

KUNSTHÅNDVERK

ÅRGANG 44 / Nr. 168 / UTGAVE 2, 2024



INNHold

3 Leder

Hilde Sørstrøm innleder årets andre utgave av tidsskriftet.

4 Aktuelt

Kunsthåndverk gratulerer mottakerne av BKHs Kunststudentstipend og vinneren av NKs Studentpris.

8 Fabler og fakta over et glass kveikøl

Anna Naumann møter sanker, jeger, fisker, brygger og kunstner Trond Ansten i hans utstilling *Det lange treet* i havet på Nordnorsk Kunstnersenter i Svolvær.

18 Så enkelt, så vanskelig

Leif Magne Tangen anmelder utstillingen *Britta Marakatt-Labba. Sylkvasse sting*, som er å se på Nasjonalmuseet i sommer.

26 Kunsthåndværket som konseptuelt landskap

Norske Kunsthåndverkeres temautstilling holdt i år hus på Bomuldsfabriken Kunsthall i Arendal. Joachim Aagaard Friis har vært på besøk og anmelder *Ned i gruvene, opp i skyene* for Kunsthåndverk.

34 Oppmerksomhet for individ og materiale

I år er det ny runde med Venezia-biennalen, og kunstinteresserte fra hele Europa strømmer til Italia. Kjetil Røed sporer opp noe av kunsthåndverket som er å finne på biennalen, som kan oppleves frem til 24. november 2024.

42 Vuoigŋa voigŋa dovdá

Katarina Dorothea Isaksen – Sázzá Káhtariinná har vært på KODE i Bergen og sett utstillingen *Urfolks-historier/Indigenous Histories*.

48 Sigurd Brongers underlige og usedvanlige verden

Marion Bouvier blir bedre kjent med smykkkunstner Sigurd Bronger, som i vår har vært aktuell i München med utstillingen *Wearables* ved Pinakothek der Moderne/ Die Neue Sammlung.

56 Om institusjonell selv-tillit og samlingsutstillingens dilemma

Maria Veie Sandvik rapporterer og kommenterer fra en kritikeralong i Trondheim der hun ledet en samtale med kritikerne Tommy Olsson og Carina Elisabeth Beddari. Sammen diskuterte de samlingsutstillingene *Gjenfortryllet* på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og *Å lære av kunstneren* på Trondheim Kunstmuseum. Hvordan virker de to utstillingene – og hvordan virker de ikke?

62 – Det handler om å få et åpnere perspektiv og et sted hvor også de stille stemmene slipper til

Hilde Sørstrøm intervjuer kunsthistoriker Irene Snarby, som i år er aktuell som kurator for den samiske delen av utstillingen *Urfolkshistorier* ved KODE i Bergen. Det forteller hun om her, men minst like viktig er en kampsak i Karasjok som Snarby nå bruker mye tid og energi på.

70 Solid tekstil praksis, svakere kritisk diskurs

Arve Rød har vært på Galleri F 15 på Jeløy i Moss og anmeldt *Tendenser 2024. I de rette hender* for Kunsthåndverk.

KUNSTHÅNDVERK

NR. 2 / 2024

Utgiver:

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

Ansvarlig redaktør:

Hilde Sørstrøm
redaktor@kunsthåndverk.no
Art direction: Trond Tjelta
Korrektur: Edward Reibo
Trykk: Yello Digital AS / RKGrafisk AS

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

Kundeservice for abonnenter:

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

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

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

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



Kulturrådet

Annonser:

post@salgs-forum.no
Priser (ekskl. mva) per enkeltinnrykk:
1/1 kr 8000 | 1/2 kr 5000

Omslag: Kunstner Trond Ansten og verket hans *Skreilur* (2020). Foto: Anna Näumann

BIDRAGSYTERE

Anna Näumann er skribent og kunstner, utdannet fra Nordland kunst- og filmhøgskole og OsloMet. Hun har tidligere vært med på å drive det kunstnerdrevne visningsrommet Kurant i Tromsø. I 2023/2024 har hun vært assistent for lydkunstner Alexander Rishaug gjennom kunstnerassistentordningen.

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

Hilde Sørstrøm er ansvarlig redaktør og skribent for tidsskriftet Kunsthåndverk og nettmagasinet hakapik.no. Sørstrøm bor i Tromsø og er utdannet kunsthistoriker og preventiv konservator.

Joachim Aagaard Friis er ph.d.-stipendiat ved Institutt for visuelle og sceniske fag ved Universitetet i Agder og arbeider som frilanskritiker og -kurator. Han er cand. mag. i kunsthistorie og litteraturvitenskap fra Københavns Universitet og McGill University i Montreal.

Katarina Dorothea Isaksen – Sázzá Káhtariinná er leder av Bergen sameforening og jobber som kunstner, håndverker og filmskaper.

Kjetil Røed er forfatter, kunstkritiker og redaktør for Billedkunst. Han har blant annet skrevet for Vårt Land, Aftenposten, Morgenbladet, Klassekampen, kunstkritikk.no og Vinduet.

Leif Magne Tangen er kurator, produsent og skribent, for tiden bosatt i Tromsø. Han har vært involvert i å etablere, og har drevet, en rekke mindre og mellomstore organisasjoner i Brooklyn, Leipzig, Oslo og Romssa/Tromsø.

Maria Veie Sandvik er kritiker, kurator og forlagsredaktør i Museumsforlaget. Som redaktør har hun spesialisert seg på utvikling av antologier og vitenskapelige publikasjoner. De siste årene har hun arbeidet med en rekke utgivelser innen museologi, kunstformidling og kunsthistorie.

Marion Bouvier er skribent, frilanskurator og medredaktør i nettmagasinet hakapik.no. Bouvier har tidligere etablert og ledet Open Out Festival, og er fortsatt en del av festivalteamet til den skeive kunstfestivalen i Tromsø.

KUNST, BILLEDKUNST ELLER KUNSTHÅNDVERK?

Når Maria Veie Sandvik i denne utgaven av kunsthåndverk ser tilbake på en kritikeralong der hun ledet en samtale mellom de to kritikerne Carina Elisabeth Beddari og Tommy Olsson, skriver hun (blant annet) om hvordan samtalen gjorde henne bevisst på sin egen «tidvise opphengthet i det konseptuelle og tematiske» i møte med kunstutstillinger. Kritikersamtalen – som tok for seg de to utstillingene *Gjenfortryllet* på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og *Å lære av kunstneren* på Trondheim Kunstmuseum – brakte også frem følgende spørsmål: Hva er samlingsutstillingenes primære oppgave – er det å lære oss noe eller å gi oss en opplevelse? Selv om kritikeralongen tok utgangspunkt i samlingsutstillinger i Trondheim, bringer teksten til Sandvik frem spørsmål som uten tvil lett lar seg overføre til mange gruppeutstillinger der ute. Og det passer bra, for i denne utgaven tar vi for oss intet mindre enn fire store gruppeutstillinger, nemlig Veneziabiennalen 2024, *Tendenser 2024. I de rette hender* på Galleri F 15, Norske Kunsthåndverkeres temautstilling *Ned i gruvene, opp i skyene* ved Bomuldsfabriken Kunsthall og *Urfolkshistorier* ved KODE i Bergen.

Én ting som er felles for kritikerne som anmelder gruppeutstillingene i denne utgaven, er at de på ulikt vis – og i mer eller mindre grad – engasjerer seg i spørsmålet om kunsthåndverkets karakter. Hva er det som skiller kunsthåndverk fra billedkunst – eller duodji fra håndverk, for den saks skyld?

For Joakim Aagaard Friis blir spørsmål om kunsthåndverkets karakter særlig presserende i møte med Siri Skjerve og Toril Redalens

arbeid i Norske Kunsthåndverkeres temautstilling *Ned i gruvene, opp i skyene*. «Dette er ikke min umiddelbare forestilling om kunsthåndverk – ikke engang i et meget utvidet felt», skriver Friis om verket, som består av tekster presentert på en bunke ark. Likevel konkluderer han med at tekstene «virkelig blev til en form for kunsthåndverk, når man først begyndte at læse.» Arve Rød på sin side mener *Tendenser 2024. I de rette hender* synliggjør behovet for å drøfte kunsthåndverkets institusjonelle status og rammeverk – en problematisering han savner i kurateringen av årets utgave av kunstmønstringen.

Nå er ikke dette et temanummer der vi går spørsmål knyttet til kunsthåndverkets karakter etter i sømmene, men dette er likevel spørsmål som stadig dukker opp – kanskje særlig blant kunstkritikere? – og det er en interessant observasjon å ha med seg når man leser disse tekstene, som selvsagt også diskuterer andre aspekter ved utstillingene og løfter frem mange markante kunstnerskap.

Men vi ser heller ikke bare på gruppeutstillinger. Du får også et lengre intervju med kunsthistoriker Irene Snarby, som er kurator for den samiske delen av *Urfolkshistorier*. OK, så er også det en gruppeutstilling, men intervjuet handler minst like mye om en annen sak som engasjerer Snarby. Det handler om De Samiske Samlinger/Sámiid Vuorká-Dávvirat (SVD) i Karasjok, som Sametinget har vedtatt å rive. For Snarby – og flere med henne – er dette høyst kritisk siden det ikke bare er verdens første museum bygget med formål om å være et samisk museum – det er også et totalkunstverk, og, ifølge henne, Iver Jåks' viktigste kunstverk.

Vi ser også på separatutstillinger. For eksempel tar Leif Magne Tangen oss med innom Oslo for å se hvordan Nasjonalmuseet presenterer en av Sápmis viktigste kunstnere i utstillingen *Britta Marakatt-Labba. Sylkvasse sting*. Vi har også vært utenlands, nærmere bestemt i München, der Sigurd Bronger i vår har vært aktuell med en stor retrospektiv utstilling på Pinakothek der Moderne/Die Neue Sammlung. Gjennom en lengre samtale mellom Bronger og skribent Marion Bouvier får vi bli bedre kjent med den internasjonalt anerkjente smykkekunstneren, som forteller om flere av sine finurlige arbeider som har blitt til i løpet av en 40 år lang kunstpraksis.

Heldigvis – og kanskje selvsagt – har vi også spennende separatutstillinger på de mindre stedene her til lands. Det får vi bevist når Anna Näumann tar oss med til Lofoten og Nordnorsk Kunstnersenter i Svolvær for å møte kunstner, sanker, jeger, fisker og brygger Trond Ansten i hans utstilling Det lange treet i havet. I intervjuet får vi innblikk i hva som opptar Ansten i hans kunstneriske praksis samt høre om mange av arbeidene i utstillingen, som i høst skal videre til Kirkenes.

Og med det ønsker vi god sommer, god høst og god lesning!

Hilde Sørstrøm
redaktør

NKS STUDENTPRIS 2024 OG BKH KUNSTSTUDENTSTIPEND 2024

Kunsthåndverk gratulerer mottakerne av Bildende Kunstneres Hjelpesfonds Kunststudentstipend 2024 og vinneren av Norske Kunsthåndverkeres Studentpris 2024.

BKHs Studentpris

Hvert år deler Bildende Kunstneres Hjelpesfond (BKH) ut flere kunststudentstipend til et utvalg av landets lovende første- og andreårs masterstudenter i utøvende kunst. Stipendet ble i år delt ut ved følgende kunstutdanninger: Kunsthøgskolen i Oslo (Kunstakademiet og Kunst og håndverk), Kunstakademiet – Institutt for samtidskunst, UiB, Kunstakademiet i Trondheim, NTNU, og Kunstakademiet i Tromsø, UiT Norges arktiske universitet.

Stipendene tildeles på kunstfaglig grunnlag, etter at en uavhengig stipendkomité har vurdert innmeldte arbeider. I 2024 mottok følgende 35 studenter hvert sitt stipend på kr 45 000,-:

Kunsthøgskolen i Oslo, Kunstakademiet og Kunst og håndverk

Abirami Logendran
Adin Music
Ane Barstad Solvang
Carmel Hafiz Alabbasi
Georg Seamus McGoldrick
Ghazaal Nasiri
Jasmin Franko
Madelon Anne-Marie Verbeek
Maria Santillian
Marie Cole
Nanna Vang Amstrup
Rajat Mondal
Sampson Addae
Tamara Marbl Joka
Théotime Ritzenthaler
Zeke Isendahl

Stipendkomiteen besto av Synnøve Sizou G. Wetten, Nicole Rafiki og Mattias Härenstam.

Universitetet i Bergen, Kunstakademiet – Institutt for samtidskunst

Anine Aasen
Arild Instanes
Susanna Antonsen
Andreas Aicka Thomsen
Jonas Erboe Rasmussen
Marius Eid
Per Erik Larsen
Sara Cecilie Miran
Lisa Rytterlund
Loulou Buxbom Hansen
Mia Maria Norum
Sara Lindberg
Clara Siliprandi de Azevedo

Stipendkomiteen besto av Hilde Jørgensen, Nayara Leite og Arne Rygg.

Kunstakademiet i Trondheim

Symin Adiva
Kaniz Fatema
Tara Fraser
Gustav Oliver Gunvaldsen

Stipendkomiteen besto av Lisa Sørseth Pettersen, Polina M. Chernitskaya og Rasmus Thor Christensen.

Kunstakademiet, UiT Norges arktiske universitet

Pauline Emilie Creuze
Sunneva Elvarsdóttir

Stipendkomiteen besto av Arnold Johansen og Irene Rasmussen.

Studentprisen 2024 fra Norske

Kunsthåndverkere

Hvert år deler NK – på vegne av Norske Kunsthåndverkeres vederlagsfond – ut studentpriser til to avgangsstudenter fra henholdsvis Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Kunst og håndverk (KHiO), og Universitetet i Bergen, Fakultet for kunst, musikk og design,

Institutt for samtidskunst (UiB).

Studentprisen 2024 er på kr 25 000,-.

Vi gratulerer UiB-studenten **Sara Cecilie Miran** som fikk prisen for verket *Det ulmer under overflaten*.

Prisen til studenten fra KHiO ble trukket tilbake da vinneren, Sayo Ota, ble tildelt denne på feil grunnlag. Det informerer NK om i et nyhetsbrev fra 12. juni. Studenten deltok i utstillingen, men er ikke avgangsstudent ved KHiO, noe det ikke ble informert om til NKS Jury. Dekan Markus Degerman har beklaget manglende informasjon fra KHiO. NK skriver videre at «den faglige anerkjennelsen juryen har gitt til Sayo Ota og hennes prosjekt blir stående». Selve prisen trekkes likevel tilbake siden utdelingen strider mot retningslinjene, som sier at prisen skal deles ut på grunnlag av utstilte masterprosjekter fra avgangsstudenter.



Zeke Isendahl, *This Game Whispers*. Isendahl er blant studentene fra KHiO som i vår ble tildelt BKH Kunststudentstipend. Foto Zeke Isendahl.



Sunneva Elvarsdóttir, *Uleste spådommer*, detalj. Elvarsdóttir er blant studentene fra Kunstakademiet i Tromsø som i vår mottok BKHs Kunststudentstipend. Foto: Mihály Stefanovicz



Sunneva Elvarsdóttir, *Uleste spådommer*. Plantefarget silke, bioplast, PLA, aluminium. Foto: Mihály Stefanovicz



Sara Cecilie Miram, *Det ulmer under overfladen*.
Miram vant NKs Studentpris 2024.
Foto: Max Michel Thillaye



Sara Cecilie Miram, *Det ulmer under overfladen*.
Foto: Sara Cecilie Miran



Tamara Marbl Joka, *Obj.1 Corner*.
Foto: Tamara Marbl Joka



Tamara Marbl Joka, *Obscured*.
Joka er blant studentene fra KHIO som i vår
ble tildelt BKH Kunststudentstipend 2024.
Foto: Tamara Marbl Joka

FABLER OG FAKTA OVER ET GLASS KVEIKØL

Sanker, jeger, fisker, brygger og kunstner Trond Ansten stiller spørsmål omkring skillet mellom menneske og natur gjennom stedegne materialundersøkelser og tradisjonshåndverk i nye uttrykksformer. Kunsthåndverk har vært på besøk i hans utstilling Det lange treet i havet på Nordnorsk Kunstnersenter i Svolvær og fått servert både fabler og fakta, og noe attåt, fra kunstneren selv.

Tekst av Anna Näumann



Trond Ansten som bartender i Kveikbaren. Foto: Anna Näumann

Det er den siste dagen publikum kan oppleve solo-utstillingen til Trond Ansten, *Det lange treet i havet*, på Nordnorsk Kunstnersenter i Svolvær. En liten, men standhaftig gruppe har møtt opp til dagens program, som består av en vandring gjennom utstillingen ledet av Ansten selv, en kunstnersamtale med kurator Torill Østby Haaland og det publikum ennå ikke er klar over – en uforglemmelig tur innom den bortgjemte kveikbaren, som befinner seg midt i rommet, særdeles godt kamuflert.

Å balansere i tilværelsen

For å tre inn i utstillingens hovedrom, bes publikum gå gjennom, eller forbi, verket *Å fange en gåte* (2024). Verket består av en splitta y-stokk med en oval kampestein kilt fast og festet med en sikringssplint, som en stor fangstinstallasjon.

– Naturen er som vi vet både vakker og fabelaktig, men også ganske brutal. Det balansepunktet synes jeg er spennende. Så er det sånn i dag at vi generelt har en tendens til å trække litt for langt og føle oss overlegne. Dette verket er en metafor for naturens styrke, samtidig er det en reell felle, den er spent og armert, men sikringen er ikke tatt av. For naturen har evnen til å slippe en kampestein i skallen på deg. Og sånn som vi holder på i dag, er det helt sikkert at naturen kommer til å slå tilbake.

Et usynkront kor av nervøs latter brer seg utover rommet, noen velger å gå gjennom, andre tar den mindre risikofylte veien rundt installasjonen.

Anstens kunstneriske praksis er mangefasettert, i takt med stien som førte ham dit hen – en sti som har snirklet seg gjennom ulike fagfelt, metoder, tankesett og spørsmål. Før han reiste til Karlsruhe i Tyskland for å studere kunst i 2010, utdannet Ansten seg som naturforvalter og jobbet i om lag ti år som arealplanlegger.

– Jeg gikk inn i den jobben på et idealistisk vis med en tanke om at jeg skulle kunne gjøre en forskjell for naturen, helt konkret. Jeg ble alvorlig skremt over hvordan ting fungerer i praksis, hvor lavt kunnskapsnivået er i offentlig forvaltning og i kommuneadministrasjoner, blant politikere og utbyggere.

– Planen var alltid å bli kunstner, men den sterke naturinteressen og det å forske, lære og finne ut av ting gjorde at jeg bestemte meg for å først ta en utdanning innen biologi og så gå videre til masterplanen, som var å studere kunst. Jeg tenkte så at jeg fikk se om jeg kunne leve av kunsten, og om det ikke gikk, så hadde jeg biologien å falle tilbake på. Litt fornuftig har jeg nok alltid vært.

Symbiose på vikende front

Inne på Nordnorsk Kunstnersenter følger publikum nysgjerrig etter Ansten, som stanser foran verket *Skreilur* (2020) – en uttørket skrei som har blitt transformert til et blåseinstrument, og som på majestetisk vis svever i rommet, hengende fra taket, i en tynn tråd av tjærebredd hampetau. Ansten hekter skreiluren av en fiskekrok, og mens han beveger seg fra den ene publikummeren til den andre, blåser han med stor kraft. De langstrakte og dunkle skreilur-lydene skaper både forundring og fascinasjon. »

– Det her er skreiluren, den har jeg laget av den største skreien jeg har fått siden jeg emigrerte til Nord-Norge, det er den eneste og beste av sitt slag, og jeg er veldig glad i den. Skreiluren ble spilt på for første gang under Nordland Musikkfest i 2019, og siden har den vært med til Barents Spektakel og blitt fast del av mange av de relasjonelle kunstprosjektene jeg jobber med.

