jeg styrer verket under performancen ved å bestemme hvilke farger jeg bruker. Det blir likevel ikke som å spille på et piano der man kan slå på tangentene: Innstillingene er så følsomme at det er umulig å få samme resultat fra gang til gang. Så selv om vi har jobbet lenge med verket og har mye bakgrunnsstoff, så stiller vi på et vis på scratch hver gang. Når det gjelder lyd bildet, er dette absolutt ikke rockemusikk eller pop, det er lyd, rett og slett. Et lyd bilde som kommer frem.

MSH: Hva er det med dette møtet mellom lyd og bilde som trigget dere, tror du?

PH: En interessant erfaring vi har gjort oss, er at folk ofte har blitt veldig fokusert – nærmest fiksert – på å finne ut hvordan verket fungerer. Se om de klarer å koble det man hører, til det man ser, avsløre det på et vis. Det oppstår en forunderlig greie der man ikke helt skjønner hva som skjer. Lyd og bilde smeltes sammen. Og lyd og lys er egentlig motsetninger på flere måter.

Hva angår et bilde, er det i seg selv ganske stillestående – det bildet eventuelt beveger, er tankene våre. Hvis det ikke beveger tankene våre, er det i beste fall bare en ren visuell opplevelse. Og hvis den ikke setter i gang noe tankemessig, kan det umulig være et kunstverk, mener jeg. Men altså, øynene oppfatter et bilde umiddelbart. Hvor mye tid et bilde tar, handler om hvor mye tid en betrakter bruker på det. Lyd er nesten det motsatte; det er avhengig av tiden. Det er en konstant bevegelse som er vanskelig å stoppe. Dermed er lyd en mye mer abstrakt opplevelse. Man kan assosiere, men tenke gjør man etterpå. Jeg mener at *Neonmeditasjoner* nettopp handler om de motsetningene, at det tar begge deler inn i seg og gir litt av begge deler. Det gjør kanskje også at det forvirrer – man får både sett og hørt, men må vente med å tenke.

Utover det er lys- eller neonarbeider frapperende, suggestive. Det er noe med lyset som gjør at man suges

mot det. Både for oss mennesker og i dyreverdenen. Og hva er det egentlig som gjør at vi levende vesener trekkes så sterkt mot det? Det er vanskelig å forklare vitenskapelig, men man kan tydelig registrere at det skjer.

Lys er et spennende tema. Det flyr mot oss hele tiden, men det eneste som gjør at vi kan vite at det skjer, er at «bildet» opprettholdes. For som Goethe³ kom frem til, ser vi ikke lys, selv om vi mener vi ser det: Det er kun fargene vi ser. Så hvor kommer dette lyset fra? Selv om fysikken har lansert sine teorier, så er dette et enormt område som omfatter ulike grener i vitenskapen og som fortsatt er under utvikling.

MSH: Du har et stort interessefelt i ditt virke. Og du skyr ikke unna det politiske i kunsten, heller. Kan du si litt om hvordan du jobber generelt?

PH: Jeg er nok undersøkende i mitt arbeid, preget av nysgjerrighet – med én gang jeg kan noe for godt, forlater jeg det. Jeg jobber meg ofte gjennom en erkjennelsesprosess der jeg undersøker, tar det innover meg, jobber med temaet på mange plan, før jeg enten forkaster det eller begynner å tro litt på det, altså at dette er noe som kan angå meg.

Jeg mener ellers at en av de virkelig store oppgavene kunst har, er rollen den spiller i samfunnet. Jeg har derfor både jobbet som kurator samt mye med kunst i offentlig rom. Jeg har alltid ment at kunst i offentlig rom har vært viktig – helt sentralt faktisk – men det har hatt ulik status til tider.

Som kunstner er objektet materialet, men man kan også jobbe med ideene, jobbe mot en setting ut i samfunnet. En slik tankegang kan man nok se resonnerer i andre deler av virket mitt også, både som kunstner og som aktiv i en rekke organisasjoner og kunstneraksjoner. Jeg har jobbet opp mot samfunnet og inn i samfunnet. Uten å selge sjela mi.

- 1 Stiftelse og kunstnerorganisasjon viet spesielt til levende bilder. ATOPIA var aktive i årene 2003 til 2017, da med kunstnerisk leder og kurator Farhad Kalantary med team bestående av Linn Lervik, Haraldur Karlsson, Michel Pavlou og Inger Lise Hansen.
- 2 Norsk senter for teknologi i musikk og kunst. Hovedanliggende er hjelp til skapende arbeid, men senteret besitter bred kompetanse og fasiliteter som skal bidra til blant annet forskning, utdanning og formidling innen sine fagområder.
- 3 Se for eksempel Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre* (på norsk kjent som *Om fargelæren* og *Goethes farvelære*) som utkom i sin originalutgave i 1810.



Over:
Detaljer fra Per Hess og Risto Holopainens performance *Neonmeditasjoner* (2019). Sensorene har innmontert filtre som skiller ut fargene. Sensorene, som er meget følsomme, avleser fargene og sender signalet videre til den analoge synthesizeren. Alle fremføringer er unike. Foto: Nina Bang.

Høyre:
Utstillingen «Sudden Shower» av Per Hess og Nina Bang ved ATOPIA kunstlab (2016–2017) var utgangspunktet for samarbeidet mellom Per Hess og Risto Holopainen og det som senere ble til *Neonmeditasjoner*. Foto: Werner Zellien.

Den gang der oppe

Tekst av Arve Rød

Søren Krags (f. 1987) *Enûma Eliš (I, II, III)* (2018–2019) består av tre vevde tepper som henger i et strengt ordnet, men åpent arrangement over et gult underlag av gummi. Teppene er laget på en digital jacquard-vev, med mønstre som går fra organisk og abstrakt til noe som kan minne om orientalsk ornamentikk med geometriske detaljer og videre til en slags konstruktivistisk modernisme. Teppene er hengt slik at for- og baksider er synlige, man kan dermed betrakte både hvert enkelt teppe for seg og verket som en mer enhetlig skulptur.

Enûma Eliš er det babylonske skapelseseposet. Tittelen er også åpningsordene i denne flere tusen år gamle fortellingen (den antas å være skrevet ned en gang mellom 1600 og 1400 år før vår tidsregning) om guder og verdensherskere. Formuleringen *Enûma Eliš*, eller *Enuma elish* som det blir skrevet på norsk, er fra det utdødde språket akkadisk, det eldste av de semittiske språkene i Mesopotamia, og betyr «den gang der oppe» – en henvisning til dramaet som ifølge mytologien utspant seg blant gudene da mennesket og verden ble skapt.

Danske Søren Krag bruker dette eposet fra en fjern og arkaisk fortid som referanse og et utgangspunkt for å iscenesette et trekantdrama med åpen utgang. Han har innhentet og bearbeidet visuelt materiale typisk fra ulike kulturer og tider, men også teknikker. Selv jobber han stort sett med utgangspunkt i digital teknologi.¹ Ulike formale, estetiske og konseptuelle elementer måler dermed krefter i et spill med abstrakte og ornamentale organiseringer av flaten i det som Krag beskriver som en framstilling av tre etterfølgende stadier: kaos, kamp og orden.

En høyere orden

Krags oppsett er ingen tolkning eller illustrasjon av utgangspunktet. Slik jeg forstår *Enûma Eliš* handler arrangementet snarere om kunstnerne prosesser der man veier ulike alternativer opp mot hverandre, fram til et punkt hvor samspillet mellom disse finner sin egen logikk og mening. Som Krag selv sier det om *Enuma elish*-myten, kan man gjennom denne beretningens dramaturgi om konflikt og kamp på veien mot en høyere orden, nærme seg og fortolke alle skapende prosesser.² I tillegg peker han på billedvevens tradisjon for bruk av allegorier, der komposisjonens elementer blir påminnelser om en underliggende moral eller åndelige sider ved tilværelsen. Krag peker ikke mot noen form for opphøydd guddom eller etisk livsstandard, men møtet med verket blir likevel en anledning til å reflektere over potensialet i motsetninger og friksjon, i kunsten og livet, hvor konflikt kan forløse åndelige og kreative krefter.

Den gule gummimatta under teppene, er en treningsmatte som vanligvis er å se i forbindelse med kampsport – noe som ytterligere legger til rette for en lesning av *Enûma Eliš* der nærkontakt og konfrontasjon er verkets bokstavelig talt underliggende innhold. Billedvevenes motiver kan dermed sies å representere ulike, men nært beslektede kunstneriske tradisjoner som kjemper om hegemoni – for eksempel folkekunstens

regelbundne mønstervariasjoner versus det mer spontane og/eller individualistiske uttrykket man har dyrket fram i moderne kunst. Eller høymodernismens strenge, geometriske og intellektuelt motiverte komposisjonsprinsipper versus mer organiske eller ekspresjonistiske utfoldelser på flaten.

Rom for diskusjon

Samtidig foreslår *Enûma Eliš* å gi rommet der samtale og diskusjon foregår, plass også for dissens og uenighet, og slik anerkjenne kompleksiteten i enhver fri og åpen kultur og dens mylder av mulige ytringer. Han forklarer at han er opptatt av estetiske ideer om symmetri og ornamentikk som har «gjennomsyret kunsthistorien», og vandret både historisk og geografisk mellom sivilisasjoner så vel som kulturelle regioner,³ og framhever dette som sentralt for sitt arbeid. *Enûma Eliš* ser ut til å sette denne felleskulturelle estetiseringen av vår kosmologi og verdenshorisont på linje med en slags idealsituasjon der motsetninger og ulikhet anses som verdifullt i seg selv. Og videre: at det i forskjellighet ligger et potensiale for åndelig og kulturell vekst.

Resonnementet er uansett interessant, og kanskje særlig i en tid der mange opplever at tålegrensene for uenighet og diskusjon snevres inn. Krags billedvev tilbyr en anledning til å reflektere over disse ulike estetiske tradisjonene og deres betydning i samfunnene som har skapt dem. Samtidig åpner verket for et rom hvor verdien av det uryddige og konfronterende sidestilles med orden og harmoni i en dialektisk brytekamp, i en streben etter en høyere orden og syntese for kunst og sivilisasjon.

1 Søren Krag, Artist Statement til Høstutstillingen (2020).

2 Fra Søren Krags verkbeskrivelse til *Enûma Eliš (I, II, III)* (2018–2019).

3 Søren Krag (2020).



Søren Krag, *Enûma Eliš (I, II, III)* (2018–2019).
Digitalt maleri; digital jacquard-vev i ull,
bagasjestropper og gulvbelegg av gummi,
300 x 300 x 300 cm. Foto: Jane Sverdrupsen.

Samtale mellom Kirsty Kross og Siri Borge: om fisk, religion og bratte trapper

Tekst av Siri Borge

Den Oslo-baserte australske kunstneren Kirsty Kross skal hvis verden tillater det, gjøre en performance på åpningsdagen av årets utgave av Høstutstillingen. Det hele finner sted på Kunstnerens Hus, i det grandiose trappepartiet (som antyklimatekstil leder til et veldig lavt tak). Kross fremfører verket ikledd sin fargesprakende habitt, nemlig et kostyme inspirert av den vakre korallørreten.

Vi har prøvd å treffes over hele sommeren, men til og med over skjerm har dette vist seg å være overdrevent vanskelig for to travle damer. Når vi endelig kommer i prat, befinner Kross seg i studio i Myntgata i Oslo hvor hun forbereder seg til en nærstående utstilling i Vadsø, helt nord i Troms og Finnmark, og jeg befinner meg på kjøkkenet hjemme i Stavanger. Og i et etterlengtet pust i timeplanen for begge to, sitter vi nå ansikt til ansikt – eller skjerm til skjerm – og presenterer oss for hverandre. Møtet vårt er lagt til en lørdagskveld før vi begge skal ut på hver vår fest. Undertegnede har måttet avbryte ritualet med å påføre kveldens krigsmaling og stiller derfor med tung sminke på kun det ene øyet og en halvtom boks surøl i hånda. At Kross er i en fargerik bluse basert på hennes visuelle uttrykk i kunsten, definert av fargesprakende og modige kostymer, overrasker meg ikke. Tenk bare på den sjokkoransje og blå-prikkete kreasjonen inspirert av korallørreten nevnt innledningsvis.

Måneder av virtuelle møter til tross; dette blir nok en videooverføring med ustabile pikslar og klønete forsinkelser. Likevel kan jeg kjenne to store, mørke øyne på meg. Kross' har en markant tilstedeværelse, en trygghet i stemmen med utpreget australsk dialekt. Hun lar seg ikke stoppe av litt skurr på linja.

Siri Borge: Først og fremst, hvorfor performance? Som kunstner har jeg en del erfaring med performance, og gjennom ymse kurs har jeg forstått det slik at det er en konsensus om at skal man lykkes som performancekunstner, så må man ha et nesten åndelig grunnfeste i fremføringen. Et element av *je ne sais quoi* (noe ubeskrivelig og udefinerbart; en såkalt x-faktor, red.anm.), og helst en åndelig eller spirituell tilnærming.

– That's like some Abramovitch shit, nærmest kutter hun meg litt irritert av før jeg rekker å stille spørsmålet ferdig.

– Dette er grunnen til at jeg ikke liker beskrive meg selv som en performancekunstner, fortsetter hun.

– Det er vanskelig, men jeg har ingen ambisjoner om å falle inn i et slags guddommelig New Age-hull, så jeg gjør mitt ytterste for at det ikke skal bli slik. Jeg bare bruker denne kunstformen til å fortelle en historie som forhåpentligvis virker avvæpnende på både binære og patriarkalske strukturer. Humor er et godt redskap i så måte.

