



Untitled (Diptych), 2017, detalj,  
Ann Cathrin November Høibo.  
Foto: Vegard Kleven.

## MATERIALETS TALE

Av Trude Schjelderup Iversen

Stortingsbygningen er Norges viktigste hus, skriver Peter Butenschøn i jubileumsboken fra 2016 som feiret bygningen på Løvebakken gjennom 150 år. Den har vært åsted for flere av de viktigste begivenhetene i moderne norsk historie, og er, ifølge Butenschøn, et levende symbol på det norske demokratiet. Den ble tegnet av den unge arkitekten Emil Victor Langlet i 1860. Etter hvert kjøpte og utvidet Stortinget sitt areal i Prinsens gate (1972), Akersgaten (1988) og Nedre Vollgate (1993), som omkranser den suverene hovedbygningen på Løvebakken. Stortingets *kunstsamling* er i varierende grad forbundet med bygningene, og har blitt til under ulike omstendigheter.

Får man anledning til å studere denne samlingen gis man tilgang ikke bare til ikoniske kunstverk, men også til de mindre kjente historiene som danner inngangsporter for forståelsen av norsk utsmykningshistorie og -politikk. Såkalt «offentlig» kunst knyttes gjerne til en nasjonal utsmykningstradisjon der den bestemte plasseringen og dens omgivelser danner et mer eller mindre førende utgangspunkt for kunstverket. Et kunstverks «mening» kan i slike tilfeller bero på dets plassering, og plasseringer i velkjente offentlige rom kan nærmest fremstå som en forlengelse av

” I arbeidet med å utvikle det kuratoriske grepet var det særlig Else Marie Jakobsens *Dromedarene og tekstilkunsten* som ble viktig.

verket selv. Et eksempel på det er et av Norges mest kjente historiemalerier, *Eidsvold 1814* (1882-1885) av Oscar Wergeland, som henger bak talerstolen i stortingssalen, et annet er Sissel Blystads *Landskap* (2005) som henger i Stortingets vandrehall. Verkene er sterkt til stede i en offentlig bevissthet takket være de samtalene som til daglig føres og de politiske beslutningene som tas i deres nærvær.

Men Stortingets samling uttrykker også bruddet med den stedsspesifikke utsmykningstanken, og uttrykker til ulik tid ulike kunstsyn og det noen ganger vanskelige, og alltid tilstedeværende, forholdet mellom kunst og politikk. Stortinget har blant sine åtte hundre kunstverk også mindre kjente verk av store kunstnere. Det skal bety noe å havne i Stortingets kunstsamling, og hovedformålet med ervervelsene var fra 1990-årene av at de skulle «gi Stortinget en representativ samling av norsk kunst».<sup>1</sup>

I 1994 ferdigstilte Else Marie Jakobsen billedveven *Dromedarene og tekstilkunsten*. Billedvevens sentrale motiv er Peder Balke-maleriet *Fyr på den norske kyst* (1885), og maleriet er gjengitt oppdelt i et rutenett, som ifølge kunstneren symboliserer en tradisjonell kunsthistorisk reduktiv,

analytisk og dissekerende tilnærming til kunst.<sup>II</sup> Balke er innlemmet i kunsthistorien, og på polemisk vis innlemmer Else Marie Jakobsen gjentakelser av det berømte sitatet fra Emile Zola, «J'accuse» (Jeg anklager), i forbindelse med Dreyfus-saken, men også sine egne initialer EMJ henholdsvis fire og fem ganger i billedveven. Det var i et åpent brev i den franske avisen *L'Aurore* at forfatteren Zola forsvarte den jødiske kapteinen Alfred Dreyfus. I brevet som henvendte seg til Frankrikes president gikk Émile Zola også til hardt angrep mot hæren og den franske nasjonalstoltheten.<sup>III</sup>

Er denne insisteringen, kombinert med anklagen, noe som må til for å bevege den sendrektige historieskrivingen som holder kvinnelige kunstnere og den material-baserte tekstilen – håndverket – ute av billedkunstfeltets sentrum? Kunsthistorikerne, etter sigende representert i veven som dromedarer, er portvokterne som overser og bokstavelig talt trækker på de vakre billedvevene som er plassert under de tronende dyrene.

I 2014, da jeg ble engasjert som kurator i dette prosjektet, var tekstilens status i billedkunstfeltet i endring. To år tidligere hadde Hannah Ryggens verker blitt vist på Documenta,

*Dromedarene og tekstilkunsten, 1994,*  
Else Marie Jakobsen.  
Foto: Niklas Hart.





*Dromedarene og tekstilkunsten*, 1994, detalj.  
Else Marie Jakobsen.  
Foto: Niklas Hart.

verdens mest prestisjefylte utstilling, og i årene som fulgte åpnet sentrale utstillinger ved de store museene i Norge: *Myke monumenter* på KODE i Bergen (2015), som tok for seg tekstilkunst fra de siste 25 årene, *Hannah Ryggen – verden i veven* på Nasjonalmuseet i Oslo (2015) og en stor Frida Hansen-mønstring på Stavanger kunstmuseum (2015). Men allerede i 2011 hadde Kunsthall Oslo åpnet utstillingen *Human Patterns* med Hannah Ryggen og andre kunstnere, kuratert av Marit Paasche.

Denne utstillingen kan sies å ha sparket i gang en interesse for å med nye øyne se, re-kuratere, eller rettere *korreksjonskuratere* ofte oversette kunstnere i den nære kunsthistorien. To år etter kom utstillingen som har blitt stående som et sterkt symbol på denne tendensen: *Hold stenhårdt fast på greia di* åpnet 8. mars i 2013 og tok for seg norsk kunst og kvinnekamp fra 1968–1989, der blant andre kunstnere som Brit Fuglevaag og Elisabeth Haarr deltok.<sup>IV</sup> Man kan altså trygt si at tekstilkunsten har gjort et massivt inntog i kunst-institusjonene de seneste årene. Men hva slags gjennombrudd er dette?

”  
**Man skal lese svært selektivt for å ikke få med seg at historiene om tekstilkunsten i Norge nettopp preges av denne kunstformens utenforskap, dens kamp for å innlemmes og anerkjennes.**

I arbeidet med å utvikle det kuratoriske grepet for kunsten ved Prinsens gate 26, var det særlig *Dromedarene og tekstilkunsten* som ble viktig. I dette verket, som befinner seg i Stortingets samling, tematiserer ikke bare Else Marie Jakobsen på en likefrem måte posisjonen – eller en manglende sådan – tekstilkunsten har i nasjonens historie og kunsthistorie, men også det nære forholdet mellom kunst og politikk. *Dromedarene og tekstilkunsten* står også i direkte dialog med det mange regner som Jakobsens hovedverk, *Den røde tråd*, en utsmykking fra 1981/1982 som henger i Realfagsbyggets foaje ved Universitet i Bergen. Dette verket består av tre deler og regnes i omfang som landets største tekstilverk, og er produsert av Utsmykkingsfondet (nåværende KORO).

