



ARE
ARE
ARE

WE
WE
WE

Kiyoshi Yamamoto
Kåre Grundvåg
Tanya Busse

Leif Stangebye Nilsen
Jorge Manilla
Helene Duckert

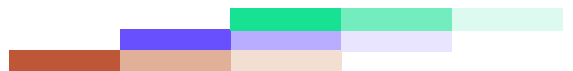
Sigrid Espelien
Annikke Flo
Jakob Oredsson

HUMAN
HUMAN
HUMAN

ARE




WE

HUMAN



UTGITT AV GALLERI FORMAT © 2021
STØTTET AV NORSK KULTURRÅD
TRYKK: TS TRYKK, OSLO
DESIGN: OLE MARTIN LUND BØ
PAPIR: ARTIC VOLUME 150 GR

Innhold

	Are we human > Ida Bringedal & Ida Olesdatter Barland	8-9
	Kiyoshi Yamamoto	10-13
	Kåre Grundvåg	14-19
	Tanya Busse	20-25
	Jeg er en mann uten fortsettelse > Sumaya Jirde Ali	26-28
	Leif Stangebye Nilsen	30-37
	Jorge Manilla	38-45
	Helene Duckert	46-51
	Crises Craft > Jan-Erik Lundström	52-57
	Sigrid Espelien	58-63
	Anniko Flo	64-69
	Jakob Oredsson	70-77
	Hybridgalleriet > Irja Øwre	78-79

Are we human

Galleri Format har i 30 år vist frem kunsthåndverk, også kalt materialbasert kunst. Galleriet har hatt ulike lokaler, og har siden 2007 hatt adresse i Rådhusgata 24 i Kvadraturen. Det er et gatehjørne i sentrum av en by i et land i Skandinavia, i Europa, i verden. Galleriet ligger i området som omtales som Oslo Art District, og jobber aktivt både nasjonalt og internasjonalt med å befeste kunsthåndverkets posisjon. Forbi galleriet går det daglig mennesker på vei til eller fra noe. Her er militæruniformer, dresskledde, lett-kledde og alt imellom. Kjørende, syklende og gående.

Hvem besøker oss? Hvem skyver opp døra for å se eller kjøpe kunst?

De som følger med vet at det er mye interesse for det materialbaserte i 2021, og galleriet har godt besøk til tross for at dekningen av kultur kan diskuteres. Problemstillingene vi ønsker å forfølge i Are we human er av en mer kompleks karakter, for det handler også om hvem som blir representert og hvorfor. Vi tar alle valg hele tiden, og valgene hos Galleri Format har noe å si for inntekter, status og orientering til de som får utstillingsplass. Den materialbaserte kunsten rommer så mye og så mange, og det er et felt i stadig endring. Hvordan er Format med på å definere veien videre for både enkeltkunstnerne og feltet som helhet?

Og med det har vi startet en annen reise, nemlig den introspektive. Det er naturlig ved

et jubileum å reflektere over fortid, nåtid og fremtid. Hvem er vi og hvorfor gjør vi som vi gjør akkurat her? Klarer vi å sette opp en utstilling som kan representere hvordan kunsthåndverk ser ut i 2021?

Tallet tre

Format opererer til vanlig med et tredelt gallerirom, og med dette som utgangspunkt bestemte vi oss for å velge de tre første kunstnerne som kunne bli med i en tredelt feiring av galleriet – publikasjon, utstilling og sideprogram. De tre inviterte kunstnerne har fått invitere med seg en kunstner hver, som igjen har fått invitere en kunstner til. Til slutt står vi med 9 kunstnere som blir presentert og får presentere. Vi la ingen føringer i hvem som kunne inviteres, men vi lot alle få vite hvilke kunstnere som allerede var invitert. Resultatet er en variasjon av kunstneriske praksiser. I denne publikasjonen gir kunstnerne sine begrunnelser for hvorfor valgene er blitt som de er blitt, og vi mener det viser et bredt utvalg av materialbasert kunst i 2021.

Vi vil ikke definere alle svar selv, og har derfor bevisst valgt å gi fra oss noe av kontrollen. Det er med stor takknemlighet vi ser prosjektet bli til, og det på kort tid. Vi er klar over at det ikke er mulig å sette opp en utstilling som presenterer alle tilnærminger til feltet materialbasert kunst - vi vil skape samtaler rundt hvem og hva som stilles ut til Galleri Formats jubileumsutstilling. Det er i felles samtale feltet videreutvikles. Vår intensjon er å la flere få ta del i disse samtalene.

Format på bar

Derfor har vi laget et sideprogram. Dette har vi valgt å legge til en annen setting enn galleriet, nemlig en folksom bar. Til sideprogrammet Barformat har vi fortsatt samme prosess som til utstillingen og denne publikasjonen, nemlig at vi har invitert den første personen som selv får velge den neste som skal delta i

samtalen frem til det er fire navn per gruppe. Vi har invitert tre ulike stemmer til å snakke om tre ulike spørsmål i disse gruppesamtalene, hvor temaene de skal drøfte er hvordan det er å være kunstner i Oslo, hvem som går på galleri og hvordan utstillingen og konseptet Are we human har blitt.

Tittelen Are we human kom til som følge av at den er forståelig, men også kan romme mye forskjellig. Mange stemmer, mye ulik kunst. Tittelen kan referere til en fase etter den antroposcene, den menneskeskapte tidsalderen, til en tid hvor fellesskapet og økosystemet er viktigere enn enkeltindividet. Eller gå mer i moralsk retning og oppfordre til å reflektere rundt om vi er gode mot hverandre. Og med det følger det grunnleggende spørsmålet - hva betyr det å være menneskelig?

Galleri Format ønsker å lage en annerledes jubileumsutstilling. En utstilling som stiller spørsmål i stedet for å gi svar, en utstilling som åpner opp for flere og som er med å bidra i den interessante og viktige samtalen om kunstens plass i samfunnet.

Ida Bringedal & Ida Olesdatter Barland

KIYOSHI

YAMAMOTO

Vi inviterte Kiyoshi Yamamoto på bakgrunn av hans personlige og politiske tilnærming til materiale, samt hans uttalte påstand om at det industrielle ikke trenger å være en motsetning til kunst. Vi ser at kunstnere i større grad går inn i industriell produksjon, diskuterer dens relevans i kunst og utfordrer grensene som en gang var viktig – spesielt for kunsthåndverkere. Vi ser også at flere fabrikker inviterer kunstnere inn i deres verksteder for å realisere kunstneriske prosjekter. Skillene mellom billedkunst og kunsthåndverk, design og kunsthåndverk, kunsthåndverk og industri er utslitte samtaleemner i kunsthåndverkfeltet. Som mange i sin generasjon blir Kiyoshi allikevel stadig tvunget til å ta stilling til dem. Skillene er interessante og uinteressante på samme tid.

Kiyoshi balanserer i sin kunst lekenhet og seriøsitet når han gjennom sine delikate og fargerike verk ofte kommenterer samfunnet og verden han opplever med en tydelig identitet og et uredd, aktivistisk engasjement. Dette engasjementet er også tydelig i måten han i sin praksis både skaper og deltar i flere prosjekter som gir rom til viktige stemmer eller belyser temaer han brenner for.









«Our world goes to pieces; we have to rebuild our world. We investigate and worry and analyze and forget that the new comes about through exuberance and not through a defined deficiency. We have to find our strength rather than our weakness. Out of the chaos of collapse we can save the lasting: we still have our "right" or "wrong," the absolute of our inner voice—we still know beauty, freedom, happiness . . . unexplained and unquestioned.»

Anni Albers One Aspect of Art Work 1944

Intuition
saves
us
examination

Jeg insisterer på å bruke intuisjon som virkemiddel i min kunstneriske praksis. Jeg har blitt trent i å være trygg i min egen kropp og min egen mening, fordi jeg alltid har vært annerledes.

Howdan kan vi diskutere representasjon? Og hvorfor skal vi bry oss om dette akkurat nå?

Da jeg fikk invitasjon til å dele i dette prosjekt tenkte jeg: Hva representerer jeg? Eller hvorfor meg?

Det er ikke lett å akseptere at noen leser min kunstneriske praksis som en mellommann (jeg er litt usikker på hva som menes her? Skjønner du? Er det mellomledd kanskje? Ida). Jeg forstår prosjektet som et forsøk på å åpne et lukket nettverk for kunstnerne utenfor Oslos grenser. Invitasjonen kommer også som en bekref- telse på at jeg er en del av en ekskludert gruppe. Eller motsatt. Jeg får leve med dette paradokset.

Det er et faktum at kunstnere i Norge generelt trenger flere muligheter til å vise sin kunst. Muligheter til å vise og formidle sitt arbeide. Det er få utstillingensplasser og det virker som om det vil bli færre i frem- tiden. Å få invitasjon til å delta i en utstilling er bra. Uansett hvor galleriet befinner seg. Det kan være i distriktet, hvor som helst i Norge eller i verden. Mitt instinkt er at å jobbe er BRA.

Å ha en utstilling i Oslo har sine fordeler. En kan bli vist av flere og diskutert av et større publikum. Det er et faktum at Oslo er byen med størst befolkning i Norge. Og at hovedstaten har de største kunstinsti- tusjonene. Det vil si «MERE JOBB»!!!! og å jobbe betyr muligheten til å overleve. Fordi vi kunstnere vil bare leve av og for kunst. Det er en evig kamp.

Sånne burde det ikke være. Vi fortjener flere muligheter.

Invitasjonskonseptet er både bra og dårlig samtidig. Den gode delen er at jeg kan invitere en kunst- nerkollega som jeg alltid har hatt lyst til å samarbeide eller stille ut sammen med. Det er en vanskelig oppgave. Fordi min liste over gode kollegaer som jeg vil jobbe med er lang.