SB: Du hadde en performance i en kirke i 2018 hvor du kledde deg i det karakteristiske fiskekostymet

ditt samt et tre meter langt slør, og holdt en slags preken mens organisten spilte abstrakt orgelmusikk – en personlig tolkning av «Guds lyd». Så jeg antok vel at du hadde et høyere kall.

Kirsty Kross: Min fars familie er religiøs og medlemmer i en kristen sekt som heter Syvendedags Adventistkirken, som man også finner her i Norge. Jeg vokste faktisk opp i et veldig fint miljø, men tidvis også skummelt da de tror at verden snart går under. Det er uansett en forskjell mellom å være religiøs og spirituell, og jeg var nok mer religiøs da jeg var barn – og jeg er blitt mer spirituell med årene, nå som voksen.

SB: Men det er allikevel ingen spiritualitet å spore i din kunstneriske praksis, overhodet?

KK: Vel, fisk som symbol har røtter i religion helt tilbake til sivilisasjoner fra før de gamle grekerne, og veldig mange kulturer og religioner bruker fisk som bilde på feminitet og fruktbarhet. Kristendommen, derimot, tok i bruk fisken som symbol, men strøk ut all feminin betydning og kraft av den.

Men tilbake til saken: Jeg prøver nok heller å belyse narrativet vi har bygget vårt verdenssyn på – og det er i stor grad basert på kristendommens lære. Selv om verden i dag er veldig sekulær, så er kristendom ennå nøkkelen til å virkelig kunne forstå det vestlige verdensbildet. For meg handler det om å fortelle historier fra nye perspektiver, forsøke å utfordre disse sannhetene. Og dette har jeg for eksempel gjort ved å linke fisk til menneskeheten på en forhøyet måte som transcenderer fisk som kun mat- og inntektskilde.

SB: Estetikken i dette fiskekostymet du bruker, gir meg assosiasjoner til japanske Yayoi Kusama, med sine polkadotter og sterke farger. Er du inspirert av hennes arbeider, eller?

KK: Nei. Ikke i det hele tatt. Jeg er inspirert av korallørreten som lever i verdens største korallrev, Great Barrier Reef i Queensland i Australia. Faktisk er denne drakten basert på et kostyme jeg lagde da jeg var 12 år gammel til «The Queensland Day Parade», en liten parade med de andre elevene i klassen. Vi skulle ta utgangspunkt i noe lokalt, og dette fiskekostymet laget av papp ble mitt valg.

Når jeg ser på utviklingen av identiteten min, innser jeg hvor stor del fisk har vært av hele livet mitt. Like etter at jeg lagde dette første kostymet, deltok jeg også i en



En av Kross' mange fiskekostymer, sterkt inspirert av det hun lagde som barn. Bildet er fra 2012 og del av hennes masterprosjekt i Berlin, et fotoessay kalt *Lost and perhaps even possibly Found*. Foto: Miguel Lopes.

nasjonal plakatkonkurranse i anledning åpningen av Australian National Maritime Museum. Min mor ønsket ikke å sende inn bidraget mitt – hun mente sjansene for å vinne var så små at det trolig ikke var verdt kostnaden i porto. Etter en god del overtalelse sendte vi den inn – og jeg endte opp med å vinne hele greia, forteller Kross nokså stolt.

– Jeg ble fløyet ned til Sydney for å overvære åpningen av museet, møte kjendiser og berømte mennesker, og jeg ble intervjuet på favorittprogrammet mitt, *Simon Townsend's Wonder World!* Motivet på plakaten var et maleri av en kurv med fisk i, og under intervjuet husker jeg at jeg sa «I like fish. I like looking at them. I like eating them. Especially the fish at the Great Barrier Reef.»

SB: Ja, slike opplevelser definerer en! Og dette kostymet; jeg aner noen VALIE EXPORT-vibber (østerriksk kunstner f. 1940 som Waltraud Lehner; kjent for sterkt feministiske performancer og Body Art fra 1960-tallet av, red.anm.) Denne konkrete blottleggelsen av en spesifikk seksualisert kvinnelig kroppsdelt ...

KK: Eh, jeg laget kostymet da jeg var 12 ...

SB: MED PUPPEN UTE?!

KK: Nei, haha! Ikke med puppen ute, herregud. Det kom senere, gjennom bandet Team Plastique' som jeg var med i. Men ja, puppene mine var mye på vift på konserter i løpet av de 10 årene vi holdt på. Dette var faktisk

inngangsporten min til kunst. Jeg studerte kunsthistorie og underviste på videregående skole da jeg var veldig ung, og begynte i bandet for å lette på trykket fra den tørre hverdagen som kunstlærer. Så tok vi turen til Berlin hvor bandet faktisk gjorde det veldig godt! Mye bedre enn i Australia.

SB: Men så har du studert kunst også?

KK: Ja, jeg kom inn på et godt masterprogram i Berlin. Faktisk, da jeg begynte å studere der, så jobbet de hardt for at jeg skulle slutte å ha puppene ute, for at jeg ikke skulle lene meg for mye på dette grepet. Jeg var mer trashy før universitetet, så jeg har nok tatt noe til etterretning. Men jeg liker godt ideen om å dekke til hele kroppen min og ha bare én pupp ute. Og jeg vil også gjerne ha *muligheten* til å ha begge ute, hvis jeg ønsker det. Første gang jeg hadde på meg dette fiskekostymet offentlig, var på en kunstmesse i Stockholm. Da hadde jeg begge puppene ute, og jeg kunne høre svenskene gispe og oie seg. Det var rett og slett for mye. Kostymet hadde klaffer over puppene, så jeg begynte å prøve meg med å ha én ute, og da var det helt i orden. Men det er annerledes fra land til land.

SB: Så én pupp er kunst, to pupper er porno? Vel, tydeligvis så funker det veldig bra for deg.

KK: Ja, i Skandinavia er ett bryst innenfor feminisme, to er pornografisk. Jeg kan rangere hvert lands holdninger mot kvinner basert på hvor mange bryster man kan vise.



Kirsty Kross, 12 år gammel, blir intervjuet av *Simon Townsend's Wonder World!* Kross' favorittprogram på den tiden. Bak er posteren hun vant en pris for. Konkurransen var landsdekkende og utlyst av Australian National Maritime Museum. Havriket har vært en viktig inspirasjon og del av Kross' liv.



Over: Kirsty Kross' med sitt tidligere band, Team Plastique (2001–2011). Dette er fra en opptreden for i forbindelse med 1. mai 2009, for SO36 i Kreuzberg-området i Berlin. Foto: Miguel Lopes.

Høyre: Kirsty Kross' med sitt tidligere band, Team Plastique (2001–2011). I Roma, antakeligvis 2005. Foto: Axel Brändle.

I Australia ville to bryst være passende. I Tyskland vil jeg si én, men i Berlin vil jeg si to. Jeg diskuterte dette med en italiener en gang, og han sa at: «No. In Italy, you need four. You need two girls, and you need a lot of tits to get their attention.»

Vi ler begge høyt av dette, med skingrende feedback fra kjipte innebygde laptop-høytalere.

SB: Humor står veldig sentralt i ditt kunstneriske virke. Hvilke tanker har du gjort deg rundt det?

KK: Vel, australiere har en tendens til å håndtere det meste gjennom humor, faktisk. Det finnes en teori om at det stammer tilbake til da landet var en straffekoloni, og at fangene fikk litt bedre behandling hvis de var morsomme. Noe som fortsatt er en greie i Australia med enkelte straffedømte.

Kross er engasjert, og det er tydelig at vi er inne på noe essensielt.

KK: Tenkeren Timothy Morton mener mye om det antropocene og skriver grovt gjengitt at vi mennesker burde slutte å kjeft og klandre hverandre for klimakrisen og heller få hverandre til å le i denne mørke tragedien. Han mener at humor reduserer sosiale barrierer og samtidig åpner for følelser som sorg og depresjon og litt mer vidsyn utover oss selv.²

Folk har ofte sagt til meg at de både har ledd og grått mens de har sett arbeidene mine, at de virkelig har *følt* noe. Arbeider om klimakrisen kan lett bli tørt, depressivt og angstskapende, og jeg tror at å bruke humor kan være en måte å «forføre» tilskueren. Det blir et slags verktøy for å «shake up shit», og for å holde tilskuerens oppmerksomhet på tunge problemstillinger.

SB: Men denne performansen din, den skal ta form i trappene på Kunstneres Hus?

KK: Jeg har en *bucket list* med steder jeg ønsker å holde performance før jeg dør, steder jeg vil overvinne. Og jeg

synes at trappen i Kunstneres Hus er veldig merkelig. Det er denne storartede trappen som leder til et veldig lavt tak.

SB: Antiklimatisk, rett og slett?

KK: Ja, også selve plasseringen av trappen, sentrert i arkitekturen, taper selve bygget for energi. Det er noe elitistisk med denne grandiose trappen. Og jeg har en arbeiderklassebakgrunn, så jeg er utrolig lite interessert i elitistisk kunst. Vi lever i en travel tid hvor folk har et veldig begrenset oppmerksomhetsspenn, så jeg fokuserer på at arbeidene mine skal være interessante og fengende, og ikke for «tappende». Som en regel vet jeg at når unger og gale mennesker synes arbeidet mitt er interessant, ja, da har jeg gjort *noe* rett. Barn har ingen filter. Og jeg har sett mange kunstnere prøve å erobre trappen uten suksess. Så jeg tenker: «Right, I'm gonna take on that bitch.»

SB: Du har allerede hatt en performance der selv?

KK: Ja, en gang før, og da var jeg veldig nervøs på forhånd. Det er så lett å falle! Og jeg hadde selvfølgelig et uhell i begynnelsen av showet, hvor jeg falt og trillet ned trappen i fiskekostymet mitt, på en stor madrass i gull, og på vei ned dro jeg med meg en stor industrilampe som nær startet en brann. Det føltes som om alt gikk veldig sakte. Idet jeg trillet nedover, tenkte jeg: «This is gonna be great!» – mens publikum var i sjokk. For det er i det uventede at det virkelig interessante oppstår. Jeg tror nok at dette er det beste verket jeg noen gang har gjort, og publikum elsket det.

SB: Noe å leve opp til ved neste performance, altså!

Kross rynker øyenbrynene og blir alvorlig.

KK: I denne omgang må jeg deale med 2020, og 2020 *has been a real bitch*. Så jeg må virkelig være forsiktig med denne trappen. Jeg er litt redd, men jeg skal finne ut av det. Dette går bra. Håper jeg.

- 1 Team Plastique ble startet i Brisbane i Australia i 2001 og hadde ti aktive år som performativt elektropunkband. Blant sceneaktivitetene var fruktknusing, kroppsgraffiti, såkalt *food bondage* og generelt som nevnt mye kropp og nakenhet. Debutplata, *Suck*, kom i 2003, og tre år senere oppfølgeren *This is the Shit*.
- 2 Se for eksempel Morton, Timothy (2016). «Ontological Laughter: Comedy as Experimental Possibility Space», *ASAP/ Journal*, 1, nr. 2, mai 2016, s. 323–336. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press. Den kan også leses her: <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/90815> (nedlastet 21.08.2020)

Kirsty Kross, *Falling Down the Staircase* (2017). Performance om oppmerksomhetsøkonomi, økologiske katastrofer og oligarkenes fremvekst, på Kunstneres Hus. Foto: Zane Cerpina.





Hva gjør det med deg når du vet at menneskene som bor til høyre for deg, lever nesten ti år kortere enn de som bor til venstre?

Tekst av Odd Fredrik Heiberg

I regi av Høstutstillingen 2020 inviterer Alessandro Marchi publikum med på vandring gjennom et utvalg ruter i Oslo under tittelen *Critical Walks*. Hver vandring har et tema som belyser ulike samfunnsmessige forhold, som immigrasjon, forventet levealder, inntekt, etnisitet og politisk ståsted. Utgangspunktet for alle vandringene er dypdykk i ferske statistikker fra Statistisk sentralbyrå (SSB).

Statistikk er allestedsnærværende. Det resulterer kontinuerlig i nyhetsoppslag og bygger oppunder politiske argumenter og kan dermed også være et viktig verktøy for å påvirke samfunnsutviklingen.

Florence Nightinggale revolusjonerte britisk helsevesen i 1860-årene ved å samle og presentere komplisert tallmateriale ved hjelp av sitt revolusjonerende «Coxcomb»-diagram – en kakestykkeliknende visualisering som kan presentere flere lag med kompleks informasjon i én og samme figur. Hundre og femti år senere, i 2010, overbeviste den svenske legen Hans Rosling Vesten om at verden utvikler seg i en langt bedre retning enn det generelle nyhetsbildet ga inntrykk av, i BBC-programmet *The Joy of Stats*. Rosling visualiserte avansert statistikk med programvare som han selv hadde vært med å utvikle (Gapminder, red.anm.) Både Nightinggale og Rosling fikk gjennomslag for sine synspunkt ved å oversette tilsynelatende ugjennomtrengelig tallmateriale til innlysende, visuelle sannheter.

Kunstneren Alessandro Marchi ønsker ikke å overbevise oss om et spesielt budskap, men å skape og formidle erfaringer der *vandringen* brukes som en utforskende og kunnskapsbyggende aktivitet.

– Etter en praksis med mer intuitive vandring hvor jeg gikk inn for å «miste» meg selv, var jeg ute etter et nytt utgangspunkt – en ny metode. Svaret ble for meg å bruke statistikk som kunnskapsbase og kontrollverktøy i bybildet, forteller han.

