

FARLIGE FORBINDELSER
KUNST · HÅND · VERK

DANGEROUS LIAISONS
ART · HAND · WORK



Knut Astrup Bull & Steffen W. Holden (red./eds.)

FARLIGE FORBINDELSER
KUNST·HÅND·VERK

DANGEROUS LIAISONS
ART·HAND·WORK

FARLIGE FORBINDELSER KUNST·HÅND·VERK

DANGEROUS LIAISONS
ART·HAND·WORK

Knut Astrup Bull & Steffen W. Holden (red./eds.)

	KURATORENE HAR ORDET _____	6
	Inger Helene Stemshaug, Knut Astrup Bull, Steffen W. Holden, Anne Britt Ylvisåker, Morten Spjøtvold, Peder Valle	
DEL 1	FARLIGE FORBINDELSER	
	KUNSTHÅNDVERKETS LIVSVILKÅR I ET BYRÅKRAT- OG MARKEDSSTYRT KUNSTFELT _____	12
	Knut Astrup Bull	
	MATERIALBASERT KUNST, EN GJØKUNGE? _____	30
	Steffen W. Holden	
	FRA BRUKSKUNST TIL SAMTIDSKUNST. EN VEDVARENDE GJÆRINGSTID FOR KUNSTHÅNDVERKET _____	40
	André Gali	
	ALT MULIG OVERALT PÅ EN GANG: Å SE KUNSTHÅNDVERK NÅ _____	48
	Elizabeth Essner	
DEL 2	DISIPLINENES MØTE MED FREMTIDEN	
	BEGRENSNINGENS ETIKK OG ESTETIKK. OM BILDEKUNST, DESIGN OG KUNSTHÅNDVERK I DAGENS KUNSTFELT _____	58
	Ingrid Halland	
	TENKE SELV ELLER IKKE? _____	66
	Kjetil Røed	
DEL 3	SPRÅK OG VIRKELIGHETSFORSTÅELSE	
	TIDLØS ESTETIKK I RANDSONEN _____	76
	Irene Snarby	
	KUNST, SPRÅK, KUNSTSPRÅK – SOSIOLINGVISTISKE BETRAKTNINGER _____	88
	Stian Hårstad	
	INTRODUKSJON TIL UTSTILLINGEN «KUNST·HÅND·VERK» _____	98
	UTSTILTE VERK _____	144
	ENGLISH TEXTS _____	179
	FOTOKREDITERINGER _____	214
	FORFATTERNE _____	220

Kuratorene har ordet

7

Inger Helene Stemshaug
Knut Astrup Bull
Steffen W. Holden
Anne Britt Ylvisåker
Morten Spjøtvold
Peder Valle

I 2025 er fagorganisasjonen Norske Kunsthåndverkere (NK) 50 år. For å markere jubileet har kuratorene med ansvar for kunsthåndverk ved Kode, Nasjonalmuseet og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum gått sammen om å lage utstillingen «KUNST·HÅND·VERK». Med utstillingen er det kuratorenes ønske å presentere kunsthåndverket som en viktig og aktuell kunstform.

UTSTILLINGEN: «KUNST·HÅND·VERK»

I NKs femtiende år ser kunsthåndverket ut til å være mer aktuelt enn noen gang tidligere. I nyere tid er teknikker, materialer og uttrykksformer som tidligere var særskilt for sjangere innen kunsthåndverket, tatt opp i både samtidskunsten og design. Bildekunstnere vever og lager ting i keramikk, industrideignere spikker og lager skulpturer. I samme periode har kunsthåndverket også beveget seg fra en mer tradisjonell praksis med et tydelig utgangspunkt i bruksgjenstander til et mangfoldig felt der kunsthåndverkere også jobber med uttrykksformer som før var forbeholdt bildekunsten. Innføringen av for eksempel fotografi, film, installasjoner og konsept har gjort at kunsthåndverket har tatt en vending som har gjort det relevant for lesning blant annet innen samtidskunstens kontekst. På grunn av dette har skillelinjene mellom kunsthåndverk, bildekunst og design med årene blitt utydelig.

Derfor hevder også mange at de «tradisjonelle» skillelinjene mellom de ulike disiplinene ikke lenger er relevante. Denne post-disiplinære «tilstanden» har en særlig påvirkning på kunsthåndverkets plass innen kunstfeltet. Til tross for at kunsthåndverket ser ut til å ha en tilstedeværelse innen alle kunstformer, brukes kunsthåndverksbegrepet i liten grad, og det ser ut til å bli erstattet av benevnelsen «materialbasert kunst». Betyr det at kunsthåndverket er et tilbakelagt stadium og at all kunst har blitt samtidskunst? Vi deler ikke det synet; det representerer en unyansert analyse av endringene de siste tiårene. Det som har endret seg, er at skillelinjene imellom disiplinene ikke nødvendigvis beror på hvordan objektet ser ut, men på hvilke diskurser vi anvender for å forstå og snakke om verkene.

Vår oppfatning er at kunsthåndverksbegrepet fortsatt er relevant og viktig fordi det representerer en egen epistemologi, det vil si en egen forståelse av kunsten og virkeligheten. Det representerer et særegent «blikk» som gir andre perspektiver enn samtidskunstens. Kunsthåndverket oppstår i dette blikkets møte med verket idet det gir resonans innen kunsthåndverkets kontekst.

Når man stiller «kunsthåndverkske» spørsmål til et verk, får man andre svar enn om man stiller spørsmål som er vanlige innenfor en design- eller bildekunstkontekst. Akkurat som en snekker vil se noe annet i et objekt enn en filosof. Det betyr at om disiplinene design og kunsthåndverk skulle absorberes av samtidskunstens kontekst, ville mange perspektiver og innsikter havne i en blindsoner. Derfor er det viktig å opprettholde et mangfoldig og flerstemmig kunstfelt. Det er kanskje viktigere enn noen gang, i en virkelighet der utøvere og verk arbeider på tvers av de tradisjonelle kunstformene. Det er i møtet med forskjellige «blikk» at disse verkene når sitt fulle tolkningspotensial.

Med dette bakteppet insisterer vi på kunsthåndverksbegrepets relevans og plass på dagens kunstarena.

BOKEN: *FARLIGE FORBINDELSER. KUNST·HÅND·VERK*

I forbindelse med utstillingen «KUNST·HÅND·VERK» har vi ønsket å gi ut en debattbok som skal være et supplement til utstillingen for å gi publikum en videre innføring i diskusjonene om kunsthåndverkets plass i det interdisiplinære kunstlandskapet. Tekstene danner et bredere bilde av kunsthåndverksbegrepets kompliserte forhold til design og i særlig grad til bildekunst. I trekantdramaet disiplinene imellom eksisterer det både historisk sett og i dag flere holdninger, ønsker og meninger om hva kunsthåndverk er, eller kanskje snarere hva kunsthåndverk *ikke* er. Er det en fullverdig kunstform? Eller har det utspilt sin rolle som selvstendig disiplin og er i dag kun en arbeidsmåte og et uttrykk innen samtidskunsten?

Med denne boken ønsker vi å gi et innblikk i diskusjonen om hva kunsthåndverk er, og hvorfor diskusjonene er der. Vi har invitert skribenter i og utenfor feltet til å komme med sine synspunkter og perspektiver i tekster som er populærvitenskapelige, poengterte og gjerne med spissede påstander. Publikasjonen består av åtte tekster som på hver sin måte reflekterer over kunsthåndverkets språk, status og relevans i dagens kunstfelt. Den er delt inn i tre deler på bakgrunn av tematikkene.

I første del ser forfatterne Knut Astrup Bull, Steffen W. Holden, André Gali og Elizabeth Essner på kunsthåndverksbegrepets status i en post-disiplinær kunstverden. Hva skjer med kunsthåndverket når disiplinene opphører og blir erstattet av et samtidskunstbegrep som «materialbasert kunst»? Kunsthåndverksbegrepet sees i lys av institusjonelle strukturer og hvilken rolle institusjonene har spilt i begrepsendringene. Spørsmålet om kunsthåndverket er en del av samtidskunsten, eller om det i det hele tatt eksisterer, blir stilt. Har det fortsatt en verdi å bruke ulike begreper om kunst eller er alt så likt at kun ett begrep har blitt relevant?

I andre del skuer forfatterne fremover. De undersøker om det finnes en fremtidsrettet fellesnevner for de tre feltene som har ført dem nærmere hverandre. Ingrid Halland argumenterer for økologiske prinsipper som en forenende drivkraft for de tre fagfeltene, og oppfordrer til et tverrfaglig prosjekt for å løse økologiske utfordringer. Kjetil Røed

argumenter for at kunst er et slags etisk og humanistisk forestillingsrom med et mangfoldig blikk som er i stand til å skape kontrafortellinger, og som lar oss tenke over hva det vil si å være menneske. Er da skillene mellom fagfeltene viktige, og bør linjene opprettholdes?

I tredje og siste del, skrive Irene Snarby om utfordringene minoritetskunsten har i møte med et stort og dominerende kunstbegrep. Hun ser på konsekvensene som det vestlige kunstbegrepet og det norske språket har hatt for samisk kunst og duodji, og hvordan det har blitt redusert til håndverk, husflid og næringsvirksomhet. Stian Hårstad går i dybden på hvordan språk er definerende for hvordan vi forstår verden rundt oss, i sin artikkel om hvordan grenseoppganger innen kunstverdenen også er tråkket opp gjennom verbalisering, ikke bare ut fra kunstnerisk praksis. Hvordan vi snakker om kunst, er helt fundamentalt for å posisjonere seg i kunstverdenen. Her kan praksiser som bildekunst og kunsthåndverk sees som ulike språklige fellesskap som er definert og avgrenset av hvordan deltagerne i fellesskapene bruker språket.

DEL 1

FARLIGE FORBINDELSER

Kunsthåndverkets livsvilkår i et byråkrat- og markedsstyrt kunstfelt

Norske utøvere innen kunsthåndverksfeltet har i dag en større eksponeringsflate enn noen gang tidligere. Mange kunsthåndverkere stiller nå ut i institusjoner og gallerier hvor det hadde vært utenkelig for 15 år siden. Bildekunstmuseer og gallerier samt publikum viser i dag en stor interesse for kunst utført i keramikk, tekstil og andre materialer man tidligere kun forbandt med kunsthåndverk. Med dette bakteppet er det paradoksalt at kunsthåndverksbegrepet er noe man støter på sjeldnere og sjeldnere. Begrepet er ikke hyppig brukt av kritikere, i kunstfaglige tekster eller debatter. Kunstformen kunsthåndverk ser ut til å bli mer og mer absorbert av samtidskunstspråket og/eller bli erstattet av begrepet «materialbasert kunst». Med dette i mente kan det se ut som om kunsthåndverket har fått en enda lavere status i dagens kunstfelt enn det tidligere har hatt. For to tiår siden var mange aktører både av kunstneriske og politiske grunner påpasselige med å bruke begrepet «kunsthåndverk» så ofte som mulig. Nå ser det ikke ut til at kunstnerorganisasjonen Norske Kunsthåndverkere er særlig opptatt av å bruke det. Hvordan havnet vi her? Skyldes det en teoretisk utvikling, er det fagpolitiske grunner, strukturelle endringer innen kunstinstitusjonene, eller en mer markedsorientert kunstpolitikk?

Denne teksten vil peke på politisk initierte strukturendringer av kunstinstitusjonene, fagpolitiske debatter og tendenser i kunstfeltet som har bidratt til kunsthåndverksbegrepets lave synlighet i dag. Et premiss for mine betraktninger er at jeg legger til grunn en *epistemologisk* forståelse av begrepet «kunsthåndverk». I dette legger jeg at det er en egen måte å arbeide med og tolke kunst på. At det er en særegen tradisjon og historikk, som har en egen tilnærming til virkeligheten gjennom sin kunstneriske praksis. Det er med disse «brillene» på at jeg vil gi min tolkning av samtalene om kunsthåndverket i de siste 50 årene, med særlig vekt på de siste 30.

ETABLERINGEN AV KUNSTHÅNDVERKET

For å forstå dynamikken i samtalene om kunsthåndverket kan det være nyttig å belyse etableringen av kunsthåndverket som kunstform. Under 1800-tallet var hele kunstfeltet i endring. Det vokste frem en ny måte å forstå kunsten på med utgangspunkt i den idealistiske filosofien til blant andre Immanuel Kant (1724–1804).¹ Kunstens rolle skulle nå være å tilby en annen form for erkjennelse som ikke var bundet av hverdagens rasjonalitet. Kant mente at kunsten opererte på utsiden av hverdagsvirkelighetens rasjonalitet, at den var autonom. På den måten kunne den gi en annen innsikt enn vitenskapen.

Noen estetikere og kunstnere i siste halvdel av 1800-tallet var derimot skeptiske til at kunsten skulle være autonom, fordi det innebar at den ble adskilt fra folks hverdag. Kunsten var ikke lenger en kreativ kraft i dagliglivet. I tillegg til den økende mekaniseringen av gjensstandsproduksjonen bygget blant andre den engelske Arts & Crafts-

bevegelsens kunstforståelse på en alternativ filosofi til idealismen. Man gikk til den materialistiske filosofien, med Karl Marx' (1818–1883) tidlige tekster om estetikk som en viktig premissgiver.² Kunsten skulle lages av og være for folket. Den sentrale teoretikeren innen bevegelsen var William Morris (1834–1896).³ For ham skulle kunsten være en naturlig del av hverdagen og ikke være adskilt fra denne. Den materialistiske kunstforståelsen inkluderte alle kunstuttrykk, som maleri, arkitektur og bruksgjenstander. Tingene vi omgir oss med i hjemmet, var et sentralt område for bevegelsen, og bruksgjenstander ble sett på som et like viktig kunstvirke som maleri. Enkelte kunstnere engasjerte seg i å lage bruksting av keramikk, tekstil og sølv samt møbler og interiørdesign i egne verksteder. Den såkalte studio-bevegelsen vokste frem, og kunsthåndverk som kunstform ble etablert med den.

Kunsthåndverk er altså en reaksjon mot både utviklingen innen bildekunsten og mekaniseringen av gjenstandsproduksjonen på 1800-tallet. Arts and Crafts-bevegelsen ønsket å meisle ut en ny kurs for kunsten. Det teoretiske fundamentet for et nytt kunstbegrep var den materialistiske estetikken. I så måte er kunsthåndverket en selvstendig kunstform og epistemologi, og en motreaksjon til både industrialiseringen og bildekunsten.⁴ Med etableringen av kunsthåndverket oppstår det et «trekantdrama» mellom design, bildekunst og kunsthåndverk. Krysses grensen mellom disiplinene, oppstår det farlige forbindelser som fører til heftige diskusjoner om hva som er kunst og ikke.⁵ Konfliktnivået kan bli høyt, særlig når det oppfattes som at kunsthåndverket krysser grensen mot bildekunsten, og denne konflikten har hatt og har stor innvirkning på samtalene omkring kunsthåndverket.

Maria Bang Espersen
Vridde folder (Gul) /
Twisted Folds (Yellow)
2021



14

15

DEN LILLE KUNSTEN

Bildekunsten oppnår på 1800-tallet et hegemoni. Det får definisjonsmakten med hensyn til å definere hva kunst er. Posisjonen sementeres under begynnelsen av 1900-tallet, da autonomien blir et essensielt element i den abstrakte og non-figurative bildekunsten. Ordet kunst blir ensbetydende med begrepet bildekunst, og dette blir målestokken når kunstfeltet skal beskrives og struktureres. Alt kunstnerisk virke blir målt ut fra kunstbegrepet og sortert ut fra en «renhetstankegang». Jo mer abstrakt og avskåret fra dagliglivet (autonom) den kunstneriske praksisen er, desto høyere plassering i kunsthierarkiet får den. Kunsthåndverket, som fastholdt bindingen til hverdagslivet (ikke autonom), ble *den lille kunsten*.

Da bildekunsten skrev kunstens historie, ble kunsthåndverk sett på som en humaniserende del av industridesignfeltet. I seierherrens språk ble kunsthåndverk til brukskunst. I bildekunstens fremstilling av kunsthåndverket ses sistnevnte kun som en reaksjon mot maskinproduksjon, mens det er utelatt fra fortellingen at dets utgangspunkt var å etablere et alternativt kunstbegrep. Bildekunstens skille mellom kunsthåndverk/design og «ekte» kunst manifesterte seg også i organiseringen av kunstskolene.

UTDANNELSE I BRYTNINGEN MELLOM BILDEKUNST OG DESIGN

Utdannelsen av kunsthåndverkere foregikk i hovedsak på Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo og Statens høyskole for kunsthåndverk og design i Bergen. Kunst- og håndverksutdannelsen la stor vekt på tegning og formgivning i kombinasjon med håndverksundervisning i materialer som keramikk, tekstil og metall. Målet med undervisningen var å utdanne brukskunstnere, et yrke som langt på vei var en industridesigner med håndverkerbakgrunn. Idealet var at brukskunstneren skulle arbeide i industrien eller kanskje som en kombinasjon av industridesigner og studioprodusent av bruksting laget for hånd.