Jeg har valgt å invitere Tromsø-baserte Kåre Grundvåg. Grundvåg har i sin kunst fokus på tradisjons- kunnskap, økologi og sosial eksperimentering i lys av moderne teknologi og vitenskap.

KÅRE

GRUNDTVÅG









En by, et galleri, flere gallerier, kanskje en kunstscole, en institusjon eller flere, og folka. De som ser, følger med, holder hjulene i gang; kunstnerne, teknikerne, kuratorene, kritikerne, professorene. Til sammen en scene, en kunstscene. Slike scener finner man i mange byer, som regel i store byer med mange mennesker og gjerne et universitet. Når det kommer til Oslos gallerifauna så vet jeg at den finnes, jeg kjenner litt folk her og der, men kan ikke huske å ha diskutert den i noen særlig grad. Av og til leser jeg en kritikk av en utstilling, følger litt med i en pågående debatt, men Oslos galleriverden er ikke noe jeg har forholdt meg til så langt i min praksis.

Scenen jeg forholder meg til i det daglige er i nord, et sted mellom Træna i sør og Kirkenes i øst. Nordnorsk Kunstnersenter i Svolvær, Kunstskolen i Kabelvåg, Festspillene i Nord-Norge, Bodø Kunstforening, Salangen Biennale, Kunstakademiet i Tromsø, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø

Kunstforening, kunstnerdrevne initiativer som Kurant, F.U.C.K, Small Projects, In The Closet, Alta Kunstforening, Hammerfest kunstforening, Sami Daiddaguovddas i Karasjok, Pikene på Broen i Kirkenes osv. Forholdet mitt til kunst i dagliglivet har forandret seg mye, for noen år siden ville jeg ha svart at jeg så mange utstillinger, leste om enda fler og diskuterte kunst daglig. I dag har jeg fire barn og balansekunsten mellom arbeid og familieliv opptar det meste av tiden. Så nå ligger kunsten på lur i sprekkene, i mellomrommene. Av og til dukker den opp når vi leker, går en tur, stikker innom en utstilling eller leser en barnebok for ente gang.

Kunst er for meg en balansegang mellom høyt og lavt, dritt og gull. Fordi vi trenger begge deler. Også må folk prate sammen, spesielt folk som ikke liker hverandre. Derfor jobber jeg med fjæra, fest, folk og treverk og det som måtte passe seg. Og jeg syns Mirele Laderman Ukeles

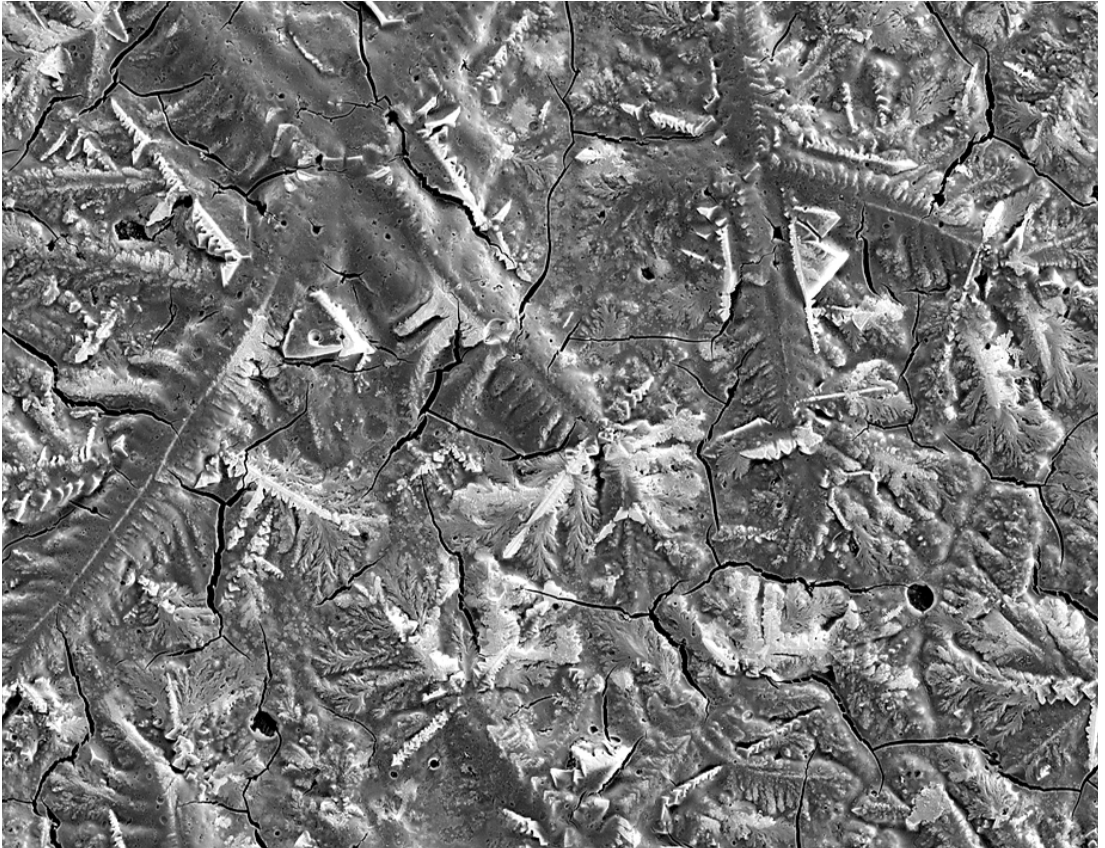
manifesto for maintenance art er en viktig tekst som alle burde lese.

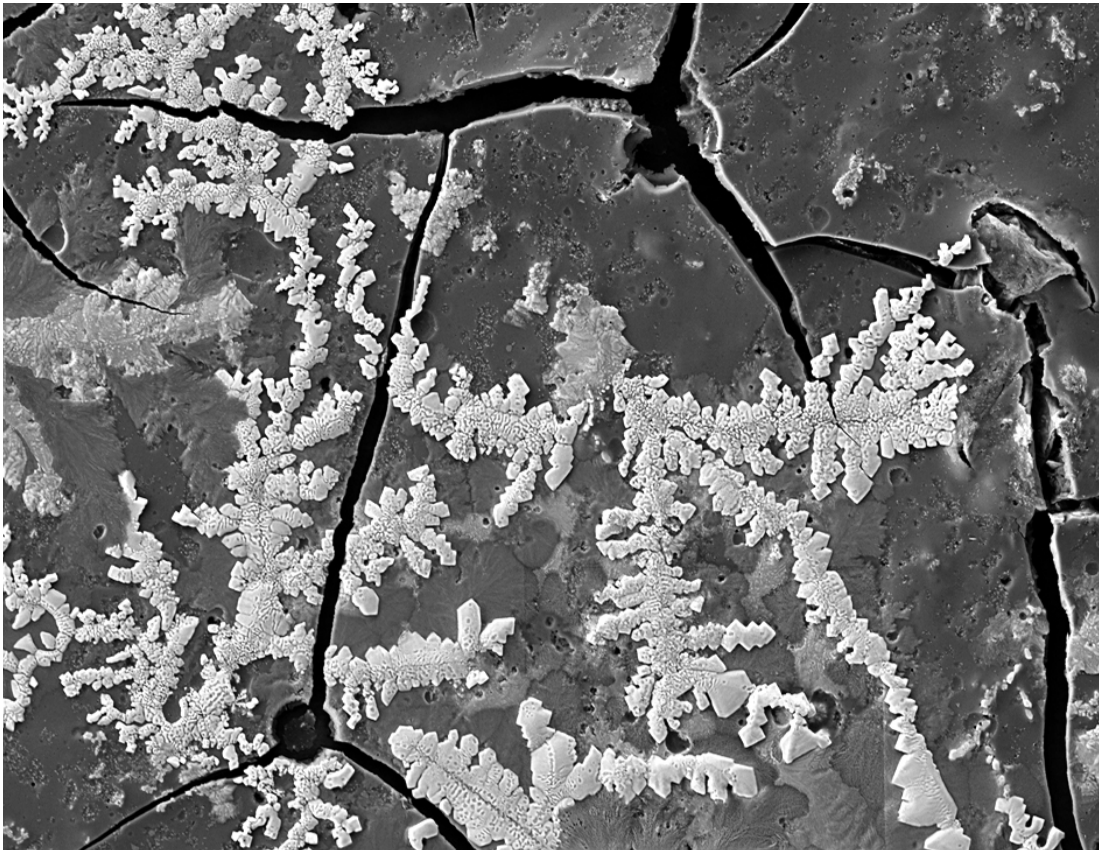
Til utstillingen på Format har jeg invitert Tanya Busse. Hun bor og jobber i Tromsø. Hennes tilnærming til det materielle er presis, poetisk og politisk på en måte jeg ikke har sett før, og som jeg tror vil bidra til utstillingens utgangspunkt, are we human? med et postkolonialt perspektiv på menneskelig aktivitet. F.eks. slik hun i New Mineral Collective undersøker menneskers utnyttning av mineralressurser og gruveindustrien der hun benytter strategier som infiltrering, mot-prospektering, magi og humor. (Kåre hadde laget to setninger her, men jeg tenkte at det gikk an å slå dem sammen?)

TANYA

BUSSE







What role does art play in your life

You've asked what role does art play in my life. When you're an artist, I suppose art is the basis for much of what you do in your life- whether it's what you are researching about, thinking over, listening to, creating through, and talking about with others. That said, I think we also find art in informal places too - here in Tromsø, it's the way the sun turns the mountains a light pink on summer evenings: or how after the rain, you can smell the fireweed-soaked earth.