Vandring som kunstform

Det å gå har en rik historie som kunstnerisk fremgangsmåte. Britiske Richard Long har siden 1960-årene adressert forholdet mellom menneske og natur ved å trekke frem nye stier i ulike landskap. Vito Acconci, amerikansk performancekunstner, poet og arkitekt, utforsket kroppsspråk i det offentlige rom i *Following Piece* (1969) der han forfølger fremmede gjennom New Yorks gater hver dag gjennom en måned. Noe liknende gjorde franske Sophie Calle i overgangen mellom 70- og 80-tallet da hun *stalket* både vilkårlige og en hun etter hvert fattet ekstra interesse for, eller rettere sagt ble lettere besatt av – en Henri B. – i verket *Venetian Suite / Suite Vénitienne* (1980). Uansett strategi: Ingen annen transportmetode gir oss så åpne muligheter for å observere og interagere

som det å gå. Marchis første Oslo-vandring fant sted for ganske nøyaktig to år siden og ble døpt *Life Expectancy*. Dette prosjektet viste seg å danne utgangspunktet for det som etter hvert skulle bli et flerårig arbeid. Ideen kom da en bekjent fortalte Alessandro om forskjellen i forventet levealder mellom to tilstøtende bydeler i Oslo.

Alessandro laget en rute for vandringen langs gateløpet som utgjør grensen mellom de to bydelene, Nordre Aker og Sagene.

– Hva gjør det med deg når du vet at menneskene som bor til høyre lever nesten ti år kortere enn de som bor til venstre? Hva gjør det med din evne til å betrakte verden, til å observere virkeligheten? spør han.

– Situasjonisten Guy Debord forklarer psykogeografi som studiet av hvordan geografiske omgivelser påvirker menneskets følelser og oppførsel. Begrepet omfatter etter hvert også metoder og strategier for å planlegge byvandring gjennom assosiasjoner eller strenge konsepter. Dette er noe jeg har vært opptatt av. Jeg oversetter statistikk til kartet og kartet til en vandring. Vandringen finner sted i et område jeg ellers ikke nødvendigvis ville oppsøkt. Jeg «designer» vandringen på forhånd på min PC, legger koordinatene inn på telefonen og holder fast ved den bestemte ruten. Jeg tar altså ingen beslutninger underveis – jeg plasserer kroppen min på et gitt punkt på Google Maps, som jeg har regnet meg frem til basert på statistikk fra SSB.

Funnene om ulik levealder førte til at Alessandro gikk dypere inn i tallenes verden, blant annet i dialog med filosofen Espen Sørbye, som har vært ansatt i SSB siden 1985.

– SSB er hovedmyndigheten for en faglig uavhengig innsamling av tall og har ansvaret for å produsere og publisere offisiell statistikk relatert til økonomi, befolkning og samfunn på nasjonalt, regionalt og lokalt nivå. Da finner jeg det svært interessant at de også ser behovet for å involvere en filosof og forfatter som Espen, forteller Alessandro.

Fascinasjonen går begge veier, og SSB vurderer nå å bruke Alessandros arbeid. Sørbye forteller til oss at «kunsten kan problematisere og gi et viktig tilskudd til statistikken ved at den synliggjør det abstrakte. Vi ønsker å vurdere muligheten til å bruke Alessandro Marchis kritiske vandring i statistikkformidlingen. Jeg synes det er positivt at kunstfeltet tar i bruk statistikk på denne



Over:
Alessandro Marchi, *A carpet made by walking the statistics - the four populations of Oslo* (2020). Ull, syntetisk lateks og bomull, 180 x 160 cm. – For å sitere filosofen Slavoj Žižek i *Violence: Six Sideways Reflections* (2007): «One of the things alienation means is that distance is woven into the very social texture of everyday life. Even if I live side by side with others, in my normal state I ignore them.» Tufteteknikken teppet er laget med, krever kraftige verktøy – selv for å skape noe så mykt og holdbart. «As soft as the comfort found in the reinforcement of stereotypes.»

Høyre:
Fra Alessandro Marchi, *Critical Walks* (2020). Bok, 20 x 30 cm.

måten. Vi beskriver forskjeller i tabeller og grafer, men med kunstneriske strategier som Marchis vandring blir det mulig å legge det statistiske materialet ut i geografien, å skritte det opp i virkeligheten. På samme måte som vi har historiske vandring, ulike typer naturstier, får vi nå kritiske vandring lagt opp etter demografiske og sosialstatistiske variabler.»

Tilbake i atelieret etter vandringene behandler Marchi opplevelsene. Basert på inntrykk og fotografier lager han bilder, tegninger og malerier som han videreutvikler til ulltepper.

– Tenkeren Slavoj Žižek snakker om måten politikk er vevd inn i samfunnet på. Mine tepper, som jeg lager ved hjelp av en tuftemaskin, har et forenklet og barnlig uttrykk og fungerer som en poetisk metafor for denne veven. Teppet er mykt og holdbart – mykt som komforten i bekreftelsen av stereotypier. Teppet representerer kategorier av virkelighet som forbedres av statistikk gjennom media, urbanisme og ulikhet.

Bli med

I *Critical Walks* har Alessandro tidligere vandret alene, men under Høstutstillingen skal han gå sammen med folk. Han ser for seg å lede gruppen og kanskje bidra med ny kunnskap underveis, men ser ikke på seg selv som en tradisjonell guide.

– Når jeg går alene, er tilfeldige hendelser og møter som oppstår underveis, en viktig faktor. Vandringene

under Høstutstillingen vil kanskje i større grad preges av samtalene som oppstår innad i gruppen. Det som skjer under de nye vandringene, vil representere ny informasjon som jeg kan bruke videre. Jeg forsøker først og fremst å øke mitt eget kunnskapsnivå, sier han.

Enhver som er nysgjerrig på denne byen, kan delta når vandringene finner sted.

– De bør også være interessert i å gå, men akkurat det burde ikke være et problem i Norge. Vandring, eller å gå på tur, er jo en norsk fritidssysself. De trenger for all del ikke tilhøre kunstpublikummet. De behøver ikke engang være interessert i kunst.

–

Prosjektrommet Onomatopoei i Eindhoven i Nederland drives som et galleri og forlag med fokus på urbanisme og sosialt engasjert kunst. De skal presentere *Critical Walks* gjennom en utstilling av bilder, tepper, tekst og en bokutgivelse. Alessandro holder fortsatt på med dokumentasjon av opplevelser fra de ulike vandringene og påfølgende konversasjoner, som skal med i boka. Boka kommer for salg senere i år. Til Høstutstillingen har Alessandro risotrykket en foldbar plakat, *Critical Walks Oslo Map* (2020), med informasjon om vandringene. Oppdatert informasjon om oppmøtesteder (forhåndspåmelding er nødvendig), lengde og tidspunkter formidles gjennom Høstutstillingens nettsider.



Venstre:
Alessandro Marchis atelier under karantenetiden.

Over:
– Dette er et hus jeg kom over i overgangen Nordstrand–Søndre Nordstrand – et område som er naturlig delt av en elv og en dal, men hvor også nabolagene er svært forskjellige når det kommer til innvandrerbakgrunn, politisk orientering og levestandard. Jeg fotograferte huset fordi jeg tenkte det ville kunne være et fint bokomslag, eller en forside. Digital skann av fargefilm i mellomformat.



Dyret og apparatet

Tekst av Inger Emilie Solheim

Lydkunstverket *Biegga, jietna, mikrofuvdna ja mobiilatelefovdna / Wind, voice, microphone and mobile phone* (2019; 7:45 min) vekker minner om sauer og nesler på landsbygda. Samtidig er GSM-støy brukt som råmateriale. I bunn og grunn handler det kanskje om lyd som redskap, og stemmer på tvers av eksistensnivåer som vi kan lære noe av.

Jeg bekjenner at jeg har blitt en slags kyborg¹. Som mange andre har jeg mobiltelefon, og har hatt smarttelefon i rundt ti år. De siste fem årene har jeg skjønt at jeg er rammet av teknologiavhengighet. Trangen til å slenge mobilen – dette avlyttende sporingsapparatet som gjør meg til en node i et usynlig edderkoppnett – under en dampveivals, dukker opp i ny og ne. Men konsekvensene er både upraktiske, asosiale og kjedelige. Teknologi er så fastsveisert i eksistensen i industriland at det er kvalmt. Ved kjøp og utfylling av skjemaer blir du stående hjelpeløs; uten mobilnummer kan du ikke utføre neste steg. Har du ikke smarttelefon med de riktige app-ene, får du ikke betalt for buss- eller togturen, og så videre. Telefoner er en del av vår forlengede kropp. Når vi ikke har vår nye kroppsdel tilkoblet, rammes vi av lengsel etter å klikke på håpefulle røde ett-tall som viser en ulest melding eller en uåpnet mail. Apparatene kommuniserer også med hverandre via usynlige kanaler. Et nettverk av tråder som tennes og slukkes, ormehull som åpner og lukker seg.

Geitrams, hundekjeks og vendelrot. Lyttende innstendig med øynene lukket fraktes jeg til velkjente omgivelser et sted langs en sauebæsjflekket landevei ved en liten fjord. Dette er minner fra min barndom. Vinden kommer i små kast, og trærne rasler. Sauer beiter et stykke unna, gulhvite ullklumper humper av sted langs grøftkantene. Fjellsiden på den andre siden av fjorden ligger i skyggen. Mørke, tykke regnskyer bygger seg opp på himmelen over.

Selv uten annet enn lydinntrykk oppfatter jeg været, vindretningen og tiden på døgnet. Landskapet bretter seg ut for mitt indre øye. Som i en guidet meditasjon ser jeg utover den grønne enga mellom meg og fjæra. Det befinner seg en mobil i nærheten (det gjør det alltid), og jeg kan høre lyden av et GSM-signal, en monoton, skurrende rytme. Mobilsenderens radiobølger slår inn på en mottaker og skaper forstyrrelser. Den slags støy høres kanskje oftere på landet, tenker jeg, siden det er lengre mellom antennene, og styrken på signalene må skruses opp (2G-nett, EDGE, red.anm.)

Lydverket jeg har i øreklokkene er det kunstner Elina Waage Mikalsen (født 1992, fra Tromsø/Sápmi) som står bak. *Biegga, jietna, mikrofuvdna ja mobiilatelefovdna / Wind, voice, microphone and mobile phone*. Hun er, som jeg, oppvokst med å kunne besøke besteforeldre i en liten fjord i Sápmi. Dette vet jeg fordi første gang jeg traff Elina, var hovedtema for samtalen slekten hennes, og jeg hørte hennes lillesøster, mor og to bestemor fortelle om sine forhold til stemmene sine. Bestemoren mintes situasjoner fra Kåfjord i det som da het Troms, og samtalen var en del av verket *Kontrapunkt Nissonat* (2018), et verk Mikalsen viste i sitt barndomshjem i Tromsø under festivalen Open Out i 2018. Det tematiserte *stemmen, kvinnestemmen, barnestemmen, sangstemmen og språket*. Røsten er hvert enkelt individs personlige formidlingskanal for følelser og tanker, men også noe man i musikkfaget behandler som et instrument. Og Elina Waage Mikalsen er musiker i tillegg til kunstner, og bruker stemmen sin i flere sammenhenger.

En lys kvinnestemme synger enkle toner. GSM-signalet svarer med en stakkato rytme. Som et orkesterinstrument stemmer hun seg selv i forhold til omgivelsene. Røsten er søkende, forsiktig prøvende og åpen. Radiosignalet holder seg innenfor sine parametere og er bundet til sin tone, bare rytmen varierer med korte og litt lengre pauser. Har den informasjon som en morsekode? Hva sier den? Det oppstår en samhandling i form av en duett mellom menneske og teknologi, mellom sangstemme og elektromagnetiske signaler. Den varmblodige røsten kommer teknologien i møte mens sistnevnte hakker frem en arie på et kryptert språk.

Sa jeg duett? Jeg mente trio. I lydverket avgir naturen også sin stemme. (Og slik skal det jo helst være i et fungerende demokrati.) Jeg ligger fortsatt tilbaketrent med øreklokker på. Fra et sted i lydlandskapet kommer et brek fra en sau, i takt med resten. Også vinden rasler

ivrig med bladene på trærne og blåser på mikrofonhøyten. Det buldrer i omgivelsene like før et kraftig regnskyll tar over landskapet. Lett bris og solfylt eng skiftes om til et sommertypisk tordenvær med påfølgende klukkende stikkrenner. Fra et tre kommer et illevarslende kra.

Det sies at dyr kan sanse lavere frekvenser enn mennesket. Færre dyr enn mennesker omkommer i tsunamier og naturkatastrofer fordi de flykter i god nok tid. Dype lydfrekvenser skaper vibrasjon i kroppen, trykk i bryst og ører, og oppfattes ofte som et faresignal og uro. Ved stor eksponering kan energi i frekvensområdene både over og under det hørbare segmentet være helse-skadelig. Lydbølgene trenger inn i den fysiske kroppen som fungerer som en resonanskasse. For å kunne dra nytte av bølger fra det uhørlige frekvensområdet må vi være mer enn en menneskekropp, vi må ha et medium. I pre-teknologisk tid var menneskene mer oppmerksomme på dyreatferd og tegn i naturen. Nå er vi kyborger og har opprettet usynlige nettverk av kommunikasjons- og måleinstrumenter, nyutviklede sanser som er både oppslukende og tidsbesparende på samme tid.