Kunnskap om biotoper og sykluser, materialer og tradisjoner står sentralt i Anstens praksis. Han er opptatt av erfaringsbaserte undersøkelser som går i dialog med omgivelsene. Det handler om hender i møte med materialer, hender som lytter til, lærer av og forsøker å forstå hvordan vi kan eksistere i samklang med naturen. Ansten stiller spørsmål omkring kunnskap som har gått tapt, tilstedeværelser som krever ydmykhet, og han utforsker potensialer som kan oppstå når skillet mellom menneske og natur viskes ut.

Et alvor vibrerer under det hele. Det henger sammen med en dyptfølt bekymring over at den gjensidige symbiosen mellom oss mennesker og naturen er på vikende front. En bekymring som begynte å slå røtter i Ansten i tidlig alder, da han vokste opp i Bamble og brukte dagene på fiske, jakt, sanking og spikking.

– Vi hadde en av verdens mest forurensede fjorder i en årrekke! Fikk du en fisk på feil side av brua, stinket den utedass. Det norske industrieventyret eskalerte i Telemark, og tungindustrien ligger tett i fjorden. Forurensningen har heldigvis blitt bedre gjennom en lang opprenskingsprosess, men ytre Oslofjord betegnes nå som et av de tyngst bunntrålede havområdene i verden, og i dag finnes det omtrent ikke torsk igjen. Det lille som er igjen er forbeholdt noen få utvalgte, og det er forbudt for vanlige folk å fiske torsk i fjorden. Å oppleve denne utviklingen fra jeg var liten, det har preget meg.

Avfallets potensial

– Å skape verdier av avfall er atter en glemt kunnskap, forklarer Trond Ansten når vi vandrer videre til skulpturene R19 og R20, som er laget av fiskelim basert på prosessert slakteavfall fra torsk som Ansten fisket i sesongene 2019 og 2020.

– Jeg fisker mye på havisen, og helt siden jeg var liten har jeg ført fangstloggbøker. Det vi ser her er to visuelle

fangstlogger. 2019 var en god sesong, det ble 159 middager for to, mens 2020-sesongen derimot førte til bare 21 middager for to, som skyldtes at silda ikke kom inn i fjorden. Hver skulptur er dimensjonert med 0,2 millimeter slakteavfall per middag, derav de ulike dimensjonene fra hver sesong.

– Sjøppel, i det hele tatt, er et nytt fenomen. Om man går fem-seks generasjoner tilbake, ville de ikke skjont hva vi mente med begrepet. Alt har jo et potensial, og alt går i sirkel, slik forholdt man seg til det før. I dag produserer vi enorme søppelberg, som rett og slett har et stort potensial til å bli høyverdige produkter med unike egenskaper.

Noen av de seneste arbeidene og en pågående utforskende prosess Ansten er i gang med, er en egenutviklet modelleringsmasse han kaller for gosso. Materialet er basert på avfall fra en råstoffkilde som i hopetall har krabbet seg innover kystlinja i Barentsregionen de siste årene: kongekrabben!

Flere av skulpturene i utstillingen har blitt svøpt inn i gosso, blant annet y-stokker og treverk som er del av større installasjoner, opphengte relieffer og et stort egg med syltynt skall, som med sine små krakeleringer og sprekker fremstår som et nærmest forhistorisk funn.

– For å lage gossoen utviklet jeg en kulemølle og malte opp ryggskjoldene fra krabba til et organisk kalkmel, som jeg så har blandet med fiskelimet og laget en ny form for gesso. Gesso er italiensk og betyr kritt. Det er det produktet man bruker til å grunne et lerret med. Opprinnelig brukte man krittpulver og et organisk lim, gjerne fra harehud. Jeg har erstattet komponentene med fiskelim og kalk fra krabbeskall, som har veldig mange av de samme egenskapene. Jeg har valgt å kalle det for gosso, som en fornorskning av det italienske ordet som jeg ikke skal prøve å uttale, men som betyr skall.

Gossoens evne til å binde elementer sammen på nye måter har tydeligvis stor betydning på et nivå som strekker seg forbi dens skulpturelle, estetiske og materialbaserte egenskaper. Under runden i utstillingen vektlegger Ansten stadig viktigheten av å finne nye eller oppsøke gamle måter å binde oss opp mot det vi har distansert oss fra, vi som lever i en vestlig, kapitalstyrt tilværelse. »



Foto: Mihály Stefanovicz



Foto: Marita Isobel Solberg



Foto: Marita Isobel Solberg



Foto: Marita Isobel Solberg



Foto: Marita Isobel Solberg



Foto: Casey McKee

Trond Ansten, *Å Fange En Gåte* (2024). Foto: Kjell Ove Storvik

Landets eneste kveikbar

En sentral skulptur i utstillinga er *Kveikkula* (2022), en utskåret treskulptur av gran som bygger videre på en historisk, men mindre kjent kulturbærer her til lands – tradisjonen knyttet til kveik.

– Det var sånn fra gammelt av at om du arvet familie-gården, så fikk du også overrakt familiens kveikstokk gjennom en høytidelig seremoni. Kveikstokken inneholdt slektens ølgjær, som hadde vandret gjennom hur mange generasjoner som helst. Da fikk du ansvaret for brygginga, som var et meget viktig og stort ansvar, for dette var hjertet av religion som oppsto lenge før vikingtiden.

Kveikstokkene, eller kveikringene som man ofte brukte, ble laget for å ta vare på mikroorganismer i lang tid før begrepet mikroorganismer eksisterte. Det er en arkitektonisk struktur som legger til rette for en symbiose mellom mennesker og ølgjær. Gjærkulturen i *Kveikkula* til Ansten stammer fra Voss, og er datert fra rett etter 500-tallet. Den er fortsatt levende og aktiv, og brukes av Ansten til å brygge kveikøl.

Noen oppmerksomme publikummere oppdager et dørhåndtak når de på oppfordring fra kunstneren blir bedt om å lete etter det siste verket i utstillingen. Midt i gallerirommet åpner det seg et mindre og ganske uanselig rom, utstyrt med det dreibare verket *Vriompeisen* (2024). Innenfor åpenbarer det seg en bar, et bibliotek og et arkiv. Jo lenger ned i kveikglasset man kommer, desto flere blir historiene og større blir iveren. At Ansten beskriver *Kveikbaren* som utstillingens sentralverk gir mening, for her får vi rom til å sanse, smake, lytte og stille spørsmål.

– Dette forholdet mellom mennesket og naturen, hvor det oppstår en symbiose og en samklang mellom gjæren og praktiske og religiøse behov hos oss mennesker, det synes jeg er et sterkt symbol på noe vi trenger mer av i dag. En tradisjon stopper ikke opp, og jeg har lyst til å ta tradisjoner videre, kunstnerisk og formmessig. Så vidt jeg vet fantes det ikke kuler med kveik før i tiden, så *Kveikkula* er min måte å ta tradisjonen videre på. Verket, som henger utenfor baren, er montert på en lang, avsmalnende stokk som strekker seg tvers gjennom barveggen. En samtale om kveik som utspiller seg i baren vitner om at konstruksjonen ikke er noen tilfældighet.

Trond Ansten og verket *Kveikkula* (2022). Foto: Anna Näumann

– Olaus Magnus var en svensk geistlig og antropolog som reiste rundt på midten av 1550-tallet for å kartlegge kultur og tradisjoner på Nordkalotten. Han skrev en bok som het *Historien om det nordiske folk*, og en av illustrasjonene i boka viste en kro der en lang stokk ut av vinduet bar en kveikkrans. Dette var en garanti for at her ble det servert ekte kveikøl, brygga på einer og gjæret med kveik.

Utskjæringer og arbeid med treverk preger flere av verkene i utstillingen. Da Ansten var liten, arvet han treskjæringsjern etter sin oldefar, som var treskjærer, og selv brukte han mange år på å utforske og lære seg ulike teknikker.

– Jeg kommer jo fra Telemark, så jeg startet å lære meg de norske treskjæringsstilene før jeg gikk videre og utforsket tradisjonelle stiler fra andre land med helt andre tradisjoner og uttrykk. Etter hvert fikk jeg en lyst til å skape uttrykk fritt etter eget hode, blant annet er det en utskjæring på undersiden av skålen som er del av verket *Å samle tanker*. Utskjæringen der kan se kaotisk ut ved første øyekast, men om man titter nøye, vil man kunne fornemme en form for struktur og orden likevel.

– *Hva slags refleksjoner har du omkring det å utforske gammel tradisjon gjennom nye uttrykk, slik du eksempelvis har gjort ved å lage Kveikkula?*

– I dag har vi et stort fokus på å konservere, eller fryse, historie og tradisjoner på kunstig vis. Vi stopper utviklingen, med et ønske om at bunadssøm eller utskjæringsuttrykk for trekopper skal forbli slik. Særlig innen de klassiske formene for kunsthåndverk opplever jeg i dag at det er en sterk konserveringstankegang. Men det her er jo tradisjoner som alltid har utviklet seg. Hvis du ser på karveskur fra 1700- og 1800-tallet, ser du at de er ulike og at de har utviklet seg.

– *Hvorfor tror du dette behovet for å fryse tradisjoner og håndverk også preger dagens tankegang omkring håndverk og tradisjon?*

– Litt forvirring, tror jeg faktisk. Utviklingen har gått så rasende fort de siste 100 åra, noe vi aldri har sett sidestykke til i menneskehetens tid. Før var kunnskap fra besteforeldrene dine det mest verdifulle å lytte til, de hadde erfaringer som var relevante for hverdagslivet. Lærdom om hvordan en låve skulle laftes eller hvordan maten »



Trond Ansten, Kveikbæren. Foto: Kjell Ove Storvik

skulle konserveres, kunnskap som var brakt videre gjennom en rekke generasjoner. Rundt 1900-tallet skjedde det noe, denne kunnskapen var ikke relevant lenger, det oppsto en blind tro på fremskritt og utvikling. Jeg tror vi har gått oss helt vill i troen på at alt nytt er til det bedre. Så har konserveringen av tradisjoner blitt et motstykke, vi føler at vi må fryse noe av det som en gang var. Jeg har ikke svaret, men jeg tenker at jeg ikke har lyst til å fryse noe som helst, men heller skape noe nytt på bakgrunn av gammel kunnskap.

Når kunsten og livet går hånd i hånd

I juli tar Ansten fatt på en tre ukers ekspedisjon til Nordkvaløya, en vernet øy uten folk og transportforbindelse som ligger i havgapet i Nord-Troms. Målet med oppholdet er å finne en hverdag i pakt med naturen, og samtidig lage en film ut av det hele. I sekken blir det ingen mat, men redskap og utstyr. Maten skal hentes gjennom sanking, fiske og bruk av tradisjonell og lokal kunnskap. Prosjektet gjør Ansten i samarbeid med den tyske videokunstneren Clemens Wilhelm.

alt og nærmest slåss mot elementene. Dette prosjektet har en annen tilnærming. Vi vil vise prosessene bak høsting og fangst, med fokus på arbeidet som ligger i tilstedeværelsen, og visuelt vil det være hender og kroppsspråk og lite forklaring. Vi ønsker å lage et visuelt dikt om det å gå inn i en naturtilstand mer enn en dokumentar.

– Hva slags budskap håper du at filmen vil kunne etterlate seg blant de som skal se den?

– Alle verk har en sammenheng med livet, og hverdagen er en like så viktig del av kunstpraksisen min som det å jobbe på atelieret. Jeg håper filmen vil gjøre folk nysgjerrige på hva det er man kan spise der ute, og gi inspirasjon til å lære mer om sanking av det ville matfattet vi har rett utenfor stuedøra. Kanskje får man lyst til å spørre sin gamle bestemor om hvor de glemte moltemyrene ligger eller lese en bok om spiselige planter. Det hadde vært flott! Jeg tror vi trenger å ta del i naturen igjen på en aktiv måte for å kunne forstå hvilken verdi den har, slik at vi i neste rekke ikke bare føler at vi må, men faktisk vil ta vare på den. Naturen er ikke bare økologisk, den er naturlig og den er steike bra!

En ny versjon av utstillingen *Det lange treet* i havet reiser i høst videre til kongekrabbens rike, der den skal vises av Pikene på Broen på Terminal-B i Kirkenes. ■

Teksten er produsert i samarbeid med Hakapik.no

– Dette kan jo fort høres ut som en klassisk ekspedisjonsfortelling, der to menn oppsøker det ukjente og skal trosse naturens krefter. Hva er det dere vil med dette prosjektet?

– Det er en sterk tradisjon i Norge for å lage fortellinger om villmarkinger som utfordrer seg selv i elementene, slik som Lars Monsen og Børge Ousland. Det som er problematisk med disse fortellingene, er at de ofte handler om en ensom mann alene i villmarken som er belærende, markerer seg og fremstår som den store helten som kan



Utstilling: *Sylkvasse sting*
Sted: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (Lyssalen)
Tidsrom: 15. mars–25. august 2024
Kuratorer: Randi Gode og Anne Sommerin Simonnæs
Kunstner: Britta Marakatt-Labba

SÅ ENKELT, SÅ VANSKELIG

*Få – om noen – andre kunstnere evner
å fortelle historier som Britta Marakatt-Labba.*

Britta Marakatt-Labba forankrer sin kunst i familiære røtter og tilhørighet – tilhørighet til landskapet, språket og kulturen hun er en del av. Hun ble født i 1951 i Karesuando. Faren Johannes døde da hun var fem. Få år før hun ble født, sørget andre verdenskrig for at grenseovergangen mellom Norge og Sverige ble strengt overvåket, og for reindriftsutøverne fikk dette store, varige konsekvenser (noe som forsterket det reinbeitekonvensjonen av 1919 allerede hadde påført av skade). Først da Marakatt-Labba var syv år gammel, i 1958, skiftet Statens institutt för rasbiologi i Uppsala navn til Institutionen för medicinsk genetik. Hun bor i dag i Badje-Sohppar (Övre Soppero) og er reindriftsame. Dette, og den pågående kolonialiseringen (i dag ofte i form av grønn kraftutbygging), er relevante biografiske forankringspunkter for kunstnerskapet – og dermed utstillingen.

I flere av de utstilte arbeidene finner vi bearbejdelser av hendelser og historier nesten gjennomgående fremstilt enten i et fugleperspektiv eller som på en scene hvor det både finnes (og samtidig ikke finnes) en fjerde vegg mot betrakteren. Selv om de narrative grepene gjør at Marakatt-Labbas billedverden fremstår forenklet, klarer hun likevel å gi liv til et helt plurivers og samtidig få det hele til å fremstå uanstrengt. Når du blir vant til dette billeduniverset, vil noe av det også se nesten prosaisk ut. Men den enkle visuelle grammatikken blir aldri ensformig eller kjedelig.

Så enkel fremstår oppskriften hennes at det kan spørres om hun er av en annen verden. Dette slo iallfall meg da jeg sto fremfor arbeidet *Girdi Noaiddit (Flygende sjamaner)* (1985), hvor noaidier på rekke og rad flyr, fra høyre mot venstre, og slipper mennesker og rotter ned i vannet under seg. En noaidi kan beskrives som en oversetter, en som fortolker og hjelper. I dette bildet er en noaidi en som hjelper til med å frigjøre de som trenger det fra de som har makt. I min tolkning blir det også et slags selvportrett av kunstnerskapets kjerne. Bildets frigjørende kraft er selvfølgelig åpenbar. Det tydeliggjør hvordan kunstnerskapets prosjekt er å fortelle om – og tydeliggjøre – både sårbarheten og den enorme styrken til samisk kultur (og samfunn). Det er tydelig at Marakatt-Labba er i stand til å oversette drømmer, myter, historier, samisk historiefortelling m.m. til et billedspråk både for de som har kunnskap om samisk historie, språk og kultur og de som ikke har det. Så enkelt, så vanskelig.

Et av få arbeider i utstillingen som ikke har natur «i seg», er samtidig et av utstillingens mest malplasserte. *Stállu ja golbma oappázaga (Stalloen og de tre søstrene)* (1978), Marakatt-Labbas avgangsarbeid fra Göteborg, er et dukketeater hvor alle delene er håndlaget av kunstneren. Forfatteren Mary Ailonieida Sombán Mari (tidligere kjent som Mary Somby) har skrevet den for sin tid nærmest revolusjonerende avkoloniserende og feministiske barneforestillingen som også ga arbeidet sin tittel. Sammen turnerte de Sápmi med dukketeateret og forestillingen. At *Stállu* befinner seg i et bortre hjørne av utstillingen gjør »

Høyre side, øverst:
Britta Marakatt-Labba, *Girdi noaiddit/Flygende sjamaner*, (1985). Foto: Andreas Harvik / Nasjonalmuseet. © Britta Marakatt-Labba / BONO.

Nederst:
Britta Marakatt-Labba, *Ráhkan/Krakelert* (2009). Foto: Hans-Olof Utsi. © Britta Marakatt-Labba / BONO.





Historjá, 2007 av Britta Marakatt-Labba utstilt i Nasjonalmuseets utstilling
Britta Marakatt-Labba. Sylkvasse sting. Foto: Ina Wesenberg / Nasjonalmuseet.
Opphavsrett: © Britta Marakatt-Labba / BONO



Britta Marakatt-Labba, *Stállu ja golbma oappázaga / Stallo og de tre søstrene* (1978).
Foto: Ina Wesenberg / Nasjonalmuseet. Opphavsrett: © Britta Marakatt-Labba / BONO

at den blir kursorisk behandlet, nesten som om den måtte med, altså at hverken kuratorer eller utstillingsdesignere fant en god løsning for et for kunstnerskapet såpass sentralt tidlig arbeid.

Den noe bortstuede plasseringen av *Stállu ja golbma oappázaga* gjør at det fungerer som en metafor for hele utstillingskonseptet. Ikke bare finner jeg – som alle andre anmeldere, virker det som – denne «Lyssalen» litt unheimlich. Det er noe med utstillingsdesignens nesten krampaktige megalomani som ikke går hånd i hånd med kunstnerskapets premisser. For eksempel er *Historjá* (2003–2007) plassert midt i utstillingen, og dermed, ifølge utstillingen, det viktigste arbeidet, det verket all annen produksjon sirkler rundt. Nesten som et mattestykke hvor løsningen er understreket to ganger. Misforstå meg rett, *Historjá* er fantastisk. Det er et av dette århundrets viktigste kunstverk. Poenget mitt er at det ikke hadde trengt en slik kanonisk behandling. Verket kunne ha blitt plassert i en gang (som ved UiT Norges arktiske universitet, der det bor til vanlig), og det ville ha vært like fantastisk – og velbesøkt.

Denne megalomaniske kanoniseringen – feilkontekstualiseringen – av kunstnerskapet gjenspeiler seg i utstillingens tre titler. *Sylkvasse sting*, den norske versjonen, synes å spille på det faktum at arbeidene har oppstått gjennom å sy i stedet for å skrive. «Smart», kunstneren «ytrer» seg. *Moving the needle* – et engelsk uttrykk som sikkert har flere bruksområder, men jeg forstår det i en neoliberal sammenheng hvor det er snakk om måloppnåelse og påvirkning. *Bastilis Sakkaldagat* fremstår derimot som en direkte oversettelse av den norske versjonen. Her er jeg ikke sikker på hvordan et slikt uttrykk ville være i bruk, men jeg kan ikke la være å lure på om det ikke er noen samiske ordsmeder der ute som kunne ha vært hjelpelige med å finne et mer interessant uttrykk som tittel.