During the pandemic

I always understood art to be something of a refuge - to immerse yourself in ideas, in relations, in things that are deliberately difficult to understand, and that's why you keep returning to them. I also understand art to have the ability to bring up the unexpected. This happened many times in the pandemic when I immersed myself in other images, sounds and ideas. Now that we are slowly emerging out of the time of the pandemic, this is the relationship that I don't want to change - in some ways, it seems I've become more socialised to objects and the land than to other people.

Invitation to Are We Human?

My friend and fellow artist Kåre Grundvåg invited me into this exhibition, which I feel grateful for. Kåre's work is both stone age and forward thinking, and I feel like he's often looking to nature for lessons in collective intelligence and the building of symbiotic architectures. I appreciate that and believe his approach is timely and needed in our day and age. I think our practices overlap in the belief in experimental processes and the desire to have a more reciprocal relationship between the body and the natural world.



Jeg er en mann uten fortsettelse

Tittelen *Are We Human* får meg til å tenke på Sultan Abdul Kareem. Nylig var jeg på Munch-museet for å oppleve utstillingen *Gi meg et navn*. Edvard Munch lagde syv oljemalerier og ett litografi av sirkusartisten, modellen og slaven Sultan Abdul Kareem. Det er ingen som vet hva som skjedde med Kareem etter at Munch malte bildene.

Jeg er en mann uten fortsettelse / uten begynnelse / min historie er ikke skrevet av meg, sto det på en av veggene.

Som svart, som muslim, som ung kvinne, opplever jeg stadig at min menneskelighet blir definert av andre. Jeg blir ofte sammenlignet med krypdyr, jeg opplever rasisme fordi enkelte ikke tåler min mørke hudfarge, og jeg blir definert som en av *De andre*, som et fremmed element, en fundamental trussel mot det samfunnet jeg har vokst opp i. Av den grunn var det sårt å se maleriene av Kareem. Mannen som har lik hudfarge som meg, ble aldri navngitt av Edvard Munch, kunstneren jeg setter så høyt. *Neger med grønt skjert* er en av titlene til et maleri fra 1921. Hundre år senere har museet streket over Munchs-titler. De er til vurdering.

Den iransk-svenske poeten Athena Farrokhzad skriver i samlingen *Vitsvit* (2013):

*Min bror sa: Någon gång vill jag dö i ett land
där människor kan uttala mitt namn*

*

et navn,

mennesket, oppsummert

å ikke navngi / å la være / å glemme seg
er en

maktdemonstrasjon

*

I samme utstilling er det et portrett av Munchs lege. En dansk psykiater som hadde klinikk i København. Legen har fått navn, er malt stolt, og er ikke på siden, men i motivets sentrum. Med et undrende, søkende blick ser legen på meg, seeren. Fargene som omgir legen er gult, grønt og rødt, mens han er kledd i en brun dress. Den ene hånden er plassert på venstre hofte. Det er nesten som om en kan se han stille seg opp.

Måten vi ser, skildrer og definerer andre, sier mye om oss selv. Legen er malt med en åpenbar ømhet, kanskje til og med beundring. Malt med et ønske om å nærme seg ham.

Sultan Abdul Kareem derimot er malt stivt, hendende ned til siden. Kareem er bundet til en rolle, en umenneskelig framstilling. Var Munch bevisst det han gjorde, da han malte Kareem sammen med en hund? Var han klar over historiens åpne sår, dehumaniseringen av svarte kroppor? Svarte menn ble, og blir enda, sett på som dyr, ikke mennesker. I *Kleopatra og slaven* (1916-1920), er Kareem like stiv som hunden ved siden av ham, mens en hvit, naken kvinne ligger avslappet på en seng. Motivets farger komplimenterer kvinnen, mens de får Kareem og hunden til å se malplasserte ut.

Var det tilfeldig?

*

hvite kroppar foreviges mens de er i bevegelse,

levende, våkne,

menneskelige

*

Jeg hørte til på bakkeplan, ikke oppe i de hvite utstillingsrommene. Dette skriver kunstner Amina Sahan i 10 undersøkelser utgitt av TrAP 2021. Det var på Instagram jeg ble kjent med Sahans kunst. Ved å benytte seg av sterke farger, klarer Sahan å menneskeliggjøre individer som stadig blir dehumanisert. Dette gjør hun ved å utforske identitet og kulturtilhørighet i sine malerier. Et av dem, *Wait* (2017), er forside til min siste diktsamling *Når jeg ser havet, slokner lyset* (Aschehoug). Motivet viser flyktninger som står utenfor en buss. En mann leter i en koffert, mens andre er opptatte med å holde egne koffertar, egne liv, sammen. Hvor er de på vei, hvor har de vært? Særlig en ung mann står på siden og stirrer på mannen som graver i kofferten. Hva tenker den unge mannen, og hva ser den eldre mannen etter? Maleriet bærer preg av å være fragmentert, noe som er passende for situasjonen. Her er sterke og svake farger, lys og mørke, og alle skikkelsene er utydelige, slik livssituasjonen de befinner seg i, også er. Melankoli renner ut av maleriet. *Wait* er viktig for meg for det evner å skildre det hverdagslige i en vanskelig tilværelse. Ventetilstanden, den seige langsomheten, er en naturlig del av det å være menneske.

Sahan har ikke alltid følt at hun hører til. I TrAP-teksten skildrer Sahan egen reise som kunstner, fra hun var et barn avhengig av foreldrenes anerkjennelse – særlig faren var kri-

tisk - til å bli en selvstendig kunstner som må forholde seg til avisomtale, og at kulturinteresserte individer ville kjøpe hennes kunst. Det har ikke vært en enkel reise. Sahan har i likhet med mange opplevd å få avslag fra KHiO, og kunsten hennes har blitt definert av andre. Et maleri hun stilte ut fikk tittelen *Pakistansk* av journalisten som dekket utstillingen. Sahan ble rystet og tok kontakt med de ansvarlige. Da fikk hun tilbakemelding om at antakelsen var basert på min muslimske tilknytning, og at maleriet kunne vært i et hvilket som helst muslimsk land. Jeg fikk også høre at jeg ikke kunne forvente at nordmenn visste forskjell mellom arabisk og pakistansk, og at jeg som «flerkulturell kunstner» ikke ville lykkes i Norge hvis jeg hadde slike krav. Personen som skrev e-posten gikk så langt som i å hevde at Sahans reaksjon kunne få konsekvenser for andre søkere med flerkulturell bakgrunn, fordi galleriet ville nå være varsomme med å samarbeide med flerkulturelle kunstnere.

Når jeg lesar Sahan, tenker jeg på den svenske sosiologen Göran Therborns fire teorier om ulikhet: *Distansering, utestengelse, hierarkisering, utnyttelse*. Jeg tenker på det faktum at det ikke eksisterer et naturlig rom for mange kunstnere, slik at de blir nødt til å skape og forme det rommet selv. Og når de først har frigjort seg fra ytre krav, forsonet seg med de indre, funnet ut hvem de vil være, hvilke metoder de vil benytte seg av for å uttrykke sitt jeg, dette overveldende engasjementet, deres måte å være på i verden, blir de igjen dyttet inn i trange rom av den samme offentligheten som i første omgang sa at ikke hadde rom for dem. Som forfatter og poet, har jeg personlig opplevd lignende.

*

De hvite utstillingsrommene, skrev Sahan. Disse ordene fikk meg til å tenke på Claudia

Rankines bok *Just Us* (2020).

*You go down there looking for justice,
that's what you find, just us.*

– Richard Pryor

Boken er en samling dikt, essays og fagar-
tikler. Rankine inviterer til en samtale om
hvithet som ideologi ved å se nærmere på
språk og kultur. Et sted i boken kommer hun
inn på galleriverdens hvite vegger. Fargen hvit
ble popularisert i Tyskland tidlig 1900-tallet,
og ble institusjonalisert av Det Tredje Riket
i 1930. Nazistene assosierte den hvite fargen
med renhet og de så på fargens fleksible
aspekt som en mulig bakgrunn for kunst. Jeg
ble sjokkert da jeg leste dette. I et TIMES-in-
tervju Rankine gjorde september 2020,
skriver journalisten: *So many seemingly trivial
matters are tied to centuries of oppression, and
all of us as individuals are complicit in many
of those systems.*

*

Når det kommer til ekskludering og inklu-
dering, så er tilhørighet et nøkkelord. Athena
Farrokhzad skriver:

Min mormor sa:

*Tillhörigheten är som en spegel
Om den går sönder kan du laga den*

*Min mor sa: Men i reflektionen fattas en
skärva*

*

Hvis en bedre vil forstå hvilke grupper som
har tilgang, hvilke signaler institusjonene
sender ut, så er det viktig å ikke bare se på
kunsten og kunstnerne, men og på publi-
kum, de som går for å oppleve kunst. Her er

innhold, geografisk område, målgruppe og
promoteringsstrategi viktige størrelser.

For meg minner mennesker som drar til
galleri for å se på kunst, på de som kommer
for å høre og oppleve litteratur. Enkelte lener
seg inn, mens andre er forsiktige med å ikke
krysse for mange grenser, holde seg unna
oppmerkede områder. Øyne lukkes og åpnes,
noen liker å bli forklart ting, få en guidet tur
gjennom historiens gang, mens andre liker å
være selvstendige, liker ikke lange monologer
før opplesning. Kroppene er både frie og
ufrie i slike rom.

Personlig har jeg ikke alltid forholdt meg til
begge verdener, jeg har ikke alltid hatt til-
gang. Som barn av flyktninger, som arbeider-
klassejente, vokste jeg ikke opp i et hjem der
kunst og litteratur hadde en naturlig plass.
Jeg måtte, i likhet med mange andre, skape
den plassen selv. Dessverre var det ingen som
sa det Athena Farrokhzad skriver i diktet *Brev
til Europa* (2018):

*Willkommen, bienvenue, welcome.
Fremde, étranger, stranger.
Glücklich zu sehen, je suis enchanté.
Happy to see you,*

bleibe, reste,

stay.