Den lille fjorden ligger forlatt, og øreklokkene er tatt av. Jeg hang meg kanskje opp i dette fysiske stedet, men spiller det noen rolle hvor jeg befant meg? Det handler om naturomgivelsene, oss og teknologien. Ifølge tenkeren Timothy Morton² kan man i dag ikke nevne været og omgivelsene uten å komme inn på global oppvarming og vår arts påvirkning av de store prosessene i biosfæren. Alle kunstverk om vær handler også om økologi. Før utgjorde årstidene et stabilt og uforanderlig bakteppe i vår utfoldelse på kloden. Som Morton sier, det var en del av bakgrunnen, men er nå en del av forgrunnen.³ Kråkas kra, tordenskrallet, været som endrer seg fra sol til torden er en del av forgrunnen og en del av bandet som består av menneske, mikrofon, mobiltelefon, dyre- og planteliv og atmosfæriske forhold.



Elina Waage Mikalsen er lydkunstner og musiker og bruker blant annet sin bakgrunn som sjøsamisk og norsk som tema i sine arbeider. Foto: Mali Galaaen Røsseth.

1 Begrepet *kyborg* (eng. *cyborg*) ble vanlig i 1960-årene og er en betegnelse på et vesen med både biologiske og teknologiske komponenter. En kyborg har implantater som erstatter eller forbedrer biologiske organiske komponenter. Kilde: Store norske leksikon.

2 Den britiske filosofen Morton (f. 1968), har gjort seg særlig bemerket innen økologikritikk og såkalt objektorientert ontologi (OOO) som blant annet kretser rundt fenomener som *hyperobjekter*, gjenstander som overskrider den menneskelige forstand, *mørk økologi* – *dark ecology* – som enkelt forklart handler om hvordan mennesker og natur i dag er uløselig forbundet i lys av klimapåvirkning, bruk av naturressurser med videre. Han er også sentral innen tankeretningen spekulativ realisme.

3 Morton, Timothy (2008). «Creativity in the Face of Climate Change». *Literature and the Environment*, Fall 2008. Podkast forelesning, iTunes (gratis): <https://itunes.apple.com/om/itunes-u/literature-and-the-environment-fall-2008/id399641376?mt=10> (publisert 01.11.2008, nedlastet 29.08.2020).

En lov og en lovnad

Tekst av Arve Rød

«Everything will be OK». Denne setningen begynte å dukke opp på plakater og vegger utover i vårmånedene da verden stengte ned i startfasen av koronapandemien. I Oslo, i Norge, over hele verden; malt som graffiti eller på bærbare plakater, eller lysende fra digitale skilt over motorveier. Eller som barnetegninger – «alt blir bra» i fargerike bokstaver – gjerne i følge med en regnbue, skinnende fra vinduer i husene og blokkene og leilighetene der folk hadde gått i dekning for å beskytte seg mot det ukjente viruset.

Alt blir bra. I manges ører høres utsagnet like desperat ut som det er fortrøstningsfullt; som noe man sier når man skjønner at man er «ute å kjøre», og nettopp ikke aner om alt noen gang *blir* bra. Da koronaviruset festet grepet her til lands i mars, visste ingen hvor ille det kunne bli: hvor sjuke det ville gjøre oss, hvor mange som kom til å bli liggende koblet til pustemaskiner, og hvor mange som skulle dø. Etter hvert lurte vi mest på om verden noensinne ville bli den samme.

Idet Høstutstillingen gjør klar for å ta imot et virusbegrenset publikum, vet vi det fremdeles ikke. For de som har mistet jobben, eller helsa, eller en av sine kjære, er de nære utfordringene likevel reelle nok til at et forhåpningsfullt «alt blir bra» kan klinge hult.

Smykkeloven

Er det egentlig trøst i at noen andre har det verre? Covid-19 er én ting, og grunnen til at viruset preger både tanker og hverdag i så stor grad, er kanskje delvis fordi de aller fleste av oss ellers har det «helt OK». I alle fall de av oss som har overskudd til å besøke Høstutstillingen, der vi nå kan betrakte setningen «EVERYTHING WILL BE OK» – i Caps Lock og 12 karat gull – montert på en mattblå vegg som framhever skinnets i edelt metall.

Verket heter *The Golden Wish* (2019), er signert Shwan Dler Qaradaki og har ingenting med koronavirus eller pandemier å gjøre. I alle fall ikke direkte. Qaradaki er kurder og kom til Norge som flyktning fra Irak i 1999. Jeg møtte ham noen få år seinere da han var student på NISS Kunstfag¹ hvor jeg var timelærer i tegning og holdt skrivekurs. Shwan snakket ikke norsk på den tiden, så skriving var ikke så aktuelt, men han var et naturtalent når det gjaldt å tegne. Etter hvert dukket han opp i flere sammenhenger på kunstscenen med frapperende tegninger – av og til i samarbeidsprosjekter med andre kunstnere, som Fredrik Værsløv eller Johannes Høie – men også med filmprosjekter som gjerne har dreid seg om flukt, demokrati og menneskeverd.

Med *The Golden Wish* har Qaradaki beveget seg bort fra tegningen for å dvele ved edelt metall, i både konkret og metaforisk form. Utgangspunktet for arbeidet er de såkalte smykkelovene² vedtatt i flere europeiske land. Den åpner for at myndighetene kan beslaglegge verdigjenstander fra asylsøkere ved ankomst, for å finansiere utgifter i forbindelse med deres opphold fram til søknaden om asyl er behandlet ferdig. Loven vekket oppmerksomhet i Norge etter at Danmark innførte den i 2016.

Med denne loven i tankene dro Qaradaki med et lite filmteam til irakisk Kurdistan og kjøpte diverse smykker fra lokale smykkehandlere og gullmeder i områdene Arbat og Suleimania, der to større flyktningleirer ligger. Til sammen 320 gram gull ble smeltet om fra smykker til bokstavene i tittelverket – *E, V, E, R, Y, T, H, I, N, G, W, I, L, L, B, E, O* og *K* – og fraktet tilbake til Oslo. Prosessen kan du følge på videoen som følger *The Golden Wish* (2019, 5:54 min).

Skinnende morgengry

Gullets transformasjon og reise fra kummerlige og provisoriske livsforhold til samtidskunstens høyborg ved Slottsparken, er også naturlig å lese som bilde på forhåpningen om et nytt liv disse menneskene bærer med seg. *The Golden Wish* peker mot reelle verditransaksjoner og en akutt politisk virkelighet, der gull er bytemiddel og menneskeskjebner innsatsen.

Qaradakis verk legger opp til både konkrete og metaforiske lesninger, siden gull er både symbolsk ladet og skattet som verdistandard, men også teknologisk anvendelig i mange sammenhenger. Gull er selve begrepet på noe stabilt og verdifullt: som standard for pengeverdi («gullstandarden») og kunstnerisk kvalitet («det gyldne snitt» i komposisjonslære) eller som uttrykk for nestekjærlighet («hun har et hjerte av gull»). Gull er likevel først og fremst et grunnstoff; i den periodiske tabellen har det den kjemiske betegnelsen *Au* som poetisk nok i sammenhengen kommer fra det latinske *aurum* og betyr «skinnende morgengry». Og i enden av hver regnbue finnes en gryte med gull.

Virus, menneskeskapte klimaendringer og naturkatastrofer kjenner ingen politiske barrierer. Slike tragedier har likevel til felles at de rammer de svakeste hardest. Å sammenligne et liv i akutt usikkerhet og flyktingens handlingsrom på nullpunktet med virkningen et virus har på vår virkelighet, er naturligvis ikke helt saklig – uansett sammenheng. Det er ikke til Arbat og Suleimania at koronatestene og vaksineprogrammene kommer først. Likevel har våren og sommeren vist oss hvor skjør verden kan være for alle og at det strengt tatt ikke finnes noen grenser mellom mennesker når det kommer til stykket. De barnlige tegningene av regnbuen og en lovnad i gullskrift på veggen på Kunstnerens Hus blir to sider av samme sak, men likevel med en avgrunn mellom seg. Det er ikke nødvendigvis trøst i felles skjebne, men *The Golden Wish* minner oss på noe essensielt og fellesmenneskelig: at håp kan bære oss gjennom krisen, og at håpet virker sterkest når det deles av mange.



Over:
I *The Golden Wish* (2019) problematiserer Shwan Dler Qaradaki hva som vurderes verdifullt og ikke i både menneskelig og monetær betydning. Tekst av gull, 100 x 5 cm; video, 5:54 min. Foto: Shwan Dler Qaradaki.

Høyre:
Foto: Jannik Abel for Høstutstillingen og Norske Billedkunstnere (2020).



- 1 Nordisk Institutt for Scene og Studio (NISS) var en skole som tilbød heldidsstudier og kurs på ulike nivåer innen scene-, studio-, film- og kunstfag.
- 2 Rettspraksisen har ulike utslag i landene der den har blitt vedtatt, fra redusert pengestøtte i Nederland til konfiskering av verdier som overstiger en viss sum. I sistnevnte tilfelle er det for eksempel en grense på tilsvarende 8 300 kroner i Sveits og 10 000 kroner i Danmark.

Å lete etter linjen

Tekst av Mina S. Haufmann

Mette Stausland begynte sin arbeidskarriere som danser, men etter en skade gikk hun inn for en utdanning ved Vestlandets kunstakademi (VKA) i Bergen. I tegningene hennes ser man gjerne spor av tidligere motiver. Linjene og formene ligger lag på lag, delvis utvisket. Det er lett å tenke at verkene er abstrakte, men selv karakteriserer hun dem ikke slik. Hun har ikke tatt utgangspunkt i noe konkret som er nedstrippet til en «kjerne»; ei heller tatt noe kjent fra hverandre for så å sette det sammen på nye måter. Snarere bruker hun blyanten til å lete i tegningene sine. I denne samtalen forteller hun om hvordan hun jobber, om tegningen, og om å vende tilbake til røttene og til naturen.

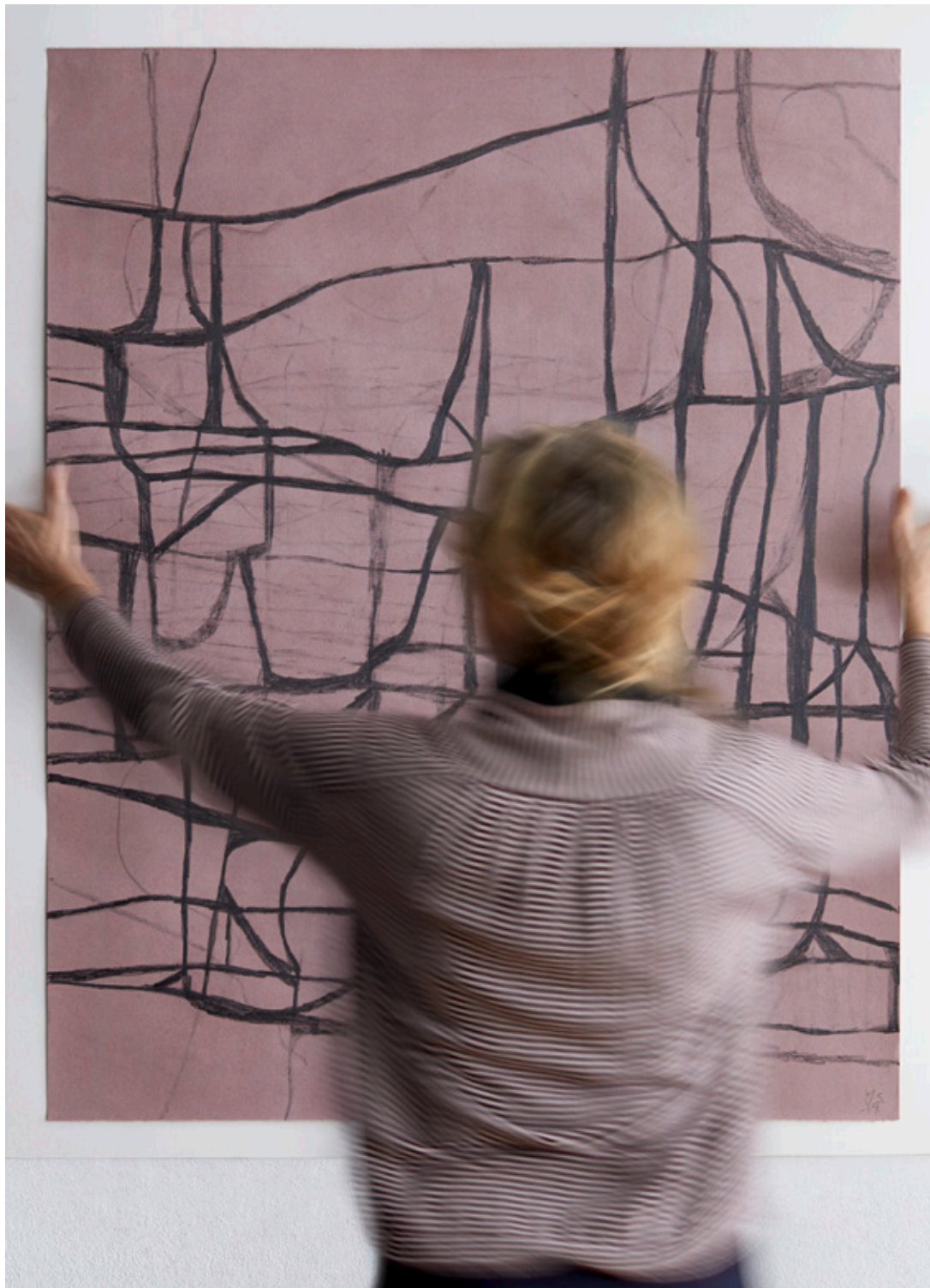
På årets utgave av Høstutstillingen viser Mette Stausland to tegninger, *Fra Vangeserien* nummer 734 og 754 (2019). I den første framstår papiret som varm murstein; en dyp terrakottafarget flate med mørke linjer og til dels flater i front. Strekene er korte og harde, de borer seg ned i papiret og skaper struktur. Det kunne vært ruiner i en luftspeiling, med diffuse former i bakgrunnen – nesten som om øynene spiller deg et puss i tykk, varm ørkenluft. I den sistnevnte tegningen, 754, renner det grå linjer nedover i et nett – eller flyter de oppover i en ustabil, forvridd taustige? Under svever det en tyngre form med gresstrå-aktige skraveringer, men den er likevel «lett» der den ligger som en skygge under nettet. Både linjene og den noe udefinierbare formen til høyre i bildet ligger vevret oppå et kaldt beige papir.