Lesningen av veven kan gjøres fra hvor som helst, men har likevel et kronologisk struktureringsprinsipp der de tidlige norske vikingtekstilene, blant annet biter av vevde tekstiler funnet under utgravningen av Osebergskipet samt referanser til Baldisholteppet fra midten av 1100-tallet utgjør en første del. Den andre delen refererer til Frida Hansen, Hannah Ryggen og Gerhard Munthe, og den tredje delen er viet Jakobsens samtidige kolleger; vevde sitater fra

blant andre Brit Fuglevaag, Synnøve Anker Aurdal, Kjellaug Hølaas samt et eget verk. I et intervju karakteriserer kunstneren sitt eget verk som et «kampskrift i røde toner».<sup>V</sup>

Jakobsens viktigste verk er en vevd historiefortelling om den tekstile kunsten som ofte henger i de offentlige rommene i våre institusjoner landet rundt. I fravær av et egentlig gallerimarked for tekstilkunst, samt begrenset interesse fra museene, var det nettopp de offentlige rommene som ble stedene der vi kan oppleve og erfare denne sentrale kunstretningen. Jakobsens institusjonskritiske verker fremstår som – i solidaritetens navn – forsøksvise fordoblinger av fremvisningsmulighetene for tekstilkunsten. Hennes egne verk blir flater og ytringsmuligheter for den oversette kunsten.

#### **Billedveven inn i billedkunstfeltet**

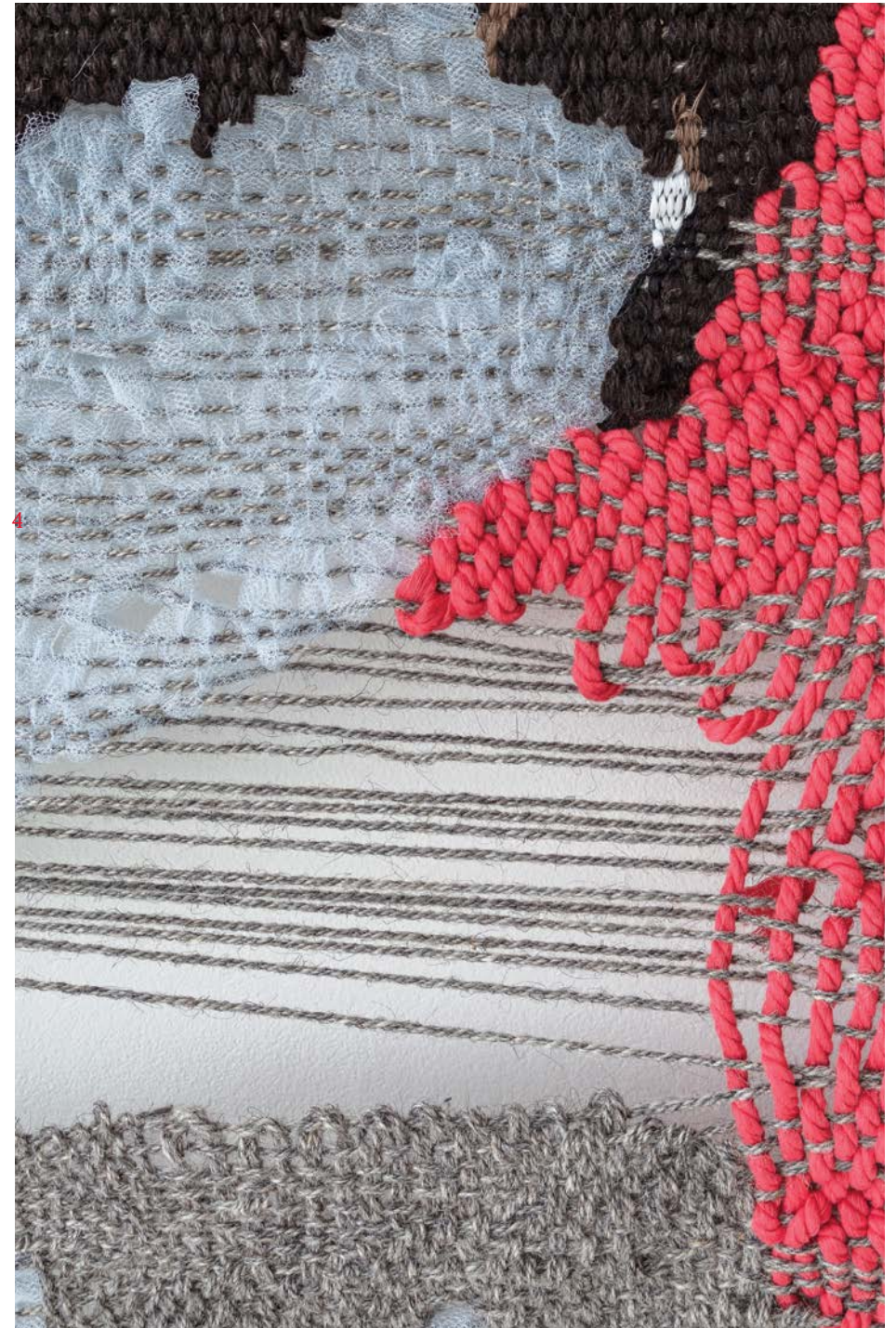
Tekstilkunsten i Norge kan sies å ha flere mindre «gjennombrudd», der glanstidene har tatt sine egne unike former. Fra 50-årenes store (ofte figurative) monumentaltekstil med Hannah Ryggen som pioner,<sup>VI</sup> til de eksperimenterende 60-årene hvor teksturen ble vel så viktig som figuren, der Brit Fuglevaag og Synnøve Anker Aurdal var toneangivende. 60-årene var også preget av en polsk innflytelse, blant annet

Untitled (Diptych), 2017, detalj,  
Ann Cathrin November Høibo.  
Foto: Vegard Kleven.

gjennom Fuglevaags utveksling til Kunstakademiet i Warszawa i 1963 der, ulikt i Norge, tekstilkunst ble sett på som en selvstendig kunstform på lik linje med maleri, grafikk og skulptur. Flere utstillinger i 60- og 70-årene av polske kunstnere understreket den autonome statusen tekstilkunsten hadde oppnådd i Polen, noe som bidro til å øke anerkjennelsen også i Norge.<sup>VII</sup>

Men det var altså i 70-årene at anerkjennelsen av tekstilkunsten, herunder billedveven som en egen kunstform, fant sted samtidig med at det agitatoriske uttrykket tok form hos kunstnere som Elisabeth Haarr og Else Marie Jakobsen. Det agitatoriske uttrykket ble også tatt frem igjen i Dromedarvevene til Jakobsen i 80- og 90-årene, en tid da utsmykkingsoppgavene for tekstilkunsten var mange og store. Kampskriften ble opprettholdt.