LEIF

STANGEBYE-

NIELSEN

Leif Stangebye-Nielsen er en av kunstnerne som har lang fartstid i det norske kunsthåndverkfeltet. I denne utstillingen representerer han det tradisjonelle håndverket både i teknikk, materiale og formspråk. Tradisjonelt betyr ikke utdatert. Gjennom sitt liv som kunstner har Leif Stangebye-Nielsen produsert fantastiske unike objekter, som flere ganger er stilt ut til stor begeistring i Galleri Format. Denne gangen ville vi imidlertid vise en annen, men like interessant, side ved hans praksis. Nemlig den sagnomspunnende og omfattende verktøykolleksjonen han har opparbeidet seg gjennom et liv som corpus-kunstner. Verktøyet har han selv utformet med samme presisjon og formsikre uttrykk som de ferdige verkene, og verktøyet representerer på mange måter den erfaringsbaserte og kroppslige kunnskapen som kommer ved å jobbe direkte i materialer og teknikker. De er laget for helt spesielle formål på grunn av helt spesielle utfordringer i arbeidet for å oppnå ønsket resultat.













All kunst kan ses på nett, men det kommer aldri opp mot det å være i gallerirommet. Der er jeg for å oppleve, spille meg og vokse. For meg er det å betrakte kunst en sanselig opplevelse som står i relasjon til min egen arbeidsprosess. Det kan være en overraskende dialog hvor jeg registrerer hvordan kunsten utvikler seg, ekspanderer og finner nye veier. Det er så mange utstillinger som jeg alltid bærer med meg.

Jeg har arbeidet med kunst siden eksamen i 1983. Egentlig går det vel helt tilbake til 1976. Det året begynte jeg på Statens Håndverk og Kunstindustri Skole. Jeg har også undervist i kunst og håndverk i mer enn 25 år. Det ble yrkeslivet mitt og mye mer. Det har satt sine spor som mye slitasje i kroppen. Min tilnærming til å skape kunst er alltid nær bundet til det fysiske, det manuelle arbeidet. Jeg tenker og ser med hendene. Jeg har hele tiden laget verktøy. Det er både en nødvendighet og en inspirasjon. Mitt verktøy er en forlengelse av meg selv og gir meg ikke bare muligheten til å skape det jeg ønsker, men gir meg også den nødvendige kontakten med materialet. Verktøyet er som tegn eller skrift. I sin form beskriver de sin egen funksjon. Jeg jobber med motstanden i materialet, ikke i mot. Samspillet mellom verktøyet, materialet og min kropp er en essens i min skaperprosess. Etter som tiden har gått beveger jeg meg mer og mer mot det enkle. Jeg tar bort det uvesentlige og beveger meg mot det opprinnelige. Jeg tenker med hendene og det jeg jager skal være tilgjengelig for hendene.

Min kunst er stille. Det bråker noe jævlig når jeg lager den, men når jeg er ferdig, skal den være stille, sansbar og kontemplativ.

Jorge er en kollega, kunstner og venn som jeg setter stor pris på. I en til dels hektisk hverdag finner vi rom til den gode samtalen. Den dreier seg om alt og ingenting, men ender nesten alltid opp i våre tanker om kunst. Vi viser hverandre arbeider, snakker om materialer, metoder og temaer. Vi forteller hverandre om våre egne kulturer og historie, Mexico og Norge. Selvfølgelig snakker vi om vår rolle som undervisere i kunst.

Selv representerer jeg en eldre tradisjon innenfor kunst og håndverk mens jeg ser Jorge som en ny generasjon. Vi er på en måte også motsetninger med mitt mer stillfarende uttrykk og Jorges energiske og mer ekspressivt sterke preg. Han skaper improvisasjoner over temaer og uttrykk som en jazzmusiker. For meg inneholder hans smykker naturens mystikk og magi, med mennesket inkludert.

JORGE

MANILLA













I am Mexican, I am an artist and I am a teacher.

I am curious and passionate about any artistic expression; I have a fascination to see how makers translate ideas into materials and shapes. I am also interested in exhibition spaces, the different ways works are exhibited, and how they occupy the space.

I like to see how visitors walk among the works in the exhibition, how do they observe them, how much time they use, and how the works capture the attention of the audience.

This has mainly been my relationship with the galleries in Oslo. In those spaces I have mainly been active as a part of the audience rather than as an artist, as an observer rather than as an exhibitor, and as a critic, questioning the entire event in its entirety than just the works as an individual entity.

I have a fascination with observing and experiencing exhibitions from different perspectives. I like to use each of my identities: teacher, artist and foreigner living in constant migration.

Art has become a practice in my life that is just as necessary as eating or sleeping.

Art is part of my life from the moment I wake up until I fall asleep. I have understood over time that the practice of making goes much deeper than just producing work. Thinking is as important as a comple-

mentary element when I am creating. For me, researching, writing, comparing and sharing are practices that are present in my life every day. Reflection, critical thinking, teaching, and making are constants that have accompanied me in the last years of my life.

Living in one place, working in another, and having a totally foreign origin. Day by day I experience a constant migration both physically and mentally, and this affects my thoughts and perceptions, it forms what I consider art.

For this exhibition I decided to involve Helene Duckert. The reason is that for me her work is a good example for what we can define as contemporary artwork from its conceptual approach, its references to materials. I am interested in her work for the way she generates thoughts through her material work, and in addition her writing. She is a former student and young artist who I considered is of great relevance to the art circuit in Norway.

HELENE

DUCKERT





Du
har
kommet
etter
vilje

-Invitasjonen

Noen av mine største opplevelser har startet med en invitasjon. Noen ser meg, vil ha meg, vil hjelpe meg. Det kommer like overraskende hver gang. Jeg håper jeg aldri blir vant til den plutselige euforien som kommer med en nyankommet invitasjon. Noe å se frem imot, et holdepunkt, en dagdrøm. Det er også en ny frist med nye krav og kanskje en ny rolle.

Veien til verden går gjennom en annen

I mitt kunstnerskap har invitasjoner blitt til bærebjelker. Jeg er en av de kunstnerne som, til nå, har fått “nei” når det søkes om utstillingsplass og arbeidsstipend, men våkner opp til ekstraordinære tilbud i innboksen. Når jeg forteller om livet som “invitert” får jeg blikk som tilsier at jeg er usedvanlig heldig. Det er jeg, men en invitasjon er ikke bare en gave. Det er også et tilbud om å bidra.

Kunsten er i seg selv en slags innbydelse inn i en annens verden, følt av en annen kropp og sett gjennom en annens blikk. Jeg er heldig som får lov til å utøve mitt blikk på deg, vise deg min verden, legge mitt fargefilter over din tilværelse – om så bare for et øyeblikk.

Det er en kunstner ansvar å utsette seg for livet

Jeg hadde min første soloutstilling på Konsthall Marieholm, et nedlagt banklokale i en svensk småby. Jeg har vært innom scenekunstheltet, som scenograf på Ways of Seing – som “stand-in” for Jennie Bringaker, som jeg nå er assistent for. Jeg har vært rådgiver for Nasjonalmuseet, sittet i arbeidsgruppe for Kulturrådet, reist på skriveoppdrag rundt i Norge, og røyklagt Oslo sentrum med rosa røykbomber og en maskert armé. Alt dette har startet med en invitasjon, og listen er lenger.

Som liten drømte jeg om å bli oppfinner og arkeolog. I dag veksler jeg mellom rollene som kunstner, skribent, formidler, workshop- og foredragsholder. Livet som kunstner er forlokkende fordi kunsten kan romme alt. Jeg trenger ikke å velge bort noe – annet enn en sikker inntekt.

Snille barn ber ikke om noe og får ikke noe heller

De årlige søknadsrundene har vært traumatiske. Med nye søknadsrekorder hvert år og mindre kunst i statsbudsjettet, merker man hvor umyndiggjørende seriene med avslag blir. Jeg er i begynnelsen av tredveårene, med to bachelorgrader og en master innen kunstfeltet, uten noen form for trygg pengeflyt. Dette gjør meg ikke unik, men helt vanlig, for dette er virkeligheten for de fleste kunstnere.

Det er noen ting man serverer uten å spørre

Etter en knusende avslagsrunde i 2020 fikk jeg plutselig en telefon fra et ukjent nummer. En veletablert og anerkjent kunstner i Oslo, hadde gitt fra seg et godt betalt oppdrag og plutselig lette oppdragsgiver etter en kunstner til å fylle rollen. En kollega hadde kastet navnet mitt inn i ringen og dermed sikret meg både inntekt for sommeren, erfaring og et nytt nettverk. Det reddet meg i en vanskelig tid. Jeg har flere eksempler, for dette er sånn hverdagen min ser ut. Jeg er rik på folk. Om det ikke hadde vært for menneskene rundt meg, kollegaer, studievenner, tidligere veiledere og professorer, så hadde jeg ikke fått sjansen til det her.

I 2020 ble invitasjoner plutselig eksotiske. Oslo, har vært stengt, i praksis, i nesten et år, men en mandag i april fikk jeg en hastende telefon fra Jorge Manilla – med en invitasjon. Noen måneder senere er jeg her igjen da, med hastende deadlines og store ambisjoner.





