



Materialets tale

KUNSTENS TAKTILE SPRÅK

Kunst i Prinsens gate 26

STORTINGET/KORO
1/2019

Materialets tale
Kunstens taktile språk

Katalog

Redaktør: Trude Schjelderup Iversen/KORO
Prosjektleder og design: Åsne Hjukse/KORO

Bidragstyttere, foto: Niklas Hart, Jessica Harrington, Kristin Hjellegjerde Gallery, Vegard Kleven, Elen Sonja Klouman, RH Studio.
Repro: Cathrine Wang/KORO

Bidragstyttere, tekst: Trude Schjelderup Iversen, Arve Rød, Olemic Thommesen, Line Ulekleiv.

Korrektur: Thomas Reinertsen Berg
Oversettelse: Eivind Lilleskjæret, Fidotext

Offset-trykk: Litografia,
Silketrykk: Nerem
Papir: 270g Colorplan, 150g Scandia Natural

Utgiver
© Kunst i offentlige rom (KORO)
ISBN 978-82-93033-18-9

Tillatelse til gjengivelse av kunstverkene er innhentet fra rettighetshaverne og BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge). Kunstverkene er vernet iht. Lov om opphavsrett til åndsverk av 1961. Kunstverk må ikke kopieres eller gjøres tilgjengelig for allmenheten, digitalt eller analogt, uten hjemmel i lov eller tillatelse fra rettighetshaver / BONO.

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor (www.kopinor.no).

Forord <i>Olemic Thommesen</i>	4
Kuratortekst <i>Trude Schjelderup Iversen</i>	8
Verkene	48
Intervju med Aurora Passero <i>Arve Rød</i>	74
Verksinfo <i>Line Ulekleiv</i>	88
Foto fra monteringen	118
Om kunstprosjektet	131
Biografier	133
Curator's Text	134

FORORD

Som del av Stortingets lokaler, vil Prinsens gate 26 bli et av de viktigste møtepunktene for det politiske Norge. Bygget får en egen møteromsetasje, der representantene og parti-gruppene vil ta imot besøkende fra hele landet. I tillegg vil mange tusen barn og unge hvert år få sitt første møte med Stortinget her. Kunsten i disse lokalene skal bidra til å gi en god ramme både for de besøkende og for de som har sitt daglige virke i bygningen.

Stortinget har en kunstsamling som er bygget opp gjennom mange år. Samlingen kan på mange måter sies å være bygget opp i krysningspunktet mellom kunst, politikk og historie. Det gjør den unik, og i arbeidet med utsmykningen av lokalene i den restaurerte Prinsens gate 26 har Stortingets kunstutvalg sett det som viktig å videreføre denne tradisjonen, selvsagt med samtidige uttrykk.

Utvalget for kunstnerisk utsmykning i Stortinget (Kunstutvalget) har hatt ansvaret for kunstprosjektet. Senior-kurator Trude Schjelderup Iversen fra KORO har vært prosjektleder på oppdrag fra kunstutvalget.

Det kuratoriske grepet for kunsten til Prinsens gate 26 tar utgangspunkt i hvordan interessen for materialet kommer til uttrykk i kunsten i dag; denne retningens form og budskap. Dette har vært dreiepunktet og selve forankringen for kuratorens aktive dialog med Kunstutvalget.

De valgte kunstnerne til Prinsens gate 26, tilhører en yngre generasjon kunstnere. Alle er kvinner som på hver sin måte er sentrale og innflytelsesrike aktører i dagens kunstfelt – både nasjonalt og internasjonalt.

Flere av de aktuelle kunstnerne for det nye prosjektet har latt seg influere av kunstnere som er representerte i Stortingets samling, eksempelvis tekstilkunstnere som Synnøve Anker Aurdal, Else Marie Jakobsen, og Sissel Blystad. Gjennom dette underbygger vi de lange linjene i Stortingets kunstsamling der intensjonen er å skape en god ramme om opplevelsen av Stortinget for våre besøkende og de som har sitt daglige virke her.

Olemic Thommessen
Leder for Stortingets kunstutvalg.

KURATORTEKST



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».¹

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.^{II} 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.^{III}

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.^{IV} 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 Fugleavaag, Synnøve Anker Aurdal, Kjellaug Hølaas samt et eget verk. I et intervju karakteriserer kunstneren sitt eget verk som et «kampskrift i røde toner».^V

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

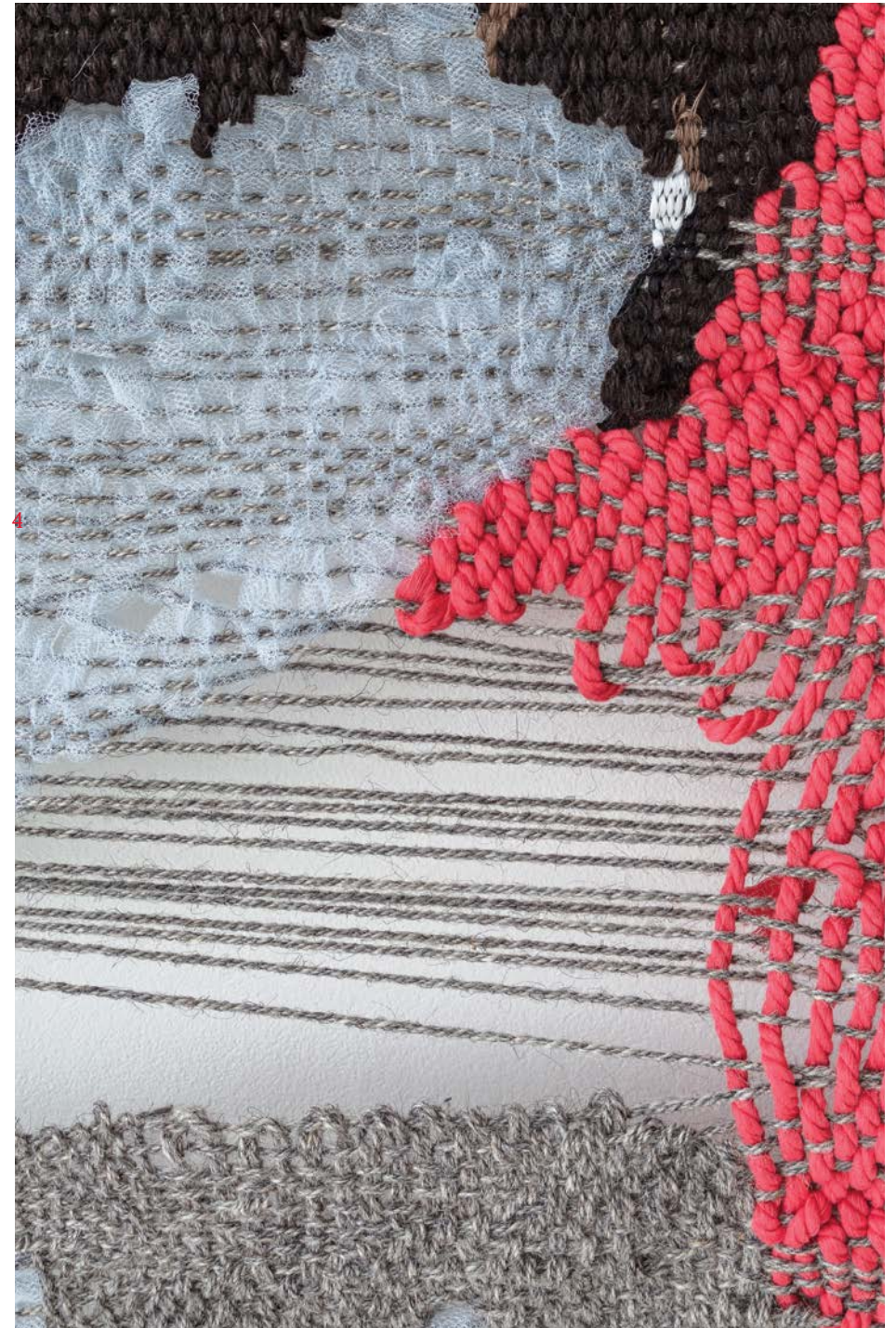
Tekstilkunsten i Norge kan sies å ha flere mindre «gjennombrudd», der glanstidene har tatt sine egne unike former. Fra 50-årenes store (ofte figurative) monumentaltekstil med Hannah Ryggen som pioner,^{VI} til de eksperimenterende 60-årene hvor teksturen ble vel så viktig som figuren, der Brit Fugleavaag 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.^{VII}

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 Dromedarvene 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.^{viii}

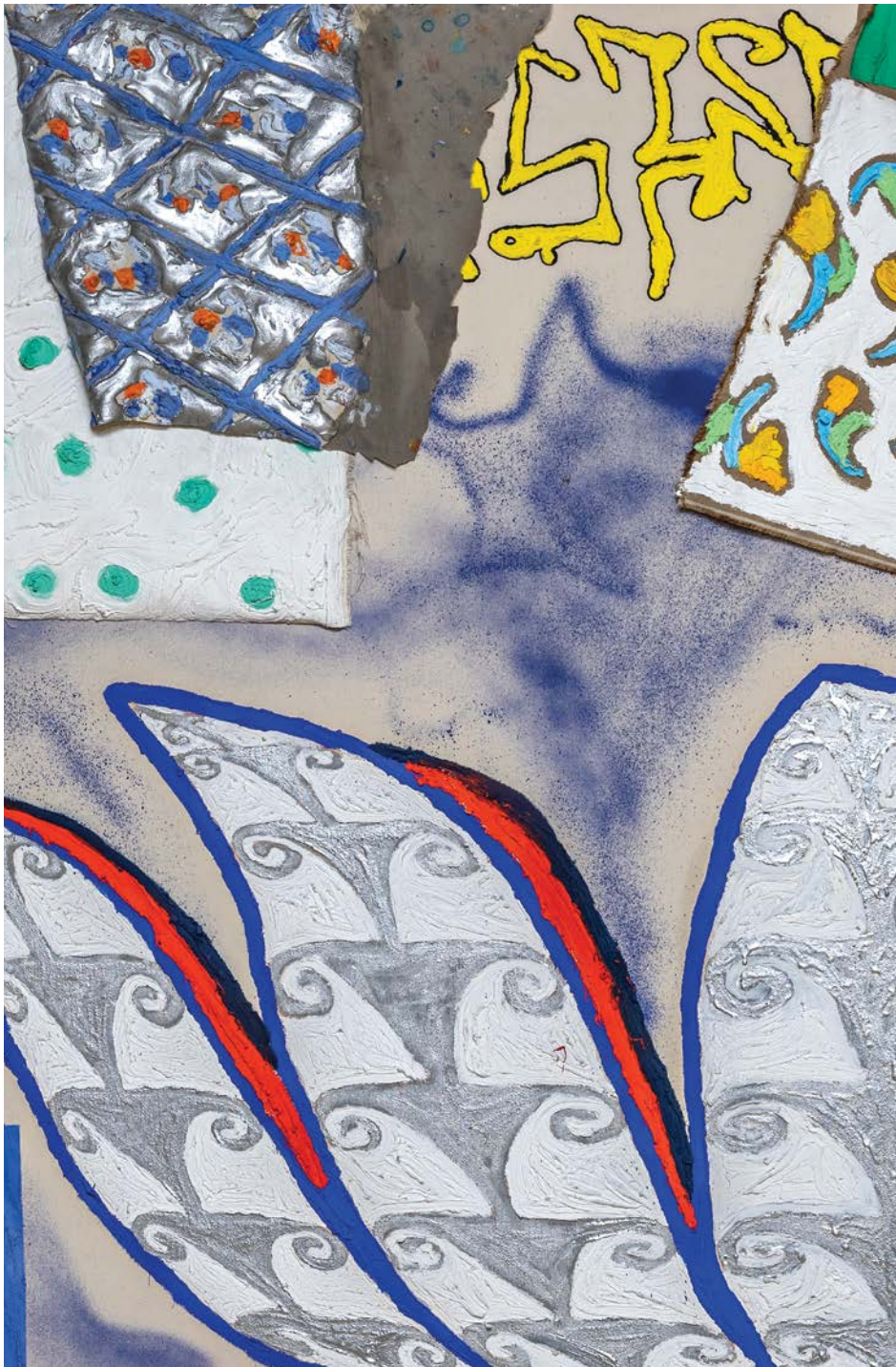
Dette prosjektet stiller et annet sett med spørsmål; hvilke roller spiller tekstil som materiell komponent hos kunstnere i dag, hva er det kunstnere i dag finner interessant ved å innlemme dette materialet som en vektig bestanddel? Hva slags kunstneriske muligheter ligger i vår tids vending mot det materielle 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.^{IX} 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.^X 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».^{XI} 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.