På 1960-tallet var industridesignerfaget i stor endring, blant annet fordi produksjonsprosessene var i rivende utvikling. Brukskunstutdannelsen møtte ikke samtidens kompetansekrav til designeren. Samtidig var det et større ønske blant mange av studentene å gå i en ren kunstnerisk retning og satse som kunsthåndverkere. Denne prosessen var sammenfallende med den såkalte kunstneraksjonen som nådde et klimaks i 1974. Det året fikk kunstnerne gjennom krav om bedre økonomiske støtteordninger mot at de dannet fagorganisasjoner som kunne forhandle med staten og forvalte ordningene. I den forbindelse ble kunstnerorganisasjonen Norske Kunsthåndverkere dannet i 1975.

ER KUNSTHÅNDVERK ORDENTLIG KUNST?

Kunsthåndverkernes ønske var at virksomheten deres skulle anerkjennes som en selvstendig og fullverdig kunstform likeverdig, *men ikke lik* bildekunsten. Altså ulik praksis, men likeverdig status. At kunsthåndverkene brøt med brukskunsten og hevdet at de var kunstnere, ble

provoserende for mange bildekunstnere og kunstteoretikere. Kunsthåndverkerne møtte motstand på to fronter. Først, som tidligere nevnt, innfridde ikke kunsthåndverket bildekunstens kriterier for fri kunst. Der nest mente man at kunsthåndverkerne sviktet sin samfunnsrolle som leverandører av håndlagete bruksting når de prioriterte det kunstneriske fremfor funksjon. Disse argumentene førte blant andre forfatteren og samfunnsdebattanten Stein Mehren i pennen.⁶

Det var med etableringen av Norske Kunsthåndverkere i 1975 at «trekantdramaet» mellom kunsthåndverk, bildekunst og design slo ut i full blomst, idet kunsthåndverkerne hevdet at de representerte en fullverdig kunstform og samtidig markerte avstand til designfeltet og industrien. Friksjonen de tre disiplinene mellom, og særlig forholdet mellom kunsthåndverk og bildekunst, har hatt stor betydning for samtalen om og utviklingen av kunstformen frem til i dag. Det har vist seg vanskelig å etablere seg som én kunstform i rommet mellom design og bildekunst. En av årsakene er den manglende formidlingen av kunstformens epistemologi og forankring i en annen estetisk tradisjon enn bildekunsten, slik jeg ser det.

Hva ligger i kunsthåndverkets krav om å bli anerkjent som kunst? Er det kunsthåndverks- eller bildekunstbegrepet man legger til grunn for kravet? Når dette ikke er klarlagt, og de fleste tenker at begrepet «kunst» er ensbetydende med bildekunst, blir Norske Kunsthåndverkere og utøverne bedømt ut fra bildekunstbegrepet. Dermed har man kjempet en kamp mot vindmøller og slitt med å bli akseptert som en fullverdig kunstform blant teoretikere og andre aktører innen bildekunstfeltet.

OPTIMISME OG POSTMODERNISME

På begynnelsen av 1990-tallet slo postmodernismen igjennom på en bred front i Norge. Den filosofiske og vitenskapelige strømmingen innebar at man stilte seg kritisk til modernismens sannheter. Blant annet utfordret mange gyldigheten av verdihierarkiet som gav én kunstdisiplin høyere status enn en annen, og var det slik at bildekunsten hadde hevd på å definere hva som er kunst? Aktører innen kunsthåndverksfeltet tok til orde for at det var gammelmødig å tenke at kunsthåndverk ikke var like mye kunst som bildekunst. Var ikke tiden moden for å viske ut skillet mellom disiplinene og etablere kunsthåndverket som en sjanger innen bildekunsten?

Et av argumentene for å gjøre kunsthåndverket til en del av bildekunsten ble understøttet av endringer i praksis og uttrykk innen kunstformen. Postmodernismen oppmuntret til å bryte med sjangere og den medium-spesifikke kunsten, der maleri var maleri og skulptur var skulptur. Samtidig kom en ny generasjon kunsthåndverkere ut fra skolene, som ikke hadde noe forhold til kunstneraksjonen og etableringen av Norske Kunsthåndverkere. De søkte inspirasjon også utenfor egen tradisjon når det gjaldt både tematikk, uttrykk og medium. Strømninger innen bildekunsten som ny-konseptualisme og ny-popkunst ble vel så viktige som referanser til tekstilkunstens og keramikkenes historie. En

bolle eller et bildeteppes ble like relevant som å lage installasjoner og idébaserte verk. Variasjonen av uttrykk og impulser ble utvidet, og håndlaget produksjon av bruksrelaterte ting og former ble kun én av mange retninger i kunsthåndverket utover på 1990-tallet. Mange verk fikk dermed en *visuell* likhet med bildekunsten. Det var med på å styrke påstanden om at kunsthåndverk og bildekunst var i ferd med å smelte sammen eller i det minste nærme seg hverandre.

Grensen mellom kunstformene var blitt uklar. Ikke minst var den forrige generasjonens definisjon av kunsthåndverk noe den yngre fant snever.⁷ I 1997 ble en ny definisjon av kunsthåndverk vedtatt på Norske Kunsthåndverkeres årsmøte. Den var i realiteten så åpen at den passet til enhver kunstpraksis.⁸ Kanskje var det et uttrykk for å legge til rette



Philipp Spillmann
Bordbein / Table Leg
2019

for at man endelig ble en del av bildekunstfeltet og fikk status som kunstnere. Det kan se ut som kunsthåndverkerne ikke lenger hadde et mål om å bli anerkjent som utøvere av en selvstendig og likeverdig kunstform, men å bli en del av bildekunsten.

OMORGANISERING AV MUSEUMS- OG HØYSKOLESEKTOREN

Utviklingen innen kunsthåndverket og den postmodernistiske samtalen om kunst skjedde i en tid da staten igangsatte store strukturelle endringer innen museums- og høyskolesektoren. Det fikk en særlig betydning for kunsthåndverket. Den nye situasjonen, der deler av kunsthåndverket hadde *visuelle* likheter med bildekunsten, oppstod i en tid da kulturdepartementet ønsket å redusere mengden driftsenheter i museums- og høyskolesektoren som et ledd i en samordnings- og

profesjonaliseringsprosess. Den såkalte konsolideringsprosessen i museumssektoren innebar store endringer for kunst- og kunstindustrimuseene. Med tiden oppsto det et ønske fra myndighetene om å slå kunstmuseene og kunstindustrimuseene sammen for blant annet å innfri behovet for nybygg og samordning av ressurser.⁹

Særlig blant kunstmuseer var det skepsis mot dette. For å selge reformen inn til museene og kunstnerorganisasjonene argumenterte man med at reformen ville styrke fagfeltene og gjøre museene mere robuste. I tillegg var det et argument for mange at kunsthåndverk og bildekunst hadde nærmet seg hverandre de siste årene, og at det var gammeldags å holde dem adskilt i forskjellige museer. Blant mange kunsthåndverkere og fagfolk på kunstindustrimuseene var man positive til tanken om å slå seg sammen med kunstmuseene. Med sammenslåingen tenkte man at kunsthåndverket endelig ville få status som ordentlig kunst og bli en del av samtids(bilde)kunstfeltet.¹⁰

De tre kunstindustrimuseene, Kunstindustrimuseet i Oslo, Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen og Nordenfjeldske Kunstin-dustrimuseum i Trondheim, som hadde det faglige ansvaret for kunsthåndverksfeltet, var sterkt underfinansiert og hadde lite handlingsrom til forskning, innkjøps- og utstillingsvirksomhet. Det var også få kunstfaglige stillinger på institusjonene. Muligheten for bedre styrking av økonomien, og ikke minst samlingsforvaltning, bidro til en positiv holdning blant mange. Samtidig var det også de som var skeptiske til å gi fra seg den faglige styringen som en sammenslåing ville innebære. Det var også mange kunsthåndverkere som var positive til at Kunstindustrimuseet i Oslo skulle inngå i Nasjonalmuseet, som det gjorde i 2003. Vestlandske Kunstindustrimuseum ble slått sammen med Bergen Billedgalleri i 2007, og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum ble underlagt paraplyen Museene i Sør-Trøndelag i 2012, men med en selvstendig faglig status. Når vi skriver 2025, er det mye som tyder på at Trondheim kunstmuseum og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum vil fusjonere i nærmeste fremtid.

I løpet av 1990-tallet var det også igangsatt en prosess fra myndighetenes side for å slå sammen kunstutdannelsene i forbindelse med en høyskolereform.¹¹ Det innebar å forene kunstakademiene og kunsthåndverksskolene i Bergen og Oslo ut fra en lignende argumentasjon som for museene. I 1996 ble Statens håndverks- og kunstindustriskole og Statens kunstakademi i Oslo og Statens høyskole for kunsthåndverk og design og Vestlandets kunstakademi formelt fusjonert. Både i Bergen og Oslo ble de gamle institusjonene værende i sine opprinnelige bygg og skolene fortsatte i stor grad sin fagspesifikke utdanning som før. Det var først med samlokaliseringen av virksomhetene i Bergen og Oslo at innholdet i utdannelsen, særlig for kunsthåndverkets del, ble preget av sammenslåingen. Skolen i Oslo flyttet til nye lokaler i 2010, og i Bergen flyttet skolen inn i nytt bygg sammen med akademiet i 2017 og ble en del av Universitetet i Bergen. De ble del av fakultetet for kunst, musikk og design. I etterkant byttet de navn til Kunstakademiet – institutt for samtidskunst. Nå var det ikke

lenger fokus på å utdanne kunsthåndverkere i Oslo og Bergen. Utdannelsene skulle gjenspeile det såkalte utvidede kunstfeltet, der grenser mellom sjangre og disipliner tilsynelatende var et tilbakelagt stadium. All kunst var nå en valør av samtids(bilde)kunsten, kan det virke som.

For Kulturdepartementet og andre aktører i museums- og kunstfeltet som var positive til museumsreformen, er det etter min mening to grunner til den positive holdningen. For det første var det, som tidligere nevnt, troen på at sammenslåingen mellom kunst- og kunstindustrimuseer indirekte ville medføre at kunsthåndverk fikk status som fullverdig kunst, og dernest, at konsolideringen ville tilføre forvaltningsressurser til samlingene og slik bedre rammevilkårene for den utadrettede virksomheten. Den sistnevnte forventningen kan man i ettertid konstatere at har blitt innfridd. Museumssammenslåingene har definitivt ført til at de tidligere kunstindustrimuseenes samlinger har fått bedre magasinforhold og konserveringsressurser og større muligheter til utadrettet virksomhet.

Selv om mange av aktørene på kunstindustrimuseene var positive til sammenslåingene, var det også mange skeptikere. De var ikke overbevist om at sammenslåingene med kunstmuseene ville føre til en statusheving av kunsthåndverket. Usikkerheten hadde sin bakgrunn



Ask Bjørlo
Spalte / Split, 2024

i bildekunstfeltets generelle holdning til kunsthåndverket. Blant mange i bildekunstfeltet var skepsisen stor. Kunsthåndverk var ikke fullverdig kunst og hadde derfor ikke noe i et kunstmuseum å gjøre, hevdet mange. Debatten var enda mer tilspisset med hensyn til sammenslåingen av kunstakademiene og kunsthåndverksskolene. For profilerte bildekunstnere som for eksempel Lars Vilks baserte bildekunst og kunsthåndverk seg på to forskjellige estetikker som hadde lite med hverandre å gjøre.¹²

FAGLIG STYRKING AV KUNSTHÅNDVERKET?

Museumsreformen handlet vel så mye om å styrke museenes evner til forvaltning, men et vesentlig argument var, som nevnt, å styrke disiplinene akademisk. Etter min mening har ikke reformen innfridd på dette punktet med hensyn til kunsthåndverket. I ettertid kan det fastslås at kunsthåndverket har blitt fagteoretisk svekket både i museene og i kunstutdannelsen. I 1995 var det to selvstendige skoler for kunsthåndverkere. Man hadde en egen fagorganisasjon og tre selvstendige kunstindustrimuseer som hadde et akademisk ansvar for feltet. Kuratorgruppen bestod totalt av tre faglig ansatte direktører og syv konservatorer/kuratorer med kunsthåndverk som spesialområde. Det var i hovedsak disse som stod for utstillingsproduksjon og forskning og formidling på området. Det var ingen fagstillinger dedikert til kunsthåndverk på universitetene. Da reformene startet, kan man beskrive forskningsmiljøet som lite og sårbart med et stort ansvar, men det hadde en sterk identitet.



Arne Åse
Bolle / Bowl, 1991

Nå, i 2025, 30 år etter reformprosessene startet, er det kun én faglig ansatt direktør med kunsthåndverk som spesialområde ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Som tidligere nevnt ser det ut til at denne posisjonen snart vil forsvinne om fusjonen med Trondheim kunstmuseum blir gjennomført. I et slikt scenario er det realistisk å tenke seg at det blir en kombinert direktørstilling for kunstindustrimuseet og kunstmuseet. Det ville være en positiv overraskelse om en ny direktør for en slik sammenslutning blir rekruttert fra kunsthåndverksfeltet. I nær fremtid er det altså sannsynlig at det ikke er noen direktør som kan ta strategiske valg for kunsthåndverkfeltet på selvstendig faglig grunnlag. Det er nå kun syv fagpersoner igjen med kunsthåndverk som spesialområde i de konsoliderte museene, og de fleste av dem er som oftest underlagt direktører fra bildekunstfeltet. De har ikke alltid de samme prioriteringene eller tilstrekkelig kunnskap om kunsthåndverk til å gjøre gode, faglig strategiske valg. Så selv om museumsreformen har styrket viktige områder som samlingsforvaltning, administrasjon og økonomi, har den samtidig markant svekket den akademiske forvaltningen av kunsthåndverket.

Kunsthåndverksutdannelsene har gjennomgått en lignende utvikling, de inngår nå i større flerfaglige utdannelser samlet under en fellesadministrasjon. På Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) har man riktig nok en avdeling for kunst og håndverk som kan ses som en fortsettelse av læringsmiljøet på Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS), men de faglige prioriteringene blir annerledes når man er del av en stor utdannelsesinstitusjon. I Bergen eksisterer det ikke lenger en egen avdeling med bånd til den gamle kunsthåndverksskolen etter samlokaliseringen i nytt bygg og innlemmelsen i Universitetet i Bergen.¹³ Her tilbys en generell samtids(bilde)kunstutdanning, og i denne inngår verksteder for keramikk og tekstil. Det er det eneste som vitner om eksistensen til kunsthåndverksskolen.

På samme vis som for kunstindustrimuseene har sammenslåingen av kunstutdannelsene gitt et stort løft på mange områder som har vært viktige. Bedre lokaler og utstyr, flere muligheter for studentene og økt profesjonalisering av undervisningen. Samtidig har sammenslåingene svekket kunsthåndverkets egenart som disiplin både kunstnerisk og akademisk. Kunsthåndverket har blitt mindre synlig som kunstfelt innen kunstutdannelsene. Undervisningsressursene innen kunsthistorie og teori har som oftest ikke bakgrunn fra kunsthåndverket, men fra bildekunstfeltet. Kunsthåndverksteori og -historie står svakt, og det kan virke som om studentene i liten grad blir bevisstgjort at det er en egen epistemologi og kunstform.

EN MARKEDSSTYRT HØYSKOLEFINANSIERING

Myndighetene har innført en markedsstyrt finansiering av universitets- og høyskolesektoren. Store deler av driftsbudsjettet er avhengig av hvor mange studenter som er immatrikulert på instituttene, og hvor mange av dem som uteksamineres. Det betyr at fag som har få studenter, vil

slite økonomisk og står i fare for å nedlegges. Det er nok én av grunnene til at man har satset på et felles utdannelsesløp i Bergen, mens på Kunsthøgskolen i Oslo har man åpnet opp kunst- og håndverksavdelingens ressurser og kurs for kunstakademiets studenter som vil kaste seg over tekstil og keramikk som materiale. Resultatet for kunst- og håndverksutdannelsen er at mange av dem som går der, er gjester fra kunstakademiet på kurs og ganske sikkert også en del unge mennesker som aspirerer til å bli bildekunstnere, men som ikke ble antatt på akademiet og derfor søkte kunst og håndverk i stedet. Med andre ord har en del av studentmassen ved kunst og håndverk en annen agenda enn å bli utøvere innen kunsthåndverket.

Det er positivt at avdelingen har valgt et navn som kan assosieres med kunsthåndverket, men leser man beskrivelsen av studiets innhold, presenteres det som en utdanning innen medium- og materialbasert kunst. Det er mulig at skolen har ønsket å unngå å nevne begrepet «kunsthåndverk» i beskrivelsen av utdannelsen for å gjøre studiet mest mulig åpent, slik at man ikke skremmer bort søkere. På den måten kan man unngå for lave studenttall, som kan føre til nedgang i driftsmidler.

SELVSTENDIG KUNSTFORM ELLER EN FORM FOR BILDEKUNST?