Man skal lese svært selektivt for å ikke få med seg at historien om tekstilkunsten i Norge nettopp preges av denne kunstformens utenforskap, dens kamp for å innlemmes og anerkjennes. Fra 70-årene utbroderes og artikuleres dette utenforskapet tydelig gjennom stiftelsen av Tekstilgruppa i UKS (Unge Kunstnernes Samfunn) i 1972, på mange



”

## Kunstfeltets nylige vending mot det taktile, det stofflige og en ny interesse for materialitet i kunsten, erstatter en årelang dominans av den idebaserte kunsten.

måter en forløper til fagorganisasjonen Norske tekstilkunstnere som ble dannet fem år etter. Tekstilgruppa var blant annet sentral i å sørge for at juryen for Høstutstillingen også hadde tekstilkompetanse. Tekstilens status i samtidskunsten er imidlertid preget av mange kryssende historier om enkeltkunstners gjennomslagskraft, utdanningsinstitusjoner og deres fagretninger, fagforeninger og selve visningsstedene og nye oppdragsgivere. Det er utenfor dette prosjektets rammer å gi en uttømmende fremstilling av denne historien – eller rettere historiene – som så vidt begynner å ta form med flere substansielle utstillinger og bokutgivelser.<sup>viii</sup>

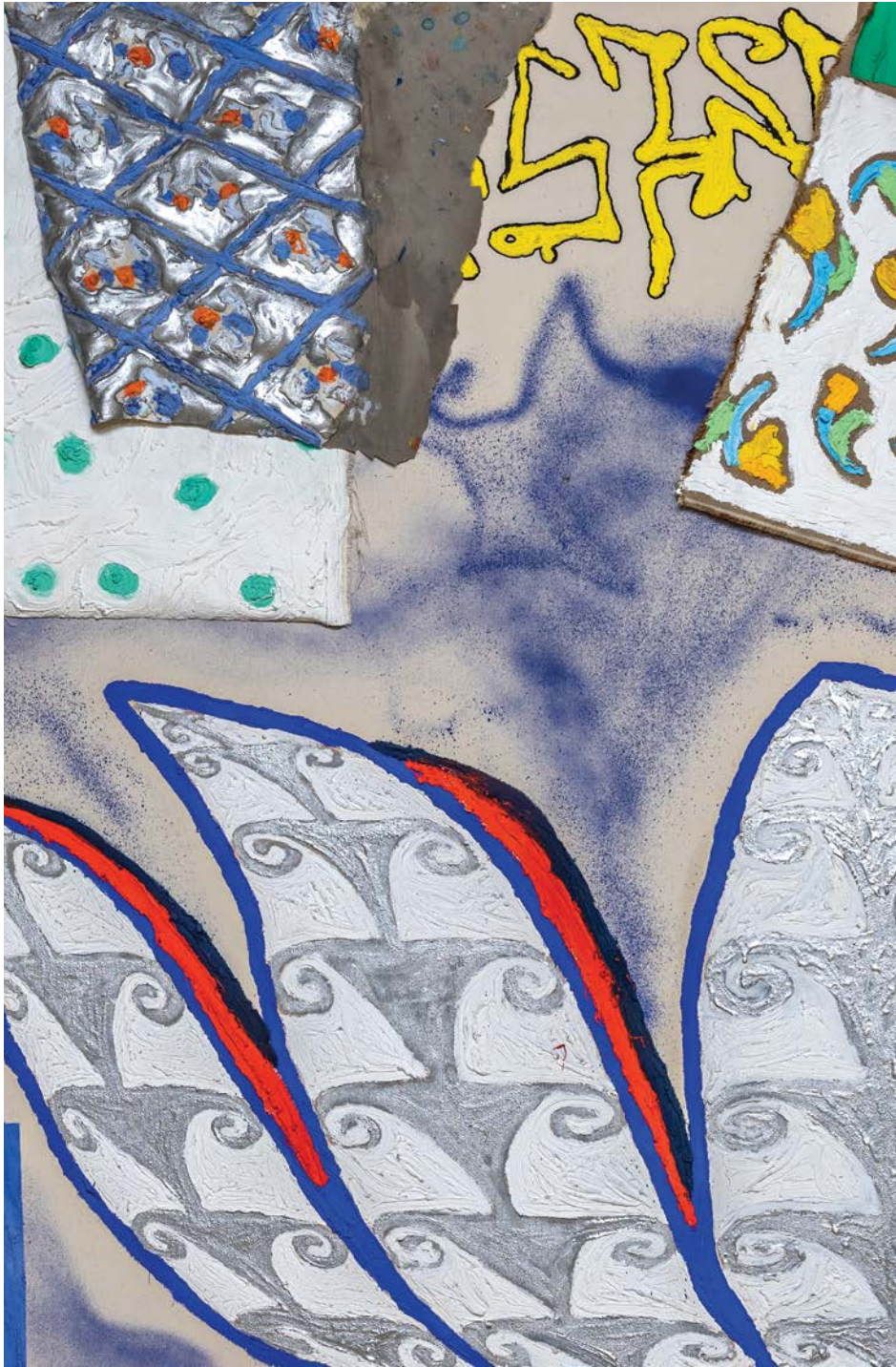
Dette prosjektet stiller et annet sett med spørsmål; hvilke roller spiller tekstil som materiell komponent hos kunstnere i dag, hva er det kunstnere i dag finner interessant ved å innlemme dette materialet som en viktig bestanddel? Hva slags kunstneriske muligheter ligger i vår tids vending mot det materielle og taktile?

### Nymaterialisme

Kunstfeltets nylige vending mot det taktile, det stofflige og en ny interesse for materialitet i kunsten, erstatter en årelang dominans av den idébaserte kunsten. Nymaterialisme er en

teoretisk retning som innen det internasjonale kunstfeltet har gjort seg bemerket i ulike sammenhenger. Mest agendaførende var Documenta13 i 2012, kuratert av Carolyn Christov-Bakargiev, og den italienske kuratoren Massimiliano Gionis hovedutstilling under Venezia-biennalen i 2013 der selve hovedtematikken dreide seg om materialbegrepets status. Nymaterialisme kjennetegnes ved en vending mot materialet og det taktile, og av en poetisk-vitenskapelig undersøkelse der objektet re-introdueres, samtidig som forholdet – og dualismen – mellom subjekt og objekt utfordres.