Hjemover

Mina S. Haufmann: Når beskriver arbeidet ditt, skriver du om å ha flyttet tilbake til Skandinavia, nærmere røttene dine. Kan du si noe om hvor du har bodd og jobbet – du har ikke bodd her på nærmere tre tiår?

Mette Stausland: Opprinnelig forlot jeg Norge for å studere i utlandet, men på grunn av forskjellige omstendigheter slo jeg meg ned i Sveits og begynte min karriere der. På en måte var dette ideelt, det var et kulturskifte, og med lettere tilgang til resten av Europa.

Over tid utviklet jeg gode forbindelser både til gallerier og samlere i en rekke land. Jeg arbeidet mest med



Mette Stausland, *Fra Vangeserien* (734) (2019). Blyant på papir, 90 x 112 cm.
Foto: Mette Stausland.

Mette Stausland foran bilde, del av *Fra Vangeserien* (2019).
Foto: Tom Bisig.

forskjellige gallerier basert i Zürich, faktisk i over tre tiår. Men så trengte jeg forandring og nye utfordringer. Et økende antall forpliktelser rundt arbeidet mitt begynte dessuten å påvirke tiden i studio. Etter hvert som jeg ble eldre, søkte jeg samtidig mer dybde, mer mening, og prioriteringene mine endret seg.

Det har alltid vært essensielt for meg å bryte med det kjente. Det er fordeler med et selvpålagt eksil når en leter etter nye kreative muligheter, selv om det betyr å gi slipp på det vante og det etablerte, og å bruke mer tid til å finne fokus og konsentrasjon. Men over så lang tid ble spørsmålet for meg: Hvorfor bli? Slike øyeblikk signaliserer endring.

Lag på lag på lag

MSH: At forandring og bevegelse er essensielt for arbeidet ditt som kunstner; vil du si at det manifesterer seg konkret i verkene dine også, i måten du jobber på?

MS: Tegning handler for meg om å lete. Om en reise. Jeg starter med en løs idé og forsøker så å oppdage hva som utspiller seg på papiret. Det som initierer søket, er nysgjerrighet. Ikke en nysgjerrighet på noe som allerede eksisterer eller har et navn, men dette *noe* som oppstår i en oppdagelsesprosess. Det tenner en slags *feedback loop* og gir meg mulighet til å kontinuerlig finne mening i «lyden» av opplevelsen og i fantasien min.

MSH: Ikke helt ulikt rytme og dans?

MS: Akkurat. På denne måten er papiret en scene, mer enn bare et ark. Som for enhver danser, skuespiller eller musiker begynner verket med fastlagte trekk, noe som snart gir plass til improvisasjon og eksperimentering. Når denne dialogen fortsetter, oppstår karakter og retning.

Det finnes også et direkte forhold mellom skala og tid i formatet på tegningene. Et større verk insisterer på en lengre, dypere og mer sammensatt reise for meg. I slike arbeider blir papiret ofte bearbeidet til det ytterste før jeg kommer frem til en konklusjon. Variasjoner og forsøk som for det meste er visket ut, ligger stablet under den endelige tegningen som et ekko av tidligere historier.

Til sist blir tegningen filtrert og redigert til en viss klarhet er oppnådd. Arbeidene som oppstår, har med vilje en tvetydighet i seg og er på den måten åpne for fortolking. I motsetning til abstraksjon er de ikke foredlede «essenser» av ting, men de fremkaller resonanser, indre bilder som også former vår faktiske visuelle opplevelse.

MSH: Kan du fortelle litt mer om hvordan du har jobbet med tegningene?

MS: Jeg samler ikke kilder til arbeidet mitt i noen konsjonell forstand. Det har jeg aldri gjort. Jeg har heller ikke samlinger med forberedende tegninger, fotografier, tilfeldige bilder eller lignende som jeg kommer tilbake til. Tegning er for meg den mest umiddelbare uttrykksformen.

Det ville være lettere hvis jeg kunne tegne en rett linje fra en «kilde» til ferdig arbeid, men det kan jeg ikke. For meg er prosessen rotete, mer kompleks og uforutsigbar. Det er et søk etter noe som trigger meg, kanskje

er det fjerne erindringer som inneholder både kjente ting og overraskelser. Det er noe som oppstår mellom et spørsmål og et svar.

Subjektet i min praksis er illusorisk – flyktig – noe som er vanskelig å fange. Eller noe som igangsetter fantasien. Det er nærmest en historie om prosessen tilgjengelig i hver enkelt tegning.

Å bytte ut «byens rytme med årstidenes rytme»

MSH: Tilbake til det du skriver om arbeidet ditt. Du gjengir et sitat av den franske forfatteren Albert Camus (1913–1960) som handler om at mennesker jobber for å finne tilbake til bildene eller inntrykkene som først åpnet hjertet deres. Senere skriver du om en fornyet interesse for landskap. Er naturen et av disse første inntrykkene som beveget deg?

MS: Dette sitatet av Camus har jeg alltid vært interessert i: «A man's work is nothing but this slow trek to rediscover, through the detours of art, those two or three great and simple images in whose presence his heart first opened.»¹ Med disse ordene i bakhodet tror jeg at reisen er mer produktiv enn destinasjonen. Søket gir stadig flere spørsmål og begynnelse. Men kanskje jo nærmere du er din opprinnelse, jo større er sjansene? Vi får se.

For meg har slike erindringer og opplevelser ofte hatt noe å gjøre med landskapet jeg vokste opp i. Ikke så mye med hvordan de helt konkret så eller ser ut, men mer hvordan de *beveger* meg, og innbyr til intervensjon og refleksjon. Jeg trenger dette nå.

Når en bor i by over så lang tid, blir en etter hvert veldig klar over hvordan vi hele tiden blir *processed*, «formet», på en eller annen måte. Jeg ønsket å komme tilbake til en roligere, enklere livsstil, der omgivelsene igjen åpnet sansene mine og jeg kunne ut bytte byens rytme med årstidenes rytme.



¹ Fra essaysamlingen «Entre oui et non» («Between Yes and No») i *L'Envers et l'endroit* (Betwixt and Between, også kalt *The Wrong Side and the Right Side*) fra 1937.

Inspirasjon og arbeid ute og inne, 2020. Foto: Mette Stausland.

Persefone og Demeter

Tekst av Grace Tabea Tenga

Billedhugger og visuell kunstner, mor og datter. Barbro (f.1955) og Mirjam Raen Thomassen (f.1982) viser begge prosjekter på Høstutstillingen; formen av et enormt frøhus i marmor og stedspecifikke iscenesettelser av sollys.

Skulpturen *S for Seeds and Survival (II)* (2014) gjen-skaper en valmuefrøkapsel fra Barbro Raen Thomassens kjøkkenhage, som hun driver ved siden av sin kunstnerpraksis i Birkenes i Agder. Kjøkkenhagen er en kilde til tenkning og praksis knyttet til økologi og selvforsyning, eller som hun selv sier: «Min innsikt til verden skjer derfra.»

For Barbro går lokale sannheter hånd i hånd med postmoderne filosofi, hvor universalisme for lengst er lagt bak oss. Allikevel er det noen overordnede temaer hun er opptatt av som resonnerer med mange på tvers av alder og landegrenser. Miljøaktivister og økologer som Thomassen selv samles med en hel verden til demonstrasjoner mot fortsatt forringelse av natur og fremtidige livsgrunnlag. Drapet på George Floyd i Minnesota i sommer reflekterer en global virkelighet som fremdeles preges av rasialisert undertrykkelse, og oppildnet protester mot politivold, diskriminering og rasisme i mange land. Lokale varianter av våre felles utfordringer, uansett om det er kampen mot utbygging av fossil energi eller strukturell rasisme, bringer perspektiver fra forskjellige verdenskanter sammen.

Miljøkampen er kanskje ikke åpenbar i verkets form selv om det ligger i bakgrunnen og ulmer og er grobunn for en rekke forventningsbrudd. Instinktivt tolket jeg verket som en manet, som fremfor å flyte tilnærmet vektløs i havet, nå står stille i steinformat. *S for Seeds and Survival (II)* er til min overraskelse hugget ut i Carrara-marmor, men uten den karakteristiske glansen og luksusen denne marmoren forbindes med. Effekten ser ut til å være intendert av kunstneren selv, som forteller at «å hogge en frøkapsel i stein innebærer et paradoks: Det lette blir tungt, det organiske anorganisk, det foranderlige uforanderlig.» Og få ting vekker så mange assosiasjoner til enorm vekst fra noe bittelite som et frø.

Om utviklingen i markedsøkonomien fortsetter, må Barbro muligens betale for å kunne dyrke sine selvforsynte frø. Flere landbruksbedrifter, mest notorisk er vel Monsanto (Bayer siden 2018), kjent for å patentere visse typer modifiserte frø og vekster, samt deres akkompagnerende vekst- og ugressmidler, noe som har resultert i blant annet heksejakt på og saksøking av småbønder. Å ta patent på frø, eller drikkevann – ulike naturressurser som vi alle trenger og kanskje skulle tro var felleseie – er en smart forretningsidé. (Det samme gjelder å tjene seg rik på for eksempel nødvendige medisiner eller mat i krisesituasjoner.) Alt som er viktig, som vi har behov for, er det mye penger å tjene på. Men alle disse tilfellene skisser samtidig et scenario der ønsket om eierskap for lengst har visket ut etisk og moralsk ansvar til fordel for profittenkning.

«Fiat lux»

Komposisjoner i hvitt (2019) er en serie fotografier påført tynne lerret dekket med retroreflekterende glassperler. Arbeidet ble laget som en stedspecifikk installasjon for Risør Kunstpark i fjor høst, av Mirjam Raen Thomassen. Det registrerte de helt særegne lysforholdene på stedet: hvordan solstrålene skrånede inn i rommet, værrets betydning, og hvordan vinduenes utforming påvirket lysinnfallet. Lerretene gjenspeiler også lysets syklus på et overordnet nivå: De er delt i to av en lang midtlinje, som en abstrahering av horisonten vi forbinder med solnedganger.

Det er syv verk fra serien som vises på Høstutstillingen. Alleer i glidende sjatteringer mellom lilla- og rosatoner, med perler av typen som brukes i veimerking for å sørge for at de er synlige i mørket – her glitrer de smått i verkets overflate. Lerretene får meg til å tenke på elektromagnetisk stråling, med ufarlige radiobølger helt til venstre i spekteret og skadelige gammabølger helt til høyre. Bare en liten del av strålingen vi omgis med til hverdags, er synlig for oss som farger og lys. Også tittelen viser til hvitt som i det elektromagnetiske spekteret er både et fravær av farge og lys og et potensial for alle tenkelige farger. «Fotografi er som å skrive med lys», forteller Thomassen.

Med disse tre lagene i verket – lerret, fotografi og glassperler – vil hun fremkalle effekten sollys har når det skjærer gjennom et vindu, og de duse fargene gir assosiasjoner til fargespillet sola kan skape gjennom glass. Glitrende, glasskimmrende.

Når Thomassen lar sola slippe til og virke som en del av verkene sine, risikerer hun at de forandres av det, men hun omfavner denne prosessen snarere enn å motsette seg den. «Jeg liker ting som er forgjengelig, og ønsker at arbeidet skal forandre seg over tid», forteller hun.

Da gudinnen Persefone årlig ble røvet vekk til underverden av Hades, var hennes mor Demeter i så dyp sorg at hun lot alt planteliv visne ned og temperaturen synke. Slik forklarte de gamle grekerne årstidene. Det var ikke før Persefone kom tilbake at vekstene fikk blomstre i en ny vår. I årets høstutstilling står Barbro Raen Thomassen for vekstens potensial, frøet, og Mirjam Raen Thomassen for vekstens næring, sollyset.



Over:
Barbro Raen Thomassen.
Foto: Evelyn Pecori.

Under venstre:
Mirjam Raen Thomassen.
Foto: Mona Hauglid.

Under høyre:
Barbro Raen Thomassen, *S for Seeds and Survival (II)* (2014). Skulptur hugget i marmor, 26 x 51 x 24 cm, ca. 40 kg.
Foto: Dannevig Foto.

Hvor lite er nok?

Gerd Tinglum i atelieret.
Foto: Silje R. Hogstad (2020).

Tekst av Silje Rønneberg Hogstad

– Det høres ut som en selvmotsigelse, men det ligger stor frihet i å følge et system. Det hjelper meg med å gi slipp på kontroll. På den måten velger jeg også bort å forholde meg til hva som er «pent» eller ikke.