Debatten om kunsthåndverkets status med alle dets nyanser, det vil si om det er en selvstendig kunstform, fullverdig kunst eller en underkategori av bildekunsten, er samtaler som blant annet er drevet frem av kommersielle markedskrefter. En fellesnevner for de forskjellige posisjonene handler blant annet om hvorvidt kunsthåndverket er best tjent med å stå på egne ben og fastholde sin estetikk, eller om den beste strategien for fremtiden er å argumentere for at kunsthåndverk i dag er en form for bildekunst.

Det er sterke interesser innen kunsthåndverket som ønsker å etablere kunstformen som en del av bildekunsten. Å få kunsthåndverket akseptert som en del av samtids(bilde)kunsten vil heve dets status og dermed utøvernes anseelse og økonomiske vilkår. I de siste 50 årene er det derfor flere som har argumentert for at kunsthåndverk er en form for bildekunst. Man fremhever de elementene i kunsthåndverket som kan passe inn i bildekunstens kunstbegrep. Et tydelig eksempel på denne strategien er kunsthistorikeren Gunnar Danbolts bok om keramikeren Arne Åse, som betegnende nok heter *From Bowl to Art*.¹⁴ Her fremheves sider ved Åses porselensboller som får dem til å passe inn i bildekunstens avantgarde-historie og autonomibegrep. De er laget ut fra en kunstnerisk intensjon, og resultatet er så vakkert at bruksaspektet nøytraliseres, og de fremstår derfor som avbildning av en bolle og ikke som bollen selv, er Danbolts resonnement. I denne strategien er det nok viktig å styre klar av begrepet «kunsthåndverk» fordi fordommene mot kunstpraksisen fra bildekunstens side vil stå i veien for at disse objektene blir akseptert som fullverdig kunst.

KUNSTFORMEN HVIS NAVN IKKE MÅ NEVNES

En skulle tro at Norske Kunsthåndverkere (NK) aktivt bruker begrepet «kunsthåndverk» i sin formidling av medlemmenes virksomhet. Ser man imidlertid på hvordan de har forvaltet begrepet det siste tiåret, får man inntrykk av at organisasjonen unngår det i sin dialog med omverdenen om det er mulig. Kan grunnen til det henge sammen med drivkrefter vi har berørt tidligere i denne teksten? Det er en søken etter aksept og innpass på samtids(bilde)kunstarenaen samt private og offentlige markedsmekanismer som er årsaken. Dette kommer vi tilbake til, men først noen ord om hvordan NK presenterer kunstområdet de arbeider med. De skriver:

Norske Kunsthåndverkere (NK) arbeider for å styrke kunsthåndverkernes virke og synliggjøre samtidens materialbaserte kunst. NK er Norges største medlemsorganisasjon for materialbaserte kunstnere, og har vært de profesjonelle kunsthåndverkernes fagorganisasjon siden 1975.¹⁵

Teksten gir et viktig signal om at deres medlemmer ikke er utøvere innen kunstformen kunsthåndverk, men er kunstnere som arbeider med såkalt materialbasert kunst. Begrepet «kunsthåndverk» brukes her kun

Ingrid Askeland
Privat eiendom /
Private Property, 2005



i profesjonsbetegnelsen «kunsthåndverk». Når man ser nærmere på NKs underbruk, som deres to gallerier og deres årlige juryerte utstilling, er tendensen den samme. At den årlige utstillingen er en utstilling for kunsthåndverk, er helt fjernet fra dens tittel og formidlingen av den. Til og med år 2017 het denne utstillingsrekken «Kunsthåndverk 2012, 2013» og så videre. I 2018 ble den omdøpt til «Årsutstillingen». Utlysningsteksten rettet mot søkere til utstillingen har de siste årene i mindre grad brukt begrepet «kunsthåndverk» og i større grad brukt benevnelsen «materialbasert kunst». Man oppfordrer heller enhver utøver som synes det er spennende å jobbe med hendene og materialer, om å søke.¹⁶ På åpningen av årsutstillingen i 2023 ble ikke begrepet «kunsthåndverk» brukt en eneste gang under NKs åpningstale, mens benevnelsen «materialbasert kunst» til gjengjeld ofte ble benyttet. Det virker som om NK aktivt ønsker å utfase kunsthåndverksbegrepet og erstatte det med «materialbasert kunst».

Er det slik at NK nå ser en gyllen mulighet til å heve kunsthåndverkets status i en tid da samtids(bilde)kunsten synes det er spennende å arbeide i materialer og teknikker som tidligere var assosiert med kunsthåndverket? Slik samtids(bilde)kunstfeltet har utviklet seg de siste 15 årene, da bildekunstnere har begynt å utforske for dem utradisjonelle materialer og teknikker, passer benevnelsen 'materialbasert kunst' også som en beskrivelse av denne tendensen. Hensikten fra KHIØs og NKs side med å erstatte begrepet «kunsthåndverk» med benevnelsen «materialbasert kunst» er antakelig håpet om at det åpner feltet opp slik at både bildekunstnere og kunsthåndverkere som jobber med keramikk, forenes, og de blir alle materialbaserte kunstnere. Slik blir også mange utøvere fra kunsthåndverket en del av samtids(bilde)kunsten. Bruken av benevnelsen «materialbasert kunst» kan tolkes som en strategi fra kunsthåndverksaktørens side for å knytte seg til samtids(bilde)kunsten og dermed la kunsthåndverket ubemerket slippe inn bakdøren til bildekunstfeltet.

Det NK-eide, men til dels fristilte galleriet Format i Oslo er avhengig av godt salg for å overleve. De får driftsmidler fra NK, men må operere innen det kommersielle kunstmarkedet for å klare seg økonomisk. De følger naturlig nok samme profil som NK og utnytter dagens interesse blant offentlige og private samlere for samtidsutøvere innen bildekunst, kunsthåndverk og design der materialiteten står sentralt i uttrykket. De beskriver sin profil og strategi slik:

Format was founded in 1991 and is a leading gallery for contemporary crafts and design in Norway. The gallery is an exhibition and sales venue of the finest artistic quality within the material-based arts. [...] The gallery's goal is to challenge established norms while highlighting key values in the field by actively bringing a wider spectrum of artistic practices in material-based art to the fore.¹⁷

Format presenterer seg som et galleri for norsk kunsthåndverk og design, men beskriver feltet de jobber med som «materialbasert kunst».

Galleriet arbeider videre aktivt for å fjerne barrieren mellom disiplinene design, kunsthåndverk og bildekunst og ønsker å fremme kunstnere som arbeider innen den såkalte materialbaserte kunsten. Dette skaper åpenbart et større kunstmarked for galleriet som det er avhengig av, men samtidig skyves kunsthåndverksbegrepet i bakgrunnen.

HVA VIL FREMTIDEN BRINGE?

Utfordringen med å skrive kunsthåndverket inn som en del av samtids(bilde)kunsten gjennom omdøping av disiplinen til «materialbasert kunst» er at benevnelsen kun beskriver at man jobber kunstnerisk med et materiale. Den refererer ikke til et kunstbegrep eller en epistemologi. Strategien kan på sikt være problematisk, fordi man risikerer at kunsthåndverket opphører som en kunstform og blir redusert til en tendens innen samtidskunsten. Hva vil skje med kunsthåndverket om samtids(bilde)kunsten skulle miste interessen for materialer som tekstil og keramikk? Hva om det medium-spesifikke får ny aktualitet etter noen tiår med sjangeroverskridende praksis? Hvis for eksempel maleri og skulptur får fornyet interesse? Da vil betegnelsen «materialbasert kunst» kanskje ikke lenger fungere som en passasje inn til bildekunsten. Hvilken posisjon vil da kunsthåndverket stå i?

Et mer presserende dilemma er at det kun er deler av dagens kunsthåndverk som blir invitert med på festen hos samtids(bilde)kunsten. Invitasjonen gjelder i hovedsak uttrykksformer som gir gjengklang innen samtids(bilde)kunstens tolkningstradisjoner. Kunstuttrykk som tar utgangspunkt i et mer tradisjonelt kunsthåndverksuttrykk som bruksformer, blir stående igjen på utsiden. Indirekte splitter benevnelsen «materialbasert kunst» kunsthåndverksfeltet i to: den delen som kan tolkes som samtids(bilde)kunst, og den som blir tolket som design og/eller brukskunst.

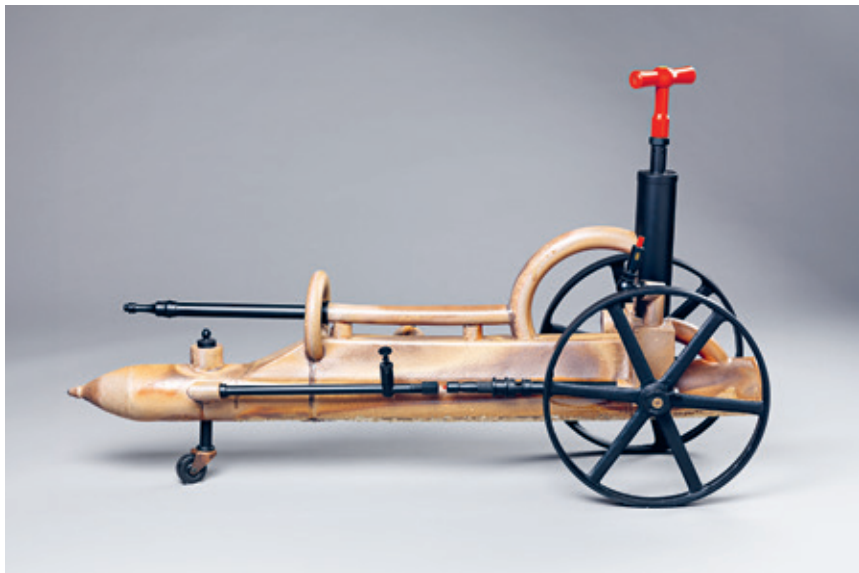
FORFENGELIGHETENS MARKED

Den gradvise reformen av museer og utdanningsinstitusjoner som startet på slutten av 1990-tallet, som fortsatt til dels pågår, har hatt stor innvirkning på kunsthåndverket. Forvaltningen av kunstformen er i dag underlagt større organisasjoner som preges av bildekunstens prioriteringer, perspektiver og kunstforståelser. Faglig og strategisk er kunsthåndverket ikke lenger herre i eget hus. Utenforstående interesser setter ofte agendaen. Fagfeltet må bruke krefter på å forsvare sin egenart og faglige prioriteringer mot storsamfunnets eller samtids(bilde)kunstens overbevisning om at deres behov også er de mindre kunstpraksisenes behov.

Samtidens museums- og kunstutdannelse styres blant annet av en markedstankegang. En større del av museenes finansiering er også basert på egeninntjening, og på kunsthøyskolene er det antall studenter som avgjør et institutts eller et fagfelts eksistensberettigelse. Både innen kunstmuseer og kunstutdanningene setter dette de mindre fagområdene i en sårbar situasjon. For museenes del er det en generell overbevisning (som antakelig stemmer) at det er bildekunsten som

trekker flest besøkende og gir mest oppmerksomhet blant myndigheter, publikum og media, og ikke minst, sponsorer. Derfor prioriteres bildekunsten innen de konsoliderte museene. Det er også en hierarkisk struktur innen museer og offentligheten som anser kun bildekunst/samtidskunst som «ekte» kunst. Derfor tror jeg vi neppe vil oppleve at en direktør for et konsolidert kunstmuseum blir rekruttert fra kunsthåndverksfeltet. Den internaliserte oppfatningen av at bildekunst er viktigere og ligger på et høyere intellektuelt nivå enn andre disipliner, innebærer ofte at middelmådig bildekunst får større oppmerksomhet enn kunsthåndverk på sitt beste. De sammenslåtte museenes prioritet i valget mellom kunsthåndverk og bildekunst i et knipetak er gitt ut fra disse forutsetningene.

Innen kunstutdannelse er det frykten for å ikke få nok studenter, og dermed tilstrekkelig finansiering, som har stor påvirkning på utviklingen og synligheten til kunsthåndverket. På KHiO har man tonet



Ole Morten Rokvam
8024, 2009

ned det kunsthåndverksspesifikke og innrettet studieløpet slik at det kan tiltrekke seg flest mulig studenter som kan studere på egne premisser uten å måtte forholde seg til kunsthåndverket. I Bergen har man gått enda lenger og fjernet kunsthåndverksutdannelsen, og det ser nå ut til at man kun gir utdanning innen samtids(bilde)kunst.

En annen sentral faktor for utviklingen er brytninger innen kunsthåndverket selv i veivalget om hvilken strategi som er best for å oppnå anerkjennelse som fullverdig kunstform. Det er snakk om to hovedstrategier her. Strategien som var dominerende de første årene etter opprettelsen av NK, var den som kjempet for at feltet skulle anerkjennes som en fri kunstform på linje med bildekunst, selvstendig og sidestilte med denne. I de senere årene ser det ut til at strategien å argumentere for at kunsthåndverket er en nisje av eller fullstendig er en del av samtids(bilde)kunsten, er mest fremtredende. Det kan virke som

dette er NKs strategi i dag, og at betegnelsen «materialbasert kunst» er et nyttig redskap for å oppnå det. Ut fra logikken i bildekunstens epistemologi er det imidlertid ikke rom for alternative kunstbegrep. Hvis et verk kan leses som bildekunst, blir det akseptert, mens det som ikke oppfyller kriteriene, som kunsthåndverket, vil ikke få status som «ekte» kunst. Med andre ord er konsekvensen at det kunsthåndverket som forstås som relevant for samtids(bilde)kunsten, blir omdannet til bildekunst, mens resten av kunsthåndverket blir stående igjen på utsiden og betegnes som brukskunst. Det eksisterer ikke et reelt rom for kunsthåndverket innen samtids(bilde)kunstens epistemologi.

At NK unngår å bruke kunsthåndverksbegrepet samtidig som man omfavner betegnelsen «materialbasert kunst», kan være fundert på at den tilsynelatende fungerer som et redskap for å innskrive kunsthåndverket i samtids(bilde)kunsten. Å unngå bruken av kunsthåndverksbegrepet i kombinasjon med konsekvensene av museums- og utdannelsesreformene reiser et viktig spørsmål. Nå som NK ser ut til å konkludere med at kunsthåndverksbegrepet har utspilt sin rolle fordi kunstformen har smeltet sammen med samtidskunsten gjennom materialbasert kunst, har ikke da organisasjonen Norske Kunsthåndverkere utspilt sin rolle? Argumentasjonen for å slå sammen kunstmuseer og kunstindustrimuseer, og kunstakademier og kunst- og håndverksskolene, var jo at skillet ikke lenger var så viktig, fordi de drev mer eller mindre med det samme. Når NK selv ser ut til å ha inntatt samme posisjon, er det gode argumenter for at Norske Billedkunstnere og Norske Kunsthåndverkere kan slås sammen til en felles organisasjon og på den måten reflektere de institusjonelle endringene i kunstfeltet forøvrig. I *Tidsskriftet Kunst-håndverk* skriver kritiker og skribent Arve Rød: «For om Kunsthåndverk er kunst, kan det oppleves en smule proteksjonistisk å samtidig ha egne gallerier, tidsskrifter, skoler og fagorganisasjoner til å hegne om dets status som noe annet».¹⁸ Det er nok flere som har lignende tanker. Om man skulle ende opp med én kunstnerorganisasjon, vil det mer tradisjonelle kunsthåndverket trolig få vanskelige kår.

I begynnelsen av denne teksten ble det formulert et paradoks. På tross av at kunsthåndverk nå får en bred eksponering på utstillingssteder som har en samtids(bilde)kunstprofil, er kunsthåndverksbegrepet knapt i bruk. Kunsthåndverksrelaterte visningsarenaer snakker nå kun om «materialbasert kunst», og samtids(bilde)kunstgalleriene presenterer det som bildekunst. Det er veldig positivt at en kunstners materialvalg ikke lenger ekskluderer dem fra å bli vist i en bildekunst-kontekst, slik det var tidligere. Det er en berikelse for det samlede kunstfeltet, men utfordringen er, slik jeg ser det, at samtids(bilde)kunstfeltet hverken leser det som kunsthåndverk eller som materialbasert kunst. Verkene tolkes innen rammen av bildekunsten. Hvis man da legger til at kunsthåndverkerne selv bidrar aktivt med å avvike begrepet «kunsthåndverk», kan vi snart stå igjen med kun én kunstpraksis og dennes tolkningstradisjon for kunst. Etter min mening vil kunstfeltet bli fattigere om kunsthåndverksbegrepet forvitrer og vi kun står igjen med bildekunstens «blikk». Kunstarenaen vil være tjent med at kunsthåndverket

og samtids(bilde)kunsten kan spille på lag ved å komplimentere hverandre og tilby flere innganger til kunsten, særlig i et kunstfelt som er sjangeroverskridende og mer interdisiplinært. Vi trenger flere kunstbegrep for å åpne opp verkenes fulle meningspotensial.