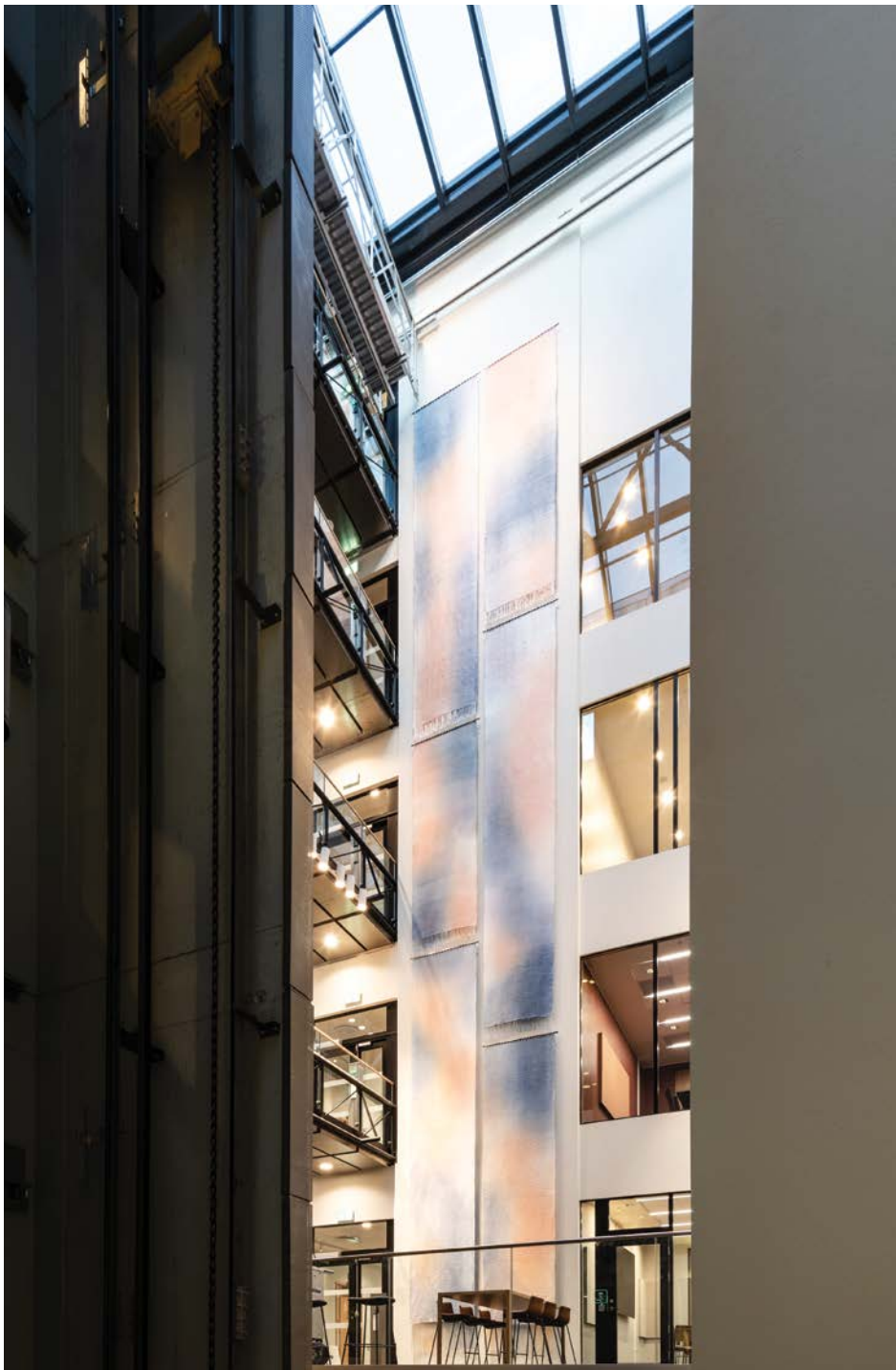
Arne Næss-sitatet på det andre banneret ser ut til å utdype Bovard; «Ulikhetene mellom oss og dyrene gir oss ikke flere rettigheter, men flere forpliktelser», mens isbjørnen, den utrydningstruede arten, holder banneret med påskriften «It's hot in here».

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,

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»^{XII} 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.^{XIII} 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.

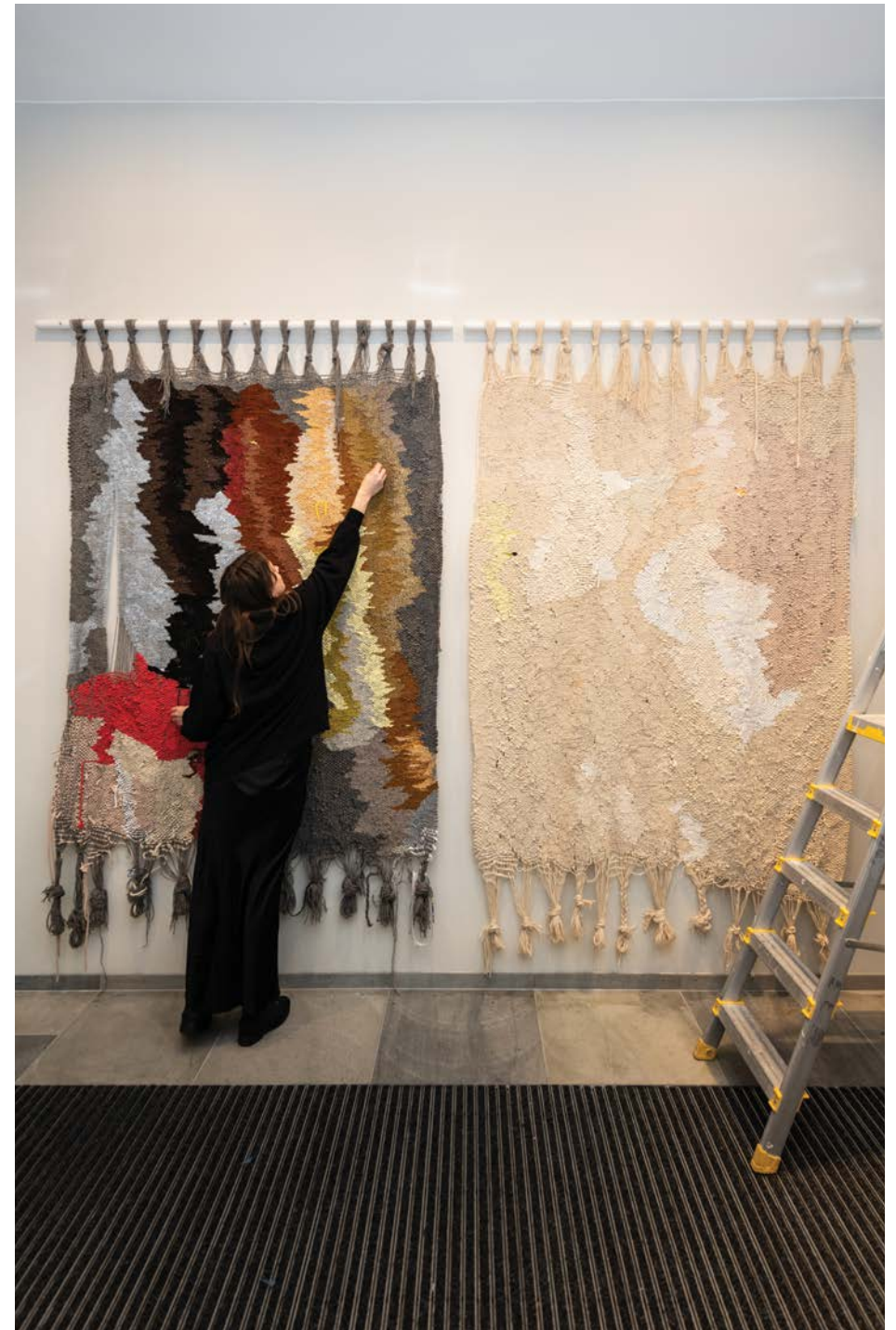
Else Marie Jakobsen var Hannah Ryggens elev, og Ann Cathrin November Høibo hadde Jakobsen som mentor. Jakobsens artikulerte politiske engasjement nedfelte seg i verkene hennes på tegnnivå (sitater, egne gjentatte initialer), men også ved å veve flater for egen og andres kunstneres underkjente praksis. 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 undersøkelsene 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 Kunstnerens Hus samme år. Dette var Nasjonalgalleriets første innkjøp av et tekstilt 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.



«Just Audio», 2017, Ida Ekblad.
Materiale og teknikk: Puss og plastisol på lin og bomull.
Mål: 205 x 305 cm.
Foto: Vegard Kleven

«Just Audio», 2017, detaljer.
Ida Ekblad.
Foto: Vegard Kleven.





Til venstre: *Through Stone*, 2015, Ane Graff.
Denne side: *Soft Outer Cover*, 2015, Ane Graff.
Materiale og teknikk: Malt, håndtrykt og fargede
tekstiler på lerret. Mål: 203.5 x 103.5 x 4 cm.
Foto: RH Studio.



Til høyre: *Soft Outer Cover*, 2015, Ane Graff.
Denne side: *Throw*, 2015, Ane Graff.
Materiale og teknikk: Malt, håndtrykt og fargede
tekstiler på lerret. Mål: 203,5 x 103,5 x 4 cm.
Foto: RH Studio.







Forrige oppslag:
Untitled (Diptych) 2017,
Ann Cathrin November Høibo.
Materiale og teknikk: Håndvevet ull, tyll, bomull, nylon.
Mål: 243 x 170 cm.
Foto: Vegard Kleven.



Dette oppslaget:
Untitled (Diptych) 2017, detaljer.
Ann Cathrin November Høibo.
Foto: Vegard Kleven.



The Fable of the Wolf, the Polar Bear, the Reindeer and the Cosmonaut, 2018,
Goshka Macuga.
Materiale og teknikk: Vevd tekstil.
Mål: 557cm x 370cm.
Foto: Jessica Harrington.



NOAH
"ULIKHETEN MELLOM OSS
OG DYRENE GIR OSS IKKE
FLERE RETTIGHETER, MEN
FLERE FORPLIKTELSER."
FILDSOF ARNE NÆSS

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



DEMOCRACY MUST
BE MORE THAN TWO
WOLVES AND A SHEEP
VOTING ON WHAT TO
HAVE FOR DINNER

Dette oppslaget:
Coral Visions, 2018,
Aurora Passero.
Materiale og teknikk:
Håndvevd og håndfarget nylon, flatvev.
Mål: 1600 x 122,5 cm, (hvert panel).
Foto: Niklas Hart.





Nuvvos Áilegas / Fjeld Unseen, 2013, Outi Pieski.
Materiale og teknikk: Akryl på lerret og tråd. Mål: 85 x 60 cm.
Foto: Kristin Hjellegjerde Gallery.



Gollejohka / River of Gold, 2014, Outi Pieski.
Materiale og teknikk: Akryl på lerret og tråd. Mål: 85 x 60 cm.
Foto: Kristin Hjellegjerde Gallery.



Bovdna / Tussock, 2014, Outi Pieski.
Materiale og teknikk: Akryl på lerret og tråd. Mål: 85 x 60 cm.
Foto: Kristin Hjellegjerde Gallery.



Silbajohka / Silver River, 2014, Outi Pieski.
Materiale og teknikk: Akryl på lerret og tråd. Mål: 85 x 60.
Foto: Kristin Hjellegjerde Gallery.



Dromedarene og tekstilkunsten, 1994,
Else Marie Jakobsen.
Materiale og teknikk:
Vevd tekstil, naturull, billedvev.
Mål: 150 x 163 cm.
Foto: Niklas Hart.



Aurora Passero i ferd med å finne den rette fargemiksen til bestillingsverket til Prinsens gate 26.

En himmel til Stortinget

– Jeg er først og fremst en visuell kunstner, sier Aurora Passero. Hennes bestillingsverk til Prinsens gate 26 søker å oppløse skillet mellom maleri og tekstilkunst.

Tekst: Arve Rød Foto: Elen Sonja Klouman

Aurora Passero har tilbrakt denne senhøsten i en råkald parkeringskjeller under Briskeby brannstasjon på Oslos vestkant. Lokalet er nedslitt og dystert, men med en romslig gulvflate som er ideell for ferdigstilling av bestillingsverket til kunstprosjektet i Stortingets rehabiliterte bygg i Prinsens gate 26, like ved stortingsbygningen.

Passero har så vidt startet fargingen av lange tepper av hvit nylonvev, da vi treffes en ettermiddag i november. Veven er lagt ut over store lyse presenninger på det ujevne murgulvet, og en grunn av duse pastelltoner er lagt prøvende på med flytende tekstilfarge fra sprayflasker. For mitt øye ser dette umiddelbart ut til å være et prosjekt som søker å oppløse skillet mellom maleri og såkalt «tekstilkunst», et skille som preger samtalen vår de kommende dagene.

Passeros verk skal monteres som en vertikal billedfrise, fra gulvet og 16 meter til oppunder taket i glassgården i bygget. Seks nylontepper i ulik lengde, fra tre til seks og en halv meter lange, alle 130 centimeter brede, henges



Forrige oppslag: De ferdig vevde teppene er rullet utover garasjergulvet på Briskeby, og fargen legges prøvende på med sprayflasker. Passero nærmer seg maleriet med det monumentale bestillingverket til Stortinget.

Til høyre: Mye er nytt i prosessen fram mot ferdig verk, men Passero har kontroll på redskapene.

asymmetrisk i to smale striper mellom to vindusrekker over totalt fem etasjer. Til sammen vil teppene utgjøre ett monumentalt verk – et 50 kvadratmeter stort fargespill, med en visuell effekt i rommet som på dette tidspunktet naturlig nok er uviss.

– Fordi arbeidet er såpass stort, kan jeg ikke vite hvordan det vil fungere på veggen før det faktisk monteres. Men det overlapper tidligere arbeider, så jeg er ikke helt ute å kjøre, sier Passero mens vi trår varsomt mellom tepper, flasker med farge og oppslåtte kunstbøker rundt om på gulvet.

– Det er mye som er nytt i denne prosessen. Fordi dimensjonene er såpass store dukker det opp nye problemstillinger med tanke på hvordan jeg skal løse helheten, noe som helt klart gjør det mer risikofylt å jobbe med. Samtidig føler jeg at jeg har nok erfaring til å stole på det jeg gjør.