Stingene er uten tvil viktige. På utsiden og innsiden av de temporære veggene kan vi gå langsmed og se på arbeider fra 1970-tallet og inn i 2020-ene. Ikke bare brode-

rier, men også tegninger, trykk, skulpturer og installasjoner. Vi følger motiver som gjentar seg, og hele broderier som både er egne verk og faksimiler av tidligere arbeider. Og det hele dreier seg om stingene. Disse er viktige – rent teknisk utslagsgivende – for kunstnerskapet, men fokuset på disse gjør at andre viktige aspekter fra over 40 år med produksjon kan svinne hen. Det handler ikke om stingenes «uttrykk», det handler om en kunstner som har funnet en produksjonsmåte som er transportabel, som tilgjengeliggjør historiene og som rent konseptuelt knytter seg til duodje (som det heter på lulesamisk), altså en helhetlig tanke rundt tilværelsen koblet til det vi på norsk ofte oversetter til kunsthåndverk, som av kunstverdenen – iallfall så lenge jeg har vært en del av den – ofte ses litt ned på, som blir ansett for ikke helt å ha blitt samtidskunst – ennå.

For meg avsluttes utstillingen med et møte med et favorittarbeid, nemlig *Ráhkan (krakekert)* (2014). Det består av et fotoprint som viser passet til Johan Johansson Labba fra under andre verdenskrig samt brevet om å ikke under noen omstendigheter hjelpe norske flyktninger, en striesekk fra samme tidsperiode, som har påsydd gevær som avfyres og et frimerke, et bogtre og et broderi på lin av reinsdyr og pulk. Det er så mange ting som kommer sammen i dette arbeidet. Muligens er det derfor det beveger meg så sterkt. Det er mer direkte, hardere, enn mange andre av Marakatt-Labbas arbeider. Det kan også være fordi jeg har hørt henne snakke om bakgrunnen for det, om hvor hardt andre verdenskrig påvirket og for alltid endret mange sesongbetonte beiter mellom disse nåværende landegrensene (Sverige/Norge), eller det at rasebiologien levde i beste velgående til langt inn på 1950-tallet. At moderne samfunnsutvikling på lang sikt ødelegger mer enn det bygger opp. Jeg kan jo for ordens skyld nevne at arbeidet ble laget til utstillingen *Čáppatvuohta ja duohtavuohta* hos Tromsø kunstforening / Romssa dáiddasiida i 2014 som en del av Sami Art Research Project (SARP), et forskningsprosjekt ved UiT og en utstilling jeg var én av fire kuratorer for. Jeg ble oppriktig glad for å se arbeidet for første gang på ti år. Det er en dyster – og dermed korrekt – avslutning på utstillingen. ■



KUNSTHÅNDVÆRKET SOM KONCEPTUELT LANDSKAB

*Landskaber er ikke det første – i hvert fald ikke det eneste
– man tænker på i møde med værkerne som breder sig ud over
3 afsnit i Ned i gruvene opp i skyene på Bomuldsfabriken i Arendal.
Men det er ikke desto mindre det overordnede tema i udstillingen.
Her må landskaber tænkes yderst abstrakt.*

Tekst av Joachim Friis Aagaard

Utstilling: *Ned i gruvene opp i skyene*: Norske Kunsthåndverkeres Temautstilling 2024

Sted: Bomuldsfabriken, Arendal.

Tidsrom: 2. mars–5. mai 2024

Kuratorer: Johanna Zanon, Kari Skippervold og Åse Kamilla Spjelkavik Aslaksen

Kunstnere: Agnieszka Knap, Audun Jansen Haga, Beatrice Alvestad Lopez, Esra Düzen, Ewelina Węgiel Et Kamil Kak, Gunhild Vatn, Kalliopi Nikolou, Lin Pei-Han, Linn Halvorsrød, Masoud Alireza, Qi Tan, Rafiki i samarbeid med Patrick Bongoy, Sarah Vajira Lindström, Saskia Fischer, Siri Skjerve Et Toril Redalen og Tobias Kvendseth.

Fire væghængte træskulpturer af post-menneskelige skabninger, lige dele skræmmende og dragende udgør Esra Düzens *Metamorphing Remnants* (2022). De fremmedartede og farverige væsner, som synes at være i konstant udvikling, åbner udstillingen. Umiddelbart minder de mig om biologien og filosofien Donna Haraways tekster om monstret som en håbefuld figur for forandring og nytænkning i krisetider. I kataloget kan man læse, at Düzen forbinder sine hybride skabninger til evnen til at være foranderlig og omstillingsparat, for eksempel når man bliver skilt fra sin oprindelige kontekst og må bevæge sig ind i nye landskaber af politiske, miljømæssige eller økonomiske årsager.

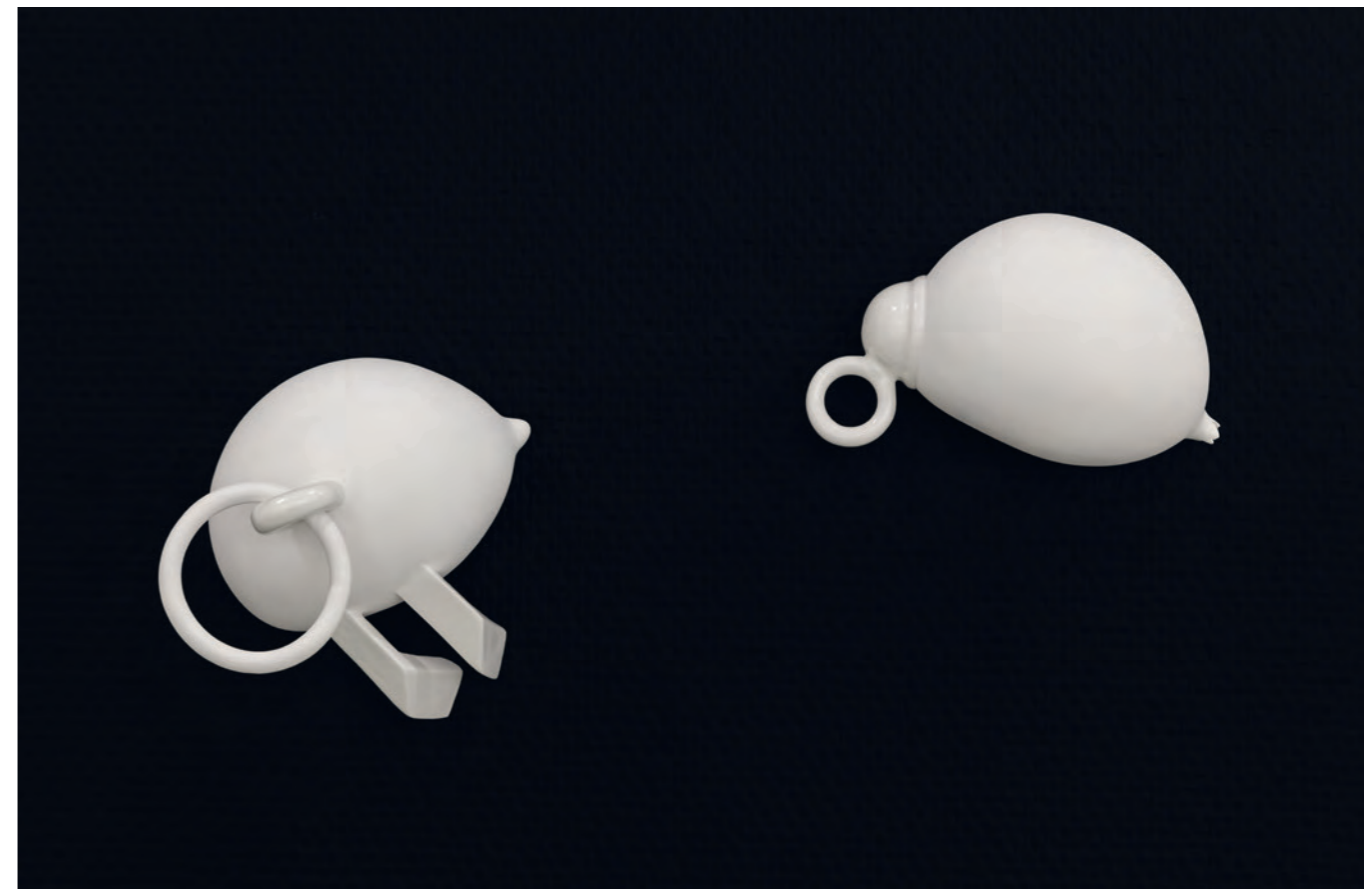
Ned i gruvene opp i skyene præsenterer værker af i alt 16 kunstnere, som er blevet udvalgt i en open call-proces, hvor over 200 ansøgere har sendt værker ind. Udstillingens hovedfokus er på hvordan kunsthåndværk – forstået i den bredest mulige forstand – kan skabe nye fiktioner over vores samtid og fremtid. Temaet om landskaber kan forstås som et ledemotiv i værkerne, der kan lede frem til disse fiktioner, både på materiale- og idéplan. Ydermere er udstillingen inddelt i tre underafdelinger, som udgør fremtidige og post-menneskelige landskaber, kritiske landska-

ber mere forankret i samtiden, og indre landskaber, som har en personlig og psykologisk komponent. Men som kuratorerne Johanna Zanon, Kari Skippervold og Åse Spjelkavik Aslaksen understreger, så er disse opdelinger løse, og alle værkerne taler med hverandre på kryds og tværs af kategoriseringer og materialer.

Surrealistiske fiktioner mellem skulptur og tekst

Videre i temaet om post-menneskelige fremtider flyder Beatrice Alvestad Lopez' helt konkrete landskab ud og fylder næsten et helt rum med linjer af sand som forbinder grupper af træstammer, svampe og mos og enkelte malede og fotograferede motiver af skove (*Metaplastm*, 2022-2023). Dermed bliver der bygget en slags meta-landskab op, som f.eks. både inkluderer fysiske objekter fra en skov og motiver af skove. Værket inkluderer også en video, hvor Lopez føler sig frem i et landskab og undersøger dets komponenter i en type sårbar og udforskende koreografi, som er blevet særdeles populær i den bølge af performance-baseret øko-kunst, som er kommet frem de seneste år.

Siri Skjerve og Toril Redalen går helt anderledes til temaet og til kunsthåndværket som sådan. De har skrevet hver deres tekst, som er printet på hver side af et A2-ark (*The*



Gunhild Vatn, *Botsøvingar* (2017-). Detalj. Foto: Tor S. Ulstein / KUNSTDOK

Art of Distant Future Earth, 2023-2024). Dette er ikke min umiddelbare forestilling om kunsthåndværk – ikke engang i et meget udvidet felt. Men bunken af tekster, som publikum kan tage af, skaber alligevel et skulpturelt element i rummet. Selve teksterne kredser også om det skulpturelle på højst surrealistisk måder; Tori Redalen konstruerer en fiktiv samtale mellem nogle mennesker, som synes at arbejde med ler i *real time* mens teksten udfolder sig. Midtvejs bliver teksten ligesom opløst i ord, der skaber en egen skulptur på arket; samtidig er denne tekstdel en instruktion i at forme ler-materialet. Skjerves tekst er en fortælling fra et jeg-perspektiv hvis hud synes at være i opløsning. Jeg'et søger på forgæves hvis at sy sin egen hud sammen, men alligevel vokser og sprækker huden og folder sig til sidst helt rundt om jeg'et selv. Jeg blev opslugt af disse tekster, som i virkelighed blev til en form for kunsthåndværk, når man først begyndte at læse. De post-menneskelige visioner ender med Ewelina Węgiel og Kamil Kaks videoværk *Subterranean Voices* (2024), som giver stemme til Arendals sten, træer og andre dele af landskabet. Kunstnerne skriver at de ønsker at udforske post-apokalyptisk humor, hvilket jeg syntes var en frisk og tiltrængt udfordring at give sig selv som kunstner!

Forestillingsevnen ambivalens

Det næste rum er dedikeret til de indre landskaber. Kallopi Nikolous *Clouding* er en interessant og snedig installation. Det er et traditionelt kontor set-up med et hvidt hæve-sænke bord og to sorte ergonomiske stole på hver side af bordet. På bordet ligger en bunke papirer med abstrakte tegninger af kunstneren. Nikolou fik inspiration til projektet da hun var til et møde med NAV. I stedet for at tage et vanligt CV med, havde hun valgt netop disset tegninger. Sagsbehandleren udbrød: "Jeg ser at du har tegnet norske skyer." Situationen peger på den magt nationen har til at rammesætte verden – også hvad angår fænomener, der absolut ikke kan kategoriseres som nationale. Samtidig peger værket også på mere overordnede forhold ved forestillingsevnen kraft, og hvordan denne evne kan påvirkes af specifikke systemer i et givent samfund. Jeg troede først at værket henviste til *iCloud* og arbejdets digitalisering i dag, hvilket jo også er et fint udbytte. Men dette værk kræver i særdeleshed at man læser kataloget, hvis man vil have hele historien.

Agnieszka Knaps 3 værker *It Is What You See #11*, *#17* og *#20* (2020-2022) arbejder også med forestillingsevnen kraft. Værkerne består af 3 "brocher" af »



Esra Düzen, *Metamorphing Remnants* (2022). Foto: Tor S. Ulstein / KUNSTDOK



Qi Tan, *Cosmic Garden: Before Color* (2023). Foto: Tor S. Ulstein / KUNSTDOK

«Ned i gruvene opp i skyene er et eksempel på den stigende vanskelighet ved at adskille kunsthåndværk og billedkunst i dag.»

Høyre side, øverst:
Siri Skjerve Et Toril Redalen,
The Art of Distant Future Earth (2023–2024).
Foto: Tor S. Ulstein /
KUNSTDOK

Nederst:
Oversiktsbilde fra
utstillingen *Ned i gruvene,
opp i skyene*. Foto: Tor S.
Ulstein / KUNSTDOK

kobber, sølv og stål, som ligger ved siden af papir og pen. Brocherne har abstrakte udformninger, og ligner egentlig ikke noget bestemt. Publikum bliver imidlertid opfordret til at skrive på papiret, hvad brocherne ligner. Det er der kommet mange spændende bud ud af – blandt andet en krokodille, en hæmoride og tænder. Både Knap og Nikolous værk er optaget af det man kalder *Apofenia*, dét at se mønstre og figurer i udtryk, som faktisk er meningsløse. Fænomenet peger på vigtigheden af kontekst for enhver forståelse og fortolkning. De to værkers konceptuelle skarphed balanceres med det mest visuelt imponerende værk i rummet, Qi Tans *Cosmic Garden: Before Color* (2023). Det er en sammenhængende gruppe af skulpturer lavet af silikone, skum, salt og glitter, som nærmest flyder ud i rummet – lidt ligesom Lopez' værk i det forrige rum. Dette landskab er imidlertid mere fantasifuldt – som en surrealistisk drømmeverden, der hverken ligger i fremtiden eller fortiden.

Høj grad af konceptuelt tankegods

I det sidste rum er fokuset i højere grad på nutiden og på det, som kuratorerne kalder "kritiske landskaber". Her er kolonialistiske og miljømæssige emner til stede, og rent tematisk stikker værkerne i mange retninger. Men her kæmper de omfattende værker desværre lidt om pladsen. Tobias Kvendseths ret monumentale installation *Ulterior 01* (2021–2024), som præsenterer et helt arkiv af fiktive objekter i keramik, træ og gips, kunne godt have brugt mere plads til at ånde. Det samme gælder Gunhild Vatsn's oljekritiske *Botsøvninger* (2017–), som har de mange fabelagtige, næsten metafysiske, objekter til fælles med Kvendseths værk.

Rafiki og Patrick Bongoy's *Strong Is the Neck that Carries a Powerful Mind* (2023–2024) er et moderne diptykon skabt af genbrugte gummidæk og en dør. Det udforsker

afrikanske kvinders identitet i et post-kolonialistisk landskab og deres kreative muligheder for at genvinde agens. Værket stikker meget ud med dets stærke farver i et rum, som ellers overvejende er sort/hvidt. Heroverfor er Sarah Vajira Lindströms værk *Kraken 01-03* (2023) næsten usynligt placeret på gulvet med dets fiskekasser fyldt med silke, kobbertråd, net og tyl. Det fortæller ikke desto mindre en spændende historie om Kraken som et mytisk udyr, der blev "genoplivet" for en stund som beskrivelse af den nye Omicron-variant af Covid-19, "XBB.1.5". Dermed binder værket også en sløjfe sammen med udstillingens indledende, monstrøse værk af Düzen. Det er altid svært at skabe overordnede rammeværk til open call-udstillinger, og jeg ved ikke om landskabet som sådan er det mest rammende tema for de udvalgte værker. Ikke desto mindre viser udstillingen et yderst spændende udvalg af praksisser inden for samtidens felt af kunsthåndværk i et absolut udvidet og konceptuelt felt – et felt hvis grænser faktisk i høj grad defineres af kunstnerne selv. Dette er vældig befriende og viser en stor tillid til kunstnerne fra kuratorernes side. Samtidig betyder den høje grad af konceptuelt tankegods i værkerne, at det er vigtigt at have kataloget med sig. Og heldigvis har kataloget et forfriskende format med såkaldt "fiktive dialoger" mellem kuratorerne og kunstnerne frem for de sædvanlige værktekster. Dette giver en mere direkte tilgang til kunstnernes tanker om værkerne, som her er uvurderligt for at få den fulde oplevelse. *Ned i gruvene opp i skyene* er et eksempel på den stigende vanskelighed ved at adskille kunsthåndværk og billedkunst i dag. Men netop derfor giver udstillingen også et optimistisk billede på, hvor mange interessante måder samtiden og fremtiden kan tænkes på gennem kunsthåndværkets evne til at arbejde med abstraktion og fiktion. ■



Yinka Shonibare, *Refugee Astronaut VIII* (2024). Foto: Marco Zorzanello / La Biennale di Venezia

Utstilling: Den 60. Veneziabiennale: *Stranieri Ovunque - Strangers Everywhere*
 Sted: Venezia
 Tidsrom: 20.04.–24.11.2024
 Kurator: Adriano Pedrosa

OPPMERKSOMHET FOR INDIVID OG MATERIALE

Spørsmålet om hva kunsthåndverk egentlig er, blir ekstra interessant under årets Veneziabiennale. For der vi vanligvis tenker på teknikker og bearbeidelse av materiale, er det først og fremst håndverk som bearbeidelse av erfaring det er snakk om denne gangen. Men dette henger jo sammen.

Tekst av Kjetil Røed

Det er heller ikke så rart at materiale og teknikk blir beslektet med politiske spørsmål når verden er i en så prekær tilstand som i dag, med kriger overalt, galopperende høyrepopulisme globalt og en miljøkrise som henger over oss: Hva vi jobber med kreativt lar seg ikke isolere fra det som opptar mennesker ellers også – iberegnet kunstnere. *Fremmede overalt* (*Stranieri Ovunque - Strangers Everywhere*) kalles biennalen, og akkurat det utsagnet kan nok leses i ganske mange flere retninger enn det urfolksfokuset kuratorene ønsker å vektlegge i de pretensiøse katalogessayene som ledsager det hele. Som jeg har gjort til gjengs praksis de siste par årene, tar jeg pliktskyldigst en titt på dem, men verkene som er gode snakker ofte mer enn godt nok for seg selv.