- 1 Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, overs. Espen Hammer (Oslo: Pax, 1995). Først utgitt i 1790.
- 2 Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- 3 William Morris, «Art of the People» (1879), i Norman Kelvin (red.), *William Morris: On Art and Socialism* (New York: Dover publications, 1999).
- 4 Knut Astrup Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket – en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Oslo: Pax, 2007), 30–34.
- 5 Grace Lees-Maffei og Linda Sandino, «Dangerous Liaisons: Relationships Between Design, Craft and Art». *Journal of Design History* 17, nr. 3 (2004): 207–219.
- 6 Se «Kunstverket og kunsthåndverket mellom en faktasivilisasjon og en opplevelseskultur» i Stein Mehren, *50 60 70 80: Essays* (Oslo: Aschehoug, 1980).
- 7 «Produkter av tekstil, keramikk, glass, lær, metaller og andre materialer som er formet og ferdig produsert i kunsthåndverkerens verksted – under forhold der kunsthåndverkeren er ansvarlig for prosessen fra råstoff til ferdig produkt». St.meld. nr. 41 (1975–76). Kunstnerne og samfunnet. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.
- 8 «Kunsthåndverket er en skapende kunstform, en idébasert kunstnerisk virksomhet som tar utgangspunkt i et materiale som inngår i en kunstnerisk prosess.»
- 9 NOU (1996: 7), Museum: Mangfald, minne, møtestad. Oslo: Kulturdepartementet.
- 10 Rundt år 2000 har begrepet «samtidskunst» blitt vanlig å bruke i stedet for bildekunst. Samtidskunst var mer passende for et kunstfelt som var sjanger- og medie-overskridende. Jeg vil benytte skrivemåten *samtids(bilde)kunst* for å synliggjøre at begrepet er heftet med bildekunstens tolkningstradisjoner.
- 11 St. meld. nr. 40 (1990–91). Fra visjon til virke: Om høgre utdanning. Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet.
- 12 Jorunn Veiteberg, *Kunsthåndverk: Frå tausing til talande objekt* (Oslo: Pax, 2005), 24.
- 13 I første fase av sammenslåingen i Bergen forsvant begrepet «kunsthåndverk» til fordel for en avdeling for «spesialisert kunst». I siste fase er det kun ett institutt, for samtidskunst.
- 14 Gunnar Danbolt, *From Bowl to Art: Arne Åse and Modern Norwegian Ceramics* (Stavanger: Dreyer bok, 1994).
- 15 Sitert fra Norske Kunsthåndverkere, www.norskekunsthåndverkere.no. Lest 23.05.2025.
- 16 Det samme gjelder for å bli opptatt som medlem i NK.
- 17 Sitert fra Formats hjemmeside: www.format.no/about. Lest 23.05.2025.
- 18 Arve Rød, «Solid tekstilpraksis, svakere kritisk diskurs». *Tidsskriftet Kunsthåndverk* 44 (168), nr. 2 (2024).

Materialbasert kunst, en gjøkunge?

«Materialbasert kunst» er et begrep som jevnlig dukker opp i dagens samtale om kunsthåndverk. Betegnelsen brukes stort sett som en erstatning eller et synonym for «kunsthåndverk». Det har vært lite diskusjon om introduksjonen av begrepet, og hva det faktisk rommer. Det er mulig at det ikke har vært behov for diskusjoner i en tid da de harde linjene ikke lenger preger kunstverdenen, i motsetning til slik de for eksempel gjorde på 1960-tallet. Hyppigheten av trender innen kunstverdenen gjør nok også sitt til at vi ikke alltid tenker over endringer.

De to store aktørene som aktivt bruker begrepet «materialbasert kunst», er kunsthåndverkernes fagorganisasjon Norske Kunsthåndverkere (NK) og Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Skolen bruker det i sin beskrivelse av utdanningsprogrammet, mens NK for eksempel har brukt det i søknadsutlysningen til Norske Kunsthåndverkeres årsutstilling, slik som her, i 2023:

Som alltid er det åpen innsending, og juryen ønsker alle arbeids- og uttrykksformer innen den materialbaserte samtidskunsten velkommen – fra brukskunst og objekter til installasjon og performance.¹

Årsutstillingen er alene den viktigste begivenheten i feltet, og jeg opplever at NK sender tvetydige signaler de gangene de unnlater å bruke betegnelsen «kunsthåndverk». Den mest etablerte bruken av begrepet «materialbasert kunst» finner vi imidlertid på KHiO, som tilbyr utdanning i medium- og materialbasert kunst på bachelor- og masternivå.² Utdanningsprogrammet omfatter grafikk og tegning, keramikk, tekstil og metall- og smykkkunst. Skolen oppfordrer til interdisiplinær tilnærming til de ulike spesialiseringene.

Beskrivelsene av spesialiseringene innen de tradisjonelle kunsthåndverksfagene er spesielt interessante. Ifølge skolen er keramikk kunsthistorisk tett forbundet med bildekunst, ikke bare kunsthåndverk. Her er teknikk, materialer, prosess og utvikling av et personlig kunstnerisk språk viktig. Metall- og smykkkunstutdanningen setter søkelys på det meningsbærende og identitetsskapende i objekter. Her nevnes tradisjon, håndverk, materialer, prosess og utvikling av et eget kunstnerisk språk som viktige faktorer i utdanningen. I beskrivelsen av tekstil fokuseres det på teknikk. Materialer, prosess og utvikling av et personlig kunstnerisk språk er ikke nevnt.³

Ulike studieretninger har så klart ulike fokus, men hvis vi ser på «materialbasert kunst» som en samlende betegnelse, fremstår bruken som noe tilfeldig. Jeg må presisere at institusjonene på ingen som helst måte har byttet ut benevnelsen «kunsthåndverk», men at jeg opplever at «materialbasert kunst» brukes hyppigere og hyppigere når man snakker om kunsthåndverk, inklusive hos institusjonene. Jeg ser benevnelsen «materialbasert kunst» som en måte å definere kunsthåndverk

på. Derfor vil jeg i dette essayet forsøke å reflektere litt over hva slags konsekvenser en eventuell begrepsutskifting kan ha, og hvilken logikk et begrep som «materialbasert kunst» kan representere.

DEFINISJONSPROBLEMER

Kunst har ingen definisjonsfasit selv om en søken etter definisjon eller anti-definisjon har vært en av de store kampene i kunsthistorien siden middelalderen.⁴ Definisjonsproblematikken har ridd kunsthåndverket som en mare siden Kunstneraksjon-74 og bruddet med brukskunstbevegelsen. I en samtale mellom kunsthistoriker Jorunn Veiteberg og keramiker Nina Malterud i tidsskriftet *Kunsthåndverk* snakker Malterud om at NKs fornyede definisjoner har virket ganske konstruerte. Hun trekker fram betegnelsen «leirkunstner» som et eksempel, men samtidig påpeker hun også at kunsthåndverket alltid er i endring. Derfor vil ikke nødvendigvis de forestillingene eller definisjonene man hadde tidligere, være relevante for nye generasjoner kunsthåndverkere.⁵ Jeg tror at det å være kunsthåndverker i seg selv ikke er nok til å definere det man gjør som kunsthåndverk, men at kunsthåndverk blir til når kunstneren av ulike grunner finner det naturlig å bevege seg innenfor kunsthåndverkets domene. Det blir en diskurs for å snakke om kunsthåndverk. Mestring av håndverk, innsikt i materialer, interesse for dekor, gjenstandstyper eller anerkjennelse av kunsthåndverkets historie er en naturlig del av diskursen som man kan identifisere seg med.

FORMIDLING OG UTDANNELSE

Utfordringene med å definere kunsthåndverket og å differensiere det fra andre kunstarter var et av hovedtemaene i kjølvannet av Kunstneraksjon-74. Aksjonen var en fagpolitisk kampsak for hele kunstfeltet, der det ble stilt krav om forhandlingsrett med staten. Staten skulle forbedre kunstnernes sosiale og økonomiske situasjon gjennom å



Heidi Bjørgan
Objekt 00714 /
Object 00714, 2024

32

33



Nils Erichsen Martin
Ekte gitter 2 /
True grid 2, 2023

legge til rette for vederlag, utbredelse av kunst i samfunnet og garantert minsteinntekt. Foruten de sosioøkonomiske forbedringene, var en økt bevissthet om kunst en positiv sideeffekt. Hvor virkningsfullt det har vært på sikt, er et annet spørsmål.

Likeså viktig som kunstneraksjonen, om ikke viktigere, var kunsthåndverkernes oppgjør med brukskunstbevegelsen. Bruddet med Landsforbundet Norsk Brukskunst var et resultat av at kunsthåndverket gjennomgikk store endringer i måten utøvere jobbet på. Kunsthåndverkerne begynte å rette seg inn mot friere kunstneriske prosesser, og flere opplevde at det mer designorienterte brukskunstbegrepet ble fremmedgjørende. Keramikerne Odd og Kari Gjerstad, som hadde bygd opp en egen filosofi om nærhet til materialet, formulerte dette ganske godt i et intervju i 1983:

Jeg vil for all del håpe at vi ikke kommer tilbake til ordet brukskunst. Ikke fordi det er noe dårlig ord. Det er i og for seg et greit ord, men det dekker bare en del av det som kalles kunsthåndverk. Det innebærer en innsnevring av kunsthåndverkerens tilværelse. Man må huske på at kunsthåndverkeren bruker sitt materiale som et slags kampmiddel i tilværelsen, et slags identitetsmateriale. Det brukes kunstnerisk eller filosofisk, om du vil. Man er ikke pottemaker lenger, i alle fall ikke bare det.⁶

Det var tydelig et behov for redefinering av kunsthåndverket og aksept for utøvernes kunstneriske identitet. Bevisstgjøringen som fulgte av disse endringene, var en av oppgavene til Norske Kunsthåndverkere Formidlingssentral (NKFS). Ved opprettelsen av NKFS i 1976 manglet de erfaringer fra kunstnerstyrt formidling og rettet seg derfor mot bildekunstnerne, som hadde erfaring fra formidlingsarbeid. De holdt

seg «orientert om hvordan det fagtekniske arbeidet utviklet seg hos billedkunstnerne, og de var alltid representert med observatører på deres seminarer.»⁷ I ettertid mente Konrad Mehus, som var formann i NKFS' første styre, at de skjelte litt for mye til bildekunstnernes formidlingserfaringer.⁸

Det ble nødvendig for kunsthåndverket å trække opp sin egen sti, og dette gav utslag i debatten om kunsthåndverksutdanningen på begynnelsen av 1980-tallet. Debatten gikk som en føljetong i *Kunsthåndverk* nr. 12/1983–nr. 14/1984 under tittelen «Finnes det en kunsthåndverksutdanning?» Den handlet om organiseringen av en ny kunsthåndverksutdanning på Statens håndverks- og kunstindustri-skole (SHKS) i 1981. Der ble det opprettet et eget studieprogram for design, og metallinjen, som fram til da hadde hatt ansvaret for design, fikk heretter ansvaret for den nye kunsthåndverksutdannelsen. Det ble i den forbindelse satt ned et fagutvalg som skulle vurdere tilbudet. Utvalget bestod av blant andre smykkkunstnerne Konrad Mehus og Tone Vigeland. De hadde flere innsigelser til utdannelsen. Den var mangelfull, og lærerne hadde ikke den relevante fagkompetansen. De hadde bakgrunn fra design og tegning, ikke kunsthåndverk. Det var de samme lærerne som hadde undervist i design, som hadde ansvaret. I tillegg hadde både lærere og ledelse problemer med å forstå forskjellen på brukskunst og kunsthåndverk.

I forbindelse med evalueringen kom redaksjonen i *Kunsthåndverk* med påstanden om at skolen aldri hadde forstått at kunsthåndverk var et eget fag som skulle resultere i et yrke. De mente at skolen så seg primært som en tegneskole, der tegning ble kalt et grunnleggende fag.⁹ Historisk sett har SHKS alltid vært en bildekunsts-kole, selv om den har tilbydd utdanning innen håndverksfag. Den ble etablert som Den Foreløbige Tegneskole i 1818, og var i realiteten Norges første kunstakademi. Denne selvforståelsen preget også skolen på 1970-tallet, og man kan stille spørsmålet om dette er en identitet som ble med videre inn i den konsoliderte enheten KHiO.

I alle fall kunne man gjennom tegning gå i to retninger. Enten ble man kunstner (altså bildekunstner), eller så gikk man inn i industrien som håndverker. Verkstedene for «håndverkerne» ble oppfattet som modellverksteder der intensjonen var å gi studentene innsikt i materialer og prosesser.¹⁰ Det vil si designorienterte prosesser der tegning var knyttet til forarbeid for utvikling og produksjon av rene bruksgjenstander. Heri lå det store paradokset, der kunsthåndverket havnet i klemme mellom bildekunsten og brukskunsten. Innsikt i materialene fikk man gjennom brukskunsten, men for å få anerkjent sin kunst som kunst var bildekunst nærmest en forutsetning. Kunsthåndverkerne etterlyste derfor en utdanning der den kunstneriske prosessen måtte ta utgangspunkt i relevant praksis og komme først. Tegning kunne eventuelt komme inn som hjelpemiddel etterpå.

Kampen om utdanningen handlet om å få en utdanning som anerkjente at dette var kunstnere som jobbet med prosesser som lå innenfor en praksis som ikke het bildekunst eller brukskunst. Det

handlet om å anerkjenne kunsthåndverket som kunst på utøvernes egne premisser, der blant annet materialforståelse var ett av disse.

Omgangen med materialer og innsikt i disse har alltid vært en drivkraft i kunsthåndverket, men den har ikke alene definert kunsthåndverk. Hvis vi nå erstatter benevnelsen «kunsthåndverk» med «materialbasert kunst», hva skjer da med vår forståelse av kunsthåndverk? Slik jeg ser det, blir materialpremisset primus motor. Hvordan skiller da den materialbaserte kunsten seg fra annen kunst som ikke har blitt forstått som kunsthåndverk, som for eksempel den abstrakte ekspresjonismen?

MALERIETS LOGIKK I NY INNPAKNING

Er det mulig å se for seg at et begrep som «materialbasert kunst» har et tettere slektskap til maleriet og bildekunsten enn kunsthåndverket selv, slik KHiO hevder om keramikken – og i så fall, på hvilken måte? For å skissere opp hvilken type logikk som ligger bak, kan vi skue tilbake til USA, slutten av 1960-årene, der en polarisert kunstdebatt endret kunstbegrepet.

Fram til slutten av 1960-tallet var kunstbegrepet i stor grad basert på maleriets suksess. En talsmann for maleriet var den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg. Han så maleriet som den drivende mekanismen i en progressiv utvikling av kunsten, som gjennom sin historie hadde finpusset de mest særegne egenskapene ved seg selv. Det vil si at maleriet hadde kommet til et punkt der de formale egenskapene i materialene var i stand til å frigjøre kunstverket fra all ytre påvirkning,



Kari Bugge Gjerstad
*Lysholder / Candlestick
holder, 2018*

og dermed gjøre kunsten autonom. For Greenberg var dette et nødvendig kriterium for at kunst skulle kalles «kunst». Det var særlig den abstrakte ekspresjonismen som demonstrerte dette, og som sådan kanskje kan kalles den første «ekte» materialbaserte kunsten.

Dette narrativet var under sterkt press i et tiår da nye medier som performance, installasjons-, video- og konseptkunst vokste fram. Dette var kunstarter som også insisterte på å bli kalt «kunst», men ikke nødvendigvis på bakgrunn av materialbaserte formale kvaliteter. Greenberg mente at disse uttrykksformene nettopp ikke innfridde kriteriene som ifølge ham gjorde kunst til «kunst», og derfor ikke lot seg kvalitativt defineres som kunst. De var snarere teater eller «ikke-kunst».¹¹ Ironisk nok åpnet Greenbergs egen argumentasjon opp for at andre kategorier enn maleri kunne kalles «kunst». Minimalismen hadde for eksempel demonstrert at de samme «materialbaserte» kriteriene som var forbeholdt en todimensjonal flate, lot seg overføre til tredimensjonale former.

I sitt forsvar for maleriet og dets status endte Greenberg med å skrelle bort mer og mer av det han tidligere hadde sett som unikt ved maleriet. Den ultimate erkjennelsen var til slutt at det eneste som andre kunstarter ikke hadde, var lerretet. Han var dermed i en situasjon hvor han risikerte å måtte vedgå at det eneste kriteriet for at noe kunne kalles maleri og dermed kunst, var et tomt lerret. Han endte derfor opp med å erstatte «kunst» med «god kunst» for å redde maleriet. Hele diskusjonen synliggjorde at «kunst» var et kvalitetsbegrep som var basert på forhåndsgitte premisser.