Gerd Tinglum har i anledning *Billedkunsts* besøk funnet fram noen av bildene som utgjør verket *Nytt alfabet* (2018). Stilt opp mot veggen i atelieret på Ekely er et lite utvalg fra serien tresnitt som skal vises på årets høstutstilling. Ved siden av kunstnerpraksisen har Tinglum i flere år også jobbet som professor og rektor på kunsthøgskolene i Oslo og Bergen. Mange av hennes tidligere elever – deriblant undertegnede – husker engasjerte samtaler om blant annet viktigheten av å gi slipp på kontroll i arbeidet.

Silje Rønneberg Hogstad: Fortell om *Nytt alfabet*. Det består av 29 tresnitt, særtrykk – hvert måler 50 x 64 cm – som altså representerer hver bokstav i det norske alfabetet?

Gerd Tinglum: Jeg har tatt utgangspunkt i etymologien til *bokstav*, herunder ordet «bøkestav». Da jeg studerte i Tyskland på 1960–70-tallet, hadde jeg en lærer som var opptatt av dette. Og jeg likte det så godt! Jeg har tenkt i mange år at jeg skal lage et alfabet. Med tanke på at teknikk er viktig for innholdet, var det selvfølgelig at det skulle trykkes med tre og som tresnitt.

SRH: Det er ikke umiddelbart lett å skille bokstavene fra hverandre, men man kan tyde det etter hvert som man forstår hvordan de er utformet. Kan du fortelle litt om hvordan du har gått fram for å formgi dem?

GT: Jeg bruker moduler som gjentar seg i de 29 tegnene, på samme måte som man tradisjonelt konstruerte skrift. Videre har jeg jobbet ut fra en problemstilling: Hvor lite inngrep kan jeg gjøre for at formen etablerer leselighet? Dette har jeg vært opptatt av i mange år, og dette alfabetet tilhører helt klart familien av verk der jeg utforsker disse spørsmålene. Helt konkret undersøker jeg hvor lite jeg kan fjerne av flaten til et rektangel for å skape noe man tolker som en bokstav. Bokstavene er egentlig lite elegante, de har fått et helt eget uttrykk ved at bokstavflaten er stor og negativrommet forholdsvis lite.

SRH: Fargemessig bruker du din allerede etablerte fargepalett, hvor hver av fargene representerer bestemte kvaliteter og egenskaper. Kan du fortelle litt om din utvikling fra figurativ til konseptuelt orientert kunstner? Hvordan oppstod behovet for paletten?

GT: Faktisk er dette første gangen jeg viser at en *X* er oransje – altså, hvis jeg bruker en *X*, er den *alltid* oransje. På samme måte er *Z* grønn, mens *W* er rød, og så videre. Jeg begynte å utvikle fargesystemet mitt allerede under kunstutdannelsen i Tyskland. Da jeg først begynte på kunst- og håndverksskolen i Hamburg, var jeg opptatt

av spørsmål rundt figurasjon og narrativ. Studiene var orientert mot klassisk utdanning, *virkelighet*, og jeg tegnet og malte mye akt og stilleben. Men hos meg var behovet stadig mer å finne ut av: Hvordan kan jeg formulere fortelling *uten* figurasjon?

På akademiet i Oslo gjorde jeg en del arbeider der jeg utforsket konflikten mellom det tradisjonelle og det nye, blant annet med en serie bilder der jeg malte over klassiske akttegninger (*Overmalinger*, 1969–1979). Jeg begynte å tenke på en palett som noe som i stor grad er tilfeldig og har mye med smak å gjøre. Det at jeg begynte å systematisere fargene, var en metode for å unndra meg smak og vane, og jeg har brukt mange år på å utvikle denne paletten. Den består av grunnfargene, komplementærfargene, samt lyseblått, lyserrødt og oker. Av og til legger jeg også til svart; da blir det 12 farger.

I *Bemerkungen über die Farben*¹, skrevet like før hans død i 1950, skriver Ludwig Wittgenstein om hvordan den ene fargen tilintetgjør den andre: Rød tilintetgjør gul, gul tilintetgjør blå, og så videre. At han bruker ordet «tilintetgjørelse» (*Vernichtung*), henviste til betydningen av handlingen når man legger en farge over en annen, mer enn hvilken farge som oppstår.

Bruken av paletten er også helt i tråd med et kjent sitat av Marcel Duchamp: «I have forced myself to contradict myself in order to avoid conforming to my own taste.»

SRH: Når du har bestemt hva slags innhold du skal jobbe med i et verk, indikerer innholdet hvilke farger du skal bruke?

GT: Ja, da jobber jeg med de fargene. Det høres ut som en selvmotsigelse, men det ligger stor frihet i å følge et system. Det hjelper meg med å gi slipp på kontroll. På den måten velger jeg også bort å måtte forholde meg til hva som er «pent» eller ikke. Jeg arbeider alltid med papiret eller lerretet horisontalt, jeg ser bildet først når det henger på veggen, da er det ferdig.

SRH: Ett av dine mest kjente verk er fotoserien *Usynliggjorte, utryddede og truede arter* fra 1991, der portretter av historisk betydningsfulle kvinner er dobbeltekspontert over sjeldne og planter som står i fare for å forsvinne. Her jobber du fortsatt figurativt?

GT: Den serien ble laget i tiden jeg holdt på med å utvikle paletten min. Jeg fortsatte å jobbe med figurasjon også etter at systemet var utviklet, men da i form av planter.

SRH: I kunstnerskapet ditt er det ofte et prinsipp for utformingen av verkene i bakgrunnen. Men slik vi var inne på tidligere, er ikke det nødvendigvis synlig for betrakteren?



GT: Nei, betrakteren trenger ikke innsyn i de prinsippene jeg har brukt for hvert enkelt verk. For å ta et maleri fra serien *Forsoning* (2005) som eksempel: Det kan framstå abstrakt for betrakteren, men mitt utgangspunkt er ikke abstrakt, i denne serien er det for eksempel personer. Jeg bearbejder det jeg vil si om til farge og abstrakte former, med så få formuleringer og inngrep som mulig. Rikdommen i fargen oppstår ved overmalinger med transparente lag. Prinsippet her er det samme som i alfabetet, men der handler det om hvor lite jeg kan fjerne av formen for at det skapes en bokstav. Maleriet handler om hvor lite som trengs for at det som skal sies blir formulert.

Det at jeg arbeider etter klare prinsipp, gir arbeidene forskjellige uttrykk, som om det underliggende systemet tilintetgjør seg selv underveis.

Vi går ned i Tinglums stue der hun har ett av bildene fra *Forsoning* hengende. Maleriet i lyserøde, grønne og gule gjennomskinnelige strøk på papir måler 1,5 x 2,5 meter.

GT: Hvorfor jeg har valgt de ulike fargene, hvilken person jeg har tenkt på eller hvorfor man skimter konturene av en misteltein gjennom laseringene i bildet, er ikke informasjon som betrakteren trenger. Jeg husker ikke engang selv nøyaktig hvordan jeg kom fram til fargene i dette bildet. Det er ikke viktig nå, men det var viktig i utførelsen. Nå snakker bildet for seg selv. Jeg er interessert i at det stilles spørsmål rundt *hva* og *hvordan* vi ser.

Vi tusler opp trappene til atelieret igjen.

SRH: At akkurat tresnitt ble mediet for *Nytt alfabet* var altså en følge av ordet *bøkestav*. Tradisjonelt opererer man med opplag innen grafikk, hvor alle versjonene av et trykk skal være helt like og «perfekte». Du forholder deg ikke til en slik tankegang med dette verket?

GT: Hele ideen om opplag er jo i utgangspunktet kommersiell. For meg er det arbeidet med alfabetet som har vært viktig i dette verket, ikke at alle trykkene skal bli helt like. Trykkstokken er den samme, men påføringen av trykkfargen gjør at trykkene blir forskjellige. Jeg opererer ikke med såkalte feiltrykk, og kaster heller ikke trykk. Det gjør også at trykkprosessen er utfordrende og spennende, og at jeg forholder meg til hver bokstav individuelt selv om jeg trykker flere av hver.

SRH: Du sa at du har hatt lyst til å lage et arbeid om alfabetet siden studietiden i Tyskland. Hva var det som gjorde at det tok så mange år før du satte planen ut i livet?

GT: Det som gjorde det mulig å gå inn i dette, var at jeg hadde et forskningsår etter å ha arbeidet som rektor og professor ved Kunsthøgskolen i Bergen, og før det i en årrekke som professor ved Kunsthøgskolen i Oslo. Jeg fikk et fantastisk atelier i tilknytning til skolen, og arbeidet der på heltid. Jeg har stilt ut en del i de årene jeg underviste, men som rektor hadde jeg ikke forskningstid, så alt jeg gjorde i de årene, var basert på intensivt helgearbeid – jeg ble søndagsmaler. Da jeg kunne arbeide fulltid på atelieret, malte jeg meg inn i et hjørne. Jeg brukte anledningen til å realisere dette alfabetet som jeg hadde tenkt på så lenge. På det nye kunstakademiet hadde jeg også tilgang til et fantastisk grafikkverksted.

SRH: Ble det en annen dialog enn når du underviser og er i professorrollen når du selv stod der og jobbet side om side med studentene?

GT: Det er klart at definisjonen av roller er der i utgangspunktet, men likevel: Arbeidet til studentene er der, og arbeidet mitt er der – ved siden av hverandre. Det er en virkelighet vi forholder oss til der og da som er like akutt for begge parter og som er veldig annerledes enn i en undervisningssituasjon. Hierarkiet lærer–elev blir mildere, ikke så viktig. Den lekneheten som ligger i material- og verkstedarbeid, blir veldig tydelig når man møtes på denne måten.

SRH: Men var det noen bokstaver som var vanskeligere å formgi enn andre?

GT: Jeg hadde én som var spesielt problematisk å løse. Det viser seg at mange som konstruerer bokstaver, har problemer med denne. Det er S – en vanskelig bokstav. En kollega med erfaring i å konstruere skrift, hjalp meg med å løse det på verkstedet. Så fellesskapet der var nyttig for arbeidet mitt direkte. Men også å utveksle erfaringer med studentene, eller høre hva de tenker; om opplag; hvorfor lito er så vanskelig; hvorfor velger du dette trykket og ikke det andre ... Man fikk diskutert arbeidet fra den praktiske siden. Det var en veldig god erfaring, inspirerende og nyttig.

SRH: Bokstavene skal ikke henge i rekkefølge?

GT: Nei, jeg er opptatt av at de ikke skal gjøre det. Ikke alle bokstavene er like lette å identifisere, så man må lete seg fram før man forstår prinsippet for hvordan de er konstruert. Men det som er morsomt, er at bokstavene har fått litt *karakter*, temperament. De minner meg litt om tegneserier. Litt B-gjengen ...

SRH: Det er noe med det forenklede uttrykket, man leser inn bein og ansikt.

GT: De er litt mutte og sinte. På noen ser man det mer enn andre, særlig de som ikke er symmetriske. E er sint, opplever jeg. Og noen er veldig påståelige.

SRH: Haha, Æ ser ganske aggressiv ut! Men, Gerd, det er jo rett og slett en ny font du har laget?

GT: Visst er det det! Jeg har faktisk registrert den som en ny font, den heter *Nytt alfabet*. Da Ane Mette Hol og jeg stilte ut sammen på Dropsfabrikken i 2019, brukte vi fonten på plakaten. Så den er absolutt anvendbar!

1 Wittgenstein, Ludwig (1979) [1950]. *Bemerkungen über die Farben*. Anscombe, G. E. M. / Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.



Over venstre:
Gerd Tinglum, X, fra *Nytt alfabet* (2018).
Tresnitt på papir, særtrykk; 29 deler, hver
50 x 64 cm. Foto: Gerd Tinglum.

Over høyre:
Gerd Tinglum, Z, fra *Nytt alfabet* (2018).
Tresnitt på papir, særtrykk; 29 deler, hver
50 x 64 cm. Foto: Gerd Tinglum.

Under høyre:
Gerd Tinglum, Å, fra *Nytt alfabet* (2018).
Tresnitt på papir, særtrykk; 29 deler, hver
50 x 64 cm. Foto: Gerd Tinglum.

Eg tenkjer, altså er eg

Tekst av Sara Kollstrøm Heilevang

Den kjende setninga over høyrer til den franske filosofen René Descartes (1596–1650) og er meint å skulle bevise at verda kring oss eksisterer, og at vi eksisterer i den. Men i notid, nesten 400 år etter, i ei verd med kunstig intelligens og livsforlengande teknologi, er ikkje setninga lenger så ukomplisert å ta stilling til. I videoverket *Francine Was a Machine* (2019) utforskar kunstnar Marte Aas forholdet mellom teknologi og liv. Ved å ta oss med på ei mytisk reise til havs og til lands, fylt av urgamal intelligens i form av blekk-sprutar og teknologisk produksjon av nymotens sexdokker – der det heile er filma gjennom kameraet sine mekaniske auge – opnar ho opp for ein utvida refleksjon over kva det vil seie å både tenkje og vere.

Francine Was a Machine (13:40 min) tek utgangspunkt i ei myte knytt til Descartes si reise over havet på veg til Sverige for å besøke dronning Christina. Reisa er reell, og det skulle bli hans siste (han døyddde i Sverige av lungebetennelse). I Aas sin versjon er den full av mystikk og opne spørsmål, primært fortalt gjennom eit svært visuelt språk og suggererande lydspor.