Et av de mest rørende verkene når det gjelder tingenes tilstand, er palestinske Dana Awartanis tekstilarbeid *Come, Let Me Heal Your Wounds* (2020), som er spent ut mellom veggene i et av de første rommene vi kommer til i den ene hovedutstillingen på Arsenale. De store, kva-

dratiske silkeflakene, noen monumentale, andre mindre og diskrete, er poetiske og skjøre der de halvtransparente «svever» i rommet. De sårbare tekstilene forteller imidlertid historier som er forferdelige, for ser vi nærmere etter er det nemlig små rifter og revner i silken, og hver og en av dem står for ødeleggelser i den arabiske verden. Mange av dem er av nyere dato og betegner israelske angrep på Gaza og Vestbredden. Å oversette det grusomme til noe poetisk uten å miste kontakten med det forferdelige er litt av en bragd, men Awartani klarer balansekunsten ved å understreke sårbarheten og vitnesbyrdet gjennom å gjøre sårene til utgangspunkt for en både historisk og samtidig refleksjon over hva som skjer og har skjedd, men også nødvendigheten av å reparere skadene: Hver revne i teksten er nennsomt sydd sammen igjen.

Omar Mismars mosaikker et par rom innover i Arsenale, vrir på langt mer enn keramikkbiter i hva som vises frem. Teknikken og hvordan arbeidene faktisk ser ut lar seg spore tilbake til antikken, og de fleste av oss vil nok »

Høyre side, øverst:
Foto: Matteo De Mayda /
La Biennale di Venezia

Nederst:
Fra Nigerias paviljong:
Nigeria Imaginary.
Foto: Andrea Avezzi /
La Biennale di Venezia

enten tenke på motiver hentet frem fra asken i Pompeii eller kanskje gammelbysantinske figurer. Men for Mismar er det også noe høyst samtidig som står på spill. Som mange vet var skeive ingen ukjent sak i gamle Hellas, men siden den gang har det vært en del utfordringer på veien gjennom historien, for å si det forsiktig. I dag er høyrekonservativ politikk på fremmarsj, og det er nå blitt vanskeligere å være lesbisk eller homofil. Teknikken i mosaikken er slik sett en historisk refleksjon, for materialet knytter antikken direkte med moderne tider og minner oss på hvordan skeive har hatt en sterk aksept i tidligere tider, men at det fortsatt er en jobb å gjøre i dag. Slik jeg ser Mismars arbeider er de ikke bare historisk forankret, men har også en link til det politiske arbeidet med å sikre skeives rettigheter her og nå. På samme vis som man må justere de små keramikkbittene for å danne hele bildet, må vi i dag ta skritt for skritt for å skape en rettferdig verden for skeive nok en gang.

Linken mellom materiale og teknikk på den ene siden og politikk og rettferdighet på den andre, er en rød tråd i årets biennale. Den tyske poeten og kunstneren Greta Schödl skaper også en beslektet metode i skulpturserien *Scrittura* (2020), hvor hun har skrevet ulike ord på betongsyndre og fremhever enkelte bokstaver av ordene med bladgull. I denne kombinasjonen av poesi og skulptur skapes kanskje ikke en like åpenbar link mellom politikk og kunst som hos mange av de andre kunstnerne her, men ved nærmere ettertanke er bevisstgjøringsarbeidet som er nedfelt i teknikken likevel politisk relevant: Språk og ord er innfelt i selv de mest prosaiske overflater rundt oss, foreslår hun, og uansett hvor vi snur oss, vil våre holdninger og ordene vi bruker om andre være innfelt. Slikt ligger i blikket på ting, og dermed bør også tingen selv bære med seg en slik klargjørende holdning, synes Schödl å foreslå.

En tilsvarende samføring av tanke og materiale ser vi i flere andre arbeider som dypst sett handler om oppmerksomhet og klarhet i både hender og hode. Tekstilkunstneren og mikrobiologen Monika Correa lager for eksempel lagdelte tepper med tydelige assosiasjoner til Color Field-malere som Mark Rothko, men tråden i teksten bærer alltid blikket over i andre retninger og avstikkere enn de distinkte fargefeltene i ren abstraksjon

pleier å gjøre. Tekstilens særegne kvaliteter som detaljkonkretiserende – tråden trer i karakter – korresponderer både med kunstnerens interesse for de minste ting i det biologiske liv rundt oss og i oss og verdien av å se nyanse og variasjonsrikdom i både individuelle tekstilflater som mennesker: Stereotypien, det generelle som kan gjentas, vil alltid gjøre vold mot individet.

Olga de Amaral trekker opp noen av de samme linjene i det eldre verket *Muro tejido terruño 3* (1969), hvor hun knytter an til søramerikanske tekstiltradisjoner som forbinde tekstilarbeidet med kvantifisering og opptelling av tid, dager og år. Måten hun knytter sammen vertikale og horisontale tråder på kan betraktes som en materialisering av menneskelig aktivitet, av dager og hendelser som har betydning, i noe annet enn kalendere og tekst: Liv nedfelles direkte i trådene som trekkes sammen.

Maria Taniguchi trekker også oppmerksomheten mot det taktile, mot håndverket, i sine malerier av mikroskopiske, grå mursteiner. Ved første øyekast ser verkene kun ut som monokrome lerreter, men etter hvert trer kvadratene frem. Først ser de like ut, før det opptrer sjatteringer, linjer, hull og vibrasjoner mellom de ulike delene av overflaten. I denne transformeringen – eller muligens tilbakeføringen? – av maleri til håndverk må jeg også nevne den sørkoreanske Evelyn Taocheng Wang, som i serien *Do Not Agree with Agnes Martin All the Time* (2022–2023) har kopiert en serie abstrakte malerier av amerikanske Agnes Martin – det vil si ikke helt kopiert, for hun kommenterer på selve overflaten av verkene. Noen steder er det sitater, andre ganger er det konkretiserende virkelighetsfragmenter, som om hun vil hente abstraksjonene tilbake i det hverdagslige igjen: en skjorte, noen fruktbit, prosaiske ting som minner oss om at vi ikke må forsvinne fra kroppene og livene våre inn i den type minimalistisk abstraksjon som Martin sto for.

Nå høres det ut som om materialer og teknikk dominerer årets biennale, men det offisielle fokuset er riktignok, som nevnt, urfolk og hva den gjengse, eurosentriske kunsthistorien har undertrykt og gått glipp av. Men ganske ofte blir dette mer et rettferdighetsanliggende enn noe som bearbeides direkte kunstnerisk – en politisk korrekt holdning, om du vil. Det er mye maleri, tegning »





Dana Awartani, *Come, let me heal your wounds. Let me mend your broken bones* (2024).
Foto: Marco Zorzanello / La Biennale di Venezia

«De sårbare tekstilene forteller imidlertid historier som er forferdelige, for ser vi nærmere etter er det nemlig små rifter og revner i silken, og hver og en av dem står for ødeleggelse i den arabiske verden. Mange av dem er av nyere dato og betegner israelske angrep på Gaza og Vestbredden.»



Fra den spanske paviljongen Pinacoteca Migrante / Migrant Art Gallert.
Foto: Matteo de Mayda / La Biennale di Venezia.



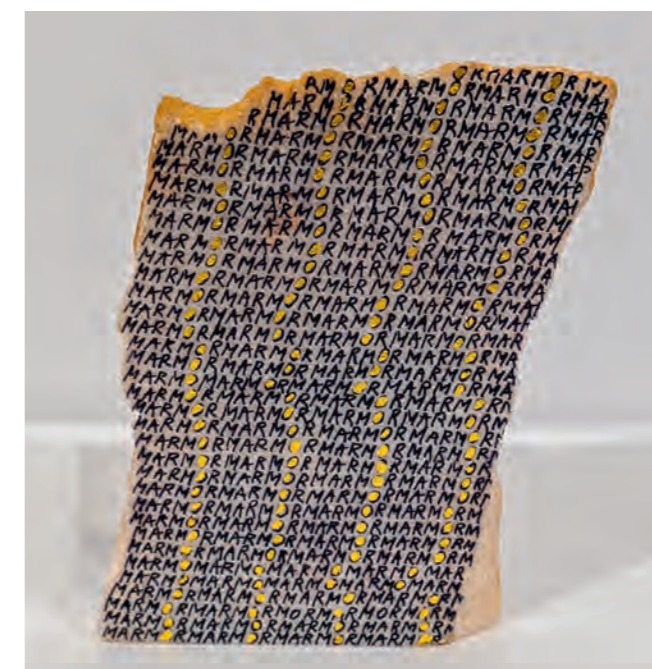
Omar Mismar, fra serien *Studies in Mosaics* (2019-20).
Foto: Marco Zorzanello / La Biennale di Venezia

og tekstil som forteller historier om undertrykte historier og kulturer. Som for eksempel Sandra Gamarra Heshikis malerier og installasjoner på den spanske paviljongen, som forsøker å dokumentere og hente frem urfolks- og migrantperspektiver den spanske kolonialismen har undertrykt. Intensjonen er forbilledlig, men perspektivet blir en smule overfladisk om vi ikke kommer til kjernen av det hele også kunstnerisk, hvor det undertrykte blir en integrert del av teknikk, materiale og uttrykk. Her er den nigerianske paviljongen et hederlig unntak, hvor alt dreier seg i en eller annen forstand om den koloniale situasjonen og bearbeider forholdet mellom avmakt og makt på overbevisende måter.

Yinka Shonibare på den nigerianske paviljongens terracotta-installasjon er muligens nøkkelen til hele biennalen i sin uthuling av den koloniale autoriteten gjennom nigerianske materialteknikker. Shonibare, som har blitt superstjerne på den internasjonale kunstscenen gjennom denne metoden, har et distinkt språk som gjennomfører

en kritikk av undertrykkelse som er både materialforankret og kommuniserer tydelig og slående hva som står på spill. I *Monument to the Restitution of the Mind and Soul* (2024) er utgangspunktet alle de artefaktene som det britiske imperiet forsynte seg av da de plyndret Benin i 1897. Her er en del av dem gjenskapt, tatt tilbake visuelt om du vil, gjennom terracotta-teknikker som er spesifikt nigerianske – visuelt slående og vakkert i alt det vonde.

Men skal vi snakke om trender som er relevante for kunsthåndverksfeltet, er det jeg står igjen med som kanskje det sterkeste bidraget under årets biennale likevel oppmerksomhetsarbeidet og forbindelsen som oppstår mellom hva vi ser og kan lære oss å se gjennom materialer og teknikk. ■



Greta Schödl, *Schrift auf Seide* (2021).
Foto: Marco Zorzanello / La Biennale di Venezia



Oversiktsbilde, *Urfolkshistorier* hos KODE i Bergen. Foto: Dag Fosse / Kode

VUOIGNA VOINNA DOVDÁ

Gjennom et sjeldent førstepersonsperspektiv skildres urfolkskulturer verden over, og jeg kan ikke underdrive hvor forfriskende det er å få dette perspektivet servert fra en så stor kunstinstitusjon som KODE.

Utstilling: *Urfolkshistorier*
 Sted: KODE, Bergen
 Tidsrom: 26. mai–25. august 2024
 Kunstnere: 175 kunstnere deltar. Se utstillingskatalog hos KODE for oversikt.
 Kuratorer: Abraham Cruzvillegas, Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee, Wahsontiiio Cross, Bruce Johnson-McLean, Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá, Renata Tupi-nambá, Irene Snarby, Nigel Borell og Sandra Gamarra.

Tekst av Katarina Dorothea Isaksen – Sázzá Káhtariinná

KODE i Bergen er det andre og siste utstillingsstedet for *Urfolkshistorier*, som først ble vist i Brasil ved MASP - *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* i 2023. Arbeider av 175 kunstnere er fordelt over åtte seksjoner, hvorav syv er dedisert til – og kuratert av – urfolk fra de geografiske regionene Canada, Australia, Māori/New Zealand, Peru, Brasil, Mexico og Sápmi/Norden. Den siste er en seksjon kuratert i fellesskap med mål om å sette fokus på urfolksaktivisme rundt om i verden.

Jeg starter «hjemme», i den samiske seksjonen *Várveš – Fornemmelser* (kuratert av Irene Snarby, Sápmi), hvor jeg umiddelbart blir fengslet av Outi Pieskis *Crossing paths* (2014), Lena Stenbergs *Mobilitet* (2014) og Katarina Spik Skum og Joar Nangos *Rákkas 3* (2020). Sammen bidrar disse tre arbeidene til en fantastisk romfølelse. Det skulpturelle tekstilverket *Crossing paths* er montert hengende fra taket, og ruver som en lysekroner. *Rákkas 3* – et innertelt med Knud Leems illustrasjoner trykket på tekstilet – er montert på bjørkegreiner og reinskinn og står oppreist på gulvet, mens *Mobilitet* ligner stoler og bord smeltet sammen til en form som etterligner den samiske lávvu. I sistnevnte, som nok er det verket som gjorde mest inntrykk på meg, ser jeg kaoset som kom med fornorskningen. For meg skildrer denne skulpturen til Stenberg en kollisjon av levesett og verdier.

I dette rommet finner jeg også Sophus Tromholts fotografi *Ellen Clemetsdatter with daughters*, Kautokeino (1882–1883). Bildet har for anledningen fått en ny innramming gjennom Raisa Porsangers bilderamme, *Hide in plain sight* (2021), og er nå ikledd rosafarget rein- og geiteskinn. Jeg kjenner igjen det gamle fotografiet, særlig vottene som den ene datteren bærer. I vottemønsteret ser man solsymbolet, gjemt i det åpenbare. Da bildet ble tatt, var alt knyttet til utøvelse av samisk tro og religion straffbart, men gjennom duojårens håndarbeid og symbolbruk – som på disse vottene – ble det likevel videreført og overlevde fornorskningen.

I hjørnet av rommet finner jeg en inngang til et mindre rom. Det første jeg får øye på her inne, er en mørkerød hornlue – ládjogahpir – merket *ukjent kunstner*, som lyser opp mot de mørkeblå veggene. Det er et fantastisk syn, som også bringer frem en etterlengtet følelse av verdsettelse. Hornlue ble i lang tid demonisert og brent, siden det var en overtro blant kristne at djevlen bodde

i hornet. Et annet verk som fanger oppmerksomheten min her inne, er *Niibi (kniv)* (1996) av Geir Tore Holm, der et knivblad er satt inn i et helt vanlig og ubearbeidet reinhorn. Holm har fortalt at ingen lærte ham hornsloyd, slik han følte at det skulle ha vært gjort. Med *Niibi* gjorde han så godt han kunne. Resultatet – denne ikke veldig håndterbare kniven – fremhever kunstnerens egen mangel på duodjikunnskap, og som kunstverk peker det dermed også på mengden av kunnskap det samiske samfunnet har mistet gjennom årene.

Duodji ble i lang tid – kanskje fortsatt – tolket av majoritetsbefolkningen som «samisk håndverk», og ikke stort mer enn det. Ordet innebærer langt mer. I en verden med få ting, bør hvert enkelt objekt være både praktisk, vakker og arbeidet frem i bevissthet til materialet og dets omkringliggende sjel. Farger og ornamentikk er heller ikke uten betydning, men deler av et komplekst språk som flettes inn i det dagligdage. For meg står dette klart frem i utstillingen – blant annet i hornlue, knivene og i mønsteret på vottene i Tromholts fotografi.

I neste seksjon kommer imidlertid følelsen av utenforskap. Jeg er selv samisk, og har kjennskap til mange av kunstnerne og arbeidene jeg møtte i *Várveš – Fornemmelser*. Slik er det ikke når jeg går gjennom resten av utstillingen. Jeg ser det *samiske*, og *det andre*, og er til å begynne med skeptisk til å skulle sitte i bås med hele verdens urfolk. Samtidig ser jeg også vår felles historie, og gjennom det klarer også jeg å knytte meg dypt til mange av verkene. Jeg humrer for eksempel lenge av verket *I hunt and gather at Superstore* (2019) av Joi T. Arcand, plassert i seksjonen *Nærende forbindelser – Familie, felleskap og land* (kuratert av Alexandra Kahseni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee og Wahsontii Cross, Canada).

Det er noe absurd i dette fotografiet av en kvinne i dongeribukse, fjærpynt på hodet og noe jeg antar er et slags fiskespyd. På bildet står også tittelen skrevet over et idyllisk, men «ekte» landskap i bakgrunnen. Verket treffer meg rett i «lattermuskelen» og i hjertet. For meg skildrer verket det romantiserte bildet man har av urfolkskulturer og opplevelsen av å være et sted *mellom* kulturene. Jeg synes også jeg ser kapitalismekritikk i verket, siden kvinnen synes å ha blitt fratatt sin kultur og tilgangen til naturressurser, for så å skyves inn i forbrukersamfunnet. Kapitalismekritikk er også å finne i flere andre verk, som »



Geir Tore Holm, *Kniv* (1996). RidduDuottarMuseat, The Sámi Art Collection. Opphavsrett: Geir Tore Holm/BONO



T.v.: Sophus Tromholt, Elen Clemetsdatter & daughters, Kautokeino, (1882–83).
T.h.: John A. Savio, Gánda ja nieida, ca. 1925–35.
Bilderamme av Raisa Porsanger and Märijä Karlsen (2021).
Foto: Maria Tripodianos/Kode



Sonny Assu, Breakfast series (2006). Foto: Kode

for eksempel i *Breakfast series* (2006) av Sonny Assu, som er plassert i den felleskuraterte aktivismeseksjonen. Assus verk består av fem esker med digitale trykk. Ved første øyekast fremstår de som hverdagslige esker med frokostblanding, men disse har også innholdsfortegnelser med «100% GOVERNMENT BS», «giggling white men» og «broken trust». Jeg opplevde at også dette verket kommenterer den økonomiske kraften bak koloniseringen.

Jeg kommer til å tenke på det samiske ordtaket *Vuoigga voihga dovdá* (like sjeler kjenner hverandre). Det er et enormt mangfold i denne utstillingen, men også et fellesskap. Det må ha vært en prinsippsterk drivkraft til stede for å oppnå urfolksperspektivet, mest av alt i valget av kuratorer og naturligvis også kunstnere. *Vuoigga voihga dovdá* – kuratorene kjenner kulturene og kulturene kjenner hverandre, i alle fall til en viss grad.

I alle seksjoner får det tradisjonelle stå side om side med nyere kunstuttrykk. Digital kunst kan stå ved siden av tusen år gamle skulpturer fordi de deler et kulturelt opphav. Majoritetsbefolkningen har ofte en trang til å definere urfolk slik de var da de ble «oppdaget», og alt nytt som har kommet etter det som en slags utvasking. Jeg kan derfor ikke underdrive hvor forfriskende det er å få et nytt perspektiv fra en så stor institusjon som KODE.

Mennesker fra urfolkskulturer har ofte blitt stemplet som usiviliserte og analfabeter. Det er sterke, nedsetten-

de ord. Men hva betyr disse ordene egentlig? *Quién es analfabeta ahora? (Hvem er analfabeta nå?)* (2023) av Andy Medina består av en stor bunke plakater som stiller nettopp dette spørsmålet – *Hvem er analfabeta nå?* Spørsmålet stilles på de to urfolksspråkene nordsamisk og zapotekisk. Analfabetismen går begge veier, og de fleste besøkende i denne utstillingen vil ikke forstå hva som står på plakaten – eller betydningen av duodji, for den saks skyld. De som kommer utenfra og inn i samisk kultur, kan fort fremstå usiviliserte om de ikke kjenner de gjeldende normer og regler. Verket til Medina understreker hvor relative disse ordene er og hvordan de har blitt brukt uten forståelse for perspektiv.