Det er vanskelig å kategorisere de nære kunstretningene mens de pågår, og kanskje ikke lenger engang ønskelig å bedrive en bevisførsel for små og store paradigmeskifter innen et aktivt felt. Det er likevel nokså åpenbart at både små og store kunstmønstringer og utstillinger har artikulert denne materielle vendingen i kunsten de siste fem-ti årene. Men hvordan uttrykkes den nymaterialistiske influensen seg i kunsten? Har ikke kunstnere til enhver tid også eksperimentert med materiale så vel som form? Dette prosjektet følger linjene i denne undersøkelsen; hvordan ser det ut når kunstneren lar selve undersøkelsen av kunstens materialitet bli en





## ” Kunsten produserer sin egen form for kunnskap.

hovedingrediens i verket, en grunnleggende bestanddel.<sup>IX</sup> Begrepet nymaterialisme er ikke oppstått i et vakuum, og innenfor de sosiale vitenskapene dukket begrepet opp i 1990-årene for å beskrive en teoretisk vending fra de såkalte dualismene i moderne og humanistiske tradisjoner.

Om en skal ta på seg å forklare hva det «nye» i nymaterialismens inntog i kunstfeltet består av, er det nærliggende å peke på avvisningen av ideen om at kunsten først og fremst har en *representativ* funksjon, at det skal forestille noe annet. Den nymaterialistiske teorien påpeker derimot at materialet kunsten er laget av har sin egen virkning som ikke ideene som også omgir verket nødvendigvis kan subsumere og underlegge. Kunsten produserer sin egen form for kunnskap. Materialenes «språk» gis plass, nettopp for å ikke videreføre dualismen som jo nettopp skiller det erfarende subjekt fra objektet.

Objektet i nymaterialismens tenkning forstås som sidestilt og er ikke underlagt det erfarende subjektet. Teorien vektlegger at objektet innehar sin egen erfaring, sin egen tid og historie som eksisterer uavhengig av subjektet. Nymaterialisme som teori kan derfor se kunstverket som en egen form for

refleksjon ved siden av – ikke overfor – det reflekterende subjektet. I filosofien betraktes dette som en form for «posthumanisme», at mennesket nå ikke betraktes som sentrum for erfaringen, og er teoretisert i flere fagfelt. Filosofiske strømninger som er aktive her, er den såkalte «object orientated onthology», anført av blant andre Graham Harman.<sup>X</sup> Når kunstens «mening», så å si, nå ligger i det materielle utgangspunktet, ikke i det erfarende subjektets abstraksjoner, endres hierarkiet. Men hva betyr det for erfaringen av kunstverket? Hva slags spørsmål stilles i disse verkene? Som vi skal se i de aktuelle verkene, er det mange-fasetterte fremgangsmåter og interesser som preger dem.

### Miljø og klima

Det er mange som har pekt på at den nåværende vendingen til materialet er det nødvendige kritiske engasjementet vi trenger for dagens utfordringer knyttet til miljø og klima. At vi rett og slett må se verden med nye øyne for å ivareta den på en bedre måte. Å tre ned fra den suverene tronen mennesket har hatt overfor sine omgivelser, inkludert dyr, synes å være en start. I Goshka Macugas nyproduserte tekstilverk *The Fable of the Wolf, the Polar Bear, the Reindeer and the Cosmonaut* (2018) til Stortinget er vi i en sammensatt



Dette oppslaget og neste:  
*The Fable of the Wolf, the Polar Bear,  
the Reindeer and the Cosmonaut*, 2018, detaljer,  
Goshka Macuga.  
Foto: Jessica Harrington.

scene vitne til en gammel, umiskjennelig norsk, urskog hvor en gruppe mennesker som er kledd ut som dyr (ulv, rein og isbjørn) ser ut til å ha samlet seg etter deltakelse i en politisk markering eller en demonstrasjon. Rundt dem står eller ligger det bannere med sitater som tar opp miljøspørsmål og politiske spørsmål. I landskapet bak skogen sees havet med to oljerigger fra 1980-årene, og en kystlinje hvor Eidsvollbygningen og Sametinget kan skimtes. En utskutt romkapsel er sentralt plassert i billedflaten, og en kosmonaut ser ut til å bevege seg fra åstedet. Urskogens høyreste furutrær, samt en gammel bjørk i forgrunnen, splitter komposisjonen vertikalt, bare rammet inn av døde og naturlig felte trestammer. Yngre grantrær utfordrer likevel et rent dystopisk uttrykk, noe vokser også frem.

Menneskene i dyredrakter, noen mer realistiske enn andre, ser klart mer tobeinte enn firbeinte ut. «Ulven» ligger henslengt på en gammel gamle med banneret der et sitat fra skribenten James Bovard er påskrevet: «Democracy must be more than two wolves and a sheep voting on what to have for dinner».<sup>XI</sup> Demokrati kan ikke bare handle om avstemning, men også anerkjennelse av rettigheter, det må være noe mer enn den sterkeste, eller flertallets, rett.



”  
**Demonstrantene har ved å kle seg ut som dyr identifisert seg med dyr, og med det tar de avstand til ødeleggelsene og dyrelidelsene forårsaket av mennesker.**