Passero er født i 1984, og er utdannet fra Kunsthøgskolen i Oslo. Hun er én blant etter hvert mange unge kunstnere de siste årene som har valgt å uttrykke seg i materialer man tidligere assosierte med tradisjonelt kunsthåndverk, som tekstil eller keramikk. Sånn sett er hun en representant for det



”
Man kan kanskje si at det ligger et feministisk perspektiv latent i veven fordi det historisk sett har vært et kvinnelig domene.

mange har sett på som en ny orientering blant kunstnere – «en frontfigur for tilbakevendingen til håndverket», slik kritiker Stian Gabrielsen uttrykte det på nettstedet Kunst-kritikk i forbindelse med Passeros utstilling på Vigeland-museet i 2018. Materielle prosesser, og en hegning om betydningen av objektet i kunst, har fått større plass fremfor de mer konseptuelle, dokumentariske og sosialt orienterte uttrykkene som dominerte samtidskunst tidligere på 2000-tallet. Men Passero opplever ikke at hun er del av en trend.

– Det er vanskelig å svare på selv. Det har skjedd mye bare de siste årene, og på mange måter er det vel dette man har ønsket. Mye av denne diskusjonen, enten den foregår på en filosofisk eller en mer kunstintern måte, ligger utenfor mitt daglige virke som kunstner.

– *Det er det samme for deg om du blir kalt nymaterialist eller «gammel-materialist»?*

– Ja. Jeg er ganske anarkistisk i måten å se på kunst på, jeg har skapt meg en frihet til å bevege meg mellom ulike sjangre. Å føle at man umiddelbart må hekte seg på et nytt begrep kan bli tvungent. Det er uansett vanskelig å se den kunst-

historiske betydningen av det som skjer nå, i og med at jeg står midt oppi det. Det jeg lager er summen av mange ting, og det viktigste er vel at man føler at man får en bekreftelse på det man gjør.

Vi har flyttet oss fra den kalde kjelleren på Briskeby til Passeros lyse atelier i sentrum, der en stor flatvev umiddelbart tar oppmerksomheten. Passero forklarer vevens ulike deler og funksjoner, og hvordan den skiller seg fra en oppstadvev, eller billedvev, hvor du kan jobbe på hele billedflaten samtidig. Kjente kunstnere som Hannah Ryggen og Frida Hansen benyttet oppstadveven. For Passero er det imidlertid ikke et poeng å veve motiver på samme måte. Enkelheten i flatveven er et viktig utgangspunkt.

– Jeg har i grunnen bare vevd med lerretsbinding. Det gir meg en konkret start – et repetitivt logisk mønster, der jeg kan bestemme lengder og størrelser selv. Jeg liker likheten veven har med lerretsduken, som også er veldig basic.

– *At veven har en forbindelse til maleriet?*

– Ja, til lerretet. Men jeg jobber også med installasjoner. Siden jeg selv har hendene på prosessen hele veien, kan jeg variere



Visualiteten, håndverket og det konkrete arbeidet står i sentrum i Passeros kunstneriske virksomhet.

innenfor denne enkelheten. Jeg kan variere tjukkelsen og tettheten på tråden, noe som gjør en forskjell i overflaten og som vil påvirke helheten. Til utstillingen i Vigeland-museet ble overflaten og mønstret mer fysisk. Det har jeg tatt med videre. Nå vil jeg se hva som skjer når jeg farger det.

– Det kommer enda nærmere maleri?

– Ja, til Stortinget blir det et monumentalt maleri. Men det blir også et teppe, eller tekstilverk – det flyter i hverandre. Men det er absolutt maleri det jeg gjør nå, slik jeg ser det.

– Bøkene som lå oppslått ved teppene på garasjegalvet – bortsett fra et motetidsskrift var det utelukkende monografier om malere?

– Kunsthistorie har alltid betydd mye for meg. Jeg har en kjærlighet til tekstilkunsten, men den er likestilt med all annen kunst. De visuelle referansene er viktig når jeg jobber, og maleriet har hele tiden vært et utgangspunkt. Bøkene er om Pierre Bonnard og Édouard Vuillard. Det var fargekombinasjonene disse to bruker jeg var på utkikk etter – syntetiske oransje valører, som står logisk til materialet jeg selv bruker. Det store formatet trenger en disiplinering, noe som kan hente deg inn igjen når ting begynner å flyte ut.

”
Jeg er først og fremst en visuell kunstner, det visuelle kommer før tankearbeidet. Jeg ser på ting i byen, på fasader, i vinduer eller blader i kiosken.

Det kan være detaljer i fotografier, fargekombinasjoner, mønstre, et fargeinnslag i et ellers flatt bilde.

– *Det blir en slags visuelle triggerpunkter?*

– Ja, noe som kan gi en avgjørende impuls. Jeg er først og fremst en visuell kunstner, det visuelle kommer før tankearbeidet. Jeg ser på ting i byen, på fasader, i vinduer eller blader i kiosken.

– *Abstrakt ekspresjonisme kan kanskje også være en referanse for verket til Prinsens gate. Eller Monets vannliljebilder, som er store nok til at man kan få følelsen av å bli slukt av fargen. Går man tett nok på, blir også vannliljene først og fremst farget vevstruktur. Skjønt det blir kanskje mer et fossefall enn en liljedam, i ditt tilfelle.*

– Eller en himmel. Verket vil fungere ulikt etter hvor man ser det fra. Det vil henge tett ved gangbroer ut fra hver etasje i glassgården, så man kan se det både nedenfra, ovenfra og fra siden. Jeg ville lage noe som drar etasjene sammen, og som kan få en monumental effekt, i samspill med arkitekturen.

– *Apropos arkitekturen – verket skal henge i Stortingets lokaler. Tilfører det en politisk dimensjon, i dine øyne?*

– Det er klart at det får en kraft ved å henge der, bokstavelig talt i maktens korridorer. Men jeg er ikke uttalt politisk med dette

arbeidet. Man kan kanskje si at det ligger et feministisk perspektiv latent i veven fordi det historisk sett har vært et kvinnelig domene. Dette har helt klart vært en del av min egen driv – å ta plass med en mer håndverksorientert tradisjon. Men teknikken er for meg først og fremst et verktøy, ikke et diskursivt apparat. For meg ligger den politiske handlingen i det konkrete arbeidet. Det gjelder for alt jeg gjør. •

Ida Ekblad

«Just Audio», 2017

Ida Ekblad er kjent som en av de mest omtalte unge norske kunstnerne, også internasjonalt, og har stilt ut ved en rekke toneangivende gallerier. Med sin frie vandring mellom medier og stilarter har hennes kunstnerskap blitt et slags bumerke på vitalitet. Vi ser en bevegelse fra hennes tidlige resirkulering av bilder fra internett og populærkultur i idébaserte, men umiddelbare collager (som den amerikanske søtnosen Jessica Simpson i bikini med en klissete tyggis rett i øyet, plassert av Ekblad), til en mer materialorientert og performativ praksis med hovedvekt på maleri og skulptur. Det rytmiske og soniske spiller en stor rolle hos Ekblad, som har uttalt at hun misunner musikere som i mindre grad enn billedkunstnere blir møtt av et dissekerende og analytisk blikk. Forventningen om konsistens og sammenheng er ikke alltid like produktiv.

Rundt 2009 kastet Ekblad seg inn i et formalt abstrakt uttrykk, med formbevisste skulpturer og fargerike malerier med pastose strøk på store lerreter, og tydelige referanser til blant annet CoBrA-malerne og de abstrakte ekspresjonistene. Ekblad forsyner seg med stor appetitt av kunsthistorien, som i «Just Audio», et eksplosivt fargerikt, ornamentalt og livsbejaende verk. Hun bruker her plastisol på lerretet, et materiale som svulmende og deigete tyter ut over billedflaten, og som Ekblad i sin ungdom brukte for å lage 3D-trykk på T-skjorter. Bruk av plastisol i maleri uttrykker en saftig og kroppslig uærbødighet som munner ut i en særegen og skakk energi.

Linjene krøller seg, og en sentrisk ornamentalt form kurver seg innover som en slags lotusblomst med et gresk-lignende symmetrisk mønster av det slaget man kan finne på antikke amforaer. Border og oppdelinger i ulike felt kappes om oppmerksomheten, med trøkk og uhemmet fargebruk som inn-sats. Tekstiler duker synes hengt lagvis over lerretets øvre kant – en stilistisk *bric-à-brac* av fallende hestehover i knallgult, tegneserieestetikk, stiliserte graffitipartier i gult og grønt, og røde sirkler som fra det abstrakte maleriets standard-repertoar. Et vertikalt felt til venstre kan minne om en forstørret folkloristisk dekorasjon, kanskje på en folkedrakt,

men ved nærmere ettersyn består den av røde hender på rekke og rad. Dette er håndens verk, lagt på en collage av skrot og skatter. Bakom det hele er en slags marmorhimmel av blåskimmer. Antikken lurer i bakgrunnen i dette hyper-temporære konglomeratet.

Hos Ekblad finnes likhetstrekk mellom bruken av såkalte funne objekter og valget av penselstrøk, nemlig i leken med det intuitive, hentet ut som biter og brokker av en uoversiktlig samling av kreti og pleti, og ikke minst subjektive fragmenter fra kunsthistorien. Hun har selv påpekt slektskapet mellom ulike uttrykk innad i sin produksjon, blant annet i bruken av tekst og selvskrevet poesi. Hun har en uttalt interesse blant annet for Inger Hagerup og Halldis Moren Vesaas, men representerer selv en slags slående stuntpoesi. Et ord kan ifølge Ekblad sammenlignes med en metallbit hun bruker i en skulptur eller en type klumpete malingsstrøk.

De ulike måtene å jobbe på overlapper hverandre, og skaper et sanselig og fysisk utbrudd fra vidt ulike kilder forent i en taggete dekorativ aggresjon hvor betrakteren ikke slipper unna det eruptive. Tittelen «*Just Audio*» oppklarer ikke intensjoner, og er dermed ingen indikator på «egentlig» mening. Den henter mot noe lydlig og liketil; kanskje lydsporet som akkompagnerer denne frie og gestikulerende flyten av former og farger. •

IDA EKBLAD

Ida Ekblad (f. 1980 i Oslo) bor og arbeider i Oslo. Hun har en bachelor- og mastergrad fra Kunsthøgskolen i Oslo. Etter et år ved Mountain School of Arts i Los Angeles studerte Ekblad dessuten også ved Central St. Martin's College of Art i London i 2001. Av hennes separatutstillinger kan vi nevne «I'm four years old», XYZ Collective, Tokyo (2017); «PROPER STUFF», Herald St | Museum St, London (2017); «Step Mother-fucker», Galerie Max Hetzler, Paris (2017); «Diary of a Madam», Kunsthaus Hamburg, (2017);

BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, UK (2015); «Reload», Galerie Max Hetzler, Berlin (2015); «Madam is fucking Sir, Madam», Karma International, Los Angeles (2015); Nasjonal-museet for kunst, arkitektur og design, Oslo (2013); «Revolution»: Ida Ekblad, Kunstmuseum Luzern, CH (2013). Ekblad vil holde en separatutstilling på Museo Tamayo i Mexico by i februar 2019 og en annen i Kunsthalle Zürich i juni 2019. Ida Ekblad er representert av gallerier i New York, London, Paris og Los Angeles.

Ane Graff

Through Stone / Soft Outer Cover / Throw, 2015

Ane Graffs tre verk på Stortinget er alle utført i håndfarget og vevet silke på lerret, og tar utgangspunkt i materialenes egenkarakter og emosjonelle potensial. De store billedkomposisjonene fremstår i en helhet hvor en stofflig følelse er fremtredende. Da de i 2015 ble vist på Kunstnerforbundet i Oslo, sto bildene oppstilt langs gulvet, noe som fremhevet dem som objekter i rommet med en materiell pondus og eksplisitt tyngdekraft. Silken krøller seg på billedflaten, som om den var plassert midlertidig, og er i stadig bevegelse uten å falle til ro som statisk eller optisk innlysende.

Særlig rastløs virker *Through Stone*, hvor silken bukter seg mot en gylden bakgrunn. I dette verket er det som om tekstillets absorberende og myke fibre har trukket til seg steinens kalde hardhet. I mønsteret ligger en gråbrun og spettet steinkvalitet – som utsnitt av et marmorbrudd. Motsatser smelter sammen i en fremvisning av en paradoksal natur. I *Soft Outer Cover* er remmer av silken spent opp, noe som kan ses som en ekstra støtte, men også som noe mer tvangsmessig. Silken minner om en slags hud i folder – læraktig og spent til et materielt bristepunkt, en skjør tilstand.

Revnene er i sin spede begynnelse, men ser ut til å kunne fortsette å spjære overflaten over tid. *Throw* har en annen fargeholdning, med en bakgrunn som er lys og mer utstrakt. Et brunlig mønster ser ut til å kunne boble og renne over flaten. Det flytende preget pareres av snorer som ser ut til å holde det hele på plass, pakket inn som under transport. Det ligger noe midlertidig, nedslitt, tynt over disse arbeidene; en fornemmelse av utsatthet.

Disse verkene er karakteriske for hvordan Graff forholder seg til den fysiske verdenen i sin kunst: vitenskapelig inspirasjon og orientering, og poetisk utførelse. I hennes mange minutiøst utførte tegninger ser vi særlig omsorgen for strukturer og overflate, som i den detaljerte undersøkelsen av steiner og mineralers kompliserte oppbygning. Etter hvert har hun beveget seg over til en direkte representasjon av reelle materialer i skulpturer og installasjoner, og de tre arbeidene til Stortinget leker med krysninger mellom primære

materielle kilder og kunstnerisk komposisjon. Tekstilene har gjennomgått en produksjonsprosess som tematiserer et organisk ubehag, men også en estetisk appell, noe forførende. Prosesser som innebærer forfall og transformasjon er spesielt interessante for Graff. Noe er i ferd med å gå i oppløsning eller er på vei til en annen tilstand.