Filmen startar med ei skriftleg forteljing om Descartes om bord på skipet. Med seg har han etter sigande den vesle dottera Francine (også ein reell person, men på tidspunktet reisa går føre seg, hadde ho i verkelegheita allereie vore daut i fem år), men ingen andre som oppheld seg om bord, har sett ho. Etter kvart har mannskapet på skipet fått nok av å aldri sjå noko til den angjevelege passasjeren. Dei bryt seg inn i kahytta på kapteinens ordre for å finne dottera, der dei ikkje finn noko menneske, men i staden kjem over ein mystisk boks. Inni denne boksen er ei dokke som kan røre på seg og te seg som eit menneske. *Francine was a machine*, ei mekanisk etterlikning av dottera laga av Descartes i sorg over tapet av si ekte dotter.

I si forferding over å ha oppdaga denne menneske-liknande, mekaniske skapningen hiv mannskapet ho over bord. Men var det mennesket eller mekanikken som sank mot havets botn?

Neste klipp i videoverket syner eit fragmentert kvinneleg underliv ståande opp ned på eit bord – ubehageleg og fascinerande realistisk, som ei slags umogleg protese. Bileta er frå ein liten fabrikk i USA som produserer sexdokker (som er akkurat det det lyder som, dokker laga for å ha sex med, journ.anm.), og allereie ved dette fyrste klippet har Aas kopla saman eit hav av assosiasjonar og historier om tid, teknologi, kropp og eksistens.

Automaton

Descartes er kjend for å ha meint at kropp og sjel er to separate ting. Denne tankegangen fekk store konsekvensar, både i korleis menneska sidan har stilt seg til dyr og ikkje minst i utviklinga av teknologi, der mellom anna den ungarske oppfinnaren Wolfgang von Kempelen (1734–1804) automaton «The Chess Player» (som også går under tilnamnet «The Turk») røska ved folks oppfatning av skilnad mellom menneske og maskin. Undrast om Descartes hadde hatt så lett for å trekke like skarpe skiljelinjer i dagens samfunn, der grensene mellom det kroppslege og det psykiske har blitt enda

meir utviska ved hjelp av teknologi som kan danne fellesskap, relasjonar, kunnskap og interesser uavhengig av tid og rom. I dag blir mange liv haldne i live berre ved hjelp av mekaniske andedrett eller hjarter sendt på chat.

I Marte Aas sitt verk er Descartes sin idé om separasjon stadig gjenstand for diskusjon og utfordring; eit pikselert filmklipp av havet minner oss på at auget vi ser gjennom, som fortel oss denne historia, også er eit mekanisk auge, med si eiga historie og kopling til kroppen, og bileta frå sexdokkeproduksjonen syner modellar med hud og auge så realistisk utført at det er vanskeleg å skilje frå ekte vare.

Intimitetstechno

Forteljinga om ein far som går så i oppløysing av sorg over døden til dotter si at han konstruerer ei teknologisk etterlikning, er på ein måte rørende. Men, det er også ei urovekkande verkelegheitsflukt og fornektning som kvilar over å ikkje la livet gå sin gong, med alt det inneber av sorg og tap.

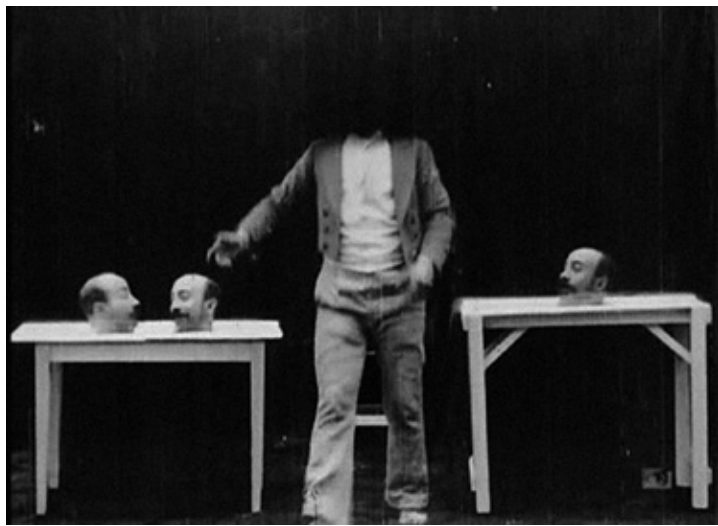
Androiden Descartes konstruerte av klokkeverk og metall, er ljosår unna teknologien som utgjer dokkene frå USA. Men behovet for intimitet, som desse dokkene er bygd for, er likevel noko av det same – og kanskje nettopp årsaka til den kognitive dissonansen vi kan oppleve i møte med dei: fascinasjon og skrekk på same tid.

Denne ambivalensen kjennest også i møte med dokkene sine livaktige utsjånadar. Det er lett å bli slått av kor godt handverk filmen og blikket til Marte Aas er, men også av handverket bak dokkene. Små føflekkar på lår, prøvekart over ulike brystvorter og kor utruleg levande huda på desse svevande og liggande lemma ser ut, vitnar om ei ekstrem kjensle, og ikkje minst teft for detaljar.

I filmen artar reisa seg også gjennom lyden som har sklidd over frå noko som minner om vind og hav, til å bli meir maskinelt durande – som på ein fabrikk – og intensiverer opplevinga av å opphalde seg i same rom som historia. Men på same måte som Aas aldri heilt lar oss gløyme at sanseopplevingane av historia er formidla av nettopp teknologien, ber også lydiletet preg av å vere organisk, samstundes som det er manipulert av teknologiske verkemiddel. For meg kjem dette spesielt fram når ein på eit tidspunkt høyrer klare gurglelydar, som eg fyrst finn litt irriterande før det etter kvart skliar over til å bli ei ubehageleg kjensle av at det er Francine

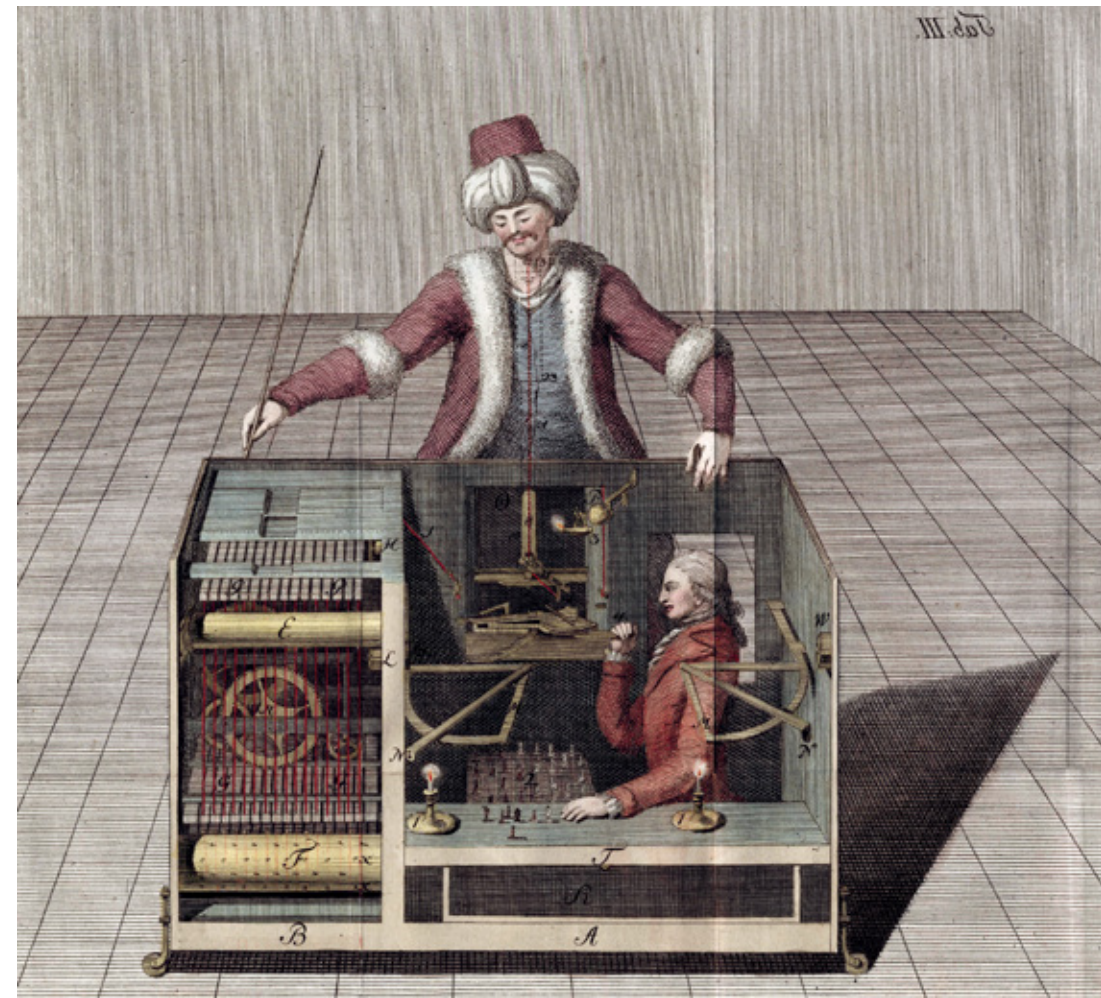


Marte Aas. Foto: Line B. Løkken.



Venstre:
Georges Méliès, stillbilette frå
Un homme de têtes (1898).
Produsert av Star Film Company.

Under:
Georges Méliès, stillbilette frå *20 000 lieues sous les mers* (1907). Produsert av Star Film Company. Kjelde: La Caixa Foundation via Wikimedia Commons.



Wolfgang von Kempelens kjende automaton går under mange namn, blant anna *The Chess Player*, også kalla *The Turk* (1789). Teikninga vart laga av Joseph Racknitz, merka same år. Kjelde: Humboldt University Library via Wikimedia Commons.

som gurglar desperat om hjelp under vatn. Men Francine er jo ei maskin?

Over telefon fortel Marte meg at gurglinga er eit opptak av hennar eiga dotter. Lydbiletet i verket består av både funne og tilverka opptak, Martes digitale manipulering og den Oslo-baserte vokal- og improduoen Propan¹. Kryssingsfeltet der lyd kan bli bilete og omvendt, og korleis ein balanserer mellom dei to, interesserer ho i arbeidet hennar. Vi snakkar litt om dette. Det er noko med form- og lydspåret i videoverket hennar som heile tida har gitt meg eit forsterka inntrykk av å sjølv sitte i eit slags kontrollrom og observere det heile frå eit mekanisk hovud. Når ho seier ho er nyfiken på bilete og lyd som ein parallell eller eit synonym på tid og rom, fell det på plass for meg. I *Francine Was a Machine* er den visuelle delen av materialet konsekvent horisontal; blikket blir ført stødig og langsamt bortover mot sida eller observerer stillestående linjer. Lydbiletet ber derimot preg av ein meir dynamisk natur der det spelar på assosiasjonar til vêrforhold, kroppsleg nærvær i rom, og vertikale opplevingar av å betrakte noko som søkk.

Ur-suppa sitt intellekt

Halvveis i videoverket strekk ein blekksprut ut tentakelen sin – igjen ein del av ein kropp som berre kjem til syne fragmentert, åtskilt frå ei større kroppsleg eining. Den organiske rørsla kjennet overraskande mekanisert, trekk assosiasjonar til den frykta robotarmen som skal stele jobben til millionar av menneske som arbeider i

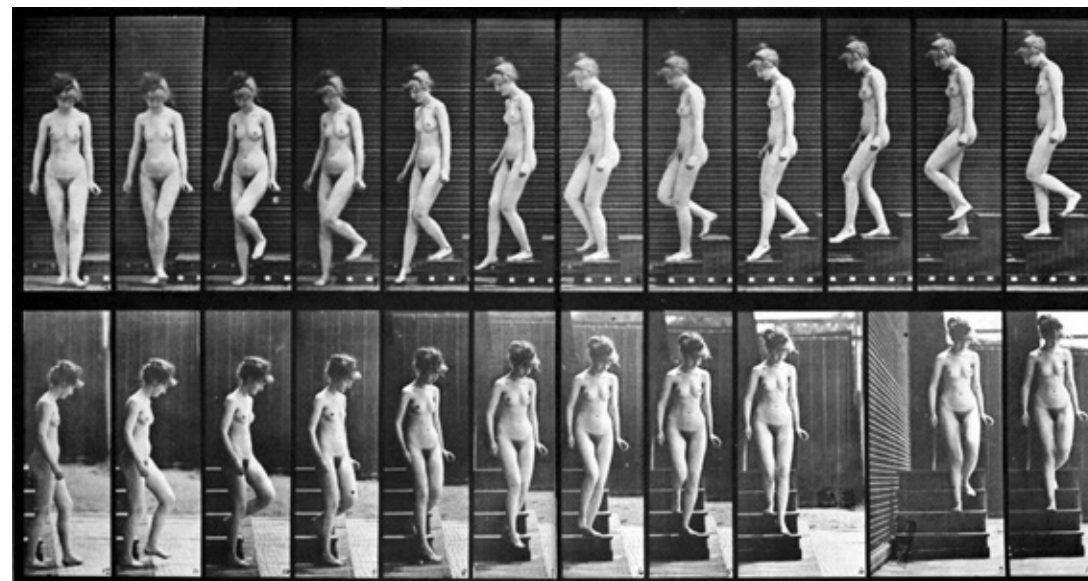
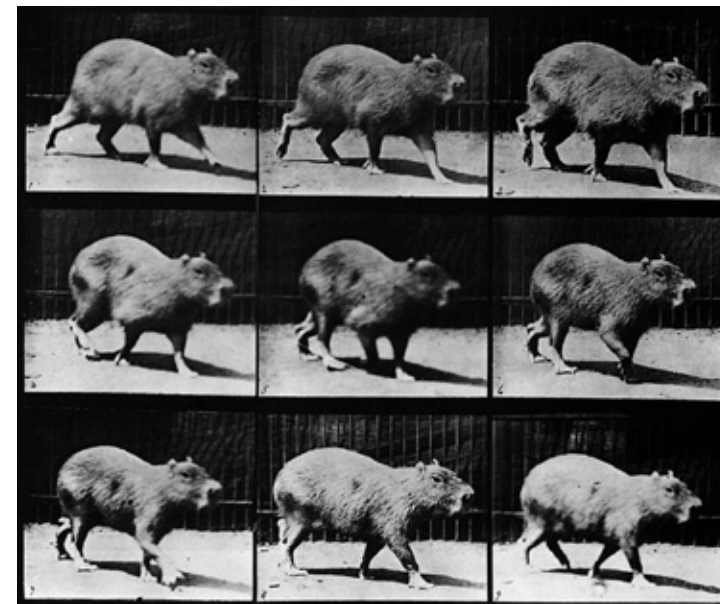
industrien. *Harder, better, faster, stronger*. Blekkspruten er ein av dei tidlegaste livsformene og er rekna for å vere ein av dei mest intelligente. I kvar av dei åtte armene sit klynger med nerveceller som fungerer som små, uavhengige hjernar. «Eg tenkjer, altså er eg.» Alt liv kjem frå havet, den opphavlege suppa.