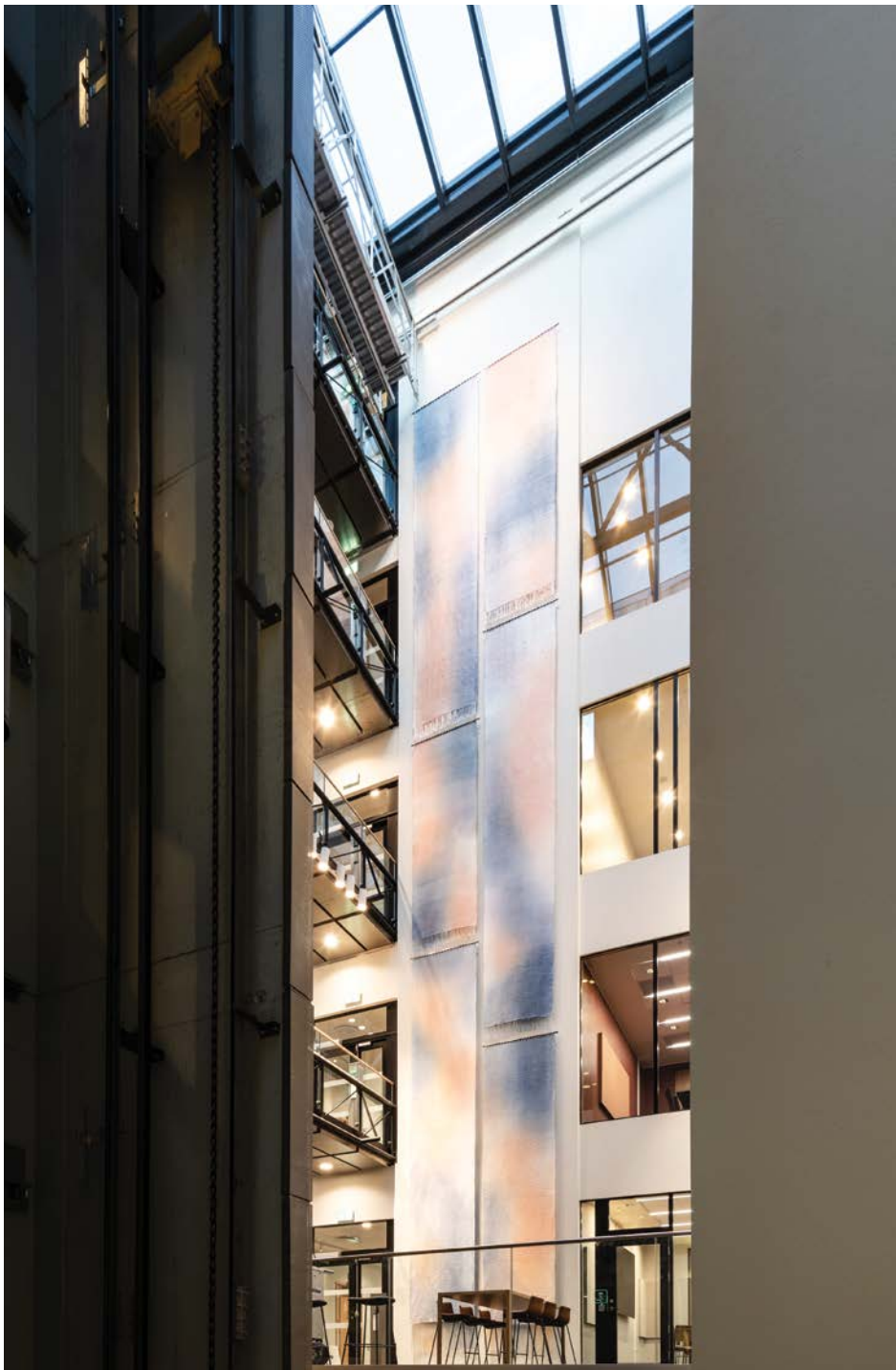
Arne Næss-sitatet på det andre banneret ser ut til å utdype Bovard; «Ulikhetene mellom oss og dyrene gir oss ikke flere rettigheter, men flere forpliktelser», mens isbjørnen, den utrydningstruede arten, holder banneret med påskriften «It's hot in here».

Sammenstillingen av symboler på teknologiske fremskritt, protestbannere, natur og menneskene utkledd som dyr, skaper en forvirring i scenen, noe som undergraver et entydig budskap. Det er heller ikke klart hvorvidt scenen foregår i nåtid, fortid eller fremtid. Den kjente tradisjonen med å skildre dyr for å få frem mer eller mindre ønskelige menneskelige egenskaper har ofte en komisk effekt. I denne billedkollasjen er også absurditet en aktiv ingrediens, men med en alvorlig og politisk slagside. Demonstrantene har ved å kle seg ut som dyr identifisert seg med dyr, og med det tar de avstand til ødeleggelsene og dyrelidelsene forårsaket av mennesker.

Macuga er født og oppvokst i Polen, men har bodd i London de siste 25 årene. Kunstneren fikk i 2016 oppdraget å lage et nytt verk til Prinsens gate, et verk som vil ha stor synlighet også fra Wessels plass. Gjennom flere møter i 2016 og 2017

diskuterte vi hvilke retninger et slik verk kunne ta, og det ble etter hvert klart at Macuga ønsket å gå inn på spørsmål om natur, klima og bærekraftighet. Billedmateriale ble etter anmodning fra kunstneren oversendt fra Stortingets billedarkiv, blant annet fotografier av demonstrasjoner på Eidsvolls plass. Også generelt billedmateriale av norsk natur, særlig skog og dyr, var av interesse, samt de skulpturelle formene til oljerigger. Høsten 2017 presenterte Macuga for Stortingets kunstutvalg den tematiske bakgrunnen og tidlige fotokollasjer for verket hun ønsket å realisere. Det vakte unison begeistring hos alle til stede. Det er viktig å bemerke at møtet var ikke satt opp som et «godkjenningsmøte», mandatet hadde kunstneren allerede fått i selve oppdraget. Møtet tok form som en innlemmelse i de kunstneriske prosesser og tankerekker som ligger bak utviklingen av et slikt verk.

Aurora Passero utvikler stadig et non-figurativt formspråk i sitt kunstnerskap, der materialet ofte består av håndfarget og håndvevd nylon. I arbeidet *Coral Visions* (2018), nyprodusert for dette kunstprosjektet, er det også dette materialet som tar opp og dominerer et nesten 17 meter høyt indre rom i Prinsens gate. Som alltid hos Passero forholder verket seg aktivt til den arkitektoniske rammen, og fremstår som kunst-



*Coral Visions*, 2018,  
Aurora Passero.  
Foto: Niklas Hart.

nerens hittil mest monumentale verk. Fargene er himmelblå med korall- og rosanyanser, og gir assosiasjoner til solnedganger, skyer og himmel. Verket dominerer det ellers sobre rommet, som preges av avdempede, men kontrasterende farger. Det håndvevde materialet er ujevnt og organisk, tykner seg til og tynnes ut, i likhet med fargene som er sprayet på veven i flere omganger. Til sammen er cirka femti kvadratmeter tekstil fordelt på seks vevde delflater, som henger i to rader fra veggen i øverste etasje og ned fem etasjer. Verket kan beskues fra de tilliggende indre møterommene.

Passero har med *Coral Visions* vevd sitt eget lerret og slik laget sitt utgangspunkt for de maleriske valgene. I tidligere arbeider er ofte de maleriske valgene preget av en organisk og prosessuell tilnærming til fargekomposisjon. Slik er det også her, men også veven ser ut til å ha blitt mer skulpturell og variert. Det billige materialet nylon, altså plast, assosieres gjerne med forsøpling, overproduksjon og -konsumpsjon. I vår tid knyttes det også til prekære miljøproblemer der verdenshavet har blitt endestasjonen til det ikke-nedbrytbare materialet. Ved å koble nylon til den historiske vevetradisjonen, settes hierarkier i spill. Det billige blir slående vakkert, opphøyd og verdifullt.

”  
**Kan det re-artikuleres en forståelse av materialitet som noe dypt sammenfiltret med mennesket, der sistnevnte ikke har herredømme?**

I likhet med flere av verkene i dette prosjektet bryter det med en ensartet genreforståelse. *Coral Visions* kan leses både som en skulptur, en installasjon, og en tekstil som utfordrer skillet mellom maleri og tekstil. Verkets aktive relasjon til rommet er like fullt et dominerende trekk, og det er den romlige komposisjonen som er Passeros signatur. Den utfoldete fysikaliteten fremstår som den finspissede summen av alle de kunstneriske valgene som er tatt.