Graff belyser i så måte den såkalt nymaterialistiske vendingen i kunsten som ligger bak utvalget til Stortingets bygg. Her er det materialene i seg selv som undersøkes, fra en rekke vinkler, med hovedvekt på det taktile og tekstile. Hun jobber tett på oppdaterte problemstillinger rundt materialitet, hvor ulike kunnskapssystemer – kunst, filosofi og vitenskap – kombineres for å danne et større bilde. Det synes vesentlig for Graff at mennesket ikke har en isolert og overlegen eksistens; vi er sammenfiltret med den øvrige fysiske verdenen, også i en helt konkret organisk forstand. Våre kropper er fulle av spor etter omgang med kjemikalier og grunnstoffer. I sine nyeste arbeider jobber hun blant annet med metaller, keramikk og bakterier og deres konstante påvirkning – innbyrdes i ulike konstellasjoner, men også mellom mennesker og disse materialene. Det virtuelle landskapet innlemmes, blant annet ved det faktum at en smarttelefon inneholder minst 70 forskjellige grunnstoffer, ikke minst kobber. Graff kommenterer naturvitenskapens analytiske blick på materialers natur, og fremviser foruten et estetisk potensial også nye muligheter i våre møter med ny teknologi og det ikke-menneskelige. •

ANE GRAFF

Ane Graff (f. 1974 i Bodø) bor og arbeider i Oslo. Hun ble uteksaminert fra Kunsthøgskolen i Bergen i 2004 og er for tiden stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo. Noen av hennes seneste utstillinger er «Soon Enough: Art in Action», Tensta Konsthall, Stockholm (2018); «Myths of the Marble», Henie Onstad Kunstsenter, Høvik og The Institute of Contemporary Art, Philadelphia (2017); den 11.

Gwangju Biennale «The Eighth Climate (What Does Art Do?)», Gwangju (2016); og «Surround Audience: New Museum Triennial 2015», New York (2015). Graff er en del av den kommende utstillingen «Weather Report: Forecasting Future» i den nordiske paviljongen under den 58. Veneziabiennalen (kuratert av Leevi Haapala og Piia Oksanen), som vil flytte videre til KIASMA i 2020.

Ann Cathrin November Høibo

Untitled (Diptych), 2017

Untitled (Diptych) er laget som en direkte respons på den svensk-norske kunstneren Hannah Ryggen (1894–1970) og hennes eksperimentelle og politisk engasjerte vever. Ryggen var selvlært, hun spant og plantefarget sitt eget garn, og kommenterte sin samtid: fascismen og nazismens fremtog i mellomkrigsårene og norsk politikk i etterkrigstiden. Ann Cathrin November Høibos verk kan ses som en homage til denne eksperimentelle og modige arven. Ryggens improvisasjonstilnærming til veven er bevart, og strukket lenger, med tråder som henger løst eller klumper seg sammen. Typisk for Høibo er hennes uortodokse valg av materialer – nylon, tyll og plast får mengde seg med ull og bomull som organiske fibre. Industriproduktene og forbruksvarene blir materielle barometre på vår samtid, syntetiske konsumorienterte bastarder som Høibo slipper inn i tekstilvarmen. Det oppstår friksjoner innad i veven som sammen skaper en samtidig rå og følsom taktilitet.

Der Ryggen var tematisk eksplisitt i sin bruk av figurasjon, er Høibo mer abstrakt og gåtefull. Likefullt settes kontraster i spill. Begge de to tekstilene i Høibos diptykon har, med sine taggete, sammenpressede former og fargekomposisjoner, slektskap med abstrakt maleri. Mønstrene kan fortone seg som flekker, råker og revner. Der det ene tekstilet har avgrensede felt i distinkte farger, blant annet isblått og jordfarger, et dempet gult sikksakklyn og en krass cerisefarget form til venstre som synes å bykse ut av komposisjonen, er det andre en motsats med sine dusere beige toner og roligere partier. Heftige rop står side om side med mer diskrete utsagn. Men samtidig er de to delene knyttet sammen i format og struktur – fra den hvite stangen de begge henger fra, til de grove knutene i bunnen som samler renningens løse tråder.

Høibo er en av de yngre kunstnerne som har fått mye oppmerksomhet de siste årene for sitt personlige arbeid med tekstile materialer. Samtidig jobber hun med et bredt register av medier og uttrykk, ikke minst skulptur. Treffende nok har hun blitt kalt «tekstil turist», selv om hun har gått i lære hos tekstilkunstneren Else Marie Jakobsen (også representert i

dette bygget), noe som har gitt henne en solid tekstil bakgrunn som viser seg i hennes pågående dialog med den tekstile tradisjonen. Hennes arbeider oppfordrer oss til å se forbi etablerte hierarkier, inkludert skillet mellom kunsthåndverk og billedkunst. Det er opp til de enkelte verkene å finne sitt eget spillerom, uten konstruerte rammeverk og merkelapper. Interessen ligger i hvilke assosiasjoner og fortellinger materialet kan vekke til live, med montasjen som organiserende prinsipp.

Med et håndverksbasert utgangspunkt føres det hverdagslige, det eklektiske og det gatesmarte sammen i overraskende materialkoblinger. Vevstykker, et par skaibukser, gummi-strikk, en kokostwistbit og alskens objekter kobles på freidig og eksentriske vis. Både gjenstandenes status og motivet for sammenføyningen av dem er uklare – men på en fruktbar, konstruktiv måte. De innbyr nemlig til berøring, og glipene i veven gir mange forhandlingsmuligheter med verden utenfor.

Det kunstige og naturlige blir hos Høibo glidende størrelser i en sammensatt materiell og kulturell situasjon. Vår tid byr oss et overskudd av estetiske valg, men ofte et underskudd på reell informasjon og kunnskap. Høibo er opptatt av hvordan ulike materialer har sin spesifikke historie, og aldri er på nøytral grunn. Tekstiler er åpenbart av betydning for oss i vår selvpresentasjon, våre historier og minner. De rører ved huden, men mer subtile er de også byggere av samfunn og holdninger. •

ANN CATHRIN NOVEMBER HØIBO

Ann Cathrin November Høibo (f. 1979 i Kristiansand) bor og arbeider i Kristiansand. Noen av hennes seneste separatutstillinger er «Flukt forover», Kunstnerforbundet, Oslo; «36», STANDARD (OSLO) fulgt av hennes første monografi, utgitt av STANDARD (BOOKS); «A Room with a View», Kristiansand Kunsthall og «Alpelue», Henie-Onstad Kunstsenter, Høvik. Blant hennes seneste gruppeutstillinger kan vi nevne Kunsthall Stavanger; Norsk skulpturbiennale 2017, kuratert av Steffen Håndlykken, Vigelandmuseet, Oslo; «Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger», Kunstnerforbundet, Oslo; «Innland», Le Centre de Création Contemporaine Olivier Debré,

Tours, Frankrike; «As if in a foreign country», Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien; «Entangled: Threads and Making» på Turner Contemporary, Margate; «Image Support» i Bergen Kunsthall; «Love Story» på Astrup Fearnley Museet, Oslo; «Før og nå til etterpå» på Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand; «The Cat Show», White Columns, New York; «Layers», Rodeo, Istanbul; «Interiors», Lulu, Mexico by; og «A Disagreeable Object», Sculpture Center, New York. Hun vil holde en separatutstilling på Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand i 2019.

Goshka Macuga

*The Fable of the Wolf, the Polar Bear,
the Reindeer and the Cosmonaut, 2018*

Tekstiltradisjonen inkluderer også en åre av politisk orientert billedvev, særlig utkrystallisert innenfor 70-årenes bevisste og engasjerte kunstuttrykk. Den polske kunstneren Goshka Macuga har det siste tiåret markert seg som en svært original og raffinert viderefører av denne kunstpraksisen, i dialog med vår samtids digitale billedkultur. Gobelinet har en historisk relevans som er tett knyttet til makt og propaganda.

Macugas arbeid favner vidt, og hun opptrer gjerne som kunstner, kurator, samler, forsker og utstillingsdesigner i ett og samme prosjekt. Hovedvekten ligger på installasjoner og tekstiler som tar utgangspunkt i historisk og fotografisk arkivmateriale, ofte fra institusjonene hun inviteres av. Macugas aktive gjenbruk av kunst og kollektive ideer baserer seg på et i prinsippet uuttømmelig arkiv.

Hennes spesiallagde tekstile fotomontasje *The Fable of the Wolf, the Polar Bear, the Reindeer and the Cosmonaut* reflekterer denne kompleksiteten. Billedveven i sort-hvitt er plassert på fondveggen i resepsjonen, og er dermed det mest synlige kunstverket i bygget. Det fotorealistiske motivet er usedvanlig. I en resignert skogsscene ser vi dyr fra nordisk fauna: en ulv, en isbjørn og et reinsdyr – alle er vel og merke gestaltet av mennesker i dyredrakter, ikke uten komisk slagside. På demonstrasjonsskiltene de er omgitt av, leser vi blant annet et sitat av Arne Næss. Bak den bastante trestammen i forgrunnen, og de øvrige svarte og døde trærne, kan vi skimte en oljerigg og Eidsvollbygningen – på ulike måter ikoner i historien om Norge. I skogen ligger også en romkapsel og slenger, som en ambivalent påminnelse om menneskehetens flukt og falllitt, spredte forsøk på (nasjonale) erobringer av det statsløse verdensrommet. En liten forvillet kosmonaut kan skimtes i bakgrunnen, på vei vekk fra åstedet. Det er teatral og kunstig atmosfære her, og dystopien, endog endetiden, henger over oss. Men hvilken historie fortelles egentlig?

Fabelen begynte i Stortingets arkiv, hvor Macuga særlig interesserte seg for fotografier av demonstrasjoner på Eidsvolls plass. I verkets fotomontasje ser vi også en demonstrant utenfor Stortinget, utkledd som ulv og tilsynelatende apatisk. Verkets

tema kiler seg fint inn i Norges utfordringer og dilemmaer som oljenasjon, og ansvaret det bærer med seg å leve på ikke-fornybare naturressurser. Utrydningstruede arter, og generelt alt dyre- og planteliv, er kritisk rammet i en tidsalder hvor økologien nødvendigvis vil definere vår felles fremtid. Selv om klimautfordringer og miljøspørsmål er presserende tematikker, er det sjelden man ser dem direkte speilet i store offentlige kunstprosjekter. Hos Macuga er beskrivelsen tilspisset og sørgmodig, blant annet holder isbjørnen en plakat som erklærer: «It's hot in here». Dyret er satt til å representere seg selv og kommentere sine svinnende livsvilkår. Macugas tekstile monumentalverk alluderer til tanken om «den sterkeste rett», men peker ut over dette ved å la denne aparte scenen minne oss om demokratiets opprettholdelse, rettigheter og forpliktelser.

«Democracy must be something more than two wolves and a sheep voting on what to have for dinner», står det på en annen av plakatene – et sitat fra den kontroversielle politiske skribenten James Bovard. *The Fable of the Wolf, the Polar Bear, the Reindeer and the Cosmonaut* peker i retning av det vi kontinuerlig må kjempe for, og demonstrere mot. Slik fabelen har for vane, forteller verket om menneskelig atferd – fra dyrenes perspektiv destruktiv inntil det absurde. •

GOSHKÀ MACUGA

Goshka Macuga (f. 1967 i Warszawa) bor og arbeider i London. Hun ble uteksaminert fra Goldsmiths College, University of London i 1998 og ble nominert til Turner-prisen i 2008. I 2012 deltok hun på dOCUMENTA (13) både i Kassel og Kabul. Av hennes seneste utstillinger kan vi nevne «Entangle/Physics and the Artistic Imagination», Bildmuseet, Umeå (2018); «Machines à Penser», Arkitekturbienalen i Venezia

(2018); «What is Enlightenment», Museum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa (2018); «Intellectual Co-operation», Neues Museum Nürnberg (2018); «Like Life: Sculpture, Colour and the Body», Metropolitan Museum of Art, New York, (2018); «Time as Fabric», New Museum, New York (2016); «To the Son of Man Who Ate the Scroll», Fondazione Prada, Milano (2016). Macuga deltok på bienalen i Kochi i 2018.

Aurora Passero

Coral Visions, 2018

Aurora Passero er en av flere yngre kunstnere som de siste årene har blitt knyttet til en revitalisering av norsk tekstilkunst, med sterkt nedslagsfelt på samtidskunstscenen. Hennes arbeider i vevd og farget nylon oppleves ofte som installasjoner i sjiktet mellom et skulpturelt og malerisk uttrykk, med en observant holdning til omgivelsene. Ifølge Susan Sontag er fragmentet en form for vår tid, ved at det peker på gliper, rom og stillheten mellom ting. S sammensatte perspektiver krever kunnskap og erfaring. Passero utfører i sine verk sensitive og konsentrerte undersøkelser av et materiale, i nyansert samspill mellom avgrensning og utstrekning.

Verket *Coral Visions* er hennes mest monumentale arbeid til nå, og demonstrerer på raffinert og uanstrengt vis hvordan man i dag kan jobbe tekstilt, abstrakt og i fruktbart svev mellom ulike medier. Panelene er til sammen 16 meter høye. De er delt inn i seks paneler som i to vertikale parallelle friser fyller ut veggens areal. Rommets arkitektur er et fast holdepunkt for verket, og gangbruer i seks etasjer muliggjør nærhet til verket som kan oppleves fra ulike høyder og utkikkspunkter. Balansen mellom materiale, form, rom og uttrykk er et omdreiningspunkt, og den visuelle opplevelsen av verket spiller på romligheten.

Coral Visions består av tråder i håndvevd og håndfarget nylon, med ulike tykkelser som skaper et finstemt register. De mest voluminøse av trådene tilfører en forsterket organisk kvalitet. Håndverksteknikken antar nye betydningslag gjennom Passeros tilnærming til vevingen. Rent konkret produserer hun et syntetisk lerret som underlag for fargingen, som lager et koloristisk spill i verket. *Coral Visions* har et fargespekter bestående av oransje og blålilla i ulike sjatteringer – flyktig og malerisk som i en impresjonistisk skimrende komposisjon.