Crises craft

Herenow we are. In the late Anthropocene. Chthulucene. Capitocene. Or at least somewhere, sometime. I no longer know. Only uncertainty is uncertain. Nonetheless, a particular herenow immersed in that perverse, claustrophobic, yet evasive but composite sensation of repulsion and attraction—perfect storm and abject desire as if a simultaneous pull of gravity and sudden levitation—that defines much of our daily life with and without the screen. Caged inside the contemptuous codes and submerged in the frameworks that structure our digital lives, our lives, all profoundly intensified by the revised professional and domestic routines under the pandemic, the immanent spring with its light and foliage glows with an unprecedented hallucinatory lucidity. As if the seasons now arrive with a force or sharpness not previously articulated; as if time is queerly scarce or out of joint or both. As these words are being crafted, this is that time of the year in northern Scandinavia when the night darkness has dissipated, when dusk uninterruptedly turns into dawn, when the only artificial illumination indoors at this latitude—for two months—is the pale light emanating from the computer screen.

This is also when the tomato plants in my kitchen window grow three centimeters per day, just as the first cucumbers add centimeters daily to their corpus, all of them generously performing their magic stunt of turning light and water and CO₂ into energy,

producing resources immediately applied into crafting their own being. A crafting that also always insists on lustrous displays of subjectivity and agency. One of the tomato plants, a Belyi Naliv, a Russian variety, unfortunate to end up right behind the center mullion of the window, produced in resolute response a perfectly ninety-degree sideways bend on its stem, edging itself into receiving more direct sunlight and turning upwards and vertical again as soon as encountering light. Photosynthesis envy might not yet have been identified in psychoanalytic thought. But it may be considered not such an insignificant emotion as photosynthesis is the process that is not only phenomenal in its economy of growing sentient beings but also that without which the planet would be a much differently inhabitable place. Speaking of inhabitable, that exorbitant luminosity of the white nights and the early almost transparent foliage mentioned is underscored by the isolation of the pandemic. But it also carries an ominous edge spelled in the fact that we no longer know the seasons or the weather, no longer know what any cold spell or heat wave or excess precipitation means, alienated and estranged as we have become in the vernacular from the things, the beings, the objects (crafted, non-crafted, uncrafted), even the hyperobjects that permeate us and make us, including the bodypolitics come necropolitics, and the planet itself.

A recent report tells of new geological and atmospheric data that observed alterations in the gradient of the earth's axis of rotation, detected by changed positions of the geographical poles, apparently caused by the massive displacements of matter on the planet, the voluminous movements of materials through such ongoing events as the breaking off of immense icebergs, the melting of ice and the rising sea levels, or the changes in vo-

lume, speed and direction of major systems of mobility such as the Gulf Stream, el Niño, or hurricanes. Such monumental displacements of matter and materials, occasioned by climate change, are mirrored in the massive displacements of humans across the globe and in the colossal relocation of materials such as sand and other extractivist materials, engendered by human constructions in shaping, remaking, sculpting, and crafting the planet. As if Tellus was placed on a pottery wheel and worked on and molded by the Titan Atlas, formed, reformed, deformed, sculpted, and crafted by a demiurge, as it keeps spinning on its own wheel of time. For sure, Atlas did not carry the globe but the sky on his shoulder. Which nonetheless is only more fitting as the deepening climate emergency is making the heavens increasingly opaque. Speak of large-scale crafting.

As so often the case, etymological excavations spell it out. Platonic and Pythagorean philosophy voice the demiurge as an artisan, a craftsperson, responsible for making, shaping, and maintaining the physical world of things. The earliest known usage is the Greek term *dēmiurgós*, a noun meaning “craftsperson” or artisan. The term then evolves in a remarkable journey from its artisanal origins, to meaning “producer,” and eventually “creator.” In Plato’s text *Timaeus*, the *dēmiurgós* is defined and cast as the creator of the universe. Even if not suggesting humans aspiring to compete with the Creator, the connections procured between crafting and creating are sweetly vertiginous. Crafting and world-making in one. The origin of craft in the mind and hands of the demiurge, a craftsperson engaged in the crafting of objects that make up the home, the household, the community, in the weaving of the synthesis of vernacular and spiritual, social and cosmological? A blessing and curse for craft to hold such

unapologetically cosmic dimensions in its hand. To recognize craft—embracing all implications—as precedent in the origins of the Anthropocene.

Words, terms, phrases are pointed, incisive, both unforgiving and scrupulous tools and devices, the sharpest of litmus tests, gauging or unveiling, conducting and managing our thought and value systems, hierarchies, and our lost—and found—knowledges. Living—invariably—in language, the language of our present-day, finds me repeatedly captivated by the sensation that we (I imagine the “we” here refers to, at least, humans) need new pronouns. Not only epicene pronouns, such as the crucial work towards a genderless—and not gender-biased—discourse. Shifting from craftsman to craftsperson, the fine invention of the Swedish *han* (he) and *hon* (she) in order to put into use a gender-neutral third-person pronoun, and the use of the singular *they*, introduced to avoid the lockdown in gender categories. Indeed, palpable distances have been covered in the updating and revising of terminologies and language. Yet, we are in the midst of a still unresolved quest towards less anthropocentric parole, an equitable vernacular where our pronouns better match all that is at stake in the present with its multiple crises. The third person it used to speak to and of and with the tomato plant above feels insufficient or misleading. Or both. It does not characterize subjecthood, life processes, or the existence as a sentient being. Neither does it speak the old maple tree in the yard, huddled and nestled in its centuries-long protective embrace of its children, grandchildren, sharing food and nutrients through its collaborative mycorrhiza network, and in the process unlearning or unsettling many of our notions or norms of the identity, integrity, and autonomy of a living and sentient being.

Nor does the system of pronouns speak lucidly to the crafted object, delineating the collective processes enrolled and enveloped in its stories and subjectivity, its constituting of vibrant matter and place-thought. In addition, metaphysics and ontologies, our thinking regarding physical entities, non-human beings, objects, and things need revision and redress. Which pronouns and which verbs could manage and unfold the modalities of gifting existence to things, unravel the multilateral exchanges between materials and maker, object and beholder, navigate and choreograph among these relations, interdependencies and entanglements? The global crises of climate and democracy are also crises of language. Gathered under the umbrella term “new materialism”, a range of materialist philosophies have over the last decades put forth discursive tools that begin to address anthropocentric and other human-biased structures of language and systems of thought. In addition, the parallel recognition—in the Western world—of indigenous thought and practices open to larger panoramas journeying beyond human-centered worldviews. The ecological and planetary promise of these novel materialisms is to invite to a dialogue among a wider host of agents and beings, imaging and proposing a profoundly relational world in which humans interact with, rather than act upon, others. When indigenous worldviews and feminist theories are taken into account, the ‘new materialisms’ are not always that novel, emerging rather as reworkings, revisions, or rediscoveries of stories, theories, legends, cosmologies.

Craft philosopher Glenn Adamson has productively identified craft as a category that the arts have found it useful to define

itself against, perhaps akin to (although Adamson to my knowledge does not make that direct association) the relation between the imperial anthropological gaze trained on the colonized other to establish that which it is not, thus finding a foothold or frames of reference for the colonizer to articulate itself. Does this sound like a dramatic association? But have we not seen with remarkable lucidity, distinction and alarm in the culture wars ripping through public space and discourse over the last decades that the arts—and crafts—are a fertile and mighty battleground of values, norms, rights, and identities? As such, art’s master narrative—and its unmaking of craft’s values—is sharpened in Rozsika Parker’s *The Subversive Stitch*, unfolding the gendered norms and hierarchies in the making of modernity and the evolution of modernist art.

Stepchild of modernism, ushered at best to the unprivileged quarters of the applied arts, judged as enabling nothing but the drab, quotidian and unchallenging qualities and properties of instrumentality and function, craft’s modernity narrative was to be discursively cast as a lesser—often feminised and/or classed—practice, including being appointed the Other, subalterned, in relation to high modernism, the avantgarde and the fine arts. While Bauhaus began as a school of craft, its crafting practices were slowly refocussed towards industrialized and mass-based modes of production, tipping the applied arts into the quarters of commercial culture, advertising, and mass consumption. In the then-emerging paradigm, design—functionalist, industrial, or modern—and commodity capitalism overtook the baton, as cultural discourses were being formed and choreographed in order to uncover and shape the emergent modern citizen of the welfare state and the nation. Nevertheless,

this history is not linear or singular. Even if modernism's call for autonomy, disinterestedness, and conceptualization relegated craft—as discourse and practice—to a location outside the field of art proper, there has been continuous friction, contradictions, and contrapuntal movements. Theodor Adorno, for one, spent his formidable rhetorical powers fighting capital and the regime of the commodity, in his untiring quest for an art freed of ideology, market forces, and commodification, yet secured a place for craft, for skill, for the knowhow of material and technique in the making of artworks. Likewise, the modernist call for originality and innovation, the market struggle to secure the aura, the idealist track which the arts have traveled all through the 20th century, and that remains unfettered in the present, has from time to time turned towards craft in the quest for example of the meticulously handmade, the unique imprint, the specialized skill, the mark of the maker, or the resilience of the aura.

But what then to make of this extended, prolific, and multifaceted resurgence, revival, redefinition, and revision of craft that we have witnessed and experienced over the last decades? It still is and it has been quite a journey: exploited and appropriated in neo-liberal capitalism's insatiable quest for new commodities from which to extract market shares, fetishized in the current cults of the handmade, of manual labor, of the material and the tactile, of slowness, pedantry, and authenticity; eulogized or heroized as a representative of sustainable economies and non-industrial, even non-extractive, modalities, in the ongoing inversions of aesthetics and ethics as we are immersed, deeper and deeper, in the doubled crises of democracy and climate emergency. Indeed, craft has been propelled in a remarkable cross-fire

of discourses, a mesh of value judgments observed and imagined, a panorama of expectations and desires in the present. Between craftivism—where craft finds leverage as a tool and activity enrolled and intervening in communal, social, and political processes and battles—and craftwashing, where craft values are appropriated by the consumption industry and floated in popular culture, applied in marketing without necessarily having much arguable backing or qualities in the product or process itself, craft is inscribed and deployed in multiple instances and processes contesting cultural, social, political, economic and existential values in the present, in its conspicuous range of responsibility for objects, tool-beings, from the household to the fine art market, for processes in public and private space. In addition, as already touched upon, craft has found complex resonance as source, exemplification, and practice among multiple developments in contemporary critical theory and philosophy such as various novel materialisms and the discourses of sustainability, reciprocity, circularity, and the Transition.