Passero ble i likhet med Macuga invitert til å lage et nytt verk til Prinsens gate. For kunstneren, som er vant til å arbeide tett mot deadline og fysisk i rommet der verket skal realiseres, ble det en litt annen prosess. Da Passero fikk oppdraget var Prinsens gate en byggeplass uten tilgang til den faktiske romligheten som kunne informere den kunstneriske prosessen. Kunstneren har i et intervju sagt at i det verket hun til enhver tid arbeider med, ligger kimene til hennes neste verk. At atskiltheten mellom realiserte verk kanskje ikke er så stor som den erfares når de realiseres i ulike rom.

I tiden før realiseringen av *Coral Visions* arbeidet Passero med utstillingen *Silvery Actions* i Vigeland-museet, som åpnet i mai i 2018. Her viste kunstneren nye og skulpturelle

verk i den karakteristiske utstillingsarkitekturen til museet. Ett av arbeidene var trukket ut i rommet, hengende fra taket, et grep som lenge ble vurdert også i Prinsens gate. I *Coral Visions* falt valget på å henge tekstilflatene langs veggen, og slik vektlegge flaten fremfor det skulpturelle.

#### **Subjekt, objekt, ting**

Å visualisere hvordan alt materiale er sammensatte relasjoner, er ifølge Ane Graff en hovedmålsetning i kunstnerskapet. Graff er kanskje derfor den kunstneren i kunstprosjektet i Prinsens gate som ligger nærmest dets hovedidé.

Å undersøke materialitet gjennom vitenskap, kunst og filosofi, er ikke bare Graffs stipendiatprosjekt ved Kunsthøgskolen i Oslo med tittelen «Why Matter Matters», også de tre innkjøpte verkene *Throw*, *Soft Outer Cover* og *Through Stone* (alle 2015) til Prinsens gate har gjennom en indre sammenheng denne undersøkelsen som sitt utgangspunkt. Det er særlig materialets sammenvevde relasjon til mennesket som opptar Graff. Materialet og menneskets relasjonelle og prosessuelle gjensidighet. Kan mennesket forstås på en annen måte om det leses som ikke-atskilt og prosessuelt, kan det re-artikuleres en forståelse av materialitet som noe dypt sammenfiltret med mennesket,

*Through Stone*, 2015, detalj,  
Ane Graff.  
Foto: RH Studio.

der sistnevnte ikke har herredømme? Graffs kunstnerskap ser ut til å utfordre dualismen mellom mennesket/materiale ved å vektlegge interaksjonen og den gjensidige avhengigheten.

Hvordan sameksistensen mellom mennesket og ikke-mennesket foregår, er til syvende og sist et politisk spørsmål, og en fremvoksende solidaritet med det ikke-menneskelige synes å være svarets politiske uttrykk. Graff har ofte en multidisiplinær metodikk som inkluderer perspektiver fra human- og naturvitenskap, så vel som kunsten. Mange er kjente med hennes detaljrike og vakre blyantstudier av dyr og materialer.

De innkjøpte verkene er såkalte tekstilmalerier, der teksten, håndmalt silke, er drapert og sydd på lerret. Mønstrene er blitt til gjennom bruk av ulike trykke-teknikker, som tresnitt og silketrykk. Også kjemikalier er anvendt på det skjøre materialet; dyppet, malt og påtrykket gjentagende ganger, noe som skaper et uttrykk preget av spor snarere enn mønster. Spor av handlinger og aktivitet. De tre verkene er utformet i menneskehøyde, noe som understreker undersøkelsens tematikk.





*Silbajohka / Silver River*, 2014,  
Outi Pieski.  
Foto: Kristin Hjellegjerde Gallery.

### En ny materialrelasjon

I likhet med Graff, undersøker den samisk-finske kunstneren Outi Pieski materialitetens status i kunstnerskapet, men det er kanskje vektleggingen av tekstil som bærer av referanser som preger Pieskis fire verk i Prinsens gate. Her er maleriene rammet inn av knyttede silketråder som gir en klar assosiasjon til trådene i sjalet til den samiske kvinnedrakten. Maleriene kan sees som abstrakte eller figurative mens verkene titer henter oss inn; de er samiske stedsnavn. Også i andre verker har Pieski benyttet en montasje av samiske symboler i maleri, ofte knyttet til maleriets nedre del.

Kanskje kan et forhold til materialitet og naturen adoptert fra urfolk, samt et mer holistisk verdenssyn, være starten på en kursendring fra vår nåværende, spør Milja Liimatainen i artikkelen «On the Substance of Matter»<sup>XII</sup> For kunstneren er det en gjennomgangstone at en ny relasjon til materiale kan være både frigjørende og opplysende. Et sterkt forsvar for samiske materialer, tradisjoner og steder kombineres ofte med et performativt element. På Sametinget i Karasjok henger Pieskis verk *Leagi vuoigna/Spirit of the Valley* fra 2015.<sup>XIII</sup> Pieski engasjerte tolv samiske kvinner, alle eksperter i duodji, i å lage materiale til tekstilinstallasjonen. I flere



” **Craftivism er en form for aktivisme som knyttes til håndverk, antikapitalisme, feminisme og miljøvern.**

måneder arbeidet de med å knytte silketråder, en viktig, tradisjonsbåret kulturell aktivitet knyttet til den samiske drakten.

Sammensetning og plassering av materiale kan hos Pieski endog knyttes til repatriering, å flytte «hjem» materiale som er forvist eller forflyttet mot sin vilje. Det er også en linje fra såkalt *craftivism* i Pieskis kunstnerskap. *Craftivism* er en form for aktivisme som knyttes til håndverk, antikapitalisme, feminisme og miljøvern. Sentralt for denne politiske retningen er forståelsen av at ens håndverksaktivitet representerer form for myndiggjøring som har kulturell, sosial og historisk verdi. I flere av verkene til Pieski knyttes det an til aktiviteter og arbeidsformer som kan styrke den samiske kulturen.

De fire verkene i Prinsens gate har et sterkt stedlig fokus, og kombineres ofte med en detaljstudie som ifølge kunstneren skal vekke til live stemninger eller minner om det aktuelle stedet. Slik er det med de fire aktuelle maleriene; men de skaper en stadig forskyving av den stedlige detaljen, mikroobjektet, og det frie utsynet, som bare erfares i det for kunstneren hjemlige landskapet rundt Utsjok. Rammet inn av de referansetunge frynsene, etablerer Pieski et særegent estetisk uttrykk.

Ida Ekblad, Aurora Passero og Ann Cathrin November Høibo deler den frie og ikke-hierarkiske omgangen med både historisk og samtidig materiale. Ekblads individuelle kunstneriske undersøkelser de siste ti årene er på mange måter en fortelling som kan oversettes til et større kunstfelt.