Inn i Passeros verk siver et malerisk vokabular, særlig fra den nonfigurative modernismen. Hennes frie og poetiske omgang med farger har mange nedslag i kunsthistorien, som Morris Louis' malerier, bygget opp av tynn maling helt på upreparert lerret. Nylonmaterialet motsier i en viss forstand en tekstil organisk karakter, uten åpenbar personlig eller kulturell patina. Nostalgi og ydmykhet preller av – glatt, slitesterkt og sterilt, som

et industrielt produkt av Passeros egen samtid, får det automatisk et frigjort virkerom. Passeros metode bygger på en lang tradisjon, men på en autonom og utforskende måte, utført med en tilsynelatende manuell letthet, *a sleight of hand*.

I sine arbeider skaper Passero passasjer inn til litterære, folkloristiske og mytologiske verdener. Titlene spiller her en aktiv rolle, ved å henseile på biologiske impulser, grunnstoffer og sykliske prosesser i naturen. Den vevde overflaten kan på nært hold minne om slangeskinn og dets glidninger et hypotetisk hamskifte. De regelmessige og enkle vevde strukturene har i *Coral Visions* et uttrykk som åpent inviterer til både optiske og sanselige opplevelser. Passero får allusjoner mot reelle og fiktive verdener ved å forme omgivelsene i et sammensatt taktilt og perseptuelt grep.

Korallen i verktittelen er en underliggende hard struktur, skjelett under vann, men bærer også på forestillinger om farge – sansefølelser av marine mineraler eller himmelen slik den kan arte seg en klar, skarp novemberkveld. «Korall» kommer av det hebraiske «goral», en liten stein som ble brukt i spådomskunst. I folkløren har korall hatt en helbredende effekt, som en talisman. Når matt korall slipes, skinner det i en rødoransje valør, formet til små drops eller øyne. Det rødmende og forførende ved korallens skiftende egenskaper har kimen i seg til en visjon – et visuelt naturfenomen med en ubestemmelig og krystallinsk klang. •

AURORA PASSERO

Aurora Passero (f. 1984 i Oslo) bor og arbeider i Oslo. Hun studerte ved Glasgow School of Art og Kunsthøgskolen i Oslo, der hun ble uteksaminert i 2011. Noen av hennes seneste separatutstillinger er «Crystal Set», Galleri Haaken, Oslo (2018); «Silvery Actions», Vigelandmuseet, Oslo (2018) og «Affections», Kunstnernes Hus, Oslo (2016). Av gruppeutstillingene kan vi nevne «Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger», Kunsthall Stavanger og Kunstnerforbundet, Oslo (2017, 2018); «NN-A-NN-A-NN-A», Stavanger Kunstmuseum og Astrup Fearnley Museet, Oslo (2015, 2016); «Europe, Europe», Astrup Fearnley Museet, Oslo (2014); «Tusen tråder», Lillehammer Kunstmuseum, (2014); Norsk skulpturbiennale, Vigelandmuseet, Oslo (2013); «24 Spaces/1857», Malmö Konsthall (2013); «I tråd med tiden», Haugar Vestfold Kunstmuseum, Tønsberg (2013) og Glasgow International Festival of Visual Art, Glasgow (2012).

Outi Pieski

Bovdna / Tussock, 2014

Gollejohka / River of Gold, 2014

Nuvvos Áilegas / Fjeld Unseen, 2013

Silbajohka / Silver River, 2014

Det har blitt sagt om den finsk-samiske kunstneren Outi Pieskis malerier, collager og installasjoner at de egentlig ikke handler om natur, i alle fall ikke som motiv. Overraskende nok, siden de fire maleriene som henger på Stortinget alle ser ut til å forestille landskap, som myr og stemningsfulle lysende vidder. Poenget synes å være at naturen hos Pieski ikke er en fremmed størrelse i opposisjon til kultur. Naturen i disse maleriene er ikke fremstilt for passiv eller rent estetisk betraktning, som en representasjon, laget fra en trygg posisjon på utsiden. Disse maleriene *er* i seg selv natur, de så og si *puster* den mer enn de viser den.

I *Bovdna / Tussock* merker man den håndfaste materialiteten: Grønne felt som kan minne om knudrete mose, med gule og hvite felter. Og gresslignende frynser dandert på alle kanter. Den konvensjonelle dualismen mellom natur og kultur er på mange måter et ikke et adekvat verktøy for å lese disse verkene. Røttene i en reell natur peker samtidig mot en imaginær sfære. *Gollejohka / River of Gold* er i så måte like mye en hildring av et skimrende, tilsynelatende uendelig viddelandskap badet i lys som en realistisk gjengivelse av lokal geografi langt nord.

Naturen er altså uomgjengelig i Pieskis malerier, som forutsetning og endemål, virkelighet og myte. Kunstneren bor dels i Helsinki og dels i Ohcejohka (Utsjok), et tradisjonelt samisk område nord i Finland hvor naturen, som i hele Sápmi, er allestedsnærværende som livsvilkår. Landskapene i maleriene hennes er fortolkninger av opplevelser fra barndommen, gjenfunnet i voksen alder. Maleriene «fanger» ikke naturen – den fortsetter standhaftig bortenfor de fikserte kvadratene, bebodd av personlige og kollektive minner. Pieski synes gjennom sin kunst å gi naturen autoritet med et finstemt nærvær.

Tråder ligger som rammer rundt alle maleriene, som om de egentlig var dyr med pels eller trukket rett opp fra jordens nettverk av horisontale vekster. Disse karakteristiske frynsene opptrer også samlet i store installasjoner, som hennes store tekstilinstallasjon til Sametinget laget i 2015. Her henger

de ned fra taket lag på lag i et mektig koloristisk og luftig stripespill. De tekstile ornamentene i v-form stammer fra den fargesterke samiske koften, mer eksakt dens sjal, hvor frynsene møtes i en spiss. Pieski kombinerer samtidskunst og samisk *duodji*, knyttet til en holistisk, ikke-vestlig forståelse av håndverkstradisjon og materialer. Med dette skaper hun forbindelser til kunstscenens pågående diskurser, hvor urfolks kulturelle uttrykk for tiden møtes med nyvåknet interesse, også fra institusjonelt hold. Politikken rundt identitet, natur og ressurser utmerker seg som stridens eple i urfolksproblematikker, men angår i realiteten hele befolkningen på et eller annet plan.

Den potensielle aktivismen for samefolkets rettigheter, etter langvarig kolonialisering og tilsidesetting, finner ikke noe bombastisk uttrykk i Pieskis kunst. Kunstnerens engasjement kan heller sies å være innkapslet i selve materialet. I *Silbajohka / Silver River* øyner man en rosaskimrende tekstil foss i nedre kant, som spiller opp mot de gule og grå partiene og skygger av en reinflokk i bakgrunnen. I *Nuvvos Áilegas / Fjeld Unseen* er himmelen igjen delikat rosa over det kalde vinterlandskapet, med tilhørende frynser i øvre kant, dandert foran og bak maleriet. Virkningen er slående, både vilt og kokett, som nordlysets flakking over himmelen. I samisk tradisjon anses dette lyset å være forfedrenes ånder, og som alle i nord vet: Du må ikke vinke til det. •

OUTI PIESKI

Outi Pieski (f. 1973 i Helsingfors) bor og arbeider i Utsjok og Helsingfors. Hun har en mastergrad i kunst fra Konstuniversitetet i Helsingfors fra 2000 og North Karelia University of Applied Sciences, Joensuu i 1994. Noen av hennes seneste utstillinger er «Čuoimmadit», EMMA – Espoo Museum of Modern Art, Espoo, Finland (2018); «Nordic Impressions», Phillips Collection Museum, Washington (2018); «Northern Exposure», Nordic Museum, Seattle (2018); «Áigemátki – Time Travel», Samisk senter for samtidskunst, Karasjok (2018); «Falling Shawls», ettårig installasjon ved Royal Festival Hall, Southbank Centre, London, kuratert av Gillian Fox/

Hayward Gallery (2017); «I Craft, I Travel Light», Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø; Samisk senter for samtidskunst, Karasjok (2017); «Ássojuvvon báiki – Inhabited Land», Härjedalens Kulturcentrum, Lillhärdal (2015); «Mimicry», Kristin Hjellegjerde Gallery, med Monica Canilao, London (2014). På oppdrag fra KORO – Kunst i offentlige rom utførte hun verket *Leagi vuoigná / Spirit of the Valley* for Sametinget i Karasjok (2015). Pieski er en del av Miracle Workers Collective (MWC) som skal representere Finland på den 58. Venezia-biennalen (2019), og hun har fått i oppdrag å skape et verk til Nordiska museets nye inngangsparti, Stockholm (2019).

Else Marie Jakobsen

Dromedarene og tekstilkunsten, 1994

Resepsjonen av kunst, kamp for tekstilkunstens status og innskriving i kunsthistorien står i sentrum i Else Marie Jakobsen billedvev *Dromedarene og tekstilkunsten*, som finnes i Stortingets kunstsamling fra før. Vi ser en tekstilflate motivisk fylt opp av tre dromedarer, overlappet av mønsterbiter med rød dekor, mange hender inn fra øvre venstre hjørne og et skjematisk oppdelt billedfelt i midten man gjenkjenner som Peder Balkes romantiske landskapsmaleri *Fyr på den norske kyst* fra 1855. Bak disse hovedfigurene flyr skrifttegn mot den hvite bakgrunnen, i skjønnskrift står det gjentatte ganger «j'accuse», og «EMJ», kunstnerens egen signatur, hele fem ganger. Denne oversigeringen veier opp for det som har vært en historisk undersignering av kvinnelige kunstnere.

Jakobsen tematiserer på symbolsk vis underrepresentasjonen av kvinner i kunsten og de ulike mottagerapparatene for billedkunst og tekstilkunst. De vevde dromedarene representerer (ifølge henne selv) mannlige kunsthistorikere; dovne, enpuklede vesener som drøvtygger sitt utvalgte materiale, som Balke-maleriet da blir en ikonisk variant av. Det stormfulle motivet behandles med fagpampenes sedvanlige oppstyking og analyse. Videre refererer Jakobsen til forfatteren Émile Zolas kjente *J'accuse* (jeg anklager), brevet hvor han beskyldte den franske regjeringen for antisemittisme i forbindelse med den urettmessige fengslingen av offiseren Alfred Dreyfus for spionasje, noe som skapte et enormt engasjement i Frankrike i 1898. Jakobsen har en annen kampsak: anerkjennelse av tekstilkunst på lik linje med malerier og skulpturer, noe hun forsøkte å implementere som kunstnerrepresentant i Nasjonalgalleriets styre 1979-1981. Interessen for den kvinneedominerte tekstilkunsten var minimal, og en serie sterkt institusjonskritiske tepper var et direkte resultat av frustrasjonen – eksemplifisert ved *Dromedarene og tekstilkunsten*.

Jakobsen ble født i 1927, og hadde sin debututstilling på Kunstnerforbundet i Oslo i 1966. Fra hjembyen Kristiansand var hun aktiv med ny produksjon nesten helt frem til sin død i 2012. Hun var en sentral fornyer av den norske

tekstilkunsten fra 1950-årene og fremover, og mange av hennes arbeider kan forstås som forsøk på oppreisning av fenomener med allment lav status. Kvinners rettigheter, og mer spesifikt kritikk av forminskningen av tekstilarbeid som et «kvinnelig» domene, er gjennomgående temaer i hennes tekstile produksjon – som da hun laget et teppe til minne om sin egen mor, hvor utslitte vaskefiller og morens gamle putevar og duker var vevd og brodert inn. Hennes engasjement og motstand mot totalitære trekk i samfunnet var sterkt; billedveven ble et medium for ytring og budskap.

I tekstilene visualiserte hun både lokale feider og storpolitikk, miljøvern og overforbruk. Den norske tekstilhistorien ble i det monumentale hovedverket *Den røde tråd* (1981) i Real-fagbygget ved Universitetet i Bergen fremstilt i en kronologisk oversikt fra vikingtiden til vår tid, blant annet med innfelte kopier av Frida Hansen og Hannah Ryggens verk. Sistnevnte var en stor inspirator for Jakobsen.

I en viss utstrekning anvendte Jakobsen eksperimentelle, resirkulerte materialer, selv om hennes utgangspunkt i ull, lin og silke var mer tradisjonelt. Hun var også kjent for sine mange kirkekunstoppdrag, hvor hun brukte et konkret billedspråk og serverte budskap rett-på-sak. I altertavler kunne hun bruke tekstile virkemidler som innslag av vrakgods, fiskegarn og steiner; symboler på de svakeste og skadeskutte i samfunnet som trengte nåde. Jakobsens billedvever var dynket i solidaritet, men kunne også være agiterende - noe *Dromedarene og tekstilkunsten* er et godt eksempel på. •

ELSE MARIE JAKOBSEN

Else Marie Jakobsen (f. Kristiansand, Norge, 1927) har diplom fra Statens Håndverks- og kunstindustriskole og ble uteksaminert i 1950. Etter det hadde hun praksis ved gobelinvervstedet «De Knipscheer» i Nederland. Hun har holdt en rekke separatutstillinger i Norge og Norden, og deltatt i et titalls større gruppeutstillinger i inn- og utland, blant andre disse: Den internasjonale tekstilbiennalen i Lausanne, (1965), Vandreutstilling i USA (1970), «Norsk vevkunst i det 20. århundre», Henie Onstad kunstsenter, Høvik (1970), «Kvinnen og kunsten»

Kunstnerens hus (1972) og Nordisk tekstiltriennale (1973). I 1998 ble hun utnevnt til Ridder av 1. klasse St. Olavs Orden og i 2008 ble hun æresdoktor ved Det teologiske Menighets-fakultetet. Jakobsens arbeider er innkjøpt av blant andre Norsk kulturråd, Nordenfjeldske kunstindustrimuseum og Nasjonal-museet. Hun vant også store utsmykningskonkurranser, to av hennes mest kjente verker finnes på realfagbygget ved Universitetet i Bergen og i Erkebispegården i Trondheim. Else Marie Jakobsen døde 12. desember 2012.