Yet, this upscaled and multifaceted attention paid to craft, this quickened and multiple traffic in craft issues does not imply that craft has any particular intrinsic or absolutely given values. Or that craft is a singular entity, a stable field, or a decided phenomenon with given or predetermined properties. Nor that craft—even though craft may be articulated as the activity of materializing ideas, concepts, and beliefs or as engaging with the continuous unfolding of objects in the world—is by its nature causally linked with or allied with particular political or social values. Craft is made up of multiple, braided, and entangled practices and processes, which tap into or tinker with multiple core issues, problems, and conundrums of contemporary

society and lifeworlds. Certainly, working or dealing with craft, as craftspersons, as makers, beholders, customers, critics, et al, we give it meaning, we choose which assets and values and norms to cultivate and harvest in and with it. And which to discard. Our collective practice—doing, speaking, perceiving—makes craft matter. Yet, this is also precisely where the lines of fraction and difference occur. Again, the we, as used in the sentence above is questionable, even contemptuous, depending on its connotations, as assigned by the writer and readers. In the unfolding and forthcoming of a material world, of objects, thing-beings, all that of which the world is made, craft objects, things, beings, call upon their rights, their agency, declare their presence and participation, their powering of the ongoing exchanges that they are part of, generate, and co-define. New materialist thought calls for a non-anthropocentric ontology that recognizes sentient beings and “vibrant matter” as agents or actants in a diversified and less stratified universe. Matter, materials, material objects, acknowledged as influential or significant entities generating effects and orchestrating worlds along their way and understood as composites of sustained composites of matter and a range or assortment of active and changing relations. Being—rejecting the binaries of animate/inanimate, mind/matter, organism/object, et. al.—is of a plural character, both relational and substantial. Recall Jean-Paul Sartre’s clairvoyant passages in *Nausea* of the strange opacity and yet fierce presence of the non-human matters in the world, as the protagonist struggles for his identity amidst the penetrating presence of what is usually thought of as inanimate objects.

Craft is flourishing, resurgent, resourceful. And craft is crisis. Craft is ensnared, entangled, and complicit in the multiple epic

planetary crises of the present. The maelstrom of the climate emergency, the terror of the Anthropocene, the sixth Mass Extinction. And the sinister vortex of the democracy crisis, the crisis of increasing social, economic, cultural, racial, and political inequality, the crises of capital as a malevolent and autodestructive system. How do we craft in the age of overconsumption and abuse of natural resources? What is the carbon footprint of contemporary craft practices? How does craft affect or intervene in the processes of increasing inequality? How is material value or aesthetic mobility articulated in these insistent reactive spaces of classism, misogyny, xenophobia, and homophobia? How to craft in the growing undercommons, in the spaces where scarcity multiplies and community exists only through criteria of deficiency? What is materiality in the midst of the extermination of forests, replaced with tree plantations? The mutated industrial cotton fiber with redefined properties and qualities. The wood matter where the annual rings drift further apart. The pot’s existence reformed and resignified through the panoramas of aggressive clay extraction. Extractivist enterprises bleed land, space, time and flood the community of beings and things. As the everyday soaks in the anxiety of not knowing which of the minuscule daily decisions will be that which adds the drop with which the tipping point is reached? All marked and stamped and alienated by the ongoing crises. Every action, every crafting relation, is steeped in the sweat and blood of the capitalist-colonial matrix. There is no outside to the system.

Through the transformative ontologies of both speculative realism, relational materialism, and indigenous philosophy, we know that neither the image nor the object is a pas-

sive receptacle, a moot surface or an insentient form etched with signs, impregnated with marks, configure into shapes—all signals for us to decipher and incorporate into our bank of experiences as if its existence depended on human perception. As anthropocentric idealism would have it, along with Berkeley's famed falling tree. Rather: the images look back. The object returns the gaze. The "things are in life rather than life in things", as Tim Ingold argues. The objects acting and engaging in the lifeworld alongside us (continuing with this anthropocentric pronoun) bring us into existence through their touch and gaze, just as we co-determine their unfolding into the world. Agency is distributed across the material world, to which also humans belong.

Crucially, these doings of the objects, observing agency and "thing-power" in Jane Bennett's explorative terminology in her quest towards articulating a "vitality of matter," materials and objects, is not animistic, in the sense that the inert or non-human object or being is endowed with and inhabited by a spirit. This is the common miscomprehension of indigenous cosmologies, claiming animism as a projection or a superimposition of a spirit onto matter. On the contrary, this material spirituality observes, perceives, acknowledges, and articulates the vitality and power and liveness and kraft of matter and in matter; in Eve Tusk's words, "a vitality intrinsic to matter."

At stake is also a recalibration of the senses. As the attention commended craft and the crafted object is synchronic with the refocusing and revival of materials, matter, material culture, it concurs with weighing in on tactility, frequently proposed as a countermove to modernity's ocularcentrism, and a modernism premised on optical clarity and autonomy, an axis of influence lurking back

to the Romantic idea of the genius artist. In recharging tactility, the optical dimension and vision's dominance is rebalanced or curtailed. However, this redistribution also travels in the opposite direction. The tactility of vision. As the eye is struck by the particles of light, informing and messaging from the shape and textures of the object. Hold it, touch it, look at it, grease it with the sweat of your hands, says the maker. Ocularcentrism was a chimera. Under the order of a flat ontology, a non-hierarchical system of beings, in the recognition of the vitality of matter, also the sensory spectrum is multiple, nested, multilateral. A democracy of the senses—a resource to treasure in the quest for revised futures—might turn out a parallel axis to a democracy—a democratic ontology—of beings and things.

There is yet another element worthy of teasing out in the rethinking of the status of beings, things, in the recoding of practices of making and relating. The notion of non-representational thinking, hybrid geographies, to think beyond representation and reference. The craftsperson is not the only creator, we are not the makers, but tool-beings employed by the things in their coming-into-being; there is not one maker and something made, but a reordering and recognition of relations, a remattering and reexisting of wondrous things in the world, banal and sublime, simultaneously, that will, piecemeal and painstakingly, but yet, make a difference.

As such, difference circles back to the community. Craftivists recognize or reinvent craft processes as activities of resistance, of reclaiming space and meaning, undoing master narratives and modernist dead ends. Shattering existing public/private residues. Exiting binary traps and power asymmetries. Departing from the paths of overconsump-

tion, extraction, destruction, extinction. The reformed and revised sensory spectrum does not purchase into retribution. But unlocks acts of resistance and the deconstruction of and the delinking from the capitalist-colonial matrix as generative, productive, proactive. To knit, to mold, to weave, to spin, to carve, to cut, to scrape, to shape, to relate, to craft, to live.

Jan-Erik Lundström

¹ These three alternative naming of our current geological epoch serves as a compressed mindmap of the multiple humanly made and crafted crises of the present. The literature referencing these three terms is much too vast to abbreviate here, but two titles have been decisive for this writer in empowering ways to think through these phenomena: Donna Haraway, *Staying With The Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016) and ed. Jason W Moore, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism* (New York: PM Press, 2016).

² The concept of place-thought comes from Vanessa Watts, “Indigenous place-thought & agency amongst humans and non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European world tour!)”, *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 2, No. 1, 2013, pp. 20-34

³ The field of new materialist thought is vast and diverse. Two useful overviews are D. Coole, S. Frost, *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics* (Duke University Press, Durham-London, 2010) and R. Dolphijn, I. van der Tuin, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, Ann Arbor, 2012. For perspectives grounded in indigenous theorizing, see Eve Tuck, Marcia McKenzie, *Place in Research: Theory, Methodology, and Methods* (Routledge: London, 2015).

⁴ Adamson explores the role and position of craft in modern and contemporary art in Glenn Adamson, *Thinking Through Craft* (Berg: Oxford, 2007). See especially: p 2-3 and chapter 2, pp 38-65.

⁵ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* (London: Tauris, 2010)

⁶ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Continuum, 2002)

⁷ Jean-Paul Sartre, *Nausea* (London: Penguin, 1982 (1965))

⁸ Tim Ingold, “Material against Materiality,” in *Materiality*, eds Krzysztof Gutfranski, Arne Hendriks, Ines Moreira, Aneta Szyłak, and Leire Vergara (Gdansk: Wyspa Institute of Arts, 2011)

⁹ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010)

SIGRID

ESPELIEN

Sigrid Espelien ble invitert på bakgrunn av hennes research-baserte kunstneriske praksis. Kunstnerisk forskning er kanskje ikke noe nytt i seg selv, men har de siste årene blitt definert og anerkjent som felt og som en tydelig retning innen kunsten, også i Norge. Et signal på dette er blant annet opprettelsen av doktorgradsstipendiatene ved kunstutdannings-institusjonene. Det er også interessant i kunst-håndverk-kontekst at den nylig opprettede mastergradutdannelsen ved Kunsthøgskolen i Oslo, Art in public space, er lagt inn under avdelingen for Kunst og håndverk. Dette er i stor grad en teoribasert/teoritung utdanning. Vi synes at Sigrid i stor grad representerer en retning innen materialbasert kunst som baserer seg på en metodisk og utforskende tilnærming til kunstneriske uttrykk. Vi synes også hennes arbeid med lokale materialer er interessant i denne konteksten, da spesielt Bjørvika-leira som er hentet ut et steinkast unna Galleri Format.