Takumi Morozumi
Defolumu, 2021

En av de viktigste motstemmene mot maleriets hegemoni var Joseph Kosuth, en foregangsfigur innen konseptkunsten. Han mente at det ikke eksisterte formale egenskaper ved kunsten som kvalifiserte kunst som «kunst», men at «kunst» kun var en språklig påstand. Definisjoner, formale kvaliteter og estetiske bedømmelser var kun rene språklige påstander fremmet i en kunstkontekst:

Den eneste måten estetisk maleri og skulptur kan fungere som kunst på, er ved at det stimulerer til drøfting av hvordan det presenteres innenfor en påstand om kunst. Uten en slik diskusjon er det kort og godt «erfaring». Det blir først «kunst» når det presenteres innenfor en kunstkontekst (i likhet med ethvert annet materiale som brukes i kunst).¹²

Følger vi argumentasjonen til Kosuth, er påstanden om at noe er kunst, en selvoppfyllende profeti. «Kunst» er en språklig påstand som fremmes i en eller annen form for kunstkontekst. En slik kontekst kan for eksempel være mediespesifikke eller materialbaserte kriterier, som fungerer som premisser for kunstbenevnelsen. Det betyr at det gir mening å bruke materialbaserte kriterier når man ønsker at kunst skal defineres materialbasert. Slik jeg ser det, er det nettopp en slik definisjonslogikk som kan identifiseres i et begrep som «materialbasert kunst».

Tar vi konsekvensene av begreperstatningen «kunsthåndverk»/«materialbasert kunst» til følge, forteller de oss at kunsthåndverk er kunsthåndverk fordi det er materialbasert. Det vil si at materialene er en formal forutsetning for at noe skal kalles kunsthåndverk, og at kunstbenevnelsen derfor lar seg måles i konteksten «materialbasert kunst».

Det er nok av eksempler på kunsthåndverk med andre premisser enn det materialbaserte. Hva med alle kunsthåndverkere på 1980-tallet som jobbet innenfor mønster- og dekortradisjoner? De bidro til å skape et feministisk motstykke til den maskuline modernismen, der omdreiningpunktet for den sistnevnte i høy grad var materialer. Det konseptuelle kunsthåndverket faller også utenfor begrepet «materialbasert kunst», som for eksempel i Kari Skoe Fredriksens og Anne Helen Mydlands undersøkelser av de meningsbærende elementene i gjestandskulturen. I Nils Erichsen Martins kunstnerskap er tegning helt essensielt for hvordan vi opplever verkene hans som keramiske verk. I det politisk orienterte kunsthåndverket er budskapet likeså viktig som materialet. I den postindustrielle keramikken utforskes rammene for produksjon.

Begrepet «materialbasert kunst» kan sees som det modernistiske maleriet i ny språkdrakt. Det er en reintroduksjon av ideen om at «kunstkvalitet» lar seg verifisere gjennom på forhånd satte premisser i en gitt kunstkontekst. Som et alternativt kunsthåndverksbegrep vil «materialbasert kunst» risikere å ekskludere det som ikke har materialet som sitt primære emne. Det kunne for eksempel frata keramikk andre kvaliteter enn materialet og i ytterste konsekvens redusere det til en leireklump for å kalle det kunsthåndverk.

Greenbergs argument for det moderne maleriet var en «ekstrem» polemisk situasjon, men den synliggjorde kunstbegrepets logikk og utvidet omfanget av det. Ut fra hvordan kunstbegrepet fungerer, er kunst teoretisk sett språklige påstander der kunst blir kunst fordi hvem som helst kan ytre en slik påstand, men i praksis er det selvsagt ikke slik. Det er ingen automatikk i at ytringen «dette er kunst» faktisk gjør det man snakker om, til kunst. Mekanismer i kunstverdenen bidrar til at noe blir akseptert og noe ikke blir det, som for eksempel kunsthierarkiet med maleriet på toppen av pyramiden. I retrospekt var det kanskje dette som ble tydelig da kunsthåndverkerne ønsket en endring i utdanningen ved SHKS i 1981. På en skole drevet på maleriets logikk ble det vanskelig for ledelsen og de ansatte å forstå kunsthåndverkerens utfordringer.

Selv om NK har gjort en formidabel jobb med å fronte kunsthåndverket, er det nok fortsatt mange i kunstverdenen som forbinder «kunsthåndverk» med «brukskunst» og synes dette har en lav status. I en slik kontekst kan et begrep som «materialbasert kunst» virke å ha mindre ballast, og det kan ha en positiv innvirkning rent salgsmessig. Det er også en forståelig og legitim motivasjon. Muligens er KHiOs påstand om at keramikken historisk sett har hatt en tett forbindelse til bildekunsten og ikke bare kunsthåndverket, et uttrykk for dette.

Det er attraktivt å gjøre denne forbindelsen, men paradoksalt nok er det også en slags erkjennelse av at det materialbaserte ikke er spesifikt for den «materialbaserte kunsten». Oppfordringen skolen har til studentene om å jobbe interdisiplinært understøtter dette.

Jeg tror alle på feltet ønsker kunsthåndverket det beste, men er i så fall bruken av «materialbasert kunst» den beste måten å løse det på? Slik jeg ser det nå, er «materialbasert kunst» som et betegnende begrep på sitt beste uklart, og tolker vi det som en reintroduksjon av et formalt kriterium, blir det fort et utdatert kunstbegrep allerede i sin fødsel. Det kan være at materialbasert kunst er en ren arbeidsmetode, men skulle det vise seg å være noe mer, fører det oss også over i et annet spørsmål. Hvis «materialbasert kunst» erstatter «kunsthåndverk», kommer da kunsthåndverket til å bli en historisk epoke vi legger bak oss? Hva er i så fall implikasjonene av dette? Med mindre vi bedre kan forstå hva som ligger i begrepet «materialbasert kunst», kan det fort bli en forførende gjøkunge som eter seg god og mett på kunsthåndverket.

- 1 «Søk Årsutstillingen 2023 i Nasjonalmuseet!», Norske Kunsthåndverkere, publisert 15. februar 2023, <https://www.norskekunsthåndverkere.no/aktuelt/sok-au23>, oppdatert 28. februar 2023.
- 2 Ved Universitetet i Bergen ligger fag som keramikk og tekstil under samlebetegnelsen «kunst».
- 3 «Masterstudium i medium- og materialbasert kunst», Kunsthøgskolen i Oslo, [a://khio.no/studieprogrammer/makf](https://khio.no/studieprogrammer/makf), lest 8. april 2025.
- 4 T. A. Heslop har i artikkelen «How strange the change from major to minor: hierarchies and medieval art» i *Culture of Craft* redigert av Peter Dormer (Manchester University Press, 1997) skrevet om hvordan oppfatningen av emalje og gullsmedkunst som høystatuskunst endret seg på slutten av 1100-tallet i favør av maleri og skulptur.
- 5 Jorunn Veiteberg, «Man må kunne tåle det usikre. En samtale med Nina Malterud». *Kunsthåndverk*, nr. 1 (1998):18–19.
- 6 Per-Harald Nilsson, «Kunsthåndverkere med suveren forakt for 'virkeligheten'». *Kunsthåndverk*, nr. 11 (1983): 29.
- 7 Gro Jessen og Nina Malterud, «Det begynte med Kunstneraksjonen-74 ...». *Kunsthåndverk*, nr. 1 (1980): 2.
- 8 Jessen og Malterud, «Det begynte med Kunstneraksjonen-74 ...».
- 9 Redaksjonen, «Finnes det en kunsthåndverksutdanning?». *Kunsthåndverk*, nr. 12 (1983): 22–23.
- 10 Redaksjonen, «Finnes det en kunsthåndverksutdanning?».
- 11 Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT press, 1996), 243.
- 12 Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After* (Cambridge, MA: MIT press, 1991), 39.

Fra brukskunst til samtdiskunst. En vedvarende gjæringstid for kunsthåndverket

Det må ha vært en enorm energi blant norske kunstnere og kunsthåndverkere på 1970-tallet da mye av grunnen for den norske kunstverdenen slik vi kjenner den i dag, ble lagt. Opprettelsen av Norske Kunsthåndverkere (NK) i 1975 kom som en fullbyrdelse av noen konflikter innad i brukskunstmiljøet som innebar at kunsthåndverkere ønsket å løsrive seg fra brukskunsten og forme et kunstnerisk frirom for tekstil, keramikk, glass, metall/smykker og tre.

Brukskunsten var særlig forbundet med Foreningen Brukskunst som etablerte seg i 1918 og samarbeidet tett med Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) for å knytte sammen kunstnere og industri. Den omfattet hverdagsgjenstander som for eksempel dekketøy, smykker og tekstiler som skulle være både brukbare og vakre. I dag er begrepet «brukskunst» stort sett erstattet av «design», noe som synliggjør hvorfor kunsthåndverkerne ønsket å etablere seg som noe annet enn brukskunstnere.¹

Utdannelsene på 1960- og 1970-tallet var fortsatt preget av samarbeidet mellom foreningen og skolen, og de var rettet mot arbeid innenfor brukskunstens verden, der formgivingen skulle tjene bruk og funksjon fremfor å være et selvstendig kunstnerisk uttrykk. Arbeidsplassene var stort sett i fabrikker eller verksteder som drev med produksjon av designobjekter i større eller mindre skala, og det var ikke uvanlig at brukskunstnere både jobbet i fabrikk og i eget verksted samtidig. Kunsthåndverkerne ville derimot sette det kunstneriske først og jobbe selvstendig – fritt for markedets forventninger og funksjonens «tyranni» – med å bearbeide og utforske materialene i unike gjenstander og ha hele den kunstneriske kontrollen fra idé til ferdig verk.²

Opprettelsen av NK var knyttet til en profesjonalisering av kunsthåndverket; å jobbe med kunsthåndverk var et yrke så godt som noe, og ikke en hobby eller en sidevirksomhet. Som kunsthistoriker Jan Lauritz Opstad (1950–2018) har nevnt, var profesjonaliseringen av kunsthåndverket også tett knyttet til kvinnefrigjøringen på 1970-tallet.³ Denne koblingen gjorde nok dessverre også sitt til at kunsthåndverket fikk lavere status enn bildekunst, der mannlige genier rådet grunnen, og kunsthåndverket ble muligens tatt mindre seriøst i den offentlige kunstsamtalen enn det fortjente, både blant fagpersoner og publikum.

ET EGET ROM

Det passet derfor utmerket for kunsthåndverkerne at en rekke kunstnerorganisasjoner samlet seg i Kunstneraksjon-74 for å kreve bedre arbeidsvilkår for kunstnere og mer bruk av kunst i offentligheten.⁴ Det skjedde mens regjeringen gjennomførte flere offentlige utredninger om kunstnernes økonomiske situasjon og kunstens og kunstinstitusjonenes rammevilkår.⁵ Kunsthåndverkerne koblet seg på og deltok i de politiske aksjonene på linje med bildekunstnerne. I offentlige dokumenter

fra denne tiden sidestilles kunsthåndverket ofte med bildekunsten.⁶ At kunsthåndverkerne valgte å bygge sitt rom utenfor eller ved siden av bildekunsten – en egen organisasjon (NK), en egen årlig mønstring (Årsutstillingen), eget tidsskrift, egne visningssteder – la økonomiske og kunstfaglige premisser for at kunsthåndverket er blitt et eget kunstfelt og et eget fagområde, med en viss innflytelse i dag.⁷

UT MED DREIESKIVA, INN MED LIMPISTOLEN

På 1990-tallet skjedde det store endringer i hele den vestlige kunstverdenen. Nye medier som fotografi og videokunst ble mer utbredt, og mange kunstnere jobbet nå mer idébasert og tverrfaglig. Maleriet, som hadde vært det sentrale mediet og materialet innenfor bildekunsten i flere hundre år, mistet sin dominans, og begrepet «bildekunst» ble på mange måter erstattet av «samtdiskunst», som opplevdes som en mer åpen kategori.

Også kunsthåndverkere ble mer opptatt av idéer, og den nye generasjonen vek ikke unna å jobbe sjangeroverskridende med allerede eksisterende gjenstander, bruke performance, lage installasjoner og lignende, samt å blande medier og materialer i hybride og «urene» praksiser.

Knut Astrup Bull, seniorkurator ved Nasjonalmuseet, har beskrevet det slik: «keramikkerne byttet ut dreieskiven med limpistolen» – en illustrerende beskrivelse for et skifte fra hånd til ånd innenfor kunsthåndverket.⁸ Den amerikanske kunsthåndverksteoretikeren Glenn Adamson omtaler det som «post-disiplinært», i den forstand at kunstnere ikke lenger dyrket en fagdisiplin, men kunne blande flere og jobbe på tvers av kunsthåndverk, samtdiskunst og design.⁹ Når kunsthåndverket ble såpass vidt som nå, var det også – i teorien – rom for kunsthåndverket.

KAN IKKE ALT BARE VÆRE KUNST?

Blant kunsthåndverkerne, også innad i NK, gikk diskusjonen høyt rundt selve begrepet «kunsthåndverk». Var det nyttig lenger? Kan ikke alt bare hete «kunst»? Begrepet «kunsthåndverk» opplevdes blant en del kunsthåndverkere som kleint og gammeldags. Flere opplevde at det sto i veien for en større anerkjennelse i kunstverdenen. Noen så på begrepet som totalt overflødig, da de disiplinene som falt innenfor kategorien, helt greit kunne stå på egne bein innenfor samlebetegnelsen «samtdiskunst». Kunsthåndverk ble av andre oppfattet som noe tidsbestemt, en avgrenset periode, en kunsthistorisk epoke eller stilart (nærmest som De Stijl, popkunst og sjangermaleri). For atter andre ble kunsthåndverket forbundet med noe umoderne eller som noe som hadde rot i det førmoderne – i håndverkslaugene, og kunne til og med oppfattes som anti-moderne. Et annet perspektiv var at kunsthåndverket var som en stige fra brukskunsten opp til samtdiskunsten som tekstil, keramikk, smykkekunst, glasskunst etc. måtte innom for å nå helt opp til det aller helligste: den hvite kuben og den autonome kunstsfæren (for ikke å si kunstmarkedet).

42

43

Kunstneraksjon-74, demonstrasjon utenfor Stortinget / Artists' Action -74, demonstration outside the Norwegian Parliament



Siden 1975 hadde kunsthåndverkernes versjon av Høstutstillingen – Årsutstillingen – hatt navnet Norsk Kunsthåndverk, men fra 2002 og som et resultat av begrepsdiskusjonene innad i organisasjonen valgte NK å bytte ut den årlige fellesmønstringen med materialspesifikke triennaler, slik at det hvert tredje år var mønstring av enten keramikk/glass, tekstil/fiber eller metall/smykker/tre.

Siden endret tidsånden seg igjen. Materialitet og håndverk fikk fornyet aktualitet, og begrepet «kunsthåndverk» fikk en mer positiv klang. I 2009 vendte NK tilbake til en modell der alle kunsthåndverkere kunne delta i samme utstilling, og utstillingstittelen gikk tilbake til å være «Kunsthåndverk».¹⁰

TILBAKE TIL MATERIALET

Året før, i 2008, publiserte den innflytelsesrike amerikanske sosiologen Richard Sennett boken *The Craftsman*, som nærmest ble en bibel blant kunsthåndverkere.¹¹ Parallelt vokste det frem ulike filosofiske retninger som var opptatt av materialitet og den fysiske verdens bestanddeler, som en reaksjon på postmoderne filosofier som primært fokuserte på strukturer.¹² Det var en vending mot håndverk, materialitet og den fysiske gjenstanden – og bort fra klinisk konseptualisme – som viste seg i kunstverdenen, kunsthåndverksverdenen og designverdenen. Både samtdiskunstnere og designere viste stor entusiasme for håndverk og materialer som tekstil og keramikk, og mange hentet inspirasjon fra kunsthåndverket. Innen designverdenen ble begrepet «kunsthåndverk» til et hedersmerke, mens innenfor samtdiskunsten bruker man gjerne begrepet «materialbasert kunst».

KUNSTHÅNDVERK ELLER MATERIALBASERT KUNST?

Både museumssektoren og utdannelsektoren innenfor visuell kunst er i dag preget av sammenslåinger og tverrfaglig arbeid, og



John K. Raustein
Tilrettelagte sannheter
... / *Facilitated Truths* ...
(detalj / detail), 2022

grenseoppgangene mellom kunst, kunsthåndverk og design har blitt mindre tydelige.

Det kan virke som at kunsthåndverket i dag faller innenfor to ulike «systemer» som speiler måtene kunsthåndverket har utviklet seg på i brytningen mot kunst og design. Det ene systemet springer ut av 1970-tallets brudd med brukskunsten og kampen for selvstendighet, og det man kunne kalle kunsthåndverkets autonomi. Her brukes kunsthåndverksbegrepet aktivt, og utøverne er opptatt av å ha fagkunnskap rundt bearbeiding av materialene og en bevissthet om fagets historie og de erfaringene andre kunsthåndverkere har gjort seg, opp gjennom tidende. Det andre systemet vokser ut av 1990-tallets vending mot samtidskunsten og innebærer mer tverrfaglige kunstpraksiser. I dette systemet brukes fortrinnsvis begrepet «materialbasert kunst». Her er kunsten mer knyttet til konseptuelle strategier og undersøkelser av materialer.