Vendingen mot materialsensitivitet og det taktile kan ansføres i en rekke kunstnerskap i denne tiden, men hos Ekblad ble dette skiftet tidlig offentlig omtalt og vurdert, og dermed gjort til en del av kunstnerens biografi. «Too little, almost nothing, to see», skrev Ina Blom om innadvendtheten i verk som forsynte seg av en trendy og ofte obskur subkulturell visualitet. Bloms anliggende var å finne nye, mer produktive plattformer for å lese tidlige verk av Gardar Eide Einarsson. I denne teksten fra 2004, skrevet i forbindelse med Einarssons separatutstilling på UKS, artikulere Blom de ofte motsetningsfulle forventningene til «gode kunstverk»; at de skal tilby noe å *erfare*, noe mer å *se* enn, som i Einarssons tilfelle, replikaer av fengselsbenker.

Referansetunge verker som inkluderer subkulturelle appropriasjoner har vært et aktivt bakteppe for den generasjonen av kunstnere Ida Ekblad tilhører, og å lese denne kunstneren

”  
**Det var aldri en intensjon å utvikle et kuratorisk grep for kunsten som betonte kunstnerne ved kjønn.**

som fortropp i en stadig pågående vending mot det taktile er både risikabelt og indikerende. Det er likevel udiskutabelt at Ekblads materialorienterte ekspresjonisme skjedde tidlig og ble retningsgivende.

«*Just Audio*» er Ekblads nyproduserte verk til Prinsens gate. Kunstnerens svar på henvendelsen om å inngå i dette prosjektet, var å lage to nye verk. Valget falt på det visuelt sett «villeste» av de to; «*Just Audio*». Det sentrale motivet er en slags lotusblomst omkranset av ornamentale og repeterende blomstermotiv og hengte eller arrangerte tekstilstykker – bomull og lin – med det for Ekblad så karakteristiske materialet «puff paint». Penselstrøkene understreker og akkompagnerer det ornamentale, og skaper et rikt og heftig uttrykk. I det 3 ganger 2 meter nye verket til Stortinget vokser nærmest dette materialet ut over lerretet, den klassiske avgrensende formen. Også hender er figurativt repetert i dette verket, som hos Else Marie Jakobsens *Dromedarene* og *tekstilkunsten* i samme rom.

Samme år som «*Just Audio*» ble laget (2017), laget Ekblad flere store verk som ble vist av Karma International og Kunstverein Braunschweig. Det er her en ny finstemthet og

ettertenksomhet i maleriets mulighetsrom kombinert med den lekenheten det kan innebære å presentere maleriet på en ikke-konvensjonell måte. I de nye maleriene fullbyrdes og aksentueres denne retningen i kunstnerskapet. Det blir spennende å se om dette skillet vil bli stående som sentralt i kunstnerskapet.

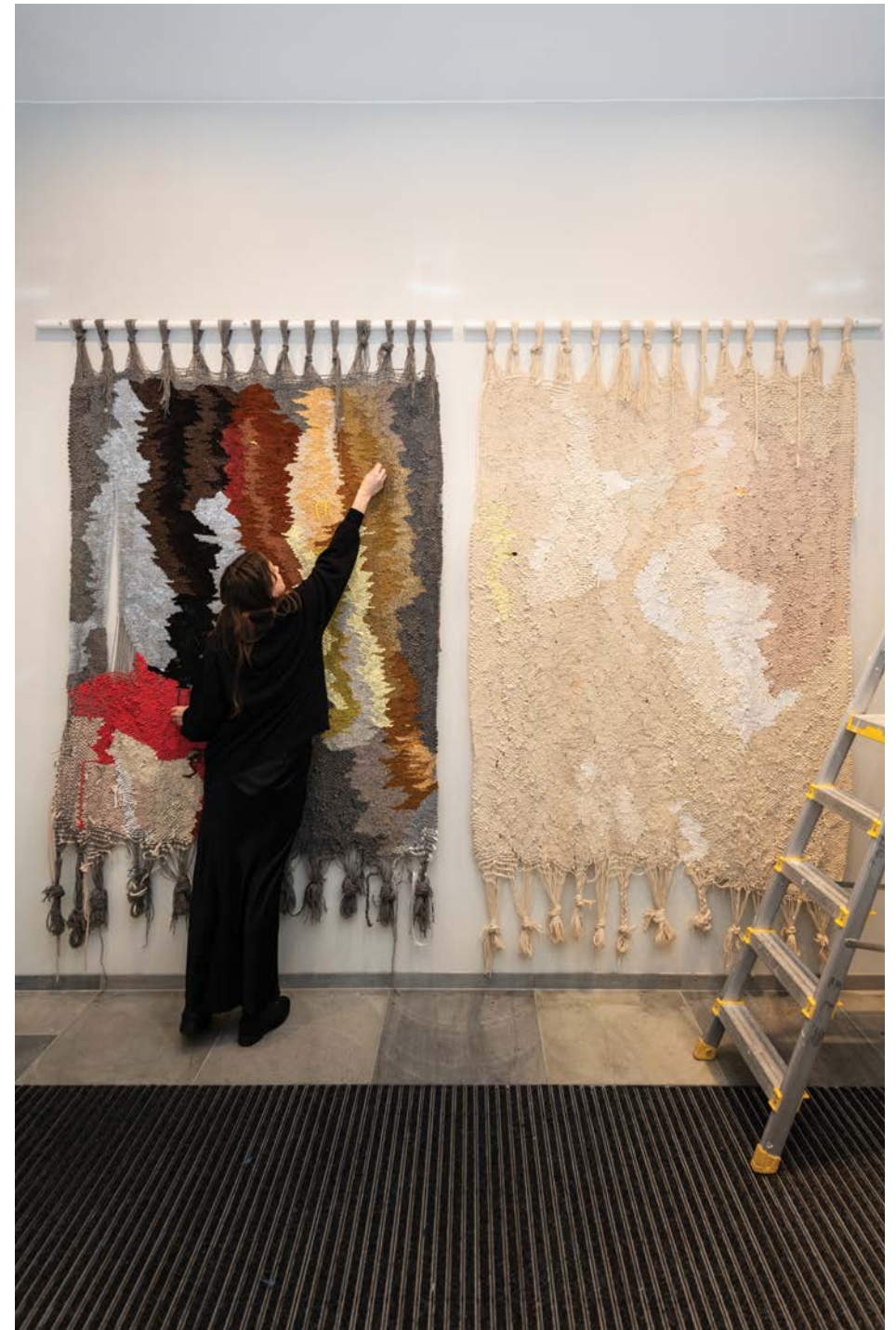
Else Marie Jakobsen var Hannah Ryggens elev, og Ann Cathrin November Høibo hadde Jakobsen som mentor. Jakobsens artikulerte politiske engasjement nedfelte seg i verkene hennes på tegnnivå (sitater, egne gjentatte initialer), men også ved å veve flater for egen og andres kunstneres underkjente praksis. Det institusjonskritiske aspektet tones ulikt i vevene, men ligger aldri langt unna Jakobsens arbeid. Hos eleven Høibo fortoner det seg annerledes. Materialene som er tilgjengelige for Høibo, utsettes for individuelle bearbejdelser for å så settes sammen i en ny kombinasjon, der også samtidsmaterialer (gul Dr. Martens skollisse, plastoppheng) kombineres med farget ull, hvor fargene nikker til Hannah Ryggens selvfargede ulltråder.