FRA MONTERINGEN

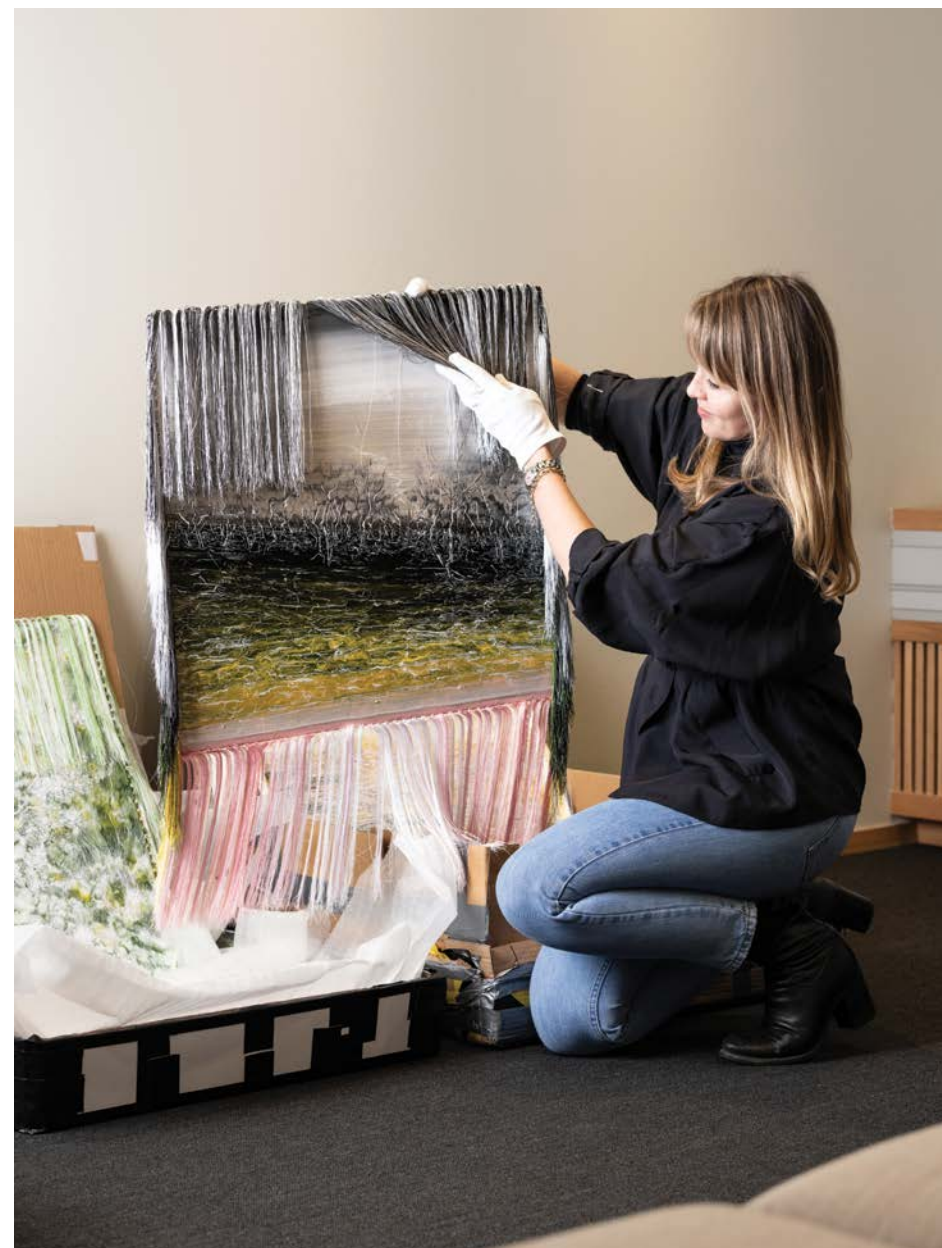
Foto: Niklas Hart



Veven *The Fable of the Wolf, the Polar Bear, the Reindeer and the Cosmonaut* måler 557 x 370 cm og dekker en hel vegg i resepsjonsområdet i Prinsens gate 26. Flere hender, en lift – og et par stiger måtte til for å feste verket skikkelig til veggen.



Kunstner Ann Cathrin November Høibo sjekker de siste detaljene mens tekstilarbeidet fremdeles ligger flatt på gulvet. Seniorkurator Trude Schjelderup Iversen viser hva som skjuler seg bak frynsene på Outi Pieskis verk *Silbajohka / Silver River*.

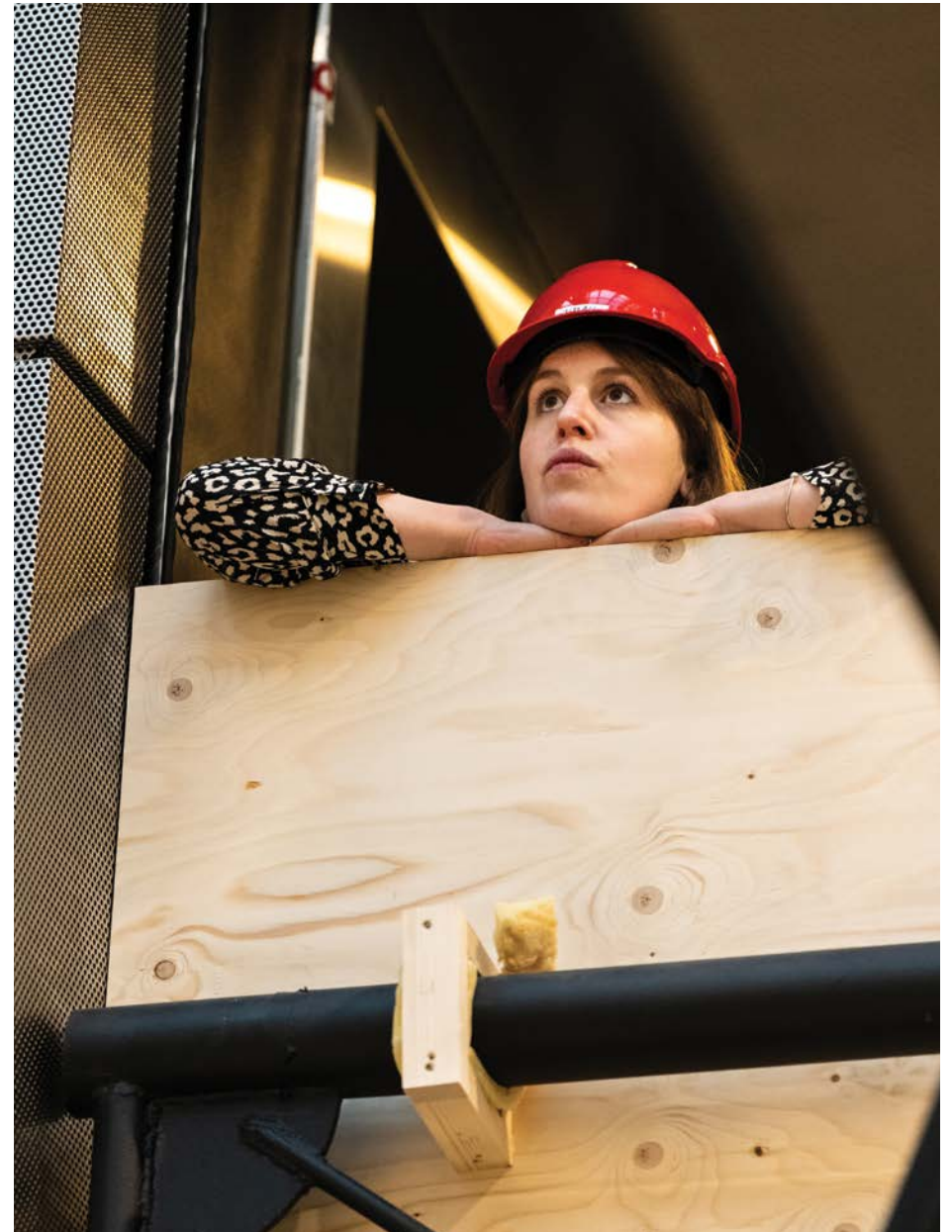


Verket skal henge trygt, vannrett og med korrekt belysning. Kunstner Ann Cathrin November Høibo og hennes faste montør sørger for at så skjer. Når verket er montert på plass, sjekker kunstneren at alle trådene sitter som de skal.





Går det bra? Kunstner Aurora Passero følger spent med fra sidelinjen. Montøren måtte ha en heis til hjelp for å henge opp Passeros 16 meter høye verk *Coral Visions*.



Henger det rett? Fra venstre: Kunstner Ann Cathrin November Høibo, Senior-kurator Trude Schjelderup Iversen, Sekretær for Stortingets kunstutvalg Eli P. Fiskvik vurderer og diskuterer. Detalj fra *Untitled (Diptych)* viser de grove knutene i bunnen som samler renningens løse tråder



FAKTA OM KUNSTPROSJEKTET

OM KUNSTPROSJEKTET

Stortingets kunstutvalg utnevnes av Stortingets president-skap. Kunstutvalget har ansvaret for innkjøp av kunst til Stortinget og har vært besluttsende organ for innkjøpene i kunstprosjektet. Kunstutvalgets virketid samsvarer med stortingsperiodene. Prosjektperioden for kunstprosjektet har gått over to stortingsperioder.

I perioden 2013-2017 hadde utvalget følgende sammensetning: Stortingspresident Olemic Thommessen, leder. Stortingsrepresentant Tove Karoline Knutsen. Direktør Audun Eckhoff, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (til mars 2017). Direktør Karin Hindsbo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (fra august til oktober 2017). Kurator Vibeke Waallann Hansen, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

I perioden 2017-2021 har utvalget følgende sammensetning: Stortingspresident Olemic Thommessen, leder. Stortingsrepresentant Anette Trettebergstuen. Seniorkurator Sabrina van der Ley, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (til juni 2018). Seniorkurator Andrea Kroksnes, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design (fra juni 2018). Kurator Vibeke Waallann Hansen, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Stortingets direktør Ida Børresen var utvalgets sekretær fra 1.10.2013-15.2.2018. Fra administrasjonen har også Eli P. Fiskvik (kunnskaps- og dokumentasjonsavdelingen) og Jannike W. Hegnes (stortingsarkivet) deltatt i arbeidet. Stortingsarkivet forvalter Stortingets kunstsamling. Eli P. Fiskvik er utvalgets sekretær fra 1.3.2018. Stortingets eiendomsseksjoner har lagt til rette for monteringen av kunsten.

Kurator og prosjektleder: Trude Schjelderup Iversen (KORO).

BIO, SKRIBENTER

Trude Schjelderup Iversen er seniorkurator i KORO. Hun har arbeidet som kurator siden 2001, blant annet som daglig leder i UKS (Unge kunstneres Samfund) og som Curator in Residence ved Center for Curatorial Studies, Bard College i New York. Hun er doktorand i kunstteori ved Universitetet i Oslo.

Arve Rød er skribent og kritiker, utdannet fra Statens kunstakademi. Rød har vært fast kunstanmelder i avisene Dagens Næringsliv (2006-2012) og Dagbladet (2014-). Han har publisert tekster om kunst i en rekke bøker og tidsskrifter, og er

siden 2013 medredaktør i Norsk kunstårbok.

Line Ulekleiv jobber som kritiker, skribent og redaktør. For tiden er hun fast kunstkritiker i Klassekampen, og har skrevet en rekke kritikker for Kunstkritikk, Billedkunst og Morgenbladet. I tillegg har hun vært redaktør for en rekke publikasjoner. Siden 2010 har Ulekleiv vært lærer ved Kunsthøgskolen i Oslo. Hun er også kunstnerisk konsulent for Storebrand kunstsamling.

THE MATERIALS SPEAK
By Trude Schjelderup Iversen

The Storting (parliament) building on Løvebakken is Norway's most important building, according to Peter Butenschøn, whose 2016 book celebrated the building's 150th anniversary. Butenschøn describes the building, scene of many of the most important events in modern Norwegian history, as a living symbol of Norwegian democracy. The main building on Løvebakken was designed by the young architect Emil Victor Langlet in 1860. Gradually the Storting has expanded into the surrounding streets, taking over plots on Prinsens gate (1972), Akersgaten (1988), and Nedre Vollgate (1993). The works in the Storting's art collection are associated with the actual Storting buildings to varying degrees, and the collection has come into existence under distinctive circumstances. If one is given the opportunity to study this collection, one gains access not only to iconic works of art, but also to the less well-known stories that are the gateway to understanding the history and politics of the artistic decorations in public buildings in Norway. So-called «public» art is often linked to a national decorative tradition whereby a work's specific location and physical context determine its starting point to a greater or lesser extent. In such cases, an artwork's «meaning» can depend on where it is placed, and when a work is positioned in a well-known public space, the public space may almost become an integral part of the work. One example is one of Norway's most famous history paintings, *Eidsvold 1814* by Oscar Wergeland, which hangs behind the President's podium in the Storting Chamber. Another is Sissel Blystad's *Landscape*, which hangs in the Storting's Central Hall. These works have a strong presence in the public consciousness thanks to the debates and political decisions that take place every day in their presence.