De to systemene er ikke motpoler eller motsetninger, men kan gripe inn i hverandre og utspille seg på felles arenaer. Det er likevel typisk at materialbaserte kunstpraksiser får eksponering og distribusjon over hele spekteret av samtidskunstens gallerier og museer, mens kunsthåndverk i denne forståelsen fortrinnsvis er henvist til egne soner i kunstverdenen. Man kan få inntrykk av at det ikke nødvendigvis er mer plass til kunsthåndverk i tradisjonell forstand, selv om kunstverdenen omfavner og stiller ut særlig kunstnere som jobber med keramikk og tekstil.¹³

Det siste tiåret har de to systemene skapt en energisk dynamikk mellom ulike tilnærminger til håndverk og materialitet, som har resultert i mange spennende kunstverk og utstillinger. I det siste kan det se ut som at «kunsthåndverket» må vike for den «materialbaserte kunsten». På én side kan vi derfor si at kunsthåndverket har oppnådd

høyere status og synlighet i kunstverdenen, og samtidig kan det se ut som at det primært gjelder det kunsthåndverket som nedtoner sin egenart som kunsthåndverk.

ET BEGREP TIL BESVÆR?

Tidligere nevnte Knut Astrup Bull beskriver kunsthåndverket som en egen epistemologi – det vil si en egen måte å erkjenne virkeligheten på – og samtidskunsten som en annen.¹⁴ Hvis alt bare faller innenfor ett kunstbegrep, vil det si at vi begrenser måtene vi kan få erkjennelse om verden og oss selv på.

Per i dag har kunsthåndverket et eget tidsskrift, egne visningssteder, en egen årsutstilling, egne støtteordninger og en egen organisasjon. Å opprettholde alle disse «habitatene» i det store «kunstøkosystemet» er bare hensiktsmessig hvis kunstnerne og de som jobber med å lage utstillinger, skrive kritikk og kunsthistorie, fortsetter å bruke kunsthåndverksbegrepet og insisterer på at det har en egenverdi. Hvis politikere oppfatter at kunsthåndverket ikke er nevneverdig forskjellig fra øvrig samtidskunst, kan det fort føre til at de setter spørsmålsteget ved hvorfor kunsthåndverkere skal ha en egen organisasjon, egne visningssteder og egne stipender.

Kunsthåndverket står i en konstant brytning med egen historie og mot andre disipliner og kunstformer, og det er en produktiv og dynamisk posisjon å ha. Samtidig kan kunsthåndverkets kvaliteter som

Nellie Jonsson
Tabelras, 2023



erkjennelsesform komme enda bedre frem om man går mer inn i begrepet og kunstformens egenart. Det er mange likhetstrekk mellom samtidskunsten og kunsthåndverket slik det praktiseres i dag, men likhetene er relativt overflatiske, mens forskjellene er grunnleggende. Fremover vil det være verdifullt for både publikum og kunstscenen å styrke og dyrke kunsthåndverket som en egen erkjennelsesform.

Morten Andenæs
Ødelagt Wedgwood
Edme / Damaged
Wedgwood Edme, 2023



46

47

- 1 Ifølge *Store norske leksikon* ble ordet «brukskunst» lansert i tidsskriftet *Kunst og Kultur* av Harry Fett i 1912. Begrepet forbindes gjerne med Foreningen Brukskunst, som søkte å tilføre bruks- og hverdagsvarer estetiske kvaliteter. Lauritz Opstad og Mats Linder, «brukskunst» i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 1. desember 2024 fra <https://snl.no/brukskunst>.
- 2 André Gali, «Fra brukskunst til kunsthåndverk. Historien om en egen fagorganisasjon for kunsthåndverkere», i André Gali (red.), *Kampen med materialet. 1975–2015. Norske Kunsthåndverkere i 40 år* (Oslo: Norske Kunsthåndverkere, 2015).
- 3 Jan-Lauritz Opstad, *En ny bevissthet. Norsk kunsthåndverk 1970–1990*, (Oslo: C. Huitfeldt Forlag, 1989), 15.
- 4 «Forfattere, billedhuggere, malere, komponister og andre kunstnere fra i alt 21 forskjellige organisasjoner var med å starte Kunstneraksjon-74. Med til sammen nesten to tusen medlemmer samlet de seg bak tre krav til staten: 1) Reelt vederlag for bruk av kunstneres arbeid; 2) Økt bruk og størst mulig utbredelse av dette arbeidet i samfunnet; og 3) Garantert minsteinntekt til alle yrkesaktive, skapende kunstnere som ikke får rimelige inntekter på grunnlag av kravene i punkt 1) og 2).» André Gali, «Rom for kunsthåndverk», i Marit K. Lykken Flåtter (red.), *Kunstsentrenes vekselstrøm* (Trondheim: Museumsforlaget, 2023), 28–29.
- 5 Se for eksempel NOU 1973: 2 Kunstnerstipend.
- 6 Se for eksempel NOU 1981: 45 Formidling av billedkunst og kunsthåndverk (Gjerv-utvalget).
- 7 Gali, «Fra brukskunst til kunsthåndverk», 20–27.
- 8 Knut Astrup Bull i en samtale på Kunstnerforbundet 14. mars 2018: <https://www.norske-kunsthåndverkere.no/aktuelt/ut-av-lisbet-daehliins-hender>. Hentet 19. november 2024.
- 9 Adamson benyttet denne beskrivelsen i et intervju artikkelforfatteren gjorde i 2013 for *Norwegian Crafts Magazine*. Artikkelen er publisert på nytt i *The Vessel* no. 4: Revisited (november 2022). André Gali, «Glenn Adamson: What's Important About Craft?» Hentet 19. november 2024 fra <https://vessel-magazine.no/issues/4/norwegian-crafts-magazine/glenn-adamson-whats-important-about-craft>.
- 10 Jan-Lauritz Opstad, «Det beste blant samtidens kunsthåndverk. Årsutstillingen 40 år», i Gali (red.), *Kampen med materialet*, 70–87.
- 11 Richard Sennett, *The Craftsman* (New Haven: Yale University Press, 2008).
- 12 André Gali, «From a System of Objects to Speculative Realism», i Knut Astrup Bull og André Gali (red.), *Material Perceptions. Documents on Contemporary Crafts no. 5* (Oslo/Stuttgart: Norwegian Crafts & Arnoldsche Art Publishers, 2018).
- 13 Jeg skriver mer utfyllende om de to systemene i Gali, «Rom for kunsthåndverk».
- 14 Knut Astrup Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Oslo: Unipax, 2007).

Alt mulig overalt på en gang: å se kunsthåndverk nå

I 1973 inneholdt det aller første nummeret av tidsskriftet *Crafts* en artikkel med tittelen «The Concept of Craft» av Bob Rogers. Forfatteren, selv utøver, ga først et overblikk over feltets nye kunstneriske skjæringslinjer før han stilte de nå gode og gamle spørsmålene: «Hva er kunsthåndverk?» og: «Hvordan skiller det seg fra industri på den ene siden og fra kunst på den andre?»¹ Spørsmålene sparket i gang en diskusjon som ble tatt opp igjen av bladet tretti år senere, i 2003, da redaktør Geraldine Rudge stilte dem på nytt og tilføyde et eget spørsmål: «Har det noe å si?»² Da Grace Lees-Maffei og Linda Sandino kastet seg inn i samtalen i 2004 med sin kommentar til de såkalte «farlige forbindelsene» – mellom design, kunsthåndverk og kunst – så et fjerde spørsmål dagens lys: «Hvis ikke kunsthåndverk, hva da?»³

Disse åpne spørsmålene – som stilles og besvares på nytt av hver generasjon – er fremdeles forbausende aktuelle. Mens forfattere av bøker ofte skriver med tanke på evigheten, er tidsskriftredaktører primært opptatt av å fange øyeblikket. Derfor gir *Crafts* i egenskap av å være Storbritannias ledende tidsskrift på området, utgitt av den ideelle organisasjonen Crafts Council, et løpende bilde av den rådende tilstanden. På forsiden av *Crafts'* nummer 299, høst/vinter 2024, sitter den Turner Prize-nominerte Delaine Le Bas omgitt av et praktfullt virvar av kunstgjenstander, og de nesten to hundre sidene flommer over av alt slags kunsthåndverk.⁴ Fra innholdet kan vi nevne: regenerativt husdyrhold for ullproduksjon; en profil av Jeffrey Gibson, Mississippi Choctaw/Cherokee-kunstneren som gjorde furore under Veneziabiennalen i 2024; kunsthåndverk og engelsk identitet; hekling som hobby; tilbakeblikk fra den britiske motedesigneren Zandra Rhodes; kunsthåndverkere i den jamaicanske diasporaen; gipsstøping; kunsthåndverkets bidrag til scenekunsten; og lyd-assemblagene til den norske kunstneren Stian Korntved Ruud.

ALT MULIG OVERALT

Hvis vi antar at *Crafts* gir et dekkende bilde av kunsthåndverksfeltet i dag – i hvert fall i den vestlige kultursfæren – må vi kunne si at det er overveldende tverrdisiplinært, geografisk mangfoldig og, mest av alt, sprell levende. Bladets svar på spørsmålet «Hva er kunsthåndverk?» er et multivers. Den kaleidoskopiske variasjonen i dag kan best beskrives som et Venn-diagram som berører ikke bare den internasjonale kunst- og designverdenen, men også arkitektur, politikk, skapende hobbyer, bærekraft, indigeneitet, nasjonalitet, performance og dagligliv – for bare å nevne noe. I stedet for å definere kunsthåndverk ut fra hva som skiller det fra andre disipliner, ser innfallsvinkelen til *Crafts* ut til å være å unngå spørsmålet om skillelinjer fullstendig. Det virker som om den redaksjonelle linjen rett og slett er å si «ja».

Til tross for at kunsthåndverket så ut til å inneha en ledende posisjon i kulturproduksjonen, ble det 299. nummeret av *Crafts* til manges

store overraskelse også det siste. Det plutselige opphøret har selvfølgelig, som Crafts Council sier, å gjøre med den generelle overgangen til digital publisering og stigende produksjonskostnader. Samtidig kan nedleggelsen ses i lys av den overordnede situasjonen på feltet.⁵ Bladets amerikanske motstykke er *American Craft*. Det utgis av American Craft Council (ACC) og var fra starten i 1941 og gjennom store deler av 1900-tallet den toneangivende publikasjonen i USA. Tidsskriftet eksisterer fremdeles, men svekkelsen av Studio Craft-bevegelsen har ført til store forandringer. Organisasjonen rundt *American Craft* er blitt kraftig nedbemannet og orientert mot et nytt, praksisfokustert oppdrag.⁶ Retter vi blikket mot Storbritannia igjen, innrømmer Craft Council at nedleggelsen av *Crafts* markerer «slutten på en epoke».⁷

I dette ligger det et paradoks. Hvis kunsthåndverket er inne i en internasjonal blomstringstid, hvorfor er solide institusjoner som Crafts Council og ACC opptatt med å spare og nedbemanne? Mens Studio Craft-bevegelsen ofte definerte seg ved å plassere seg i randsonene – av design, av kunst, av industri – gir det i dag mer mening å tenke på kunsthåndverk som noe som ligger i midten av alt sammen.

Bare for å ha sagt det, så er hierarkiene som omgir kunsthåndverksfeltet, definitivt fortsatt til stede, og i kunstverdenen blir kunsthåndverket altfor ofte klassifisert som noe man bør «heve seg opp fra». Feltet befinner seg i dag ofte i en merkelig posisjon der det hylles og nedvurderes på samme tid – noen ganger i samme åndedrag. (Et godt eksempel: «The Art of Craft» i *New York Times*, en serie artikler «om håndverk som løfter seg til kunstens høyder.»⁸) På den andre siden er håndverk også blitt en hedersbetegnelse i kunstfeltet, der det slett ikke har gått i glemmeboken. Nettopp fordi kunsthåndverket plasserte seg i randsonene, var det en trygg havn for kreative utøvere som ikke ble tatt inn i varmen i de toneangivende kunstsferene. Etter hvert som kanonen er blitt utvidet og de tradisjonelle kunsthistoriske narrativene er blitt kastet om på, har kunstverdenen fått øynene opp for kunsthåndverkets rikholdige kulturarv. Dette er både gledelig – endelig kan de endeløse kunst/kunsthåndverk-debattene legges døde – og bekymringsfullt. Vil kunsthåndverkets historiske og kulturelle koblinger, som er avgjørende for å forstå feltet, kunne opprettholdes?

I USA viste tre viktige museer, The Art Institute of Chicago, The Metropolitan Museum of Art og The National Gallery i Washington, D.C., bredt anlagte tekstilutstillinger i 2024. I Boston organiserte The Museum of Fine Arts sin ferskeste presentasjon av museets samling av samtidskunst, «Tender Loving Care», rundt ideer, materialer og prosesser som illustrerer begrepene trøst og omsorg. Side om side med kunsthåndverk, kunst og design var det plassert håndverksmøbler fra «Please Be Seated»-programmet, som museumsgjengerne kunne sitte og hvile i.⁹ Dette peker på grunnen til at kunsthåndverket akkurat nå kan være i ferd med å flytte på de strengt bevoktede grensene mellom kunst- og designhistorie: Det både handler om og er kultur. Kunsthåndverk står ikke bare for fellesskap og omsorg, men også for kulturarv, arbeid, kunnskap som overleveres fra en generasjon til den

neste, og mange andre kulturelle forestillinger. Det store spørsmålet blir da: Hvis kunsthåndverk finnes overalt, er begrepet tømt for mening? Lever vi i en post-kunsthåndverksverden – «post-craft»? *Har det noe å si?*

«Å være post-et-eller-annet,» skriver kuratoren Marilyn Zapf, «er å erkjenne at det er blitt tilstrekkelig kodifisert til at det kan ytes motstand mot det».¹⁰ Mens Studio Craft-bevegelsen har mistet innflytelse og oppslutning de siste to tiårene, har nye ideer gjort seg gjeldende. Kritikeren Martina Margetts mener «post-craft» kan være denne posisjonens teoretiske form. Med utgangspunkt i tilstanden av konstant endring er dette sammenvevde idékomplekset «kanskje bare et uttrykk for at ting og dagligliv blir stadig mer flytende, eller for en overgang fra ting til opplevelser, fra produksjons- til tjenesteytende næringer eller fra det håndfaste til det virtuelle».¹¹ Fra denne synsvinkelen møter kunsthåndverket en ustabil verden med den skapende kraftens raske, dyktige inngripen, eller som Margetts har definert kunsthåndverk: «kreativitet, aktivitet og produktivitet».¹² Når så bølgene fra dette skjelvet når inn i atelieret, hvilke former kan denne «post-craft»-tilstanden anta?

ALT MULIG PÅ EN GANG

På mange amerikanske museer har barrierene mellom kuratoriske domener blitt sprenget, ikke bare av kanonutvidelsen, men av at samtidskunstnere har krysset grensene mellom kunstformene. Mens hierarkiene er blitt flatere, har kunstnere beveget seg inn på kreative territorier som tidligere var stengt for dem, uten å la seg hindre av fortidens grenselinjer. Kunstnere hjelper oss å forstå verden. Drivkraften deres



George E. Ohr
Uten tittel / Untitled
ca. 1900

er derfor å filtrere ut det virkelige fra et hav av liksom sannheter og tenke gjennom presserende samfunnsproblemer der løsningen krever både fantasi og dyktighet. Det vil si at kunstnere fra alle kunstarter vender seg mot kunsthåndverket og rett og slett sier «ja».

I dette tilfellet kan svaret på Bob Rogers' tilårskomne spørsmål, «Hva er kunsthåndverk?», søkes i en primærkilde: kunstnerne og arbeidet deres. Ett svar finnes hos den amerikanske kunstneren Qualeasha Wood, for eksempel, og hennes portrettbildevever som forener informasjonsflommen i cyberspace med renessansekunstens høyere formål. Hun forholder seg, sier hun, til «både et internettmiljø som er stappfullt av Black Femme-figurer og -kultur, og politiske og økonomiske omgivelser som holder dem i randsonene».¹³ Wood begynte kunstnerkarrieren ved å poste daglige digitale selfie-kollasjer. Noen av reaksjonene gikk ut på at hun var narsissist og det som verre er. Senere skulle hun inkorporere disse twitter-meldingene i bildevevene sine. Gjennom bruken av tekstiler anerkjenner Wood både sin egen mors arv og forbindelsen til skeivt kunsthåndverk. Avatar-bildene hennes utforsker de gudelignende maktstrukturene som teknologien har felles med religionen. Om den første tiden sier hun: «Da jeg begynte med bildevev, og jeg tok på meg antrekket jeg hadde valgt ut til det, var det som å gå inn i en rolle ... Det var virkelig som om jeg spilte en forestilling, fikk alle disse identitetene til å smelte sammen eller opptre.»¹⁴

Wood lager kollasjene sine digitalt. Et spesialisert veveri, FiberArt, produserer bildevevene på en jacquardvev – overfører altså det virtuelle designet til et håndfast medium. Til slutt bearbeider Wood bildevevene for hånd. Ofte fremhever hun den gyldne glorien eller broderer på en rød ring av glassperler – et symbolsk sår på hånden, et stigma på henne selv og et ekko av de stigmatiserende tekstene som er innlemmet i mange av bildene hennes. Woods verker kan ikke reduseres til én kunstform. Er det kunsthåndverk? Ja. Er det fotografi? Ja. Er det samtidskunst? Ja. Kunstnerskap som Woods er en sterk påminnelse



Installasjon av «Line Into Space» ved / Installation of 'Line Into Space' at the Museum of Fine Arts, Houston



Qualeasha Wood
Foreva by Cardi B
2021

om at når kunstnere arbeider tverrdisiplinært, blir feltspesifikk kunnskap desto viktigere for kuratoren.