Urfolkshistorier er ikke bare en mangfoldig utstilling med tanke på antall verk og kunstnere fra ulike kulturer, det er også en utstilling som anerkjenner de mange stemmene samtidig som den tydelig søker etter en felles historie. Selv om jeg føler at den gaper over vel mye, må jeg samtidig la meg imponere av ambisjonen. Jeg tror man kan ha utbytte av *Urfolkshistorier* både i de overfladiske, korte besøkene og i de dype dykkene man kan ta i hvert eneste verk. Vi vet at kunst fra ulike urfolkskulturer lenge har blitt undertrykt, undervurdert, destruert og appropriert. Ved å insistere på urfolksperspektivet – som virkelig regjerer her – blir *Urfolkshistorier* stående som en viktig markør på gjennombruddet som har kommet til kunstinstitusjonene de seneste årene. ■



Lena Stenberg, Mobilitet (2014).
Opphavsrett: Lena Stenberg/BONO.

SIGURD BRONGERS UNDERLIGE OG USEDVANLIGE VERDEN

Sigurd Bronger

Sigurd Bronger er en atypisk gullsmed, en smykke-kunstner som ikke liker å selge, en skaper som føler seg ubekvem med å bære til og med sin egen gifte-ring og en humorfylt person bak et alvorlig ytre.

Tekst av Marion Bouvier

Sigurd Bronger, *Balloon* (2001). Privat samling. Foto: Sigurd Bronge

I snart 40 år har Sigurd Bronger arbeidet med smykkekunst. Denne våren åpnet han sin første retrospektive utstilling utenfor Norge – i München, på Pinakothek der Moderne/Die Neue Sammlung. Med tittelen *Wearables* skildrer utstillingen en absurd verden som Bronger selv har skapt, gjennom konstruksjoner laget mellom 1984 og 2023. Utstillingen gjør det tydelig at Bronger egentlig aldri har beveget seg særlig langt fra den stien han har tråkket opp, og som ifølge ham selv er en vei han peilet seg inn på allerede som nyutdannet gullsmed.

– Begynnelsen på historien er vel at jeg ville bort fra gullsmedtradisjonen. Jeg ville skille meg ut og ikke bli satt i bås som en klassisk gullsmed. Jeg ville litt nærmere andre deler av kunstverdenen og arbeide mer objektrelatert enn med kommersiell produksjon. Det gir en større frihet. Du blir ikke så bundet opp av jakten på penger og status.

Etter å ha fullført utdannelsen ved Oslo Yrkesskole med spesialisering i smykker, fortsatte Bronger sine studier innen urmakeri og gullsmedarbeid ved MTS Vakschool i Schoonhoven i Nederland. Dette var på slutten av 1970-tallet, og datidens smykkekunstscene i Nederland skulle bli viktig for ham. Spesielt måten profesjonelle gallerier stilte ut smykker på fascinerte Bronger. I stedet for masseproduserte salgsobjekter, ble smykkene laget i bare noen få eksemplarer. Slik ble de også ansett som unike og verdifulle objekter. Bronger peilet seg inn på denne retningen, og det viste seg å være riktig vei for den unge smykkekunstneren, som så mange andre unge kunstnere også alltid hadde deltidsjobber og søkte stipender. Men Bronger var også standhaftig i å ta kontakt med

galleriet Ra i Amsterdam. Etter mange runder med avslag fikk han etter hvert plass i galleriet, og et nært, langvarig samarbeid med gallerist Paul Derrez ble viktig. Derrez solgte og promoterte Brongers kunstverk internasjonalt i flere tiår.

Underlige skapninger

Ved å leke med kontrasten mellom hverdagslige gjenstander og intrikate konstruksjoner som smelter sammen, former Sigurd Bronger nye måter å se verden på. Et av utstillingsobjektene i *Wearables* som viser dette, er *Camay* (2005) – et halskjede som består av en lakserosa Camay-såpebar i hotellstørrelse, delikat innkapslet i et blankt, krombelagt sølvetui og holdt sammen av en myk bomullstråd. Et annet eksempel er *Bærekraftig konstruksjon nr. 0923* (2023) – for øvrig også det nyeste objektet som er utstilt. Dette består av en liten vintage pappeske for messingmaskinskruer som her har blitt resirkulert til en brosjé med en elegant festemekanisme. Andre materialer i utstillingen på Pinakothek der Moderne inkluderer blant annet svamp, egg, engangsemballasje for medisin og en datamusball.

Proessen med å skape disse konstruksjonene er lang, og involverer både spontanitet og overveielse. Bronger forklarer at hans kreative prosess kan starte med å finne en gjenstand som tiltrekker oppmerksomheten hans, og at han så bygger sin konstruksjon rundt denne. Andre ganger er det motsatt: Et konsept dukker opp, og han jakter på de riktige gjenstandene som passer til ideen. Oftest er utgangspunktet et materiale der han prøver å finne forskjellige løsninger for så å forvandle det til et bærbart objekt. Han bruker gjerne funnede objekter, og han kjøper sjelden nye materialer. »

– Jeg er opptatt av å bruke materialer som man ikke ser så mye av i smykkekonsten. Som såpestykket, for eksempel. Eller en kongle, som mange jo forbinder med julen. Slike ting som er blitt litt kitschy. Men jeg ser det vakre i en slik kongle. Det er jo et fantastisk produkt fra naturen, og da er det ikke nødvendig for meg å gjøre noe mer med det. Det ligger der for å brukes. Og måten jeg setter det sammen på i mine konstruksjoner gjør at det blir opphøyet til noe mer.

Resultatene av disse sammensetningene blir ofte absurde objekter som inviterer betrakteren både til å le og å finne skjønnhet, eller unikhhet, i de mest vanlige tingene rundt oss. Et godt eksempel på humoren i Brongers arbeid er *Ballong* (2005), en brosjé der noe som minner om et vintage sykkelhorn er kombinert med en oppblåst gul ballong med et smilende ansikt på. Hele konstruksjonen er mindre enn 30 cm høy, og dens absurditet bringer nesten alltid frem et smil hos betrakteren, forteller Bronger. Spesielt når den plasseres i en steril, hvit kube. Et bilde av den smilende ballongen kan også ses i Brongers studio i Oslo, og plakatteksten som leser «Weird and Wonderful» er i det hele tatt en frase som passer godt til kunstnerens arbeid.

Forsøket på å løfte frem verdien av små metallelementer er synlig i mange av Brongers konstruksjoner, spesielt i det imponerende verket *Carrying device for a cactus spike* (2019) – en brosjé som er utsøkt utformet rundt en enkelt kaktusspiss, som plutselig ser veldig verdifull ut med sin lukkemekanisme i 18 karat gull. Noen av disse hverdagslige tingene som mange kanskje ikke forventer å finne utstilt i et museumsmont, inkluderer også kamelbæsj, en skosåle og – kanskje mest bemerkelsesverdig – kunstnerens mors gallesteiner. Alle disse blir verdifulle fordi de behandles med respekt og omsorg.

Et kuriositetskabinett

En annen side ved Brongers arbeid som tiltaler meg – utover hans åpenbare kjærlighet for undervurderte og uvanlige materialer innen smykkekonst – er konstruksjonene i seg selv. Håndverket er synlig i sin presisjon og minimalisme. Og som det viser seg i samtalen vår, er dette noe Bronger virkelig er opptatt av.

– Jeg bruker mye tid på konstruksjonene og det å få materialet til å passe inn. Jeg prøver også å unngå å gå fysisk inn i selve materialet. Hvis jeg skal bore hull, så prøver jeg å gjøre det minimalt. Kanskje bare bore ett hull. Jeg vil at materialet skal være så lite bearbeidet som mulig, slik at de fremstår urørt, slik jeg finner det. Enten i naturen eller rundt omkring.

Konstruksjonene minner også om vitenskapelige instrumenter med sine polerte messing- og kromoverflater, klare linjer og nytteorienterte design. Jeg spør Bronger om dette stammer fra en interesse for forholdet mellom vitenskap og kunst?

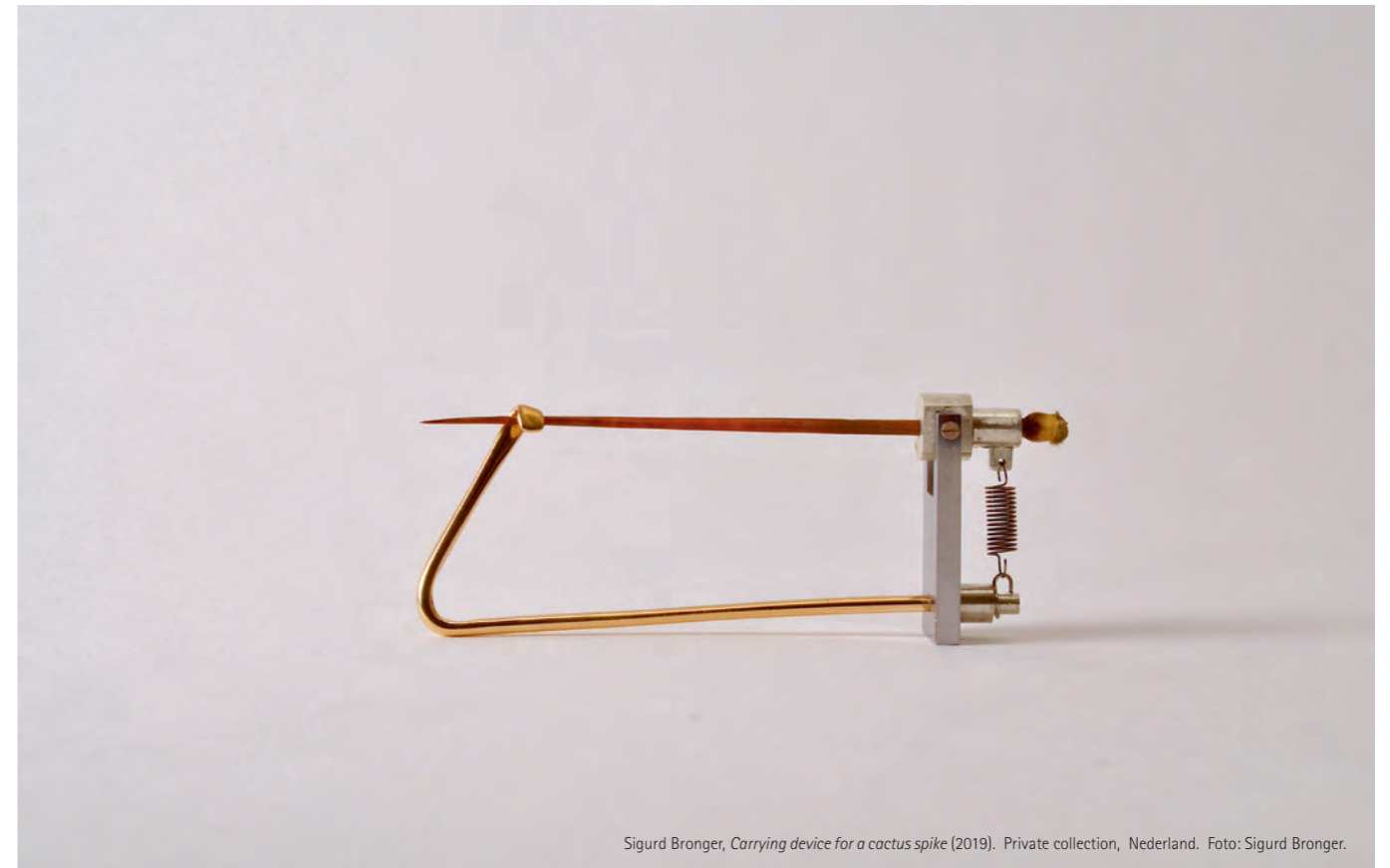
– Jeg liker atmosfæren fra slutten av 1800-tallet til begynnelsen av 1900-tallet, hvor tekniske hjelpemidler innen medisin, forskning og vitenskap ble brukt. Så det er helt riktig. Jeg har sett at mye av inspirasjonen min også kommer derfra.

– *Det blir jo også litt som å se inn i et kuriositetskabinett.*

– Ja, det blir det jo. Og det er klart, min mors gallesteiner er ikke så tilgjengelige. Det er veldig private ting. Men på 1800-tallet stilte man ut nettopp slike ting som er i kroppen på glass for å utforske vitenskapen videre. For å faktisk fysisk kunne se det. Det er jo en måte å lære på.

En utforsker, en nærmest besatt materialsamler, en kunstner som gleder seg til en morsom utstillingsåpning – Bronger virker altså å være litt av alt dette. Når jeg spør om han er fornøyd med utstillingen i München, lyser han opp og beskriver atmosfæren under åpningen. Det var en stor folkemengde, glede og latter, ballonger i luften, en god stemning og lekenhet.

Bak Brongers alvorlige utseende begynner jeg å lure på om det ikke egentlig befinner seg en spøkefugl. Han har nevnt at han synes den norske smykkekonstverdenen er lite spennende, med noen få unntak. Generelt er utøverne mer opptatt av salg og produksjon enn av skapende og kunstnerisk utprøving av ideer. Vil Bronger beskrive seg selv som en morsom person? »



Sigurd Bronger, *Carrying device for a cactus spike* (2019). Private collection, Nederland. Foto: Sigurd Bronger.



Sigurd Bronger, *Camay* (2005). Die Neue Sammlung – The Design Museum. Foto: Sigurd Bronger

Sigurd Bronger, *Sustainable construction No 0923* (2023). Privat samling. Foto: Sigurd Bronger

– Ja, det å kunne jobbe med kunsten gir meg en god følelse. Det er ikke noe annet jeg vil i verden enn å jobbe og å prøve ut nye ideer. Noen ganger er det veldig frustrerende. Du skal tenke ut nye ideer, og det kan by på utfordringer. Men det gir meg også styrke til å fortsette.

Kunstneren møter sine samlere

Møtet med Sigurd Bronger og hans objekter minner meg på min opplevelse av den japanske kulturen og dens kjærlighet for materialkvalitet og små detaljer og et ønske om å opphøye hverdagslige objekter. Tenk for eksempel de kjente ritualene rundt teseremoniene og redskapene som hører til der, eller tenk på praksisen med *kintsugi*, den tradisjonelle teknikken for å reparere ødelagte gjenstander med gull. Bronger selv forteller henrykt om besøkene hos noen av samlerne som har kjøpt verkene hans – som ofte leveres i trekasser, spesielt tilpasset de skjøre konstruksjonene.

– Når samlerne tar objektet frem, blir det en slags seremoniell handling som de bruker litt tid på. Det blir en overraskelse, særlig når de skal vise tingene for andre. Jeg har jo ikke vært til stede selv, men slik de forteller om det, blir det en slik seremoni. Jeg liker det, for de setter sånn pris på det.

Han fortsetter å beskrive den «sjokkerte fryd» han av og til har opplevd når han møter noen av disse samlerne og ser hvor oppmerksomme de er på konstruksjonene hans. Hvordan de nøye stiller dem ut som kunstobjekter hjemme, og behandler dem nesten som familiemedlemmer. Han deler også en anekdote fra da kuratoren for München-utstillingen, Dr. Petra Hölscher, forsøkte å forstå hvorfor noen av samlerne ikke ville låne ut objektene sine til museet.

– Det er en historie om et ektepar som er veldig syke og som mener at når de kommer ned om morgenen og ser objektene, så gjør det at de fortsatt er i live. Det rørte meg ganske mye da jeg hørte den historien, for det sier noe om hvor mye det betyr for de personene som har disse verkene. De verdsetter det, og det gir dem håp i livet. Det er fint. Det var ikke sånn jeg hadde tenkt at mine objekter skulle bli, men det er veldig hyggelig å ta med seg videre.

Siden Bronger insisterer på at hans objekter er «bærbare», lurer jeg naturligvis på om han selv bruker dem. Men det viser seg at kunstneren føler seg ubekvem med å bruke smykker – til og med det å bære en giftering føles ubehagelig for ham. Han sørger for at folk kan bruke objektene, men likevel – måten han selv forestiller seg dem i bruk, minner altså mer om utstillinger i et kuriositetskabinett.

– For meg er det bare en nytelse å ha det i rommet i seg selv. Det er det jeg liker med det. At de er både funksjonelle og at de er et selvstendig objekt. Det prøver jeg å vise i utstillingen min, og det tror jeg at jeg har fått til. Det er god plass i montrene, der mange av dem bare har ett arbeid i seg. Slik kan du oppleve objektet som et selvstendig objekt i rommet. Og det er viktig for meg.

Etter et liv dedikert til frihet heller enn penger og berømmelse, er det nesten ironisk (men ikke så uvanlig i kunstverdenen) at Bronger nå opplever fornyet interesse for kunsten sin. München-utstillingen har sparket i gang flere nye prosjekter for den 67 år gamle kunstneren. I 2026 skal deler av München-utstillingen vises i Det nordiske ambassadekomplekset i Berlin, og ikke minst vil han i januar 2025 ha sin første separatutstilling i Oslo siden 1998. Da blir noe av produksjonen hans å finne hos Format. ■



Sigurd Bronger. Foto: Runa Vethal Stølen

OM INSTITUSJONELL SELVTILLIT OG SAMLINGSUTSTILLINGENS DILEMMA

*I mars var tre kritikere samlet til kritikersalong på Litteraturhuset i Trondheim for å snakke om de to samlingsutstillingene Gjenfortryllet på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og Å lære av kunstneren på Trondheim Kunstmuseum. Kunst- og motehistoriker Ragnhild Brochmann oppsummerte samtalen slik:
– Det dere ønsker dere, er institusjonell selvtillit!*

Tekst av Maria Veie Sandvik



Installasjonsbilde fra Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums utstilling *Gjenfortryllet* på TKM Gråmølina. Foto: Freia Beer

Jeg sitter på toget nordover fra Oslo mens hele Norge fyller kupeen. Vogna er fylt av alle oss som eier de offentlige kunstsamlingene. Familier, pensjonister, studenter, ja kanskje også noen turister. Mest går det i veldig norske samtaler om matpakker med polarbrød og bringebær og jakten på tegnesaker. Ikke akkurat arbeidsro, men dette er jo heller ikke mitt private kontor. Det er egentlig en sjeldent fin intimitet. Det minner meg om verdien av de tingene vi deler, at jeg, som kunsthistoriker, jobber for å formidle kunsten til hele denne vogna, ikke bare de jeg kjenner og vil bli sett av. Men hvordan skal man i tråd med Nasjonalmuseets hårete ambisjon «nå ALLE»?¹

For noen måneder siden ble jeg bedt om å lede en kritikersalong med daværende gjestekritiker hos ArtScene Trondheim og Lademoen Kunstnerverksteder, Carina Elisabeth Beddari, og kritikeren Tommy Olsson.² Temaet var de to nye samlingsutstillingene fra Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NKIM) – *Gjenfortryllet* og Trondheim Kunstmuseums (TKM) *Å lære av kunstneren*. Hva har disse utstillingene til felles, hvordan virker de og hvordan virker de ikke?