But the Storting's collection also represents a departure from the idea of site-specific artistic decoration, and at different times represents different views of art, as well as always the sometimes difficult, and ever-present, relationship between art and politics. Among the Storting's collection of 800 works of art, we also find lesser-known works by major

artists, due to an explicit collecting strategy adopted in the 1990s, which was followed increasingly by an institutional determination that artistic criteria should be decisive in acquisition processes. Becoming part of the Storting's art collection should mean something, and the primary goal when acquiring works from the 1990s onwards has been for the works to «provide the Storting with a representative collection of Norwegian art»¹

In 1994, Else Marie Jakobsen completed her tapestry *The Dromedaries and Textile Art*. The tapestry's central motif is the Peder Balke painting *Lighthouse on the Norwegian Coast* (1885). The painting is divided up into a grid, which according to Jakobsen symbolizes a reductive, analytical and «dissecting» approach to art that has been traditionally adopted by art historians.² Balke is incorporated into art history, and in polemical fashion Jakobsen incorporates Emile Zola's famous accusation «J'accuse» (French: I accuse), made in the context of the Dreyfus affair, and also her own initials EMJ, into the tapestry, four and five times respectively. Zola's words are taken from his open letter to the French newspaper *L'Aurore*, in which the author defended the Jewish army captain Alfred Dreyfus. In the letter, which was addressed to the French president, Zola also strongly attacked the French army and French national pride.³ Is this insistence, combined with the accusation, a necessary tactic to bring about change in the approach taken by art historians towards women artists, and textile art? Is it something that is needed in order for the material- and craft-based art to take its place as one of the central fields of the visual arts? The towering dromedaries in the tapestry apparently represent (male) art historians – the gatekeepers who are supervising and literally trampling on the beautiful tapestries under their hooves.

In 2014, when I was appointed curator for this project, 20 years had elapsed since Jacobsen completed her tapestry, and the situation was quite different. A change was underway in the status of textile art within the visual arts as a whole. Two years previously, works by Hannah Ryggen had been exhibited at Documenta,

the world's most prestigious art exhibition, and in the years that followed, important exhibitions opened at the major museums in Norway: *Soft Monuments* at KODE in Bergen (2015), which examined textile art from the past 25 years; *Hannah Ryggen – Weaving the World* at the National Museum of Art, Architecture and Design in Oslo (2015); and a major Frida Hansen exhibition at Stavanger Art Museum (2015). As early as 2011, however, Kunsthall Oslo had put on the exhibition *Human Patterns*, with works by Hannah Ryggen and other artists, curated by Marit Paasche. This exhibition can be said to have sparked an interest in looking with new eyes at – re-curating, or more accurately, *correctively curating* – often overlooked artists from recent art history. Two years later came the exhibition that remains a powerful symbol of this trend: *Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst- og kvinnekamp 1968-89* opened on 8 March 2013 and included works by artists such as Brit Fuglevaag and Elisabeth Haarr.⁴ In other words, one can safely say that textile art has made a massive incursion into art institutions in recent years. But what kind of breakthrough is this?

When developing the curatorial concept for the art to be displayed at Prinsens gate 26, *The Dromedaries and Textile Art*, which was already in the Storting's art collection, was of particular significance. In this work, Jakobsen directly considers not only the status – or lack of status – assigned to textile art in Norway's history and art history, but also the close relationship between art and politics. *The Dromedaries and Textile Art* also has direct links to the work widely considered to be Jakobsen's masterpiece, *Den røde tråd*, a commission undertaken in 1981/82 for the lobby of the Natural Sciences Building at the University of Bergen. *Den røde tråd* (a Norwegian expression meaning a recurring theme or leitmotif) is in three parts. Believed to be the largest textile artwork in Norway, it was produced by Utsmykkingsfondet Public Art Norway's (KORO) predecessor. While a reading of the work can start from any point, it does have an

underlying chronological structure. The first section is based on early Norwegian Viking textiles, including references to fragments of woven textiles found during the excavation of the Oseberg Ship and fragments of the Baldishol tapestry from the mid-12th century. The second section refers to works by Frida Hansen, Hannah Ryggen and Gerhard Munthe, while the third section is dedicated to Jakobsen's contemporaries, with woven quotations from textile artists including Brit Fuglevaag, Synnøve Anker Aurdal, Kjellaug Hølaas, and an original contribution by Jakobsen. In an interview, Jakobsen characterized her own contribution as a «polemic in shades of red»⁵

Jakobsen's most important works comprise a woven historical narrative about the textile art that hangs in public spaces in institutions all over Norway. In the absence of galleries dedicated to textile art, and limited interest from the museums, public spaces became the venues where we could experience this important field of art. With their inherently institutional critique, Jakobsen's works represent – in a spirit of solidarity with other textile artists – an attempt to double the display opportunities for textile art. Her own works become sites and expressive opportunities for this overlooked area of art.

Weaving within the visual arts.

In Norway, textile art can be said to have had several minor «breakthroughs», with each heyday taking its own unique form. From the monumentally scaled (often figurative) textile works of the 1950s, pioneered by Hannah Ryggen,⁶ to the experimental works of the 1960s, when Brit Fuglevaag and Synnøve Anker Aurdal were highly influential, and texture became as important as the image. The 1960s were also characterized by influences from Poland, partly as a result of Fuglevaag's exchange visit to the Academy of Fine Art in Warsaw in 1963. In Poland, unlike in Norway, textile art was viewed as an independent form of art, on a par with painting, printmaking and sculpture. Several exhibitions in the 1960s and 70s by Polish artists

highlighted the autonomous status achieved by textile art in Poland, which in turn helped to boost its recognition in Norway.⁷

But it was in the 1970s that textile art, including weaving as an independent art form, gained recognition, while at the same time becoming a medium for political agitation in the work of artists such as Elisabeth Haarr and Else Marie Jakobsen. Expressions of political agitation recur in Jakobsen's *Dromedary tapestries* of the 1980s and 90s, at a time when there were many major public art commissions available for textile artists. The polemic form is maintained.

One would have to read very selectively not to realize that the history of textile art in Norway has been influenced strongly by its exclusion from what are traditionally considered the «fine arts», and its struggle for recognition as an art form. From the 1970s onwards, this exclusion was highlighted and articulated very clearly through the establishment in 1972 of the Textile Group within the UKS (Young Artists' Society). In many ways, the Textile Group was the forerunner of Norwegian Textile Artists, a professional organization that was founded five years later. Among other things, the Textile Group played a key role in ensuring that the jury for the annual Autumn Exhibition encompassed expertise in textile art. Nonetheless, the status of textiles in contemporary art is characterized by many interconnecting narratives of the impacts of individual artists, the trends embraced by educational institutions, the role professional associations, the availability of places to display works, and new providers of commissions. It is outside the scope of this project to discuss this complex history – or, more accurately, these histories – which are just beginning to take shape with several significant exhibitions and book publications.⁸ This project poses a different set of questions: what roles do textiles play as a material component for artists today? What is it that artists today find interesting about incorporating these materials as a significant element in their work?

What kinds of artistic possibilities lie in the current trend towards the material and the tactile?

New materialism

The recent «turn» in the visual arts towards the tactile and the material, and a renewed interest in the materiality aspect of art, has emerged after a long period of dominance by conceptual art. New materialism is a theoretical movement that has made an impact in the art world in various contexts internationally. Of these, the most influential have been documenta 13 in 2012, curated by Carolyn Christov-Bakargiev, and the exhibition conceived by the Italian curator Massimiliano Gioni for the Venice Biennale 2013, where the main theme was the conceptual status of materials. New materialism is characterized by an interest in the material and the tactile, and by poetic yet scientific investigations where the object is re-introduced, while at the same time the relationship – and the dualism – between the subject and the object is challenged.

It is difficult to categorize artistic movements that are close to us and still current, and perhaps it is no longer even desirable to search for evidence of minor and major paradigm shifts within an active field. Even so, it is reasonably obvious that minor and major artistic manifestations and exhibitions have articulated this interest in the material in artistic practice over the past five-ten years. But how is the influence of new materialism expressed in art? Haven't artists always experimented with materials as well as with form? This project follows the lines of this inquiry: what does it look like when the artist allows the actual activity of investigating the materialism of art to become the main ingredient in – or the basic component of – a work.⁹

The concept of new materialism – also known as «neo-materialism» – was not born in a vacuum, but emerged in the 1990s in the social sciences to describe the theoretical move away from the so-called dualism underlying modern humanist traditions. If one were to undertake

to explain the significance of the «new» in new materialism in relation to the movement's influence in the visual arts, one would obviously point to the rejection of the idea that the primary function of art is one of representation – the idea that an artwork should depict something else. In contrast, new materialist theory suggests that the material that a work of art is made from has its own effect, and this effect is not necessarily something that can be subsumed by, or subordinated to, the concept that is also attached to the work. Art produces its own form of knowledge. The «language» of the materials is accommodated, precisely in order to avoid continuing the dualist approach that divides the subject (the observer) from the object (the observed).

From the perspective of new materialism, the object is viewed as being on a par with – rather than subordinated to – the subject. New materialist theory emphasizes that the object embodies its own experience, its own time and history that exist independently of the subject. Accordingly, new materialist theory can see an artwork as an independent reflective entity alongside – not superior to – a subject that is engaged in reflection. In philosophy this is viewed as a form of «posthumanism», or the idea that the human is no longer at the centre of experience, and this concept has been explored in several fields of study. Relevant philosophical movements here include object-oriented ontology (OOO), a school of thought whose proponents include Graham Harman¹⁰ among others. If what one might call the «meaning» of art now lies in the material from which it is made, rather than in the abstract thinking of the subject experiencing it, this triggers a hierarchical change. But what does this mean for our experience of a work of art? What kinds of questions are being posed in these works? As we will see in the relevant works, they are characterized by multifaceted approaches and interests.

Environment and climate

Many commentators have suggested that the current move towards materialism represents the necessary

critical engagement we need to tackle today's environmental and climate challenges. That we must quite simply look at the world anew, in order to look after it better. Stepping down from the sovereign status that humans have enjoyed over their surroundings, including over animals, would seem to be a start. In Goshka Macuga's textile work *The Fable of the Wolf, the Polar Bear, the Reindeer and the Cosmonaut* (2018), which was recently produced for the Storting, we are witnesses to a complex scene in an ancient, unmistakably Norwegian, forest, where a group of people dressed as animals (a wolf, a reindeer and a polar bear) seem to have gathered after participating in a political action or demonstration. Banners bearing environmental and political slogans stand and lie around the group. In the landscape behind the forest we can see the ocean with two 1980s-style oil rigs, and a coastline where we can glimpse Eidsvoll Manor and the Sámi Parliament. An abandoned space capsule has a central place in the composition, and a cosmonaut appears to be leaving the scene. The lofty pine trees in the ancient forest divide the composition vertically, while dead, fallen tree trunks act as framing devices. Nevertheless, younger pine trees mitigate the dystopian atmosphere – some things are still growing.

People in animal costumes, some more realistic than others, look far more two- than four-legged. The «Wolf» lies casually on an old turf hut with a banner bearing a quotation that originates from the author James Bovard: «Democracy must be something more than two wolves and a sheep voting on what to have for dinner.»¹¹ Democracy cannot only be about voting, it should also be about recognizing rights, and it should be more than the rights of the strongest, or the majority. The Arne Naess quotation on the other banner seems to enlarge on Bovard's: «The differences between us and animals do not give us more rights, but more obligations», while the polar bear, representing a species at risk of extinction, holds a banner with the slogan «It's hot in here».

The juxtaposition of symbols of technological progress, protest banners, nature, and humans dressed as animals, injects some confusion into the scene, undermining the clarity of the message. It is also unclear whether the scene is happening in the present, past or future. Often the familiar and traditional strategy of depicting animals to convey desirable or less desirable human traits has a comical effect. In this assemblage of images, absurdity is also an active ingredient, but with a serious, political intent. By dressing themselves as animals, the demonstrators have identified themselves as animals, and in doing so have distanced themselves from the destruction and animal suffering caused by humans.

Macuga was born, and grew up in, Poland, but has lived in London for the past 25 years. In 2016, Macuga was commissioned to create a new work specifically for the outer reception area of Prinsens gate. Due to its location, the work is also seen easily from the street. Over the course of several meetings during 2016 and 2017 we discussed what directions this kind of work could take, and it gradually became clear that Macuga wanted to address issues to do with nature, the climate and sustainability. At the artist's request, visual materials were supplied from the Storting's picture archive, including photographs of demonstrations in Eidsvoll's plass, the square in front of the main Storting building. We also supplied more general images of Norwegian nature, with a particular focus on forests, animals, and the sculptural forms of oil rigs. In autumn 2017, Macuga met the Storting's art committee to present her underlying theme and early photo-collages for the work she wanted to realize for Prinsens gate. The presentation aroused unanimous enthusiasm from everyone present. It's important to note that the meeting was not arranged in order to approve Macuga's project, as the artist had already been given her mandate in the form of the commission. The meeting took the form of an initiation into the artistic processes and thinking that lie behind the development of this kind of work.

Aurora Passero consistently develops a non-figurative visual language in her artistic practice, with materials often consisting of hand-dyed and handwoven nylon. In her work *Coral Visions* (2018), which was created especially for this art project, it is once again this material that dominates an 16-metre-high interior space at Prinsens gate. The work is Passero's most monumental so far, and as always with Passero, it relates actively to the architectonic context. The colours are sky blue with shades of coral and rose pink, evoking thoughts of sunsets, clouds and the sky. The work dominates the otherwise sober space, which is characterized by subdued, contrasting colours. The handwoven material is uneven with an organic appearance, thicker in some places and thinner in others, rather like the colours, of which several coats were sprayed onto the woven nylon. The 50-square-metre textile is divided into six woven panels, which are suspended in two vertical rows from the top of the wall and down five storeys. The work can be seen from the adjacent inner meeting rooms and the walkways on each floor.