Et annet svar på spørsmålet «Hva er kunsthåndverk?» kan være kunstnerskapet til Heidi Bjørgan, som ikke arbeider tverrdisiplinært, men som gjennom sin håndverkspraksis fører en dialog over store avstander i tid og rom. I 2018 var Patrick Parrish Gallery i New York vertskap for «Converging Bodies: Contemporary Norwegian Ceramics», en utstilling som altså fokuserte på norsk keramikk. For Bjørgan og hennes verk må det imidlertid også ha vært litt som å komme hjem. Installasjonen hennes besto av forseggjorte gule, veggmonterte sokler og, oppå dem, skjeve, slappe og hengende krukker, krus og kar, som bare kunne være inspirert av «The Mad Potter of Biloxi», George Ohr (1857–1918). Til tross for de hundre årene og det store havet som ligger mellom Ohr og Bjørgan, finner det sted en samtale om hva keramikken kan og ikke kan, som overvinnes avstanden lett som bare det.

Rogers' spørsmål fra 1973, «Hvordan skiller [kunsthåndverket] seg på den ene siden fra industri og på den andre siden fra kunst?», har i dag mange svar. Måten museer tolker samlingene sine på, er et nyttig referansepunkt. Tidligere var det vanlig med kronologiske presentasjoner av en enkelt kunstform, slik at betrakteren kunne følge en klart definert hovedfortelling, med en bestemt logikk og en klar retning. Slik er det ikke lenger. De siste to tiårene har åpningen av kunsthistorien gitt museene mye å tenke på, og tematiske tilnærminger har tatt over.¹⁵

Disse utstillingene organiseres ikke etter strenge tidslinjer, men rundt en idé eller et problemkompleks som belyses fra mange kunstneriske perspektiver. Det er ofte her kunsthåndverket har kommet inn i bildet. Et illustrerende eksempel er at MoMAs permanente utstilling fra 2019 av inneholdt et rom der George Ohrs krukker fra rundt år 1900 var omgitt av malerier, blant andre Vincent Van Goghs *Stjernenatt* (1899) og Paul Cezannes *Den badende* (ca. 1885).¹⁶

The Museum of Fine Arts i Houston åpnet sin «Nancy and Rich Kinder Building for Modern and Contemporary Art» i 2020 med en serie tematiske presentasjoner av verk fra samlingen, blant andre en de kalte «Line Into Space». Den besto av verk fra det 20. og 21. århundret som tenker nytt rundt linjen og dens vei inn i skulpturell form. Her møtes de vevde metallformene til den amerikanske kunstneren Ruth Asawa (1926–2013) de svevende ståltrådkonstruksjonene til den store tysk-fødte venezuelanske skulptøren Gego (1912–1994) og de halsbrekkende buone av 3D-printet stål i den nederlandske designeren Joris Laarmans *Dragon Bench* (2014). Den norske smykkkunstneren Tone Vigeland (1938–2024) melder seg på den abstrakte samtalen med *Wall Piece I* (2002), et gitter av 420 stålstenger, perfekt buet av hver sitt støpte blylodd. Resultatet er en kaskade så overveldende at det får en sublim kvalitet. Kunst, kunsthåndverk og design, berøringspunktene er like viktige som forskjellene.

Og dette fører oss frem til det siste spørsmålet: «Hvis ikke kunsthåndverk, hva da?» Med disse fem enkle ordene borer Linda Sandino og Grace Lees-Maffei seg inn til sakens kjerne og stiller spørsmål ved kunsthåndverkets fagspråk, definisjon og overlevelse, alt på en gang. For å si det på en annen måte: Du kan ikke beskytte noe du ikke vet navnet på, du kan ikke gi navn til noe du ikke kan definere, men samtidig, skal kunsthåndverket overleve, må det endre seg med bevegelsen i kulturen. Dermed er vi tilbake ved *Crafts*-paradokset. Historien, tankegangen og materialene lever i beste velgående, likevel er kunsthåndverkets konturer vanskelige å få øye på – det er alt mulig overalt på en gang.

54

55

- 1 Bob Rogers, «The Concept of Craft». *Crafts* 1, nr. 1 (mars 1973): 21.
- 2 Geraldine Rudge, leder. *Crafts*, nr. 181 (mars/april 2003): 1.
- 3 Grace Lees-Maffei og Linda Sandino, «Dangerous Liaisons: Relationships Between Design, Craft and Art». *Journal of Design History* 17, nr. 3 (2004): 208.
- 4 Se *Crafts*, (høst/vinter 2024), utgave nr. 299.
- 5 Crafts Council, «Update about Crafts», publisert 23. januar 2025, <https://www.craftscouncil.org.uk/crafts/update-about-crafts>.
- 6 American Craft Council ble grunnlagt i 1939 som The Handcraft Cooperative League of America og publiserte første nummer av bladet sitt, foreløpig uten navn, i 1941. I 1942 fikk det navnet *Craft Horizons*, og i 1979 endret det navn til *American Craft*. American Craft Council, «American Craft Council Evolves Digital Presence, Brand, and Programs to Welcome All Who Believe That Making Creates a Meaningful World», publisert 2. desember 2024, <https://craftcouncil.org/press-releases/acc-evolves-its-digital-presence-brand-identity/>.
- 7 Crafts Council, «Update about Crafts». En drøfting av slutten på Studio Craft finnes i Nora Atkinson, «A Foundation For The Future», i Mary Savig (red.), *This Present Moment, Crafting A Better World* (Washington, D.C.: Smithsonian American Art Museum, 2022), 25–40.
- 8 «The Art of Craft», *New York Times*, 2023– (artikkelserie), <https://www.nytimes.com/spotlight/artofcraft>.
- 9 De tre utstillingene i 2024 var «Threaded Visions: Contemporary Weavings from the Collection» på Art Institute of Chicago, «Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art» på Metropolitan Museum of Art og «Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction» på National Gallery of Art. «Tender Loving Care» på Museum of Fine Arts, Boston sto fra juli 2023 til januar 2025. Michelle Millar Fisher, Curator of Contemporary Decorative Arts, var sjefkurator for prosjektet.
- 10 Marilyn Zapf, «Post-Craft», bokanmeldelse. *Journal of Design History* 36, nr. 2 (2023): 210.
- 11 Martina Margetts, «The Post-Craft Turn», i Catherine Rossi og Alex Coles (red.), *EP:3 Post-Craft* (London: Sternberg Press, 2022), 43.
- 12 Martina Margetts, «The Matter at Hand», i Knut Astrup Bull og André Gali (red.), *Material Perceptions: Documents on Contemporary Craft No. 5* (Stuttgart: Norwegian Crafts og Arnoldsche, 2019), 141.
- 13 Qualeasha Wood, «Artist Statement», <https://www.qualeasha.com/about>.
- 14 Roula Seikaly, «Qualeasha Wood's Black Femme Tapestries», Humble Arts Foundation, publisert 27. mai 2021, <https://hafny.org/blog/2021/5/qualeasha-woods-black-femme-tapestries>.
- 15 Se Glenn Adamson, «Chronology and Its Discontents» i *Disengo* 29 (november 2024) for en diskusjon om museale utstillingspresentasjoner i senere tid, <https://disengojournal.com/newsfeed/museums-chronological-displays-debate-va-design-museum>.
- 16 Museum of Modern Art, «19th Century Innovators», i «Collection: 1880s – 1940s», Gallery 501, 21. oktober 2019–3 oktober 2021, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5134/installation_images/50994; blant nyere eksempler på tematiske tilnærminger finner man «Toward Joy: New Frameworks for American Art» ved Brooklyn Museum, som åpnet i oktober 2024.

DEL 2

DISIPLINENES MØTE MED FREMTIDEN

Begrensningens etikk og estetikk. Om bildekunst, design og kunsthåndverk i dagens kunstfelt

I løpet av de siste femti årene har grensene i både bildekunstfeltet, designfeltet og kunsthåndverksfeltet endret seg radikalt. Bildekunstfeltet har dekonstruert hierarkier og maktstrukturer gjennom de siste årene, også sine egne. Designfeltet har vendt seg bort fra å skape forbruksobjekter for samtiden og er i dag et totalt fremtidsorientert fagfelt. Kunsthåndverksfeltet har holdt fast på materialenes og marginenes motstandskraft, men nå kombineres ofte naturens råvarer med avansert teknologi. Til tross for disse endringene er det fortsatt tre bestanddeler som har stor betydning i feltenes teori og praksis: representasjon i bildekunst, prosess i design og overflater i kunsthåndverk.

I dag er det få vekselvirkninger mellom samtidkunst, design og kunsthåndverk. Fagfeltenes ulike utdanningsinstitusjoner, medlemsorganisasjoner, fagforeninger og økonomiske støtteordninger bidrar til å opprettholde grensene imellom dem. Men i dagens etiske og estetiske landskap har fagområdene mer til felles enn før. Denne artikkelen argumenterer for at økologiske prinsipper har fungert som en felles drivkraft som har fremmet endringer i alle tre feltene, men på ulike måter. Spørsmålet er hvordan fagfeltene kan møtes på tvers av grensene fremover.

SAMTIDSKUNST OG ØKOLOGI

Kunstens essens virker å være betinget av relasjonen mellom form og innhold. Den tyske filosofen Georg Wilhelm F. Hegel (1770–1831) la grunnlaget for vestlig kunstfilosofi gjennom sin analyse av skillet mellom form og innhold: Begrepet *form* refererer til stilen, teknikkene, media og materialene til kunstverket, og begrepet *innhold* refererer til representasjonen eller mimesisen, altså det som vises eller avbildes.¹ Hegels kunstfilosofi dannet grunnlaget for den vestlige kunstenknin-gen, og gjennom hundrevis av år har representasjon vist seg å være et svært motstandsdyktig prinsipp i bildekunstfeltet.

En viktig vending kom med oppløsningen av det tradisjonelle kunstverket på slutten av 1960-tallet.² Kunstverkets fysiske grenser ble utvidet og flere elementer ble en del av kunstverket. Skulpturer ble strukket utover i landskapet og ble et «utvidet felt».³ Performative kunstverk strakk verket ut i tid. Konseptkunsten destabiliserte forholdet mellom idé og form gjennom å vektlegge idéer og prosess fremfor materiale og teknikk. Nye medier utvidet kunstverket betraktelig og ofte ble verkets institusjonelle infrastruktur eller relasjonelle forbindelser en del av verket i seg selv. Kunstverket har blitt et refleksjonsrom for komplekse spørsmål om identitet, miljø og kulturell kontekst. Men selv om mange kunstverk i dag bygger på prosessorienterte tilnærminger, har begrepet representasjon stadig relevans for feltet. Det synes å være et grunnprinsipp for kunstfeltet at kunstverket representerer noe som kan tolkes og forståes utenfor grensene av kunstnerens intensjon.

I bildekunstfeltet har både kunstneriske praksiser og kunstteori respondert på hvordan jordas økosystem stadig rykker nærmere kollaps. I de siste femten årene har kunstnere, kritikere og teoretikere arbeidet med økologi som tematikk og som prinsipp. I både verk og tekst har det blitt tatt til orde for en radikal endring av etiske holdninger som utfordrer humanismens grunnleggende idé om «mennesket i sentrum». Kunstnere har spekulert i ikke-menneskers livsverden, utforsket ikke-vestlige verdenssyn og aktivert mer-enn-menneskelige opplevelser gjennom naturvitenskapelige eller teknologiske eksperimenter. Kunstverkene som inngår i denne vendingen, er ofte prosessbaserte og utfolder seg i lange tidsspenn: tid som enten strekkes bakover til tidligere geologiske epoker – den såkalte dype tiden – eller inn i ukjente fremtider.

DESIGN OG ØKOLOGI

Kjernen i designfeltet kan synes å være relasjonen mellom objekter og problemløsning. Designreformatoren og sosialisten William Morris (1834–1896) regnes som en av designfeltets historiske forfedre. Hans arbeid revolusjonerte forholdet mellom masseproduksjon og estetikk, men han hadde klare spådommer om hvordan masseindustrialiseringen ville ødelegge naturen. I en tale fra 1877 knyttet Morris moderne kapitalisme opp mot naturødeleggelser. Om håndverket og verkstedkulturen ble glemt, mente Morris, ville luften bli forgiftet, solen ville

Johannes Vemren Rygh
*Da nurket så dagens
lys / When Little Snoozy
Saw Daylight*, 2008



60

61

forsvinne og elvene forurenset – og ingen ville ta ansvar.⁴ Morris responderte ved å vende seg mot middelalderens laug og vekke til live tidligere tiders håndverkskultur, som i lys av dagens klima kan leses som proto-økologisk aktivisme.⁵ Men der hvor Morris kombinerte tidligere tiders håndverkstradisjoner med masseindustri, mistet designfeltet relasjonen til håndverket utover på 1900-tallet. Designfeltet ble tett forbundet med overforbruk og massekonsum, som er avhengig utvinning av naturressurser. Utfordringene er sammenvevde, globale og abstrakte, slik at det er tilnærmet umulig å forstå utstrekningen og konsekvensene av designfeltet.

I 1962 skrev botanikkprofessor Knut Fægri (1909–2001) artikkelen «'Designeren' – den 11. landeplage», hvor han gikk hardt ut mot «designeren» (konsekvent omtalt med anførselstegn). Fægri mente at designerenes sluhet og egosentrisme var skylden i en både umoralsk og uansvarlig kjøpetrang hos forbrukerne.⁶ Fra 1970-tallet vendte flere designere ryggen til massekonsum og fysiske objekter. Begreper som «deltakende design», «designtenkning» og senere «system-orientert design» ble innført som grunnprinsipp i designutdanninger.

I dag er design ofte forstått som en prosessuell og immateriell metode snarere enn som et estetisk uttrykk. Designfeltet er en praksis som vender seg mot omverdenen, med vekt på brukeren, strukturelle behov og ansvarlige, funksjonelle løsninger. Den prosessorienterte tilnærmingen er kjernen i designfeltet. Ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo (AHO) finnes det for eksempel fire studieretninger, men kun industriell design produserer fysiske objekter. I de andre fagområdene – systemdesign, servicedesign og interaksjonsdesign – handler designerenes arbeid ikke om å produsere fysiske gjenstander, men om å skape relasjoner mellom ulike systemer.

Designere har alltid hatt en nysgjerrighet for råmaterialer, men i de siste årene har designfeltet i større grad forsøkt å finne bærekraftige løsninger for hvordan materialer kan utnyttes på en bedre måte. Mange designere arbeider prosessorientert – ofte i samspill med prosessene til naturmaterialene – for å forene standardisering med det uforutsigbare. Designfeltet tenker fremover og skaper fremtider. Feltets metoder for problemløsning og prosess brukes i dag hovedsakelig for å skape dialog og samarbeidsmuligheter på tvers av grenser.

KUNSTHÅNDVERK OG ØKOLOGI

Kunsthåndverkets essens virker å være betinget av relasjonen mellom materiale og teknikk. Den tyske arkitekten Gottfried Semper (1803–1879) la grunnlaget for våre nåværende institusjonelle kategorier da han klassifiserte kunst og kunsthåndverk i boken *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, publisert i 1860. Her presenterte Semper en teori om at kunstnernes beskjeftigelse med materiale og teknikk var selve grunnlaget for alle typer formgivning.⁷ Kun få år etter Sempers utgivelse hadde South Kensington Museum (nåværende Victoria & Albert Museum) organisert museet i samsvar med Sempers materialkategorier: en avdeling for glass og keramikk, en

for metallarbeid, en for tekstiler og en for møbler og arbeid i tre.⁸ Sempers materialkategorier dannet grunnlaget for kunsthåndverk som fagfelt, og i dag er kunsthåndverkets oppdeling i materiale og teknikk dypt forankret i institusjonelle, museale og organisatoriske strukturer.

Men kunsthåndverksfeltet har også en iboende forbindelse til naturvitenskapen. Design- og kunsthistoriker Ingeborg Glambek har påpekt at Gottfried Semper ønsket like streng materialklassifikasjon for kunstindustri som den naturvitenskapelige disiplinen hadde for sine objekter.⁹ Ideen om materialklassifikasjon av kunstobjekter hadde Semper fått da han besøkte nettopp et naturhistorisk museum.¹⁰ På samme måte som naturhistoriske museer delte opp samlingene etter arter, ble objektene i kunst- og kunstindustrimuseer gruppert på bakgrunn av materialer og teknikk, basert på Sempers kategorier.