Innan medisin er teknologi fyrst og fremst eit våpen mot dauden. Havet gav opphav til alt liv, men det er teknologien si oppgåve å forlengje det livet så langt det går. Mange menneske har alt vore kyborgarar lenge, med elektronikk i kroppen som regulerer og opplyser om blodsukkernivå, blodtrykk og oksygenopptak. Når eg snakkar med Marte, synast ho å vere oppteken av korleis kropps- og livsforlengande teknologi påverkar relasjonen menneske imellom, og kven som har privilegerte posisjonar i et slikt system. Når vi har teknologien til å oppdage det, har vi då også plikt til å redde folk frå til dømes å vere dumme? Korleis kan vi lage eit system som ikkje berre omhandlar utsetjing eller eliminering av daud og sjukdom, men som også maktar å inkorporere livskvalitet? Ho fortel meg om noko ho kallar Kong Midas-komplekset, laust basert på den ulukkelege kongen som fekk merke skuggesida av medaljen då han ynskja seg at alt han tok på, skulle bli til gull. Kort fortalt fungerer det nokolunde slik: Ein programmerer ei maskin til å jobbe med å utslette kreft. Maskina vil arbeide etter logikk: Korleis enklast bli kvitt kreft? Jo, ved å fjerne alle som har det. Vart liva til menneskapet på skipet med Descartes enklare ved å fjerne Francine og ofre ho tilbake til havet?

Venstre:
Henri Maillardets kjende automaton, kalla *Millardet's Automaton* eller *Draughtsman Writer* (ca. 1800). Tilhøyrrer Franklin Institute i Philadelphia. Foto: Z22 (2015) via Wikimedia Commons.

Høgre:
Eadweard Muybridge dokumenterte bevegelsane til menneske og dyr gjennom meir enn 20 000 negativ mot slutten av 1800-talet, her foto av ein gåande capybara eller odsvin, den største nolevande gnagaren i verda.

Under:
Eadweard Muybridge, *Woman walking downstairs* (1887).



Marte blei introdusert for myta om Francine gjennom boka *Edison's Eve: A magical History of the Quest for Mechanical Life*, forfatta av Gaby Woods.² Boka tek opp fleire døme på automatar og teknologiske oppfinningar gjennom historia (inkludert den mytiske historia om Descartes mekaniske dotter), og Marte peikar på den tette samankoplinga mellom fotografiets historie og androidar. Den engelske fotografen Eadweard Muybridges (1830–1904) fotografiske rørsleundersøkingar, blant anna med motiv av dyr³, og den franske filmtriksponeren Georges Méliès (1861–1938) surrealistiske utforskingar kring frigjerung av lemmer og kroppar ut av proporsjonar⁴ har hatt ringverknader på forholdet mellom kropp og teknologi. I Aas sitt videoverk heng og ligg kroppsdeler pent og pynteleg i taket og på bord, og minner om eit absurd, men delikat slakteri. Komposisjonane, formane og fargane frå dokkeproduksjonen er i det heile tatt svært behagelege. Lell ser vi aldri eit ferdig sluttprodukt frå det amerikanske sexdokkefirmaet. Det er lett å tenkje at det er eit klassifisert produkt, at det ikkje er meint for offentlegheita sine auge ettersom produktet er så skreddarsydd etter ynskja og behova til den enkelte kunde; ei fysisk lekamleggjering som speglar og uttrykkar djupe indre, private behov.

Det er også lett å tenkje at det er den kunstnariske intensjonen og handverket til Aas som gjer produktet i siste instans overflødig for verket. Fyrste gong eg såg det, vart eg slått over kor lite kroppslig seksualiserande eg fann filmopptak av produksjonen av kroppar som er laga for sex. Sett isolert kan lausrivne munnar liggande ved sida av kvarandre på eit bord minne meir om eit tannlegebesøk enn ei sexdokka, og det er imponerande og sjarmerande å legge merke til unike, individuelle særtrekk som ei tann som ligg litt over den andre, eller ei antyding til overbit. Men ifylgje Marte er det akkurat denne typen sjarmerande og menneskelege særtrekk som går i oppløysing i møte med den ferdige dokka. Eit kjapt søk på internett gjer det tydeleg at ho har rett. Nyfiken klikkar eg vidare inn på informasjonsdelen av nettstaden. Folk lurar på korleis dei skal halde dokka si rein og hygienisk. Produsenten anbefalar ein miks av antibakteriell såpe og reint vatn som ein skal massere omhyggeleg inn og svampe lett av. I parentes; «Just like you would clean a real person.»⁵

Lekam versus sjel

Når videoverket sluttar, går det opp for meg at eg for lengst har slutta å tenkje på Francine som noko anna enn ei lita jente, kasta over bord av eit trongsynt og forferda mannskap. Men rasjonelt sett er det kanskje berre historia om eit mannskap som deponerer elektronisk søppel på havets botn. René Descartes er i denne historia både far og skapar til eit levande barn med eit mekanisk spegelbilette, og i vår levde røynd er han også opphavsmanntil mykje vondt, med tankegangen sin om ei sjel heilt åtskilt frå kropp. Ei anna historie fortel om at han i sin iver etter å kunne kjenne eit hjarte slå opna opp ein hund utan bedøving for å klemme rundt det bankande hjartet.⁶ Descartes både var og tenkte, men korleis han *utøvde* sin eksistens og korleis han tenkte, er vanskeleg å bli klok på.

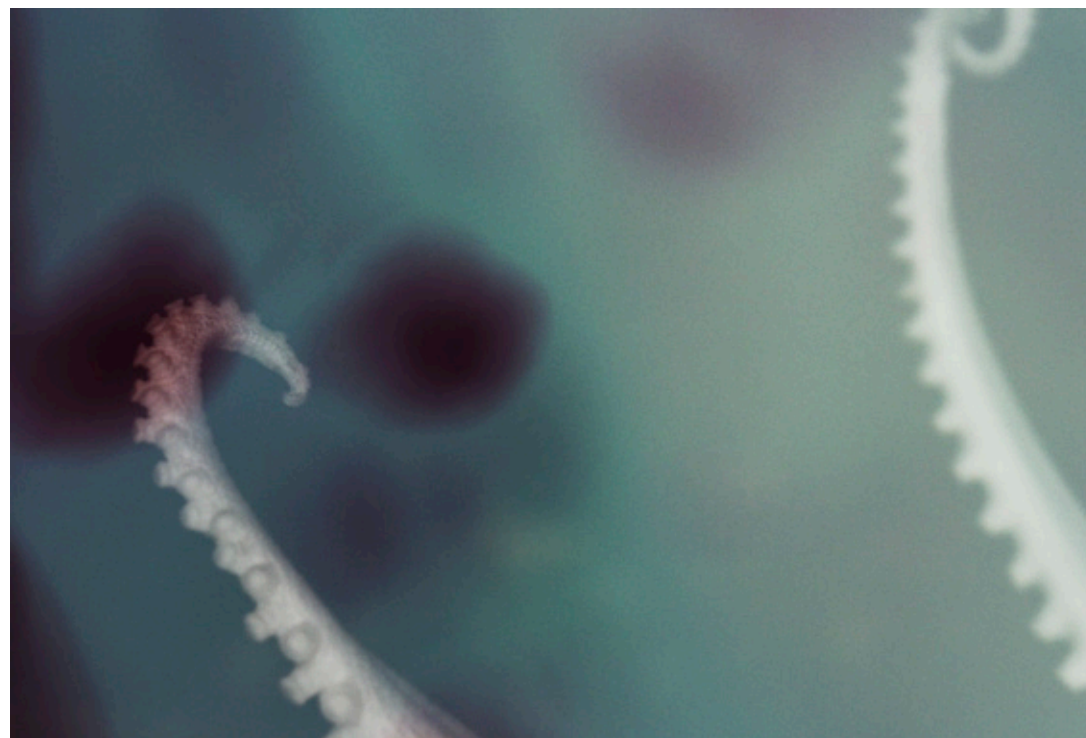
«Dersom humanismen står for fall, kva skal då erstatte den?» Marte spør meg i ein tone som er både

retorisk og undrande på same tid. Stemma hennar når meg via strålar og teknologi eg ikkje forstår gjennom telefon-androiden min. Det er eit komplekst spørsmål. Sjølv har eg overgitt meg til eit liv som programmert menneske for lenge sidan: Telefonen er den forlengta delen av meg – protesa mi – som fortel meg når eg skal stå opp; skjermen eg skriv desse orda på og som eg ser verket *Francine Was a Machine* på – om og om igjen til det kjennest ut som hjernen blir oppløyst til vatn og skli tilbake ut i havet.

Menneska gav opp å kontrollere havet for lenge sidan. Ved hjelp av teknologi samarbeider vi med det, navigerer og prøvar å føreseie det, men vi har for lengst akseptert at det finst krefter i det som ligg bortanfor vår kontroll. I teknologien syner vi likevel framleis håp om *total dominans*, og med varsam respekt for teknologien sitt destruktive potensiale vil vi beherske det – styre det i retningar som kan forsterke og virke positivt for menneska si utvikling og velvære.

Teknologi blottlegg oss og har størst effekt når vi er på vårt mest sårbare. Men teknologien er berre så feilfri som det mennesket som sette det saman. Og som alle avkom kan det både gjere opprør og spegle sider av oss vi kanskje helst ikkje vil sjå. «Det er noko fint ved det, havets motstand mot mennesket», seier Marte. Eg er heilt einig, der eg ser over fjorden og skriv ei forteljing om ei forteljing. Kven veit om Francine tenkte og kva ho tenkte på, der ho sank mot havets botn, endeleg fri frå far og skapar Descartes?

- 1 Propan består av Ina Sagstuen og Natali Abrahamsen Garner. Dei to beveger seg frå elektronisk og akustisk improvisasjon til støy, men stemmebruk er alltid sentralt i lyd-biletet. Dei har spelt ei rekke konsertar dei siste åtte–ni åra, også internasjonalt. Finn meir om og av Propan her: <https://www.facebook.com/propanduo?fref=ts> (sist oppdatert 18.08.2020, nedlasta 23.08.2020)
- 2 Les meir om «Edison's Eve: A Magical History of the Quest for Mechanical Life» på [Penguinrandomhouse.com](https://www.penguinrandomhouse.com/books/193541/edisons-eve-by-gaby-wood/): <https://www.penguinrandomhouse.com/books/193541/edisons-eve-by-gaby-wood/> (nedlasta 23.08.2020)
- 3 Finn visuelle døme på Muybridges arbeid, her med hestar, i *Animal Locomotions. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements* (1872–1885): <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/animal-locomotion-an-electro-photographic-investigation-of-consecutive> (nedlasta 23.08.2020)
- 4 Sjå til dømes eit klipp frå *Un homme de têtes (The Four Troublesome Heads)* (1898): https://www.youtube.com/watch?v=E0dW_Z82Wro (publisert 17.11.2013, nedlasta 23.08.2020) eller *Under the Seas (Deux cent mille lieues sous les mers ou le cauchemar d'un pêcheur)* (1907): https://en.wikipedia.org/wiki/Under_the_Seas (publisert 07.03.2019, nedlasta 23.08.2020)
- 5 «Doll Care Instructions», [Yourdoll.com](https://www.yourdoll.com/sex-doll-care/): <https://www.yourdoll.com/sex-doll-care/> (nedlasta 23.08.2020)
- 6 M.Admin (2013). «Descartes Dissected His Wife's Dog To Prove A Point», [Knowledgenuts.com](https://knowledgenuts.com/2013/09/29/descartes-dissected-his-wifes-dog-to-prove-a-point/): <https://knowledgenuts.com/2013/09/29/descartes-dissected-his-wifes-dog-to-prove-a-point/> (publisert 29.09.2013, nedlasta 23.08.2020)



Marte Aas, *Francine Was a Machine* (2019). Stillbilette frå HD-video (vert vist som projeksjon med lyd), 13:40 min.