Jeg ble bedt om å skrive en kort tekst om hvordan jeg forholder meg til Oslos galleriverden, til kunst i livet mitt og hvem jeg ønsker å invitere videre i dette hviskelek-konseptet som Format har invitert meg til. En ganske stor oppgave på 3000 tegn.

Så jeg begynner med kunsten. For den er der hele tida og bryr seg ikke om åssen det går økonomisk eller emosjonelt, om jeg er i vinden eller ikke. Den ligger som et filosofisk teppe som trekker linjer mellom det jeg opplever av stort og smått i hverdagen til et større nettverk av sammenhenger. Jeg kan for eksempel ringe til en tilfeldig person i plan og bygningsetaten for å forhøre meg om det er leire i grunnen der et nytt bygg skal reises. Vi ender med å prate om barndomsminner, om å leke med leire direkte fra bakken og

prate om industri og ressursbruk. Det byråkratiske og profesjonelle laget har prella av, og vi har oppnådd en uventa kontakt. Et annet eksempel kan være at jeg går forbi et mursteinsbygg og tenker billedlig på hva den fossiliserte leireklumpen har gått igjennom fra den ble danna, og hvordan den videre sakte forvitres og blander seg igjen med andre materialer som asfalt, tyggegummi og løv fra et tre. Sånt er kunst for meg! Eller jeg kan drikke av en kopp og tenke på måten den ligger i hånda, åssen kanten møter munnen, åssen utforminga og overflata inneholder et helt kosmos. Jeg tenker på personen som har laga den og føler at jeg drikker av et helt liv og kunstnerskap, men også av en stein! Så jeg vil si at kunst i hverdagen (inkludert musikk, litteratur og visuell kunst) er like, om ikke mer, inspirerende for meg enn det å gå å se utstillinger. Gallerirommene er ofte uvelkomne og stive og fjerna fra kontakt med virkeligheten. Det kan jo være fantastisk å se all mulig kunst på gallerier også altså; som en lupe inn i et kunstnerskap, uten så mye forstyrrelser. Men det er

ikke alltid jeg har lyst til å stille ut mine egne ting der. Det er som om de dør litt inne i det hvite rommet, og blir nedverdiget til kun å være et produkt. Det finnes gallerier som jeg synes utfordrer hva et gallerirom skal vise, gjøre og være, som Tenthau Oslo, Karthoum og ROM, og sikkert andre. Og dette initiativet til Format viser også en nysgjerrighet som jeg vil stille meg bak! I mangel på kunstnerdrevne visningssteder og prosjektrrom for materialebasert kunst har jeg, Ole Fredrik Hvidsten og Jim Darbu starta opp Studio halv på Sant Hans haugen. Her har vi atelier og verksted men også et rom som kan brukes til utstillinger, workshops, eventer og uformelle samtaler. Vi var så heldige å bli støtta av Norske kunsthåndverkere sitt stipend til kunstnerdrevne visningssteder i 2020, og oppfordrer herved alle som tenker at de ikke har funnet sin gjeng i galleriverdenen eller der deres kunst passer inn til å lage sin egen greie. Ha pop up utstilling i leiligheten din, lei en parkeringsplass og vis ting der, samarbeid med en bedrift og arranger noe i et av deres kontorlokaler. Eller arranger ting i ditt eget atelier. Dette vil berike Oslo, både for oss kunstnere og alle som liker å se på kunst. Vi trenger både institusjonene og de subjektive, rare møteplassene. Det finnes masse støtteordninger i Norge, og det er faktisk vårt ansvar å bruke de til noe som gir mening.

Ok, nok tordentale fra meg. Nå vil jeg gå over til å presentere den personen som jeg har invitert inn i utstillingskonseptet Are we human?. Jeg laga et tankekart over hvem jeg ville invitere og hvorfor, og det viste seg at mange var venner som jeg kjenner godt eller folk som jeg allerede samarbeider med. Så jeg bestemte meg for å spørre noen som jeg ikke kjenner så godt og er nysgjerrig på, som ble Annike Flo. Vi møttes første gang virtuelt i en

paneldebatt om jord. Hun er biokunstner og samarbeider med mikrober og andre levende organismer i sitt kunstnerskap. Jeg merka at måten hun prata om materialene hun jobber med utvider tankene mine i mange retninger. Mikrobene finnes jo overalt, i kroppene våre, på alle overflater og inne i materialene vi omformer. Ja, hun fortalte at noen mikrober lever av å spise kvarts, en av bestanddelene i leire! Og da merka jeg at hjernen min nesten eksploderte på den gode måten av å tenke på mikrobene som knytter oss sammen og setter spørsmål ved hvor kroppene våre slutter og det vi tar på begynner.

ANNIKE

FLO









Hvordan forholder du deg til Oslos galleri verden?

Min praksis har forgrenet seg ut fra kostyme og site-specific scenekunst via scenografiske installasjoner, akademia og arbeid med biologi, til gallerirommet. Jeg flyttet til Oslo høsten 2020, og med min kunstneriske bakgrunn kjenner jeg egentlig ikke Oslos galleri-verden. Selv synes jeg det kan være vanskelig å åpne døren til et hvitt, lite galleri. Jeg oppfatter dem ofte som rom hvor reglene er satt av noen andre, hvor du som besøkende kommer naken naken inn. Galleriet er et rom som kan inneholde noe du ikke forstår eller bryr deg om -og motsatt: de kan løfte frem konsepter, objekter eller personer som ikke forstår eller anerkjenner deg.

Hvordan forholder du deg til kunst i ditt liv?

For meg flyter kunst, scenekunst, musikk, klubb og mote inn i hverandre. Kunst står ikke ut som et klart konsept, men har blitt et sted som handler om å stille spørsmål ved meg selv, dem rundt meg, og ved livet vi lever. Disse uttrykksformene er for meg et sted å utforske det som i begynnelsen bare er en kiling bak i hjernen, mane frem atmosfærer og steder som ikke allerede eksisterer. Det handler om deltagelse, oppdagelse og utforskning. For meg er kunst, teater, musikk, klubb og mote alle steder der jeg mest intenst får oppleve andre mennesker, der de får være og vise sine interesser i all sin overflod?. Å få bli med inn i verdener og vinklinger jeg ikke før har sett eller lagt merke til. Personlig har det kreative beveget seg fra å være et sted å uttrykke meg selv på, til et sted jeg kan stille spørsmål, fasilitere, og utforske det jeg ikke forstår eller kan.

Hvem vil du ha med deg på dette og hvorfor?

Jeg inviterer med meg scenograf, arkitekt og kunstner Jakob Oredsson. Jeg ser invitasjonen til Jakob som en videreføring av tråden mellom Sigrid og meg, dette er noe jeg gjerne vil utforske. Utenfra og inn ser jeg på Jakobs arbeid som sympatisk, stille og lyttende - til andre mennesker, til ting, materialer, rom og elementer.

Satt inn i en kunsthåndverk-kontekst snakker Jakob sitt arbeid til meg om det som vi ofte overser, og orienterer oss som publikum rundt dette. Et eksempel er Opening Night av teatergruppen Verk Produksjoner, hvor innmaten til blackbox teater blir gjort synlig med alle sine gitre og ledninger. Det som vanligvis gjemmes eller ignoreres blir selve scenografien. Jakob sitt arbeid snakker til meg om hva vi skaper når vi ikke tenker at vi skaper; av vår hånd, men ikke vår intensjon. Hans arbeide løfter frem materialer og elementer som selv former, søker sammen og blir til noe nytt, som f. eks "steinene" i Moss River Memories, som viser seg å være rester fra tidligere industri, formet av elven selv.

For meg var det å invitere Jacob å invitere inn noe uvisst, noe som kan komme til sin rett. Å invitere med noe annet enn mennesket som skapende kraft.