Samtalen ble arrangert på Litteraturhuset i Trondheim foran en fullsatt sal. Jeg startet med å poengtere at disse to samlingene er vår felles eiendom, de angår oss, og er for de fleste av oss de eneste kunstsamlinger vi er medeiere av. I alle fall i Trondheim. De færreste av oss har en kunstsamling hjemme, og selv om noen av lytterne kanskje eier flere kunstverk enn gjennomsnittsnordmannen, er det ikke sikkert at vi kan kalle det en «kunstsamling».

NKIM har i sin utstilling satt sammen nyinnkjøpte verk av nålevende kunstnere og kunsthåndverkere og verk fra museets første direktør, Jens Thiis, under tittelen *Gjenfortryllet*. Museet bruker begrepet gjenfortrylling – re-enchantment – for å skape en dialog mellom historiske verk fra samlingen og samtidskunsthåndverket. Utstillingen tar utgangspunkt i tiden da museet ble etablert (1893) og stilbevegelsen art nouveau. Her er flere verk jeg ble godt kjent med gjennom arbeidet med boka *Jens Thiis og kunstens dekorative prinsipp* (2023), for eksempel *The Bird* av William Morris, kjøpt av Thiis til museet i 1902. Redaktørene Morten Spjøtvold og Tore Kirkholt har dykket ned i denne tidlige institusjonsbyggeren i norsk kunsthistorie og hvordan han preget kunstdebatten på »



Tom Kosmo, Domestication (2020). Del av utstillingen *Gjenfortryllet* på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Freia Beer

første del av 1900-tallet. Thiis sto bak omfattende innkjøp i løpet av sin direktørperiode ved NKIM, men han var også sentral for TKM som formann for direksjonen i forløperen til museet, nemlig Trondhjems kunstforening.

Da NKIM åpnet nye utstillinger 17. desember 1900, ble et av utstillingsrommene titulert *Det engelske værelset* (eller *Morris-rommet* som det senere ble kalt)³ med sine tekstiler, tapeter, praktmøbler, fajanse og keramikk. Et av rommene i *Gjenfortryllet* kan med litt velvilje fortolkes som et engelsk værelse for vårt millennium. Her ser vi Bjørn Båsens eventyrlige maleri som veggskap, *Tchaikovsky Cabinet* fra 2020, Anne Marie Hagerups nydelig viltvoksende porselens- og stengodsskulptur, *Rever (Reveriet)*, også fra 2020, og Irene Nordlis praktfulle keramik- og treskulptur, *Form i seg selv på bord med tynne bein* (2016). Beddari opplever at utstillingen *Gjenfortryllet* føles langt mer samtidig enn *Å lære av kunstneren* hos TKM, og ikke bare i de rommene som jeg har omtalt her, men i hvilket som helst rom. Som en kunstkritiker med bakgrunn fra litteraturfeltet, er mye av samtidskunsthåndverket ukjent for henne, og Irene Nordli, for eksempel, var et kunstnerskap som hun oppdaget her.

«Det er veldig mange av verkene som jeg kunne bare stått og sett på i en time fordi jeg synes det er veldig fascinerende å se på fargene og får lyst til å ta på keramikken ...» Her tror jeg Beddari formidler noe essensielt ved det en samlingsutstilling også skal være og som er lett å glemme, i alle fall i min tidvise opphengthet i det konseptuelle og tematiske. Utstillinger må også legge til rette for slike begeistrede nærstudier in situ, altså på stedet, ikke gjennom enda en skjerm. Enten man er kunstkritiker eller på kunstmuseum for første gang, håper jeg besøkende får kjenne på opplevelsen av *det vakre*. Beddari fortsetter ved å trekke frem nettopp verdien av det vakre – hun hevder at «vi snakker altfor lite i all mulig kritikk av både kunst og litteratur om at det faktisk er skjønnhet og nytelse i det vi driver med, og at det har en verdi». I samtalen om dette innrømte jeg at dette ofte er ord jeg unngår som redaktør, at jeg ofte etterspør mer

tematiske adjektiv, og da kommenterte Beddari at det handler om opplevelse. Og da begynner vi å nærme oss en kjerne: Hva er kunstmuseets og samlingsutstillingenes primære oppgave? Er det å lære oss noe eller å gi oss en opplevelse? Hvis vi må velge?

På TKM har museet fylt underetasjen med en rekke ulike konsepter under tittelen *Å lære av kunstneren*. I stedet for å velge en stram og helhetlig kuratorisk plan, har TKM både gjenbrukt en serie temporære utstillinger kuratert av fire kunstnere bosatt i Trondheim (som da het *Kunstnerens valg*) samt presentert et utdrag fra kunstneren Martin Tebus sin temporære utstilling fra 2015. Felles-trekket er altså at de fem kunstnerne – her i rollen som eksterne kuratorer – har tatt utgangspunkt i TKMs samling. I tillegg har museet selv satt sammen en kakofoni av ulike verk fra samlingen i utstillingens første rom som imponerte verken Beddari eller Olsson.

Olsson innledet med å si at begge samlingsutstillingene – både den på TKM og den på NKIM – er mislykkede. Dette fordi oppgaven ifølge ham er umulig. Men så kan man, som han sier, mislykkes mer eller mindre interessant. Som et eksempel på det som fungerer, viser Olsson til NKIMs presentasjon av Tom Kosmos installasjon *Domestication* (2020) i *Gjenfortryllet*. Verket består av skulpturer plassert mot en halvsirkelformet veggtegning, og denne svære veggtegningen viser en rotdekket sti inn i en mørk skog. En av skulpturene er en liten hund inntullet i et håndkle – og det hele er skapt i tre. Olsson mener dette er et mer vellykket rom enn de resterende fordi det «dels ligner på bildekunst uten at det blir for mye design, og dels fordi dette rommet i utstillingen har den nå over ti år gamle kunsthåndverk-bildekunst-fusjonen eller -tilnærmingen i seg». Olssons påstand er at kunsthåndverket «ønsker å bli bildekunst, mens bildekunstnerne ønsker å kunne lage noe med hendene». Dette er altså ikke noe nytt, men fortsatt aktuelt, ifølge Tommy. Beddari på sin side beskriver det som at hun ble betatt av utstillingen og dens konseptuelle overbygning. For henne kom begeistringen som en respons til utstillingsteksten »



Begge sider:
Oversiktsbilde fra
utstillingen *Å lære av
kunstneren* hos
Trondheim Kunstmuseum.
Foto: Lili Zaneta.

og dens teoretiske referanser til den tyske sosiologen Max Weber (1864–1920) – som brukte begrepet avfortrylling eller dis-enchantment for å beskrive noe som hadde gått tapt i det moderne, vestlige samfunnet – men også selve gjenstandene og deres formgivning. Eller som hun sa: «Jeg ble egentlig ganske betatt av den overbygningen fordi de har en mye lengre og mer veiledende utstillingstekst som handler om begrepet gjenfortryllelse som kommer fra den italienske feministen og aktivisten Silvia Federici (...) og avfortryllelse som handler om at moderniteten gjorde alt grått.»

Som en kontrast til dette er begge kritikerne enige om at TKMs nye samlingsutstilling ikke fungerer særlig godt. Her er helheten helt overbelastet, ifølge Olsson. Selv om han ser seg som en stor tilhenger av drastiske kuratoriske valg, synes han også det er noe «veldig seift» med museet – det er ikke nytt. En kommentar til dette fra Beddari er det romantiserte rommet «åpent studio» med vinflaske i skrivebordskapet osv. på samme museum. Er det dette som er å lære av kunstneren? Her presenteres en gammel kunstnermyte som hun synes er litt rar. Beddari er mest opptatt av at museet ikke gjør som hun forventer, nemlig å presentere tekster som forklarer utstillingens kuratoriske konsept. Hun får ikke svar på hva det er hun skal lære av kunstneren. Olsson vil derimot ikke ha det han kaller «pedagogiske tekster på vegg» fordi de «har bestandig irritert vannet av meg».

En gang jeg var på «tantetur» på Trondheim kunstmuseum, fikk jeg et godt spørsmål av min nevø. Han spurte meg om vi hadde lært noe. Som kunsthistoriker og museumselsker har jeg alltid behov for å forsvare

museet, og jeg svarte at det kanskje ikke er meningen at vi skal lære noe, men at vi skal få noe nytt å tenke på? Jeg har altså en litt annen forventning enn Beddari. Uten at jeg har spurt museet om dette, vil jeg anta at de ønsker at publikum selv skal svare på spørsmålet istedenfor å gi alle svarene med autoritet. Jeg kjenner jeg vinger her i møte med museet som det autoritære og objektbaserte og museet som en medspiller – eller som et sted for «medborgerskap, flerstemmighet og deltakelse».⁴ Ifølge fagredaktørene av boka *Et kunstmuseum i endring* (2022), Line Engen og Boel Christensen-Scheel, har kravene til kunstmuseet endret seg radikalt de siste tiårene. Allerede i 1992 skrev forskeren Lynn D. Dierking om at oppmerksomheten i museet har gått fra samlingen til publikumsopplevelsen. Er det slik at TKM er forut for kritikerne? Eller har de med denne utstillingen gapt over for mye? Det er jo ingen tvil om at kunstmuseet er et eksempel på «Et nytt kunstmuseum» i tråd med *The Experiential Turn*. Dette er en mye omtalt artikkel fra 2014, hvor Dorothea von Hantelmann understreker at de-materialiseringen av kunstobjektet gjennom det 20. århundret har ført til at kunstnere og andre ser på opplevelsen som et slags materiale, altså at opplevelsen blir grunnen for besøket, ikke kunsten. Så her finner jeg meg igjen fanget mellom det såkalt «gamle» museet og det nye museet. Som Beddari har jeg en klar forventning om at museet skal servere lengre kunstfaglige tekster til meg og andre som ønsker å «lære noe» fra den autoriteten som museet tross alt er. Som hun sier: «De må tørre å stå for at de er en autoritet» (...) og si følgende: «Vi velger å stille ut dette. Vi skal si hvorfor, vi skal stå for det. Vi kan ikke bare være som Nasjonalmuseet og si "jeg kaller det kunst". Det funker ikke. Du må tørre å trå inn i kanondebatten.»



Samtidig må jeg avslutte med å si at TKM likevel er en institusjon som evner å realisere Nasjonalmuseets hårete mål ved å faktisk reflektere samfunnet og tiden vi lever i. For det som skjedde for meg da jeg gikk inn i det første rommet, som har tittelen *Hav, krig og økonomi*, var at jeg – tross lett hodepine og en overveldende presentasjon av verk – kjente at dette rommet tok samtidas apokalyptiske erfaring på alvor. Aldri har *Granaten* (1916) av Per Krohg passet bedre inn. Tidligere har den blomsterlignende formen i maleriet sentrum sett ut som – ja, en blomst – men nå var den nærmere den eksplosjonen Krohg har malt. Rommet er tapetsert med en 1:1-reproduksjon av Vanessa Bairds «vinnerverk» fra Lorck Schive kunstpris i 2015, *I don't want to be anywhere, but here I am*, og midt i dette henger Elisabeth Harrs tekstilarbeider samt Gabriel Kiehlands *Dødsstranden* fra 1894 og Hans Gudes Brenning fra 1893. Det brenner ikke i Gudes maleri, men det brenner på Trondheim kunstmuseum.

Jeg er enig med Olsson at denne samlingsutstillingen oppleves overbelastet – men kanskje man kan oppleve dem enkeltvis? TKM beskriver kunstneren som en kombinasjon av speilet som speiler sin samtid og kniven som skjærer igjennom. Å bevitne en slik gjennomskjærende speiling av vår ganske så groteske samtid (i alle fall når man tenker på kontrasten mellom min trygge trønderhverdag og hvordan virkelighetens kriger og klimakriser velter ut fra skjermen) må nødvendigvis kjennes litt overbelastende. Og jeg skal innrømme at den omfavnelsen jeg møter i det gjenoppståtte William Morris-rommet hos NKIM eller Frida Hansens praktfulle transparentvevde *Peoner* fra 1901 kjennes lettere å fordøye enn den til dels overbelastede og flerstemmige samlingspresenta-

sjonen på TKM – men kanskje er det nettopp dette som trengs for å ta brutaliteten på alvor? Å presentere den hodeskalletette *Dødsstranden* av Kiehlend i et roligere rom uten reproduksjonen av Baird ville absolutt gitt mer rom til å studere verket in situ, men det ville kanskje kjentes mer pent enn gruffullt på en slik måte. Det er nå, etterpå, ja i flere måneder etterpå, at dette rommet har virket i meg. Og en samlingsutstilling skal jo nettopp stå lenger enn de klassiske tre månedene, så hvorfor ikke ta sjansen? Altså ta den helt ut? Jeg synes det står respekt av det valget. Jeg må gå tilbake – uten hodepine – for å studere Tobias Liljedahls utstillingsrom *Landskap*, Veslemøy Lilleengens *Mor*, Edith Lundebrekkes *Telling og måling* og Enrique Rouras *Advarsel*. Om du besøker Litteraturhusets hjemmesider, kan du høre litt mer om hvorfor Beddari for eksempel hadde sansen for hvordan Roura hadde kontekstualisert kunsthåndverk uten en klar proveniens. Og for en leser av Kunsthåndverk vil nok både NKIM og TKM gi relevante svar på hva et museum og en samlingsutstilling skal være. ■

Noter

- (1) «Gjør kunsten tilgjengelig for alle – og hver enkelt. Reflekter samfunnet og tiden vi lever i» <https://www.nasjonalmuseet.no/contentassets/eab0ab72e7c9400f8625e348bb4f7c2b/strategi.pdf> lest 06.06.24.
- (2) Samtalen er tilgjengelig på Litteraturhusets nettside: <https://litteraturhusettrondheim.no/studio/kritikersalong-gjenfortryllet-og-a-laere-av-kunstneren/>
- (3) Ingrid Halland har skrevet om Morris-rommet (fra 1900 og 1908) som var basert på Thiis sine ferske innkjøp. Spjøtvold, M. og Kirkholt, T. (2024): *Jens Thiis og kunstens dekorative prinsipp*, s. 45.
- (4) Engen, L. og Christensen-Scheel, B. (2022): *Et kunstmuseum i endring*, s. 498.

– DET HANDLER OM Å FÅ ET ÅPNERE PERSPEKTIV OG ET STED HVOR OGSÅ DE STILLE STEMMENE SLIPPER TIL

Irene Snarby er i år aktuell som kurator for den samiske delen av utstillinga Urfolkshistorier ved KODE i Bergen. Det er et resultat av at hun hele sin tid som kunsthistoriker standhaftig har arbeidet for og med samisk kunst. I dag investerer hun mye tid og energi på å kjempe for bevaring av totalkunstverket De Samiske Samlinger/Sámiid Vuorká-Dávvirat (SVD) i Karasjok.

Tekst av Hilde Sørstrøm



Iver Jåks' dørhandtak (1972) på inngangsdøren til Sámiid Vuorká-Dávvirat/De Samiske Samlinger. Foto: Elin Haugdal

Det er nå godt kjent at vi de senere år, særlig etter documenta14 i 2017, har sett en fremvekst av samisk kunst på landets kunstinstitusjoner og i andre deler av kunstfeltet. Men for Irene Snarby, som i dag er aktuell som kurator for den samiske delen i utstillinga *Urfolkshistorier* på KODE i Bergen, strekker interessen seg mye lenger tilbake. Kunsthistorikeren har forsket på og arbeidet med samisk kunst siden 1990-tallet, og har senere tatt denne interessen med seg inn i en rekke ulike prosjekter. Hun har vært kunstkonsulent, holdt foredrag, skrevet artikler og vært redaktør for flere publikasjoner. Ikke minst har hun i flere år arbeidet som kunstkonservator ved Sámiid Vuorká-Dávvirat/De Samiske Samlinger (SVD) ved RiddoDuottarMuseat (RDM) i Karasjok. Hun har også vært medlem i Sametingets innkjøpskomité for samtidskunst og dáiddaduodji og er i dag frilans kurator og stipendiat i kunsthistorie ved UiT Norges arktiske universitet.

– Jeg tror at jeg kan si at jeg hele livet har hatt interessen for det samiske. Jeg kommer fra en fornorsket samisk familie, men for meg har det ikke vært noe alternativ å være fornorsket. Helt siden jeg var ung har jeg kjempet for å ta tilbake det samiske. Blant annet prøvde jeg lenge

å få lov til å lære meg samisk på ungdomsskolen og videregående. Der kjempet jeg politisk for at samisk skulle være like viktig som nynorsk. Men det var uaktuelt å få lære samisk, noe som bare gjorde meg enda staere.

Gjennom sin mors familie i Kautokeino stiftet Snarby allerede på 1980-tallet bekjentskap med mange joikere, skuespillere og andre kulturfolk som ble viktig for henne. En av disse mange gode samtalepartnere som gjorde inntrykk var Mikkel Gaup.

– Han er vel en av de siste noaidier. Da jeg var i begynnelsen av 20-årene, var jeg så heldig at jeg fikk flere døgn der jeg kunne sitte og snakke med ham. Det var helt fantastisk. Jeg studerte da psykologi, og en av de siste tingene han sa til meg var at «Nei, du har ikke sånne psykologiøya, du skal gjøre náikka anna».

På universitetet i Tromsø fortsatte hun derfor å studere kunsthistorie. Det var gøy, for der fikk de studere arkitektur i Norden og reiste på studieturer i Nord-Troms. For å ta hovedfag måtte hun derimot flytte til Oslo. Der ble dessverre ikke engasjementet for det nordlige like godt mottatt. »



Sámiid Vuorká-Dávvirat/De Samiske Samlinger i Karasjok. Foto: Elin Haugdal

Etter å ha sett utstillinga *Arts from the Arctic* i Tromsø Kunstforening i 1993, ønsket hun å skrive om urfolkskunst. Utstillinga, som viste kunstneriske uttrykk fra både Sápmi, Russland, Alaska og Canada, kan trygt beskrives som en utstilling forut for sin tid.

– Jeg tror ikke alle forstår hvor hardt det var for de som var primus motor bak denne. Det var Ingunn Utsi og Rose-Marie Huuva, og de kjempet veldig hardt for at utstillinga skulle være kuratert av urfolk. Så den ble veldig avgjørende for det som har skjedd etterpå. Et hjul begynte å rulle da.

Da hun så ville fokusere på arktisk kunst i sin hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, fikk hun blankt nei.

– De var ikke sikre på om det var kunst. Så da sa jeg at «ja, ja, jeg kan jo begrense meg til å skrive om den samiske delen av utstillinga». Men heller ikke det ble godkjent. Til slutt valgte jeg Iver Jáks og tresnittserien *Homo sapiens*, og det godtok de.

Snarby understreker imidlertid at hun ikke tror motstanden hun møtte i studietiden handlet om vrangvilje.

– Det var nok mer usikkerhet. Vi må bare erkjenne at det

var veldig lite kunnskap om samisk kultur i Norge da, og det er det dessverre fortsatt.

Løsningen ble at Snarby fikk tildelt veileder fra Universitetet i Tromsø og flyttet nordover igjen for å være nærmere det samiske. Hadde hun blitt i Oslo, hadde hun kanskje ikke klart å gjennomføre studiene.

– Jeg følte på en tristhet over motstanden i Oslo. Det gjorde meg rett og slett frustrert. Men så tenkte jeg at jeg skulle jo ikke skrive dette i sinne heller, så jeg måtte bare dra hjem for å skrive.