Verket som er innkjøpt til Stortinget, *Untitled (Diptych)* (2017), består av to vevde flater hengt sammen med to

*Untitled (Diptych)*, 2017,  
Ann Cathrin November Høibo.  
Foto: Niklas Hart.

plaststenger. Verket ble laget spesielt til utstillingen *Entangled; Threads and Making* (2017) på Turner Contemporary, der Høibo ble vist sammen med verker av kunstnerne Sidsel Paaske og Marianne Heske, samt Hannah Ryggens tekstil *6. oktober 1942*. Høibos *Untitled (Diptych)* er laget som en direkte respons til Ryggens politiske verk.

Det var aldri en intensjon å utvikle et kuratorisk grep for kunsten i Prinsens gate som betonte kunstnerne ved kjønn. Det faktum at alle kunstnerne i prosjektet er kvinner, var ikke et kuratorisk startpunkt, men et *resultat* av de undersøkende prosesser rundt materialitet som fant sted i dialogen med kunstutvalget, der også andre komponenter gjorde seg gjeldende; verkenes tenkelige innbyrdes dialog og plasseringer i bygget. Det betyr ikke at kjønn er en uviktig faktor innen kuratering og samlingservervelse i betydningsfulle, offentlige samlinger. Om prosjektet *Materialets tale* med sine verker av Ida Ekblad, Ann Cathrin November Høibo, Aurora Passero, Ane Graff, Outi Pieski, Goshka Macuga og Else Marie Jakobsen har en balanserende funksjon i en samling med sterk overvekt av verk av mannlige kunstnere, er det en positiv konsekvens.



Hovedanliggendet for dette prosjektet er å bidra til å åpne opp for at kunstnerskap som akkurat nå forholder seg til en materialsensitivitet på sin helt egne måte, kan sees i sammenheng med hverandre. Ikke bare innbyrdes og på tvers av generasjoner, men forhåpentligvis med de operative problemstillingene og inspirasjoner intakte og tilgjengelige for publikum som får gleden av å oppleve kunsten i Prinsens gate 26. •

## Fotnoter

**I** Hentet fra utsmykningsplanen fra 1991. I 1990 opprettet Presidentskapet et «rådgivende utvalg for kunstnerisk utsmykning i Stortinget». Se *Stortinget og kunsten* (Thiis Evensen/Solem Winge/Aamold), 2000.

**II** Se for eksempel Frank Falchs artikkel «Billedvev og engasjement» i *Else Marie Jakobsen Billedvev og engasjement* 2013, s. 58.

**III** Emile Zolas innlegg var et oppgjør med rettsprosessen mot den jødiske offiseren Alfred Dreyfus, som tre år tidligere var dømt til livsvarig fengsel for spionasje til fordel for Tyskland og deportert til den beryktede fangekolonien Djeveløya utenfor Fransk Guyana i Sør-Amerika. Saken skapte fra starten dyp splittelse i Frankrike, og Dreyfus hadde i utgangspunktet begrenset støtte. Ved hjelp av undersøkelser til Zola og andre støttespillere ble det imidlertid gradvis klarere at Dreyfus-saken var et justismord, i stor grad motivert av antisemittisme, og at en annen offiser i realiteten var spionen.

**IV** «Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst- og kvinnekamp 1968-89», kuratert av Eline Mugaas og Elise Storsveen, Oslo Kunsthall. Kunstnere: Synnøve Anker Aurdal, Siri Anker Aurdal, Anne Breivik, Ingegjerd Dillan, Jeannette Christensen, Lill-Ann Chepstow-Lusty, Brit Fuglevaag, Elisabeth Haarr, Morten Juvet, Per Kleiva, Berit Soot Kløvig, Sonja Krohn, Eva Lange, Wencke Mühleisen, Sidsel Paaske, Elsebet Rahlf, Terje Roalkvam, Zdenka Rusova, Willibald Storn, med flere.

**V** Se Frank Falchs artikkel «Billedvev og engasjement» i *Else Marie Jakobsen Billedvev og engasjement*, 2013.

**VI** I 1953 kjøpte Nasjonalgalleriet inn Hannah Ryggens *Henders bruk* (1949), fra separatutstillingen «Hannah Ryggen» på Kunstnernes Hus samme år. Dette var Nasjonalgalleriets første innkjøp av et tekstil arbeid, og Ryggen anså dette som en stor anerkjennelse som kunstner. Se Marit Paasches doktoravhandling *Forhandlingen med historien: Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien* fra 2018.

**VII** Se for eksempel Runa Bogers masteroppgave *Magdalena Abakanowicz og Norge: Stilskaper eller frigjørende effekt. En drøftelse av Abakanowicz' betydning for norsk tekstilkunst 1960-1980*.

**VIII** I forbindelse med Norske tekstilkunstneres (NTK) 40-årsjubileum ble utgivelsen *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger* utgitt i 2017. Publikasjonen gir viktige inngangsporter til å forstå tekstil som metode, materiale i relasjon til kunstscenen til dag. Redigert av Ingvill Henmo, Lise Linnert og Sidsel Palmstrøm.

**IX** Det var interessen for den nymaterielle impulsen i samtidskunsten som preget det kuratoriske arbeidet og denne undersøkelsen strukturerte også dialogen og de faglige samtalene med Stortingets kunstutvalg. Det betyr ikke kunstnerne som er valgt til Prinsens gate 26 er «nymaterialister». Det er en bås som kjennes for trang og for bastant, og å merke kunstnerskap er ikke dette prosjektets anliggende.

**X** Begrepet «object-oriented philosophy» av Graham Harman, ble første gang benyttet i hans doktorgradsavhandling *Tool-Being: Elements in a Theory of Objects* fra 1999.

**XI** Bovards sitat viser til det eldre sitatet fra Benjamin Franklin: «Democracy is two wolves and a lamb voting on what to have for lunch. Liberty is a wellarmed lamb contesting the vote!»

**XII** Milja Liimatainen i artikkelen «On the Substance of Matter» i boken *Outi Pieski*, redigert av Liimatainen, Lilja, Miller, Wiik, 2018.

**XIII** Outi Pieskis verk *Leagi vuoigna / Spirit of the Valley* fra 2015, ble realisert i forbindelse med at Sametinget utvidet sin bygningsmasse med et nytt tilbygg, tegnet av arkitekten Stein Halvorsen. Halvorsen har også tegnet det prisvinnende sametingsbygget fra 1996. Undertegnede var kurator for kunstprosjektet som omfattet Pieskis nyproduserte verk.