JACOB

ORESSON











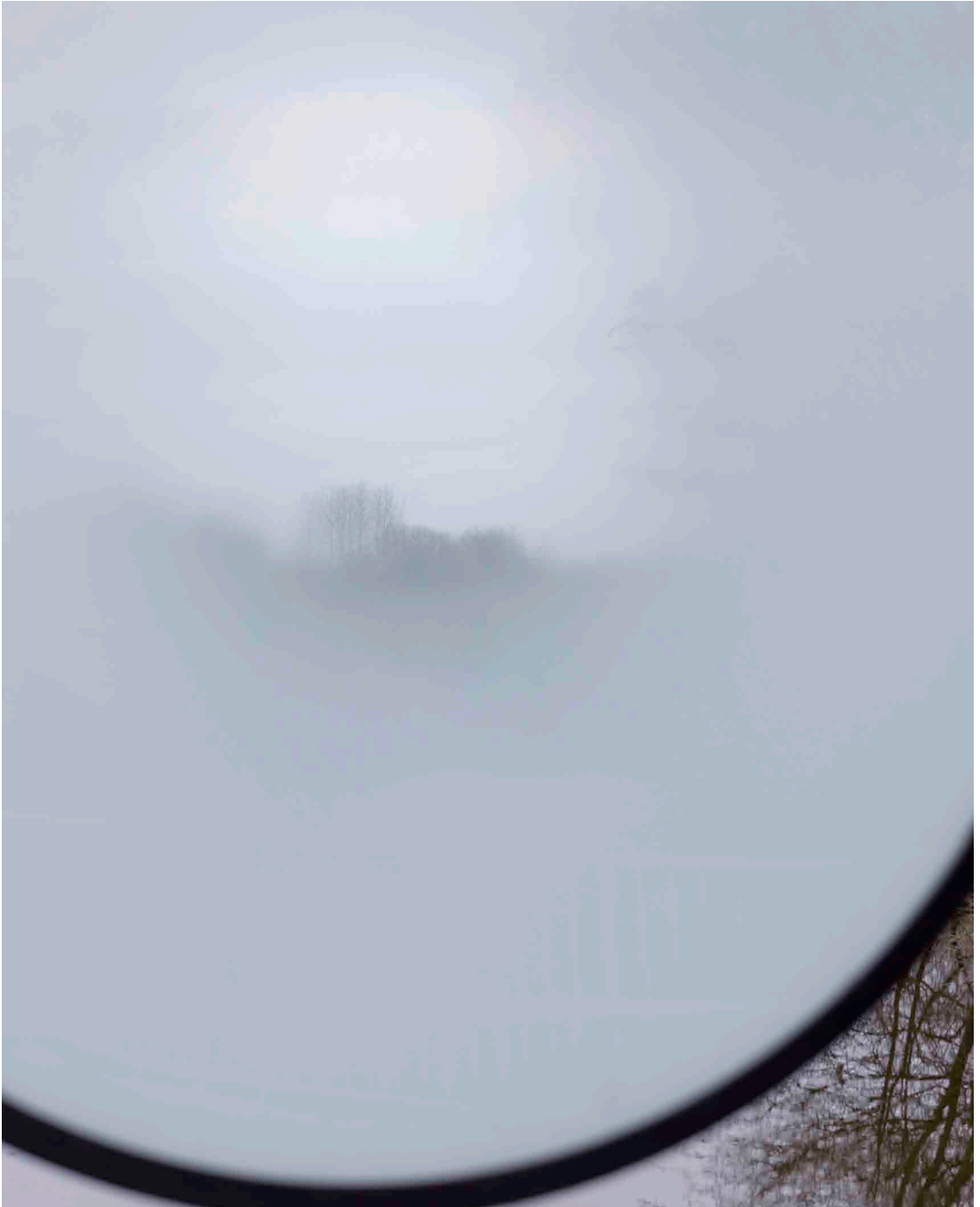
Att
vara
en
del
av

Mitt förhållande till gallerivärlden i Oslo känns samtidigt som att vara en del av och inte vara en del av den. Jag har en längre relation med Oslo genom mina studier, men har nyligen återvänt och upplever mig som relativt ny i kontexten. Under de senaste 10 åren har jag ofta varit en del av miljöer omkring de konstnärsdrivna gallerierna i andra städer i Skandinavien och Europa. En gallerimiljötyp som jag även känner mig nära i Oslo, som man kan vara en del av över landsgränser. Mitt förhållande till den fria scenkonstmiljön i Oslo är tydligare definierad genom de projekt jag genomfört i olika kollektiva konstellationer som scenograf sedan jag återvände. Vi är del av en omvälvande tid som formar hur vi upplever konst, som även format min egen relation till gallerivärlden i Oslo. Upplevelsen av att vara en del av ett rum tillsammans med andra har fått nya betydelser. Att vara en del av upplevelser på fysiskt avstånd har visat sig vara en form av solidaritet. En annan form av avstånd har även format min relation till gallerivärlden, avståndet som det innebär att vara en del av online. Sociala medier får konsekvensen att det ofta ligger närmare att vara en del av genom att följa med på avstånd, än att uppleva genom kroppslig närhet. Min relation till gallerivärlden känns ambivalent, samtidigt som att vara en del av och inte vara en del av den.

-

För mig förstärker konsten en känsla av att vara en del av ett sammanhang. Den påverkar mig, genom estetiska erfarenheter, på sätt som skapar identifikation med det som omger mig. Konsten framkallar upplevelser av samexistens. Dessa upplevelser fungerar som en ekologisk etisk modell för hur jag som människa kan förhålla mig till det icke-mänskliga, samt andra former av olikhet. Konstverket i sig, både i skapandet och upplevelsen av det, består av många delar. Materialen är en del, jag själv är en del, även jag en form av material. I upplevelsen av konstverket blir gränsen mellan mig och verket ambivalent, det går inte att tydligt urskilja vad eller vem som påverkar vem eller vad, vad som är fysiskt och icke-fysiskt. Det har kanske att göra med upplevelsen av skönhet som samexistens med det andra. I denna upplevelse uppfattar jag även en upplösning av skiljelinjer mellan design, hantverk och konst, eftersom skönheten aldrig står i motsats till användbarheten. Det finns inga tunna skarpa gränser mellan design, hantverk och konst, precis som mellan form och innehåll. Varje kreativt val är också ett politiskt val, vilket kan manifesteras genom många olika former. Den estetiska upplevelsen är ett sätt för mig att känna solidaritet med miljön jag är en del av, en känsla av att vara en del av ett sammanhang.

Min reaktion på invitationen att delta i en kollektiv situation, som utställningen Are We Human vilken denna text är skriven till, är tacksamhet och ödmjukhet inför att få vara en del av. När jag mottog invitationen från Annike Flo så kändes det som en tilltro till betydelsen av konsten och frågorna den aktiverar som vi två delar. I upplevelsen av att bli inviterad finns en intressant dubbelhet, det är ett samtidigt aktivt och passivt tillstånd. Invitationen kommer till en, utan att man sökt den, men sedan måste man svara på och ta ansvar för den. Ambivalensen i invitationen känns givande och öppen. Invitationen att delta, att vara en del av, är full av generositet och tillit. I invitationen finns en acceptans av det okända som jag uppskattar, en öppenhet för olikhet och oförutsägbarhet. Det går inte att vara helt säker på vilket sätt invitationen kommer att mottas eller vilken del av kollektivet den inviterade kommer att utgöra. Det mest engagerande med att bli inviterad att delta i en kollektiv situation för mig är att få möjlighet att vara en del av många, där varje del är lika relevant och unik. Jag är tacksam över att ha blivit inviterad att delta i denna unika kollektiva situation på Galleri Format, att vara en del av en historia, ödmjuk inför att få vara en del av.



Hybridgalleriet

Hybridgalleriet

Da Galleri Format ble opprettet i 1991 var dette et stort løft for kunsthåndverksfeltet i Norge. Galleriet drev formidlings- og informasjonsarbeid, var salgskanal for kunsthåndverkere og en arena for visning av utstillingsprosjekter. Etter 20 års sammenhengende drift ble avgjørelsen tatt om å starte en total reprofileringsprosjekt av Galleri Format. Galleriet skulle gjennomgå fysiske og strukturelle endringer. Det skulle satses på ren galleridrift med høy utstillingsaktivitet i moderne tilpassede lokaler. Jeg ble ansatt som daglig leder januar 2011 for å lede denne prosessen og videreutvikle Galleri Format. Galleriet ble relansert med ny profil i nyoppussede lokaler og en 20 års jubileumsutstilling i september 2011. Den klare målsettingen for galleriets styre og meg selv var at visningsstedet skulle bli et ledende galleri for formidling og salg av kunsthåndverk på et høyt nasjonalt og internasjonalt nivå. Galleriet skulle samtidig ivareta det unike i kunsthåndverket og være en nyskapende og profesjonell pådriver for utvikling av faget.

I 2021, ti år etter denne omfattende restruktureringen, er galleriets hovedvirksomheter produksjon av utstillinger, samt salg og formidling av samtidig kunsthåndverk nasjonalt og internasjonalt. Vi har blant annet prioritert å promotere norsk kunsthåndverk gjennom deltagelse på kunstmesser og utstillinger i utlandet og har opparbeidet en posisjon som et internasjonalt meritterende galleri for samtidig kunsthåndverk.

Galleri Format Oslo er et av de viktigste visningsstedene i Norge for et helt kunstnerisk felt og står sentralt i formidlingen og videreutviklingen av dette feltet. Dette gjøres gjennom en profesjonell stab som har den tillitten som må til for at noen satser på oss som formidler av kvalitet. Min gode kollega Kristin Mannino og jeg har nå gjennom ti år arbeidet hardt for å etablere nettopp denne profesjonelle strukturen for å nå nye kundegrupper, fagfolk og publikum. Kunsthåndverksfeltet har ikke det store profesjonelle apparatet billedkunstfeltet besitter og har derfor behov for profesjonelle gallerier som arbeider for et større marked og mer synlighet. Det er akkurat dette vi har hatt som hovedmål for all vår aktivitet de siste ti årene.

Den skreddersydde hybridstrukturen jeg har etablert for galleriet har blitt gjort på grunnlag av den erfaringen jeg har gjort meg gjennom flere år i et mangfoldig felt. Galleri Format som et hybridgalleri med et nært samarbeid med det offentlige og samtidig en solid kommersiell drift har blitt etablert som et velfungerende eksempel på salg og formidling av samtidig kunsthåndverk. Denne kommersielle delen av galleriet er essensiell for videreutviklingen av feltet og inkluderingen i et system som er en naturlig del av kunstnerisk praksis. Dette i sammenheng med galleriets faglige profil og fordypning i kunsthåndverkets tekniske og konseptuelle sider, blir galleriet en helhetlig enhet som ivaretar både grunnleggende sider av kommersiell galleridrift og bidrar til videreutviklingen av feltet.

Hybridstrukturen har vært vellykket, men etter flere års galleridrift har jeg erfart ulike motstridende aspekter og utfordringer ved salg av kunsthåndverk. Vi har arbeidet med å etablere Galleri Format som et profesjonelt galleri og har lyktes i dette, men kunsthåndverksfeltet har fortsatt behov for en videre profesjonalisering. Som et av Galleri Formats hovedoppgaver vil vi også fremover arbeide for at norske kunsthåndverkere kan få et større nedslagsfelt, økt verdivurdering og muligheten for å leve av sitt kunstnerskap. Bredden innen den materialbaserte kunsten skal presenteres og formidles slik at et enda større publikum finner veien til galleriet og får oppleve det unike og grenseoverskridende samtidige kunsthåndverket. 30 års jubileet vil vise det som er galleriets primære styrke, nemlig kunsthåndverkets viktige kunnskap og store mangfold.

Daglig leder
Irija Øwre

GALLERI
FORMAT