Med årene har Snarby opparbeidet seg en enorm kunnskap om samisk kunst, duodji, kunstnere og duojarer, og har vært en viktig bidragsyter i formidlingsarbeidet og forskningen omkring samisk kunst. Hun har vært involvert i en rekke utstillingsprosjekter, bokprosjekter og andre kunstprosjekter både i Sápmi og i andre deler av Europa. Mye av denne kunnskapen fikk hun i årene hun arbeidet med kunstsamlingen i Karasjok. Hun minnes dagen for 21 år siden da hun åpnet de tunge dørene til kunstmagasinet for første gang.

– Det var over 1000 kunstverk, proft plassert i kunstmagasinet. Det var så mange malerier. Og duodji, masse

duodji. Det var fantastisk. Og selvfølgelig var det det. Det aller beste som har blitt laget av samisk kunst er jo samlet der. Det er helt sykt at det fortsatt ikke vises frem.

– Ser man på praksisen din, så er det tydelig at det samiske har vært ledende hele veien for deg. Det er imponerende. For det skal jo litt til for å holde fokus når man møter så mye motstand i eget fagfelt som du gjorde.

– Ja, men det er jo en sånn fantastisk verden å komme inn i. Og jeg tror at den inngangsporten jeg fikk via alle de fine samtaler jeg hadde med slektningene mine fra Finnmark knyttet meg veldig nært til det samiske. Jeg så jo også at det ikke var noen som hadde gjort noe på dette. Det var et uskrevet blad. Så det ble også et driv.

Kampen i Karasjok

Kampviljen, drivkraften og staheten har kuratoren fra Sápmi hatt god bruk for denne våren. Det skinner fort igjennom i samtalen vår. Før jeg rekker å stille spørsmål om arbeidet med utstillinga på KODE, peiler hun selv samtalen inn på debatten omkring dagens situasjon i Karasjok. Der er det vedtatt at bygningen som siden 1972 har huset De Samiske Samlinger/Sámiid Vuorká-Dávvirat (SVD) skal rives. Det var Sametinget som i 2022 vedtok rivingen med mål om å få på plass et nytt bygg som er bedre tilrettelagt for museumsdrift. Det nye bygget er

også tenkt å skulle inkludere et samisk kunstmuseum. Snarby, sammen med en rekke representanter fra kunst- og kulturfeltet – deriblant Joar Nango, Synnøve Persen og Geir Tore Holm¹ – er imot riving.

Sammen med Snarby har flere stilt seg spørrende ikke bare til selve rivevedtaket, men også prosessen rundt det. For eksempel har utvalget valgt å gå bort fra rådene fra Statsbyggs «Mulighetsstudie», som ble utført i 2019 for å se på muligheten for en samlokalisering av Samisk museum i Karasjok, De samiske samlinger (SVD), Samisk kunstmuseum og Senter for samisk samtidskunst (SDG) i Karasjok. I rapporten kommer det blant annet frem at selv om bygningen – som omtales som et bygg med vesentlige verneverdier og arkitektoniske kvaliteter med symbolske verdier – fremstår nedslitt, viser tilstandsvurderingene at hovedkonstruksjonen er i god stand. Ifølge Statsbygg er derfor renovering med et tilbygg et realistisk alternativ.²

Men dette er ikke den eneste grunnen til at mange nå reagerer. Bygningen som skal rives er blitt til i nært samarbeid mellom kunstner Iver Jáks og arkitektene Jessen&Jessen (Vidar Corn Jessen og Magdalena Eide Jessen), og regnes av flere – deriblant Snarby – som Sápmis aller viktigste kunstverk. »



Iver Jáks' verk *Gudenes dans/Ipmiid dánsa* (1972) i foajeen til Sámiid Vuorká-Dávvirat/De Samiske Samlinger. Verket er støpt inn i betongveggen. Foto: Elin Haugdal, 2010

– Det er jo en eneste stor kunstinntallasjon, når du tenker deg om. Kunstverk og arkitektur er så integrert i hverandre at det ikke går å skille dem. Dørhandtaket, som er tegnet av Iver Jåks, ligner ei hellig tromme, og symboliserer samtidig fruktbarhet der det kvinnelige og mannlige møtes som i en befruktning. Materialet er messing, som også er brukt flere steder inne i museet, og som ifølge gammel samisk religion beskyttet mot onde ånder. Når du tar i dette tunge dørhandtaket og kommer inn i en verden med relieffet *Gudenes dans*, det er en helt egen følelse. Det er mørkt, som i en hule, og ikke hvitt og sterilt. Det har en helt egen stemning. Så først og fremst er dette en kamp for å bevare dette totalkunstverket. Det er Iver Jåks' viktigste verk. Og da mener jeg altså hele bygget.

At det foreligger planer om å bevare verket *Gudenes dans*, som er støpt inn i en av bygningens betongvegger, er i det hele tatt en mager trøst siden samisk estetikk er gjennomgående gjennom hele bygget.

– De som ivrer for å få revet bygningen sier at «ja, men vi skal jo ta vare på Gudenes dans», og det er jo bra, men det er jo bare en del av det. Og la oss si at de skal ta vare på det. Hvorfor kan ingen svare på hvordan de skal gjøre det? Hvordan kan de si at det ikke kommer til å rause sammen? Hvordan kan de si at det ikke blir ødelagt? Og hva med kostnadene knyttet til dette? Vet de som bestemmer at det trolig vil koste flere titalls millioner? Sammenligner man dette med Y-blokka, så kostet det 59 millioner å rive bygget og å flytte betongrelieffet *Fiskekne*.³

– Det verste av alt er at prisen for å rive og så bygge nytt er akkurat like høy eller høyere enn å bevare De Samiske Samlinger og få et tilbygg tilpasset moderne behov for konservering og bevaring. Så skjønn det den som kan, sier Snarby, som har lest sakspapirene «slik djevelen leser Bibelen».

Andre argumenter mot riving har blant annet vært at det her er snakk om å rive det *første* museet som er bygget med formål om å være et samisk museum. Det er med andre ord et bygg som bærer mye viktig historie og har hatt stor betydning både som samlingssted og i arbeidet med formidling, og utvikling, av samisk kultur. Et annet argument imot har vært at det er stikk i strid med samisk

tankegang, der gjenbruk ville vært den mest bærekraftige og logiske løsningen.

Likevel er det altså argumentene *for* riving som har vunnet frem i Sametinget, og – etter å ha blitt presentert som en hastesak – ble det altså i 2022 vedtatt å rive bygget. En avgjørelse som ble tatt med 37 stemmer for og kun 2 stemmer imot. Begrunnelsen har blant annet vært at etterslep på vedlikehold har ført til råteskader og mugg i det eksisterende bygget. Et annet argument som samedingsråd Maja Kristine Jåmå (NSR) har uttalt til NRK, er at det er nødvendig å rive for å få bygget et nytt museum.⁴ Men Snarby kjøper ikke disse argumentene, noe hun har uttalt klart og tydelig i avisinnlegg og på ulike seminarer i Tromsø den siste tiden.

– I samtale rundt dette har du blant annet uttalt at vi nå er lenger unna et samisk kunstmuseum enn noen gang før. Hva mener du med det?

– Jeg har hatt troa på et samisk kunstmuseum i alle år, men nå begynner jeg å lure. Du mister jo litt motet når de som er ansvarlig – det være seg styret til RDM, direktøren eller Sametinget – har lyst til å fjerne det første museet i verden som er bygget med formål om å være et samisk museum. Jeg kan ikke forstå at de som skal bygge ut det nye museet kan finne på å gjøre noe slikt.

Det er bemerkelsesverdig at det er så mange som nå engasjerer seg i saken etter at vedtaket er tatt, og man kan spørre seg om det da har blitt gitt tilstrekkelig informasjon i prosessen før vedtaket. Snarby etterspør i alle fall tettere samarbeid mellom de som tar disse avgjørelsene og kunstfeltet, og da spesielt samiske kunstnere.

– Jeg skjønner ikke at utvalget ikke har følt behov for kunstnerisk kompetanse. Hvordan skal de klare å få til å lage et samisk kunstmuseum uten dialog med kunstnere? Uten dialog med folk som jobber med samisk kunst som tema? Det må fagfolk fra kunstfeltet inn der, og det holder ikke med én person fra Samisk kunstnerforbund.

– Så kan du kanskje ikke si at det ikke er en demokratisk avgjørelse siden de jo har hatt avstemming. Men hvilken informasjon har rådsmedlemmene i Sametinget forholdt seg til hvis 37 av 39 stemte *for* riving? Hva er det slags informasjon de har fått når de ikke følger det Statsbygg



KODE-direktør Petter Snare sammen med kurator Irene Snarby i utstillingen *Urfolkshistorier / Indigenous Histories*. Foto: Kode

og deres egne fagfolk sier? For de har jo hatt egne fagfolk som også har sett på bygget, og de er også *for* bevaring. Det er jo de politikerne burde ha forholdt seg til. Og jeg bare spør: Hvor er arkitekttegningene, siden det haster sånn med å rive? Vi har ikke sett noe annet enn noen firkanter på et papir. Så det er jo noen grunner til at jeg tenker at et samisk kunstmuseum aldri har vært lenger unna enn det er nå.

Ettersom Statsbygg har konkludert med at det er fullt mulig å oppgradere bygget, er Snarbys forslag at det bygges et nytt bygg et annet sted i Karasjok med konserveringslab, magasin og andre fasiliteter som det kulturhistoriske museet trenger. Så kan Samisk kunstmuseum flytte inn sammen med Jåks' arbeider i SVD-bygget når det er renovert.

– SVD er jo allerede et monument for samisk estetikk med gjennomtenkt symbolbruk. Jeg mener egentlig at RiddoDuottarMuseat bruker Samisk kunstmuseum som en brekkstang til å få gjennom det de selv trenger, uten å ta kunstneriske hensyn. For det er klart at de har store behov. Men de skal jo få dekket dem, de også.

Det merkes godt at Snarby er opprørt over situasjonen, men selv om mange mener at toget har gått, er kanskje ikke alt håp ute likevel? Mens Kunsthåndverk er på vei i trykken, arbeider Snarby sammen med en rekke kunstnere og andre kunstfaglige stemmer i håp om å få til en midlertidig fredning av bygningen.

– Det blir interessant å se hvordan dette ender. Om det er mulig å få snudd flisa, liksom. Men nå må vi skifte tema. For vi må rekke å snakke litt om *Urfolkshistorier* også.

– Ja, jeg blir litt engasjert. Jeg bare håper at noen på Sametinget reagerer. Politikerne er vårt siste håp. Så ikke skriv noe stygt om dem, ler hun hjertelig midt oppi alvoret.

Urfolkshistorier

I vår åpnet altså utstillinga *Urfolkshistorier / Indigenous Histories* på Stenersenmuseet ved KODE i Bergen etter å først ha blitt vist høsten 2023 ved et av Latin-Amerikas fremste museer, MASP (Museu de Arte de São Paulo) i Brasil. Kurator og initiativtaker for utstillingsprosjektet var Adriano Pedrosa, som også har kuratert hoved- »

Oversiktsbilde fra utstillingen *Urfolkshistorier* Foto: Dag Fosse / KODE

utstillinga på Veneziaabnalen som åpnet i vår. Det som er spesielt med utstillinga, er at alle kuratorene som er involvert har urfolksopphav og sammen representerer urfolk fra Sør-Amerika, Nord-Amerika, Oseania og Norden. Fordi MASPs samarbeidspartner KODE ikke har den samiske kuratorkompetansen som trengtes i dette tilfellet, ble Irene Snarby invitert til å kuratere delen som skulle representere Sápmi. Det er hun svært glad for, selv om hun gjerne skulle kommet litt tidligere inn i prosessen. Hun ler godt når hun forteller om startfasen.

– Det gikk ca. en måned fra jeg fikk oppdraget til jeg satt på kontoret til Adriano og presenterte navn på kunstnere og alle verk med en begrunnelse for hvorfor det måtte bli sånn. Så det var litt rock 'n' roll.

Det overordnede temaet var «historier», og det falt godt i smak.

– Jeg likte det godt, og det tror jeg også de andre kuratorene gjorde. Det skulle være historier. Ikke sånn leksikonhistorie, men slik *vi* ser på historie. Da kan det også være drømmer, tanker, livssyn og ja, ikke sant? Vi kunne også gjerne flette inn eldre gjenstander med samtidskunsten, og akkurat det er ikke vanskelig med samisk kunst. Det henger veldig godt i hop. Jeg synes jo også det var prikken over i-en da vi i Bergen fikk bygge utstillinga litt ut. Da fikk vi tak i ladjogahpir, hornlua, og da falt brikkene på plass.

Snarby er likevel litt skuffet over at hun ikke fikk vist Outi Pieskis *Guhte gullá – Here to hear* (2021), en video-

installasjon der Pieskis døtre, Birit og Katja Haarla, danser på svart bakgrunn – med hornluer på – til musikk av Mari Boine og Tuomo Puranen.

– Den er fantastisk. Jeg hadde så lyst til at man skulle få se den med en gang man kom inn på museet. Men pengene strakk ikke til. Det ble for dyrt, rett og slett. Men jeg håper å få vist den her i Tromsø.

– *Bare videoen? Du vil ikke vise hele den samiske delen som en egen utstilling i Tromsø, altså?*

– Vet du, vi er så heldig at vi har sett mange av disse kunstverkene. Det er selvsagt en god del nye arbeider også, men for meg var det først og fremst viktig å få ei så stor urfolkskunstutstilling til Norge.

Det har uten tvil vært mangel på utstillinger med så stor urfolksrepresentasjon i Norge, men internasjonalt har interessen vært større, også for samisk kunst. Snarby trekker blant annet frem utstillingene *Sakahàn: International Indigenous Art* ved National Gallery of Canada i 2013 og en større utstilling i Venezuela i 2003 og 2004 som inneholdt flere viktige verk av samiske kunstnere.

Det spirituelle

– *Du har valgt å fokusere på det spirituelle i den samiske delen av Urfolkshistorier. Hvorfor valgte du å se den veien?*

– Jeg er veldig inspirert av boka som Outi Pieski og Eeva-Kristiina Harlin har skrevet om ladjogahpir. Den er

så fin! Helt fantastisk. Den historia de forteller der, det er kvinnehistorie, det er historia om duodji, om verdier, verdighet og natur. Det er så utrolig inspirerende. Og det er så negativt alt man snakker om nå, som fornorskning og kristning. Kristninga har jo fjernet masse av den samiske kulturen, men jeg vet jo at ikke alt er borte. Og da tenkte jeg at det kunne være interessant å se på hva som ennå lever. Hva er det samiske i det samiske samfunnet? Altså, det er veldig mye tro som har overlevd. Og den gamle samiske religionen har jo overlevd via duodji. De samiske tegnene er laget med hensikt. For eksempel finnes jo solsymbolet nesten overalt.

Solsymbolet dukker opp flere steder i *Urfolkshistorier*.

Det gjør også arbeider i metall, som ble inkludert på grunn av sine magiske virkninger og beskyttende effekt. Som for eksempel kniver med beskyttende stål som har blitt viktige i det samiske samfunnet. Snarby har tidligere fortalt at om du gir en kniv i gave, så må du forlange å få en mynt tilbake for at det skal gå deg godt. Men metall dukket også opp i andre duodjiarbeider.

– Jeg tok for eksempel med noen eldre komsekuler som var beskyttelse mot onde ånder så ikke barnet ditt i komsen ble byttet ut av de underjordiske.

– *Men hvordan var arbeidet mellom deg og de andre kuratorene. Samarbeidet dere?*

– Det var flere seminarer før koronaen som jeg ikke har deltatt på siden det var før jeg kom inn i bildet. Men nei, vi samarbeidet ikke om selve utstillinga. Og det var ikke optimalt. Det skulle jeg gjerne ha gjort. Når vi kom ordentlig i tale i Bergen, så snakket vi om at det burde vært neste trinn. Drømmen er å fjerne disse veggene – for vi er jo i syv forskjellige saler. Få bort veggene og gi oss muligheten til å gjøre noe sammen. Det ble gjort i *Sakahàn*, og det var jo råstilig. Da var det ikke noe «her er samisk og her er maori». Det var verkene som snakket med hverandre. Det hadde vært veldig artig å få til det også her.

Håp for fremtiden

– *Med tanke på kulturell representasjon, hva slags forventninger – eller håp – har du til de store kunstinstitusjonene og det fremtidige arbeidet der etter å ha vært med på et prosjekt som dette?*

– Jeg kom til å tenke på dette som Charis [Gullickson, kurator ved Nordnorsk Kunstmuseum, red. adm.] har stått i. Det her at museer ikke er nøytrale.⁵ Det har vi jo

virkelig fått merke med Nordnorsk Kunstmuseum. Alt kommer an på hvilke politikere vi har i styret, og det er jo politikere i styrene hele tiden. Så det er ikke snakk om at det er nøytralt. Det skjer også i Karasjok nå med RiddoDuottarMuseat. Der er det også kommet politikere inn i styrene i stedet for fagfolk. Det hadde vært veldig deilig hvis vi kunne slippe det på et fremtidig samisk kunstmuseum. At man rett og slett prøver å bruke fagfolk, og har gode prosesser i arbeidet med å få fagfolk inn i styrene.

Da *Urfolkshistorier* åpnet i Bergen i vår, var det lang kø utenfor museet og i det hele tatt enorm interesse fra et stort og svært mangfoldig publikum. Også det ønsker Snarby seg mer av fremover.

– Da jeg holdt tale under åpningen i Bergen, sa jeg at det er jo sånn vi ser for oss det samiske kunstmuseet. At det ikke bare skal være utelukkende for det samiske, men at urfolk og urfolkskunst kan samles. Jeg håper vi kan bli mer internasjonale og samarbeide mer. Vi i nord har så mye felles historie, og jeg blir kjempeinspirert av å snakke med for eksempel Candice Hopkins og Nivi Christensen.⁶ Skal man ha debatter som er litt vanskelige, kan man hente inn fagfolk fra f.eks. Grønland som kan styre ordet. Så blir det ikke så superlokalt. Man skal jo ha muligheten til å gjøre det også av og til, men det handler om å få et åpnere perspektiv og et sted hvor også de stille stemmene slipper til. At det ikke bare er albuene som kommer seg frem. Så ja, det er et håp jeg har. ■

***Urfolkshistorier* kan oppleves på KODE i Bergen til 25. august 2024. Den siste åpningshelgen vil det også bli arrangert seminar i tilknytning til utstillinga.**

Noter

(1) Nango, Persen og Holm har sammen skrevet debattinnlegget «Stans rivingen av Sámiid Vuorká-Dávvirat – De Samiske Samlinger!», publisert i Ságat 4. mars 2024. For mer info: <https://www.sagat.no/stans-rivingen-av-s-miid-vuork-d-vvirat-de-samiske-samlinger/19.43124>

(2) Rapport fra Statsbyggs mulighetsstudie er tilgjengelig her: https://sametinget.no/_f/p1/i8c674f58-063b-4bcf-9f6d-c87c4dfab794/mulighetsstudie-for-riddoutarmuseat-rdm-1.pdf

(3) *Fiskerne* er verket som preget fasaden til Y-blokka og som er tegnet av Picasso og overført til betongen av Carl Nesjar.

(4) For mer info, se Larsen, D.R. og Eira, K. (2024, 21. mai), «Strid om historisk museumsbygg skal rives», NRK Sápmi: <https://www.nrk.no/sapmi/kunstnere-motsetter-seg-rivning-av-historisk-museumsbygg-1.16887212>

(5) Charis Gullickson forteller om prosjektet «Museer er ikke nøytrale» i et intervju med undertegnede, publisert i *Kunsthåndverk* #2 2022. Intervjuet kan også leses på nettsiden kunsthandverk.no.