In *Coral Visions*, Passero has woven her own canvas, which she has allowed to form the starting point for her painterly decisions. In her earlier works, her painterly choices were often influenced by an organic and process-driven approach to colour composition. This is also the case here, but the woven fabric seems also to have become more sculptural and varied. Nylon, a form of plastic, is a cheap material that is often associated with pollution, overproduction and excessive consumption. In our own time plastics are also linked to catastrophic environmental problems, as the world's oceans have become the final destination for this non-biodegradable material. The linking of nylon to the historical tradition of handweaving puts our usual priorities in jeopardy. The cheap becomes strikingly beautiful, elevated and valuable.

Like several of the works in this project, *Coral Visions* breaks with a homogeneous view of genre. *Coral Visions* can be interpreted both as a sculpture and as an

installation, and also as a textile work that challenges the distinction between painting and textile art. The work's active relationship to the space is the dominant feature, nonetheless, and it is this spatial composition that is Passero's signature. In its expansive physicality, the work represents the precise total of all the artistic decisions that have been made. Like Macuga, Passero was invited to create a new work for Prinsens gate. For an artist who is accustomed to working almost up to the deadline, and actually in the space where the work will be realized, this commission was a somewhat different process. When Passero was invited to produce a new work, the building in Prinsens gate was a construction site, so there was for a long time no or limited access to the actual space that could inform the artistic process. In an interview, Passero has said that whatever work she is working on incorporates the seeds of her next work; that is, the distinctions between her completed works are perhaps not as great as they seem when they are realized in different spaces. In the period before the realization of *Coral Visions*, Passero was working on her exhibition *Silvery Actions*, which opened at the Vigeland Museums in May 2018. Here the artist exhibited new, sculptural works within the museum's very characteristic architecture. One of the works was drawn out into the gallery, hanging from the ceiling, a device that was also long under consideration for this project. In *Coral Visions*, the decision was made to hang the textile surface along the wall, in order to emphasize the work's surface rather than its sculptural quality.

Subject, object, thing

According to Ane Graff, visualizing how all materials exist in complex relationships is a primary objective of her artistic practice. From this perspective, Graff is perhaps the artist in the Prinsens gate art project who is closest to the project's primary concept. The investigation of materiality through science, art and philosophy is not only the subject of Graff's research fellowship project at the Oslo National Academy of the Arts, titled «Why Matter Matters», but also the shared starting point for her works purchased for Prinsens

gate, *Throw, Soft Outer Cover and Through Stone* (all 2015). In particular, Graff is interested in the interwoven relationship between materials and humans, that is, the relational and processual reciprocity between materials and humans. Can human beings be understood differently if they are read as non-distinct and processual? Can an understanding of materiality be re-articulated as deeply entangled with humans, where the latter do not have control? Graff's artistic practice seems to challenge human-material dualism by emphasizing interaction and mutual dependency.

How humans and non-humans co-exist is ultimately a political question, and a growing solidarity with the non-human seems to be the answer's political expression. Graff often uses multidisciplinary methods that include perspectives from the human and natural sciences, as well as the visual arts. Many people will be familiar with her beautiful and highly detailed pencil studies of animals and materials. The works acquired for Prinsens gate are so-called textile paintings, where the textile – hand-painted silk – is draped over, and sewn onto, canvas. The different patterns emerge through the use of different printing techniques, such as woodcut and screenprint. Chemicals are also applied to the fragile material, which is dipped, painted and printed on multiple times, a process that can result in something that is more like traces than patterns. Traces of actions and activities. Each of the three works is the same height as a person, a characteristic that emphasizes the theme of Graff's investigations.

A new material relationship

Like Graff, the Sámi-Finnish artist Outi Pieski investigates the status of materiality in artistic practice, but an emphasis on the significance of textiles as the carriers of references may best characterize Pieski's four works at Prinsens gate. The paintings are framed by knotted silk threads that clearly refer to the threads edging the shawls that are part of Sámi women's traditional dress. The paintings can be seen as either abstract or figurative, while the titles of the work draw us in: they are Sámi place names. Pieski has also used

montages of Sámi symbols in other works, often in the bottom part of her paintings.

In her article «On the Substance of Matter» Milja Liimatainen suggests that adopting the kind of relationship that indigenous peoples have with materiality and nature, along with a more holistic world view, could be the start of a change of course from our current situation.¹² For this artist, the idea that a new relationship with materials can be both liberating and enlightening is a constant theme. She often combines powerful defences of Sámi materials, traditions and places with a performative element. Pieski's work *Leagi vuoigna/Spirit of the Valley* (2015) is installed at the Sámi Parliament in Karasjok.¹³ Pieski engaged 12 Sámi women, all experts in *duodji* to make the materials for the textile installation. They spent several months knotting silk threads, an important cultural activity associated with Sámi traditional dress. The assembling and positioning of materials can also be linked to the idea of repatriation, of moving «home» materials that have been exiled or relocated against their will. Pieski's artistic practice also has links with «craftivism», a form of activism centred on the practice of «domestic crafts» and associated with anti-capitalism, feminism and environmentalism. The central idea of this political movement is that domestic crafts represent a form of empowerment that has cultural, social and historical value. Several of Pieski's works involve associations with activities and kinds of work that can strengthen Sámi culture. Pieski's four works in Prinsens gate have a powerful sense of place. Places and geography play a major role in her artistic practice, and are often combined with studies of details that, according to the artist, are intended to evoke the atmosphere or awaken memories of the relevant place. This is the case with the four paintings at Prinsens gate: but they create a constant displacement of the geographical detail, the micro-object, and the unobstructed views that are only experienced in the artist's home landscape around Utsjoki. With her fringed frames that are loaded with cultural references, Pieski creates a unique form of aesthetic expression.

Ida Ekblad, Aurora Passero and Ann Cathrin November Høibo share a free and non-hierarchical relationship with historical and contemporary materials. Ekblad's individual artistic investigations over the past 10 years in many ways constitute a narrative that can be translated to a wider area of art. The trend towards sensitivity to materials and the tactile can be detected in any number of artists' work in this period, but for Ekblad this change was discussed and assessed in public at an early stage, becoming part of the artist's biography. «Too little, almost nothing, to see,» wrote Ina Blom about the introversion of works that drew their inspiration from a trendy and often obscure subcultural visual. Blom's concern was to find new, more productive platforms for interpreting early works by Gardar Eide Einarsson. In this text from 2004, written in connection with Einarsson's solo exhibition at UKS Young Artists' Society in Oslo, Blom articulates the often contradictory expectations for «good artworks»: that they should offer something to *experience*, something more to *see*, than, in Einarsson's case, replicas of prison benches. Works carrying multiple references, including subcultural appropriations, have formed an active backdrop for the generation of artists to which Ida Ekblad belongs, and to view Ekblad as at the vanguard of a still ongoing turn towards the tactile is both risky and indicative. Nevertheless, it is indisputable that Ekblad's material-oriented expressionism was early and influential. «*Just Audio*» was produced especially for the inner reception of Prinsens gate. The artist's response to the invitation to participate in this project was to create two new works. The visually «wildest» of the two, «*Just Audio*» was chosen. The central motif is a kind of lotus flower surrounded by ornamental and repetitive flower motifs and suspended, or arranged, textile fragments – cotton and linen – covered in a characteristically Ekblad-esque material, puff paint. Her brush strokes emphasize and accompany the ornamental, creating a rich and intense visual expression. In her new three-metre-by-two-metre work for the Storting, this material almost grows out across the traditionally

restricted shape of the canvas. Hands are another shape repeated in this work, as in Else Marie Jakobsen's *The Dromedaries and Textile Art*, which is displayed in the same room.

In the same year that she created «*Just Audio*», 2018, Ekblad created several large-scale works that were shown later in the year at Karma International and Kunstverein Braunschweig. Here there is a new finely-tuned, thoughtful quality to the possibilities offered by painting, combined with the playfulness that presenting a painting in a non-conventional fashion can entail. Ekblad's new paintings accomplish and accentuate this direction in her artistic practice. It will be exciting to see whether this distinction becomes an enduring and central feature of her art.

Else Marie Jakobsen was a student of Hannah Ryggen, and Ann Cathrin November Høibo had Jakobsen as her mentor. Jakobsen's articulate political engagement is incorporated in her works both through the inclusion of signs (quotations, repetitions of her own initials), and of woven fields depicting her own and other artists' sidelined practices. This institutional critical attitude emerges in different ways in her tapestries, but is never far from Jakobsen's work. In the work of her student Høibo, this critical attitude emerges somewhat differently. The materials available to Høibo are individually manipulated before being assembled in new combinations, where so-called «contemporary materials» (yellow Dr. Marten's shoelaces, plastic rails) are combined with wool dyed in colours that give a nod to Hannah Ryggen's home-dyed woollen threads. The work that has been acquired for the Storting *Untitled (Diptych)* (2017) consists of two woven panels, hung from two plastic rails. The work was made especially for the exhibition *Entangled: Threads and Making* at the Turner Contemporary, where Høibo's work was exhibited alongside works by Sidsel Paaske and Marianne Heske, as well as

Hannah Ryggen's textile work *6 October 1942*. Høibo's *Untitled (Diptych)* was created as a direct response to Ryggen's political textile work.

It was never the intention to develop a curatorial concept for the artworks at Prinsensgate that would attach importance to an artist's gender. The fact that all the artists in the project are women was not a curatorial starting point, but a result of the investigative processes around materialism that took place in the dialogue with the art committee, where other components also manifested themselves: the works' envisaged reciprocal dialogues and situations in the building. This does not mean that gender is an insignificant factor in curating, and acquiring works for important public collections. If the project *The Materials Speak*, which includes works by Ida Ekblad, Ann Cathrin November Høibo, Aurora Passero, Ane Graff, Outi Pieski, Goshka Macuga and Else Marie Jakobsen, performs a corrective function in a collection which is overly dominated by works by male artists, this is a positive result. The main objective for this project has been to give an opportunity for different artistic practices that right now are investigating material sensibility to be seen alongside each other, with their own operative investigating intact and open for the audience and visitors who will have the pleasure of seeing the new art project in Prinsens gate 26.

Notes

1 From the art plan adopted in 1991. In 1990, the Praesidium established an «advisory committee for artistic decoration in the Storting». See *Stortinget og kunsten* (This Evensen/Solem Winge/Aamold), 2000.

2 See e.g. Frank Falch's article «Billedvev og engasjement» in Else Marie Jakobsen *Billedvev og engasjement*, page 58.

3 Emile Zola's open letter was an attack on the prosecution of the Jewish army officer Alfred Dreyfus, who three years earlier had been sentenced to life imprisonment for allegedly spying for Germany and deported to the infamous prison colony of Devil's Island off the coast of French Guiana in South America. From the start the case caused deep divisions in France, with Dreyfus enjoying only limited support initially. With the help of investigations conducted by Zola and other supporters, however, it gradually became clear that the Dreyfus affair was a miscarriage of justice, motivated largely by anti-Semitism, and that the actual spy was a different officer.

4 «Hold stenhårdt fast på greia di. Norwegian art and feminism 1968-89», curated by Eline Mugaas and Elise Storsveen, Oslo Kunsthall. Artists: Synnøve Anker Aurdal, Siri Anker Aurdal, Anne Breivik, Ingegjerd Dillan, Jeannette Christensen, Lill-Ann Chepstow-Lusty, Brit Fugleavaag, Elisabeth Haarr, Morten Juvet, Per Kleiva, Berit Soot Kløvig, Sonja Krohn, Eva Lange, Wencke Mühleisen, Sidsel Paaske, Elsebet Rahlff, Terje Roalkvam, Zdenka Rusova, Willibald Storn, and others.

5 See e.g. Frank Falch's article «Billed-vev og engasjement» in Else Marie Jakobsen *Billedvev og engasjement*.

6 In 1953, the National Gallery purchased Hannah Ryggen's *The Use of Hands* (1949), from the solo exhibition «Hannah Ryggen» held at Kunstnernes Hus in Oslo earlier the same year. This was the first textile work acquired by the National Gallery, and Ryggen viewed the purchase as important affirmation of her status as an artist. See Marit Paasche's PhD thesis *Forhandlingen med historien. Hvordan en arkivstudie over Hannah Ryggens kunstnerskap ga grunnlag for kritikk av det normative i kunsthistorien* (2018).

7 See e.g. Runa Boger *Magdalena Abakanowicz og Norge. Stilskaper eller frigjørende effekt. En drøftelse av Abakanowicz' betydning for norsk tekstilkunst 1960-1980*.

8 In connection with the 40th anniversary of the founding of Norwegian Textile Artists (NTK), *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger* was published 2017. The publication provides a very useful introduction to understanding the role of textiles as both method and material in the art world today. Edited by Ingvill Henmo, Lise Linnert and Sidsel Palmstrøm.

9 It was an interest in neo-materialism in contemporary art that characterized the curatorial approach, and this investigation also structured our dialogue and professional discussions with the Storting's Art Committee. This does not mean that the artists selected for Prinsens gate 26 are «new materialists». Such a categorization would be too narrow and restrictive, and pigeon-holing artistic practices is not the aim of this project.

10 The term «object-oriented philosophy» was coined by Graham Harman, the movement's founder, in his 1999 doctoral dissertation *Tool-Being: Elements in a Theory of Objects*.

11 The quotation from Bovard refers to an older quote from Benjamin Franklin, «Democracy is two wolves and a lamb voting on what to have for lunch. Liberty is a well-armed lamb contesting the vote!»

12 Milja Liimatainen's article «On the Substance of Matter» in the book *Outi Pieski*, edited by Liimatainen, Lilja, Miller, Wiik, 2018.

13 Outi Pieski's work *Leagi vuoigna/ Spirit of the Valley* (2015), was realised in connection with the construction of an extension to the Sámi Parliament building, designed by the architect Stein Halvorsen. Halvorsen also designed the prizewinning original Sámi Parliament building, completed in 1996. The author of this article was curator of the art project, which included newly produced work by Pieski.