(6) Candice Hopkins er frilanskurator og medlem av Carcross/Tagish First Nation. Nivi Christensen er museumsleder ved Nuuk Kunstmuseum.

Utstilling: 46. *Tendenser 2024. I de rette hender*
 Sted: Galleri F 15, Jeløy
 Tidsrom: 23. mars–12. juni 2024
 Kurator: Maria C. Havstam og Anne Klontz
 Kunstnere: Henna Aho (Finland),
 Marsil Andjelov Al-Mahamid (Serbia/Norge),
 Kristina Austi (Norge), Lisa Englund (Sverige),
 Brit Fuglevaag (Norge), Tore Magne Gundersen (Norge),
 Ida Suviutuuli Immonen (Finland/Norge),
 Kamil Kak (Polen/Norge), Esse McChesney (Sverige),
 Hanna Oinonen (Finland), Inger Johanne Rasmussen (Norge),
 Hilde Skancke Pedersen (Norge), Kristina Skantze (Sverige),
 Maja Stjärna (Sverige), Kristin Tinsa Sæterdal (Norge).



SOLID TEKSTIL PRAKSIS, SVAKERE KRITISK DISKURS



Årets Tendenser-mønstring setter tekstilkunst på agendaen. Utstillingen tvinger også fram spørsmål om kunsthåndverkets institusjonelle status og rammeverk.

Tekst av Arve Rød



Brit Fuglevaag. Detalj fra *Le Monde* (2010).
Foto: Eivind Lauritzen / Galleri F 15

En problemstilling som gjerne melder seg i diskusjonen om kunst versus kunsthåndverk, er nettopp gyldigheten av dette skillet. Problemstillingen angår både kritikken og andre kunstfaglige diskurser, og mer institusjonelt i fordelingspolitikken. Diskusjonen melder seg med nødvendighet i møte med utstillingen *I de rette hender* på Galleri F 15 på Jeløy. Utstillingen er 2024-versjonen av utstillingsserien *Tendenser*, som i over 50 år har vist tidsånden i nordisk kunsthåndverk. I år er utstillingen i helhet viet tekstile uttrykk – et ganske tidsriktig grep i den såkalte «nymaterialismens» tid, hvor særlig tekstilkunsten har inntatt en plass på toppen av samtidskunstens hierarki.

Mer om alt det om litt. *I de rette hender* er severdig, variert og relevant i sin tilnærming til temaet, altså samtidige praksiser i nordisk tekstilkunst. Samtidig oppleves den begrenset i sin framstilling av feltet, i den forstand at utstillingen nøyer seg med å framholde spredte eksempler på ulike tekniske og estetiske løsninger, men uten å egentlig gi noen dypere bakgrunn for uttrykkets historiske eller konseptuelle begrunnelse.

Svevende tekstiler

Noe av det første man registrerer under vandringen gjennom salene i det ærverdige, gamle bygget som huser F 15, er hvor mange av verkene som er montert hengende ut i rommet. Ida Suvituu Immonens arbeider er håndknyttede tolkninger av nordisk natur som er montert svevende fritt fra en stang hengt i tråder fra taket eller som et flagg ut fra veggen. En tilsvarende løsning er valgt for Esse McChesneys *Bathtub Fight* (2024), en refleksjon over pro-

blematisk kjønnsidentitet, og for Kristin Tinsa Sæterdals dynamiske, eksplosjonslignende komposisjon *Space Debris* (2018).

Sistnevnte er tildelt det man vel kan fastslå er husets hedersplass, sentralt i den store salen i andre etasje, med ryggen mot vindusrekka. Sæterdals motiv og tittel viser til problemet med romsøppel, en tikkende miljøbombe langt over hodene våre som vel de færreste ofrer noen tanke i det daglige. Plasseringen er i den forstand snedig og effektiv. Man får den vide utsikten over det idylliske kulturlandskapet rundt ærverdige Alby gård like mye inn i synsfeltet som verket selv. Man skulle jo tro at det virker mer forstyrrende enn utvidende for det fortolkende apparatet, men i dette tilfellet er det heller motsatt. Det mangler ellers ikke på formanende pekefinger som minner oss om klodens og atmosfærens tilstand, men sånt kan jo virke enda mer presserende når man samtidig kan se skjønnheten og friheten i hva som faktisk står på spill.

Miljøperspektivet er under- og overtone også i veteranen Brit Fuglevaags røffe oppsett i den tilsvarende salen i første etasje. Her er tjuke nylontau, fiskegarn og avisopprull samt mer naturlige stoffer som ull, lin og sisal buntet og tvinnet sammen til brutale, dominante relieffer. Arbeider som *Havtrollet* (2021) og *Fra Varangerfjorden* (2023–2024) viser åpenbare spor etter et kjapt og beslutsomt håndverk. 85-årige, ridderutnevnte Fuglevaag er ellers kjent for sitt kunstner-statement «å tenke med hendene», en treffende karakteristikk som arrangøren holder fram som en inspirasjon for utstillingen som helhet. »

«Muligens er det mest av praktiske hensyn og sånn sett tilfeldig. Det er likevel ikke til å unngå å registrere likheten i hvordan flere malere de siste åra har valgt å presentere sitt arbeid som annet enn bilder hengt flatt mot veggen.»

Kunsthåndverk som hybridkategori

Apropos det diskursive nivået, er det noe som angår lesningen av nevnte montering av verkene. Muligens er det mest av praktiske hensyn og sånn sett tilfeldig. Det er likevel ikke til å unngå å registrere likheten i hvordan flere malere de siste åra har valgt å presentere sitt arbeid som annet enn bilder hengt flatt mot veggen. Enten det er løse lerreter som skulpturelle, tredimensjonale arrangementer, eller det er i form av andre typer installasjoner der mer tradisjonelt oppspente lerreter på blindrammer inngår i et arkitektonisk oppsett, viser malere en vilje til å sette maleriet i romlige sammenhenger og understreke dets hybride form mellom bilde og objekt – vise dets bakside, iscenesette det som et slags teater og slik oppfordre publikum til bevegelse og aktiv deltakelse heller enn statisk betraktning.

Relevante eksempler fra norsk kunstliv kan være Ragna Bleys utstilling *Stranger's Eye* på Kunstnernes Hus i 2022, der en rekke lerreter var hengt rygg mot rygg langs en snor, nærmest som en klesvask, eller som en svevende «romdeler», diagonalt gjennom den ene overlyssalen, eller Apichaya Wanthiangs *When the First Thought is Touch* (2021) på Galleri Brandstrup i 2021, som tjoret maleriene fast på stillasstenger spredt utover rommene. Dette er bare to av mange eksempler på et maleri som søker å presse på grensene for hvordan et tradisjonstungt uttrykk kan fortolkes og presenteres. Et konkret apropos her er Henna Ahos skulpturelle opphopning av redskaper, klesplagg, lerreter og andre readymades, *7,2m2* (2024),

som vel er et arrangement man kunne støtt på i enhver situasjon der det «utvidete maleriet» står på dagsordenen.

Kunsthåndverkets institusjonelle status og ramme

Akkurat hvor relevant sammenligningen av maleriet og tekstilkunsten er, kan sikkert diskuteres. Men ønsket om å ville vise vevnadens bakside, og slik blottstille dets materielle struktur og arbeidsprosess, kan tyde på en tilsvarende vilje til å legge for dagen et mer problematiserende perspektiv på tekstilets betydning og kunstneriske innhold. Det bringer uansett resonnetet fram til nødvendigheten av å drøfte selve kunsthåndverkbegrepets – eller snarere kunsthåndverkets institusjonelle rammeverks – berettigelse og innhold. For om kunsthåndverk er kunst, kan det oppleves en smule proteksjonistisk å samtidig ha egne gallerier, tidsskrifter, skoler og fagorganisasjoner til å hegne om dets status som noe annet.

Hva så? Det kan man spørre – all den tid vi også har egne institusjoner for nærmest enhver annen teknikk (Landsforeningen Norske Malere, Norske Grafikere, Forbundet Frie Fotografer og så videre). Intensjonen her er ikke å ville legge ned landets fagorganisasjoner eller begrense kunstoffentligheten – kunstnere flest får mager nok støtte og oppmerksomhet som det er. Men i denne sammenhengen, i et undersøkende prosjekt som det *Tendenser*-utstillingene tar sikte på å være, savnes likevel mer synlige anslag i kurateringen til å ville løfte fram slike, mer problematiserende poenger. »



Ida Suvituu Immonen. Til venstre: *Artemisia vulgaris: Når snøen har smeltet, vokser det fram et nytt liv – håp* (2023). Til høyre: *Artemisia vulgaris: Det er ikke lys uten mørke – tilgivelse* (2022-2023). Foto: Eivind Lauritzen / Galleri F 15



Henna Aho, 7,2m² (2024) Foto: Eivind Lauritzen / Galleri F 15



Kristin Tinsa Sæterdal, Space Debris (2018). Foto: Eivind Lauritzen / Galleri F 15



Foto: Eivind Lauritzen / Galleri F 15

På Galleri F 15 må ambisjonen om et «overnivå» i diskusjonen letes fram blant spredte setninger i utstillingens katalogtekster. For eksempel skriver kuratorduen Maria C. Havstam og Anne Klontz at kunsthåndverkere stadig «utfordrer den modernistiske oppfatningen om at kunst og håndverk er to separate praksiser», og at kunstnere nå er «mindre opptatt av sjangerinndeling, og angriper i større grad kunstbegrepet som flytende». En mulig konklusjon på det er vel at et utstillingsprosjekt som *Tendenser*, basert på nettopp sjanger og håndverk, i bunn og grunn skulle være overflødig, eller i det minste by på svak kritisk, og selvkritisk, diskurs. Alternativt kunne en mer positiv innvendig være at like mye som å holde fram ulike måter å tenke og produsere tekstilkunst på i dag, kunne *I de rette hender* utfordret nettopp sjangerbestemmelsen, for eksempel ved å inkludere kunst fra andre materialer og tradisjoner. Det har ellers vært en lang praksis innen billedkunstfeltet, hvor det nå florerer av tekstil praksis i toppen av hierarkiene.

Det sterkeste etterbildet fra *I de rette hender* er likevel av soliditeten i disse praksisene, og mange favoritter blir med på netthinna hjem. Kristina Austis blanding av renessansemotiver og kunstig intelligens er kjent fra flere sammenhenger de seinere åra, mens Hanna Oionens bitte små, fotorealistiske korsstingmotiver berører en annen side av teknologisk bildeproduksjon. Marsil Andjelov Al-Mahamids broderier er både vare, finurlige og alvorstunge slik de reflekterer bombingene i Serbia i 1990-åra. Dette er verk som vil stå som sterke kunstneriske påstander i enhver sammenheng. Det er likevel å anbefale at det ikke på neste *Tendenser*-mønstring på programmatisk vis må være keramikkenes tur. ■



24

Årsutstillingen

NORSKE KUNSTHÅNDBERKERE

7. sept–3. nov
@K-U-K

Kjøpmannsgata Ung Kunst – Kjøpmannsgata 38, 7011 Trondheim



NORSKE
KUNSTHÅNDBERKERE



NORDENFJELDSKE
KUNSTINDUSTRI-
MUSEUM



Kjøpmannsgata
Ung
Kunst

BRUDD.

KUNSTHÅNDVERK
GLASS - KERAMIKK - SMYKKER

MARKVEIEN 42, OSLO
ÅPENT: tirs - fre 12 - 18 lør 11 - 16

22 38 23 98
www.brudd.info



08.06 - 01.09 2024
NORD
NORSK
KUNSTNER
SENTER

SILJE
FIGENSCHOU
THORESEN
ER DER LIGESÅ
MANGE TRÆK, DER
VISER FREMOVER
SOM BAGUD

ØSTFOLD KUNSTSENTER



15.06 - 25.08
SOMMERUTSTILLINGEN 2024

07.09 - 27.10
JOEL CORREIA
ALEJANDRA AGUILAR CABALLERO
TUVA GONSHOLT
KAFÉ ØKS: STIAN BORGEN

02.11 - 15.12
INGRID AARVIK BERGE
HEGE LISETH
ANITA HANCH-HANSEN
KAFÉ ØKS: SIRI ENSRUD

www.ostfold-kunstssenter.no

Vestfold
Kunstssenter



Østlandsutstillingen
24.8 - 29.9

Sara Rönnbäck
Daniel Slåttnes
12.10 - 10.11

Putte Helene Dal
Klara Pousette
23.11 - 22.12

Øvre Langate 71, Tønsberg
Åpent onsdag - torsdag 11-16 fredag - søndag 12-15

Maja Økland, Eiler Mørnes Rasmussen Forum II

Din annonse her?

Send mail til post@salgs-forum.no

ÅPEN UTLYSNING

Utstillingsplasser
ved Oplandia senter
for samtidskunst
i 2026

Søknadsfrist:
15.09.2024

Les mer på www.oplandia.no

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



TRØNDELAG
SENTER
FOR
SAMTIDSKUNST

20. JUNI - 28. JULI
Å SAMLE - Å BÆRE - Å FORTELLE
INGRID BECKER

24. AUGUST - 29. SEPTEMBER
TRØNDELAGSUTSTILLINGEN

5. OKTOBER - 20. OKTOBER
ULL - ULLDAGA X TSSK

25. OKTOBER - 3. NOVEMBER
TRONDHEIM OPEN 2024

samtidskunst.no @trdlsamtidskunst

Bilde: Ingrid Becker "Kurvi" - Foto: Alette Schei Renvik

VI ER KiN

Et landsdekkende nettverk av 15 kunstsentre

AGDER KUNSTSENTER

BUSKERUD KUNSTSENTER

HORDALAND KUNSTSENTER

Kunstbanken,-

K·S·F

MR
-K

NITJA
senter for
samtidkunst

NORD
NORSK
KUNSTNER
SENTER

Oppland
senter for
samtidkunst

ROGALAND
KUNSTSENTER

SAMÍ DAÍDAGUOVIDÁS
SAMISK SENTER FOR SAMTIDSKUNST
SAMÍ CENTER FOR CONTEMPORARY ART

TELEMARK
KUNSTSENTER

TRØNDELAG
SENTER
FOR
SAMTIDSKUNST

Vestfold
Kunstsenter

VESTFOLD
KUNSTSENTER

KiN Kunstsentrene
i Norge

www.kunstsentrene.no



REGIONALE PROSJEKTMIDLER for visuell kunst

Tilskudd til utstillinger og andre formidlingsprosjekter

SØK HER:
→ kunstsentrene.no
FRIST: fredag 30. august kl.13

KiN Kunstsentrene
i Norge

kunstsentrene.no @kunstsentrene



11.05–22.09

- Ellen Grieg
- Anna Marie Sigmond Gudmundsdottir
- Inger Johanne Rasmussen
- Martin Woll Godal
- Mads Andreas Andreassen

Tepaviljongen:

Ingrunn O.
Myrland
11.05–21.07
Aleksander
Stav
23.07–22.09

*peder
balke
senteret*

www.pederbalke.no

18.10.24 – 20.10.24

Kunstfestivalen i Hamar 2024

02.11.24 – 29.12.24

Bente Stokke og Anna Brag

Kopp og: skål!

Svein Narum, Elisa Helland Hansen, Geir Tokle, Gunvor Tangrand, Ida Siebke, Karen Klim, Kjersti Teigen, Ulla-Mari Brantenberg, Yngvild Fagerheim, Heidi Kristiansen

Utstillingsåpning lørdag 2. november kl. 14.00
Åpen omvisning søndag 3. november kl. 13.00

Parkgata 21, 2317 Hamar
Tirsdag – fredag kl. 11 - 16
Lørdag – søndag kl. 12 - 17
www.kunstbanken.no

Kunstbanken,-



Kjersti Teigen. Foto: Yva Teigen

GREENLIGHT TRIENNIAL

THE CURSE OF AN UNSTOPPABLE APPETITE

12.9.–20.10.2024

KURATOR/CURATOR
POWER EKROTH

GREENLIGHT TRIENNIAL IS ORGANIZED BY

KUNSTHALL GRENLAND
SKIENS KUNSTFORENING
SPRITEN KUNSTHALL
TELEMARK KUNSTSENTER

ARTISTS/KUNSTNERE

DAMIEN AJAVON	AYŞE ERKMEN
LARA ALMARCEGUI	STINE-MARIE JACOBSEN
SAMMY BALOJI	KATARINA LÖFSTRÖM
BIGERT & BERGSTRÖM	RINA EIDE LØVAASEN
CHIARA BUGATTI	SIMON MULLAN
TANYA BUSSE	NEW MINERAL COLLECTIVE
COLLECTIF GRAPAIN	SELMA SELMAN

Vi gratulerer!



Per Formo mottar Ulrikprisen under årets prisutdeling 2. mai (Foto: Mari Gjørø Berge)

Ulrik Hendriksens Ærespris til Per Formo

Fotokunstprisen 2024 for «Bad Words»

Per Formo ble tildelt Ulrik Hendriksens Ærespris 2024 for sin langvarige og uegennyttige innsats for fellesskapsløsninger i kunstfeltet, og særlig for sitt omfattende arbeid med utvikling av Lademoen Kunstnerverksteder.

Kjetil Berge, Signe Holm og Jason Havneraas mottok prisen for videoverket «Bad Words», som i følge juryen «transporterer oss inn i en verden av metaforer, underspilt humor og vemod» og viser vei inn i «refleksjoner om vennskap, tap, konflikt og aldring».

kunstavgiften.no

kunstfond.no



HAUGAR
KUNSTMUSEUM
15. juni–8. september 2024

ANE METTE HOL:
MIDTKARRIERE RETROSPEKTIV
&
ARBEIDSTITTEL: *THE WORKERS*

Synnøve Anker Aurdal, Sverre Bjertnæs, Bruce High Quality Foundation,
Merlin Carpenter, Gardar Eide Einarsson, Arne Ekeland, Liam Gillick,
Bjørn Melbye Gulliksen, Ane Hjort Guttu, Knut Henrik Henriksen,
Irma Salo Jæger, Allison Katz, **Kristoffer Cezinando Karlsen**,
Martin Kippenberger, Greta Klemetsen, Michael Krebber, Christian Krohg,
Andrea Lange, Victor Lind, Michel Majerus, Édouard Manet, Edvard Munch,
Ernesto Neto, Albert Oehlen, Sex Tags, Matthias Stoltenberg,
Vibeke Tandberg, André Tehrani, Charline von Heyl, Lars Monrad Vaage,
Fredrik Værsløv, kanskje noen flere?

Kurator: Erlend Hammer.



Michael Krebber,
Les escargots ridiculisés, 2012



Ernesto Neto,
Eurekinside, 2010

En etasje med opplevelser!

haugar.com
Gråbrødregaten 17
3110 Tønsberg
33 30 76 70

Ordinære åpningstider:
ti.–on. 11–16
to. 11–19
fr.–sø. 11–16



Haugar
kunstmuseum

Vestfold
museene



Tidsskriftet Kunsthåndverk

Rådhusgata 20, 0151 Oslo

Tlf. 22 91 02 60

E-post til redaktøren: redaktor@kunsthåndverk.no

For abonnenter: kontakt@tekstallmenningen.no

For annonsører: post@salgs-forum.no

Pris løssalg: kr 149

ISSN: 0333-1059