Men i stedet for å være avgrenset av klare kategorier, har kunsthåndverksfeltet de siste femti årene vært definert av mangfold og motstand. Feltet rommer – men er ikke avgrenset til – en rekke materialer, teknikker og tradisjoner, samt iboende motsetninger: keramikk og politikk, makt og metall, tekstil og protest, glass, glasur og opprør. Kunsthåndverket trosser enkeltstående definisjoner idet det beveger seg fritt mellom grensene av kunst og industri, håndverk og masseproduksjon. Det synes å være et grunnprinsipp for kunsthåndverksfeltet å motstå definisjoner, men hånden forblir et konstant element, både som målestokk og kompass. Hvert verk bærer en form for kroppslig forbindelse til produksjonsprosessen.

I kunsthåndverksfeltet har både teori og praksis respondert på hvordan Vestens masseutnyttelse av naturressurser og råmaterialer fra kolonier har drevet frem den første og den andre industrielle revolusjonen. I løpet av det siste århundret har utvinning, innovasjon og estetisk begjær sammen drevet framveksten og spredningen av et globalt masseforbrukersamfunn, noe som har ført til enorme utslipp av klimagasser og katastrofe for det biologiske mangfoldet. Kolonialisme har vist seg å være svært motstandsdyktig.

Kunsthåndverksfeltet bruker ofte naturressurser for å skape verk. Leire, ull og metaller. Ifølge den romerske tenkeren og forfatteren Plinius den eldre (23–79) har utvinning av naturressurser to formål. I hans hovedverk *Naturhistorie*, skrevet for nesten to tusen år siden, foreslår han at det å grave i jorden etter mineraler – altså utnyttelse av naturressurser – enten er for å forbedre menneskets livskvalitet eller for å tilfredsstille et estetisk begjær for ornamentikk og luksus.¹¹ Det Plinius sier her, er at graving i jorden er uløselig knyttet til estetikk. Men ved hjelp av moderne teknologi har mennesker i hovedsakelig vestlige land behandlet jorda som det filosofen Martin Heidegger kaller «en stående reserve.» Det vil si at vi behandler naturressursene som en uendelig tilgjengelig ressurs som vi har gjort uløselig knyttet til industrialisert kapitalisme.¹²

Men vi fortsetter å grave, til lands og stadig mer til sjøs, hovedsakelig for at den vestlige verden skal kunne opprettholde vårt overforbruk. Vi vet vi må begrense utvinning av naturressursene fremover.



Toril Bonsaksen
Forvillet III / Fallout III
2015

Antropolog Tim Ingold understreker at «deepest of all are the most recent traces».¹³ Det som er nærmest – både i tid og i rom – er det som har størst konsekvenser. Men det er ofte det helt nære, det som ligger klart for hånden, vi gjerne ikke legger merke til.

I dag arbeider kunsthåndverkere med materialer og teknikker for å gjøre mostand mot masseutnyttelse av naturressurser. I de siste femten årene har bærekraft gått fra å være et tema til å bli en metode. I kunsthåndverket i dag skaper hånden ikke bare en estetisk forbindelse til verkets produksjonsprosess, hånden er blitt et etisk kompass som setter sine spor i kunsthåndverkets mest essensielle bestanddel, nemlig overflaten.

I bind 33 av 37 av sin *Naturhistorie* skriver Plinius om vår stadige nysgjerrighet for å grave etter mineraler i jorden, som han mener i neste steg vil føre oss til en uunngåelig ulykke.¹⁴ Han skriver: «Hvor uskyldig, hvor lykkelig, ja til og med hvor praktfullt livet kunne være, hvis det ikke ønsket noe fra noen kilde annet enn jordens overflate, og, for å si det kort, ingenting annet enn det som ligger klart for hånden!»¹⁵ Jeg vil hevde at det som ligger «klart for hånden» i dag, er vårt avfall.

GRENSER

På begynnelsen av 1900-tallet foreslo kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905) at lukkede og isolerte former kunne tolkes som en formal reaksjon



Brit Haldis Fuglevaag
Drøm / Dream, 2021

på at omgivelsene ble ansett som truende. Kunstfeltet er sterkt preget av både grenser og begrensninger, enten de er tidsmessige, geografiske, teknologiske, juridiske, økonomiske, konseptuelle eller ressursrelaterte. Men gjennom de siste ti årene har flere norske kunstnere, designere og kunsthåndverkere arbeidet med begrensninger som utgangspunkt for metodisk, formal og konseptuell eksperimentering på tvers av fagfeltene.¹⁶ Noen arbeider med selvpåførte skala-begrensninger – geografiske, økonomiske eller formale – i både liv og verk, mens andre kjemper mot økonomiske, politiske eller juridiske begrensninger.

Fremover behøves en etisk og estetisk rettesnor for å begrense utnyttelse av ikke-fornybare naturressurser, masseproduksjon og vestlig overforbruk i alle delene av samfunnet. Vi må vise en annen form for omtanke for naturen, hverandre og oss selv. Enten det arbeides med eller mot, kan begrensninger spille en avgjørende rolle, også for samfunnsmessige forhold. Fremover må vi finne en ny form for relasjon mellom kunst, håndverk og design, hvor hendende både er et verktøy, en metode for å sanse og en målestokk for hva vi kan bruke. Kun ved å tenke sammen kan vi skape nye fremtider for vårt enorme avfall og avtrykk.

- 1 Hegel mente de klassiske greske skulpturene var kunstens høydepunkt, siden innholdet var uløselig knyttet til formen. I klassisk gresk skulptur er skulpturenes innhold fremfor alt de greske gudene, men som Hegel påpekte, de greske gudene er ikke representasjoner av gudene, de *er* gudene. De klassiske greske skulpturene gav ikke form til noe, og det var ingen skjult betydning i skulpturene. I skulpturene eksisterte ikke et skille mellom form og innhold, men noe tok form i dem. De symboliserte ikke noe annet enn seg selv, derfor mente Hegel at de var et absolutt kunstnerisk høydepunkt som aldri vil komme tilbake igjen. Se Georg Wilhelm F. Hegel, «Innledning til estetikken», i *Estetisk teori. En antologi*, overs. Arnfinn Bø-Rygg mfl. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 141–142.
- 2 Oppløsningen av kunstverket ble teoretisert av Lucy Lippard i boken *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* publisert i 1973. Se også Ståle Finke og Mattias Solli (red.), *Oppløsningen av det estetiske: Kunstteori og estetisk praksis* (Oslo: Universitetsforlaget, 2021).
- 3 Rosalind Krauss lanserte begrepet «det utvidede felt» i essayet «Skulpturen i det utvidede felt», publisert i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, overs. Agnete Øye (Oslo: Pax, 2002). Se også Øystein Sjøstad, «Rosalind Krauss sin modernisme: Form i eit utvida felt». *Kunst og kultur* 94 (3), (2021): 160–174.
- 4 William Morris, tale til «The Trades' Guild of Learning» 4. desember 1877, publisert i *Hopes and Fears for Art*, del 1 «The Lesser Arts» (tilgjengelig på internett gjennom Project Gutenberg).
- 5 Som Kjetil Fallan argumenterte for i foredraget «Learning from Nowhere? Locating William Morris' Eco-Fiction in Design History» presentert på konferansen *For What It's Worth: Nostalgia, Sustainability and the Values of the Present*, 28.–30. april 2016, Justus Liebig Universität, Giessen.
- 6 Kjetil Fallan har diskutert Fægris artikkel og beskrevet hvordan designfeltet vendte seg mot seg selv og sitt eget virke. Se Fallan, «The 'Designer' – The 11th Plague: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway». *Design Issues* 27 (4), (2011): 30–42.
- 7 Semper foreslo fire hovedkategorier: 1) keramikk og glass, 2) metallarbeid, 3) tekstiler, 4) møbler og arbeid i tre. Kategoriene vises i kapittelinnledningen i Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860).
- 8 Malcolm Baker og Brenda Richardson (red.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Publications, 1997).
- 9 Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800–1900* (Oslo: Solum, 1988)
- 10 I *Macmillan Encyclopedia of Architects* er det skrevet om Semper: «In 1851 [...] he made his first attempt to classify systematically all architectural forms as a kind of typology of architecture. The initial inspiration for this had been Georges Cuvier's exhibit of animal skeletons at the Jardin des Plantes in Paris.» Rosemarie Haag Bletter, «Gottfried Semper», i Adolf K. Placzek (red.), *Macmillan Encyclopedia of Architects* (New York: The Free Press, 1982). Georges Cuvier (1769–1832) var en fransk zoolog, paleontolog og professor ved det naturhistoriske museet i Paris, Muséum national d'Histoire naturelle. Cuvier er kjent som en av grunnleggerne av den sammenliknende anatomi og han moderniserte og forbedret Carl von Linnés taksonomiske system.
- 11 Plinius' sitat om gruvedrift er ofte sitert: «For in some places the earth is dug into for riches, when life demands gold, silver, silver-gold and copper, and in other places for luxury, when gems and colours for tinting walls and beams are demanded.» Plinius d.e., *Natural History*, bind IX: bøker 33–35, overs. H. Rackham, Loeb Classical Library 394 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952), bok 33, del 1, «Metals».
- 12 Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, overs. William Lovitt (New York: HarperCollins, 2013), 16.
- 13 Tim Ingold, «The Earth, the Sky and the Ground Between». *Metode* 1 (1), (2023), «Deep Surface».
- 14 «We penetrate her inner parts and seek for riches in the abode of the spirits of the departed, as though the part where we tread upon her were not sufficiently bounteous and fertile.» Plinius d.e., *Natural History*, bind IX: bok 33, del 1, «Metals».
- 15 Plinius d.e., *Natural History*, bind IX, bok 33, del 1, «Metals». Min oversettelse.
- 16 For eksempel: Marte Johnsen, Sigrid Espelien, Andrea Pinochet, Matthew Dalziel, Armelle Breuil, Stian Rossi, Jomy Joseph, Sissel Wathne og Linda Flø.

Tenke selv eller ikke?

Når mange i kunstfeltet snakker om bildekunst versus kunsthåndverk har man ofte en institusjonell tilknytning å forsvare eller en teoretisk plattform å jobbe fra. Det er ikke min strategi. Selv om jeg i mange år har vært kunstkritiker og redaktør i et blad som utgis av Norske Billedkunstnere, er det først og fremst som frittstående essayist jeg nærmer meg disse problemstillingene – her i denne teksten og (stort sett) ellers. Selv om det er historiske skiller mellom det vi i hvert fall inntil ganske nylig har kalt bildekunst og kunsthåndverk – de fant sin endelige form på attenhundretallet – er ikke disse skillene veldig viktige for min del, og jeg har vanskelig for å se at de *bør* være viktige i den store samtalen.

Det er likevel på sin plass å bemerke at det er et enormt fremskritt i kunstfeltet de siste årene at det håndverksmessige ikke lenger blir sett på som annenrangs. Å prioritere konseptuelle strategier er en umoden omgang med kreative uttrykk, som jeg håper vi har lagt bak oss. Det å jobbe kreativt er i det hele tatt et såpass bredt felt at det gir lite mening å legge for stor vekt på det såkalte idébaserte på den ene siden og det materialbaserte på den andre. De er snarere likeverdige innganger til skapende prosesser, og det er ikke hensiktsmessig å bestemme seg på forhånd for hva som er «best». Hånden tenker like godt som hodet, som den amerikanske sosiologen Richard Sennett så tydelig har formidlet,¹ selv om refleksjonsprosessene naturligvis vil være ulike. Men det er jo greit.

For meg er uansett ikke bildekunst eller kunsthåndverk *i seg selv* det interessante, men snarere hva slags tenkemåter eller livsformer som de kan sies å være uttrykk for, eller som de gjør tilgjengelig. Til grunn for mange kamper i kunstfeltet ligger ofte et problematisk historiesyn, som må avklares før vi kan tenke klart om disse forholdene. Det jeg sikter til, er det vi kan kalle det kronologiske eller epokeorienterte historiesynet, som gjerne baserer seg på en idé om utvikling eller fremgang. Ut fra et slikt syn er kunsten en kronologisk bevegelse hvor en form eller en stil leder til en annen. Ofte er denne bevegelsen slik at den nye formen gjør den gamle formen eller stilen utdatert eller irrelevant. Et talende eksempel på denne måten å tenke på finner vi hos kunstfilosofen Peter Osborne, som i ulike sammenhenger har argumentert for at kunstens utvikling i dag nødvendigvis må inneholde det han kaller for det «kontemporære», som er en slags variant av konseptkunst.² Problemet her er hierarkiet som skapes gjennom et slikt historiesyn, eller «kritisk kunstbegrep», for å snakke mer i tråd med Osborne selv. Å kategorisere kunsten eller kunsthåndverket historisk er forbundet med en intellektuell modell som kun forfatteren selv og enkelte andre har tilgang til og bestemmer over. Denne tenkemåten er, for å bruke et noe problematisk begrep i dagens verden,³ elitistisk – men den er elitistisk på den dårlige måten, som betyr at kunsten egentlig kun begripes eller kan forklares, både som samtidskunst og

historisk fenomen, av noen få mennesker som har spesielle innsikter, eller som sitter på en form for makt som vi ikke kan se bort ifra om vi skal forstå kunst i det hele tatt.

Ser vi litt større på det, er holdningen som kommer til uttrykk her, en holdning vi gjenkjenner fra mange andre felter i samfunnet. Holdningen er naturligvis grunnlagt på idéen om at noen er smartere enn andre, og at de dermed har en mer privilegert tilgang til «sannheten», og derfor bør bestemme hva som er rett og galt, hva som er sant og riktig. Dette er ingen ny tanke. Selv den greske filosofen Platon mente at det kun var filosofene som kunne styre staten, og mange andre gjennom historien har ment det samme. Det var nok også derfor den franske filosofen Jacques Rancière reagerte så sterkt da han på 1960-tallet skulle samarbeide med sine kollegaer om en nylesning av økonomen og tenkeren Karl Marx. For uansett hvor orientert de var mot folket, eller arbeiderklassen, var det jo fortsatt slik, fant han ut, at filosofer, sosiologer, og andre forskere rundt ham tenkte slik Platon hadde tenkt for over 2000 år siden.

Det var derfor han bestemte seg for at premisset for hvordan han skulle orientere seg, både når det gjaldt Marx og andre saker, skulle være det motsatte: Alle er like intelligente. Dette var utgangspunktet hans da han jobbet med sin doktorgrad om gruvearbeidere på landsbygda i Frankrike. Faktisk fant han også ut at arbeiderne ikke var dumme og bare ville underholdes eller drikke øl på puben, men at de faktisk var opptatt av poesi og skrev dikt på fritiden.⁴ Jeg må si meg enige med den franske filosofen, i det minste er det en fruktbar

Marit Tinglum, fra serien
overmalinger, Porno /
from the series *over*
paintings, Porn, 1980



68

69

tankemodell, for hans premiss er et langt bedre utgangspunkt for å tenke enn det motsatte: at noen er smartere enn andre, og at de som er smartere – altså eliten – skal bestemme over de som ikke er så lure. Det er også en tillit her til hva mennesker er i stand til, som jeg tror, i seg selv, er med på å realisere grunnlaget for Rancières tenkning. Om folk får høre at de faktisk kan finne ut av noe selv, vil de i større grad være i stand til det enn om de får høre det motsatte. Vi kan altså snakke om en type selvoppfyllende profeti, eller som man sier det på fint: performativ handling.

Senere skulle han bruke denne tenkningen i sine refleksjoner rundt kunst, særlig i boka *Den emansiperte tilskuer*, hvor han hevdet alle kan finne ut av hva kunst er, om de bare brukte alt de kunne og sammenlignet sin horisont og sin historie med det de støtte på. Han skriver:

Avstanden ignoranten må tilbakelegge, er ikke avgrunnen mellom hans uvitenhet og lærerens viten. Den er ganske enkelt veien fra det han allerede vet til det han ennå ikke vet, men som han må lære, slik han har lært resten. Han kan lære dette, ikke for å innta den lærdes posisjon, men for bedre å praktisere kunsten å oversette, å formulere sine erfaringer i ord og sette ting på prøve, å oversette sine intellektuelle eventyr til bruk for andre, og kontraoversette de oversettelsene de byr ham av sine egne eventyr.⁵

Å forstå er å oversette og kontraoversette, mener Rancière, og han skriver seg dermed inn i en radikal opplysningstradisjon, hvor tenkevnen ikke er forbeholdt noen få eller forutsetter at man har lest de og de bøkene, men i realiteten er ganske så demokratisk fordelt. Den eneste grunnen til at man ikke tenker, kan vi forestille oss, er hvilke rollemodeller som er tilgjengelige i samfunnet vi lever i, og hvilke verdier vi oppfordres til å sette høyt.

Når rollemodellene som foreligger, handler om status, penger, posisjon og eiendom – som heller ikke er noe nytt – og verdiene kretser rundt konkurranse, markedsverdier, gode jobber og så videre, ja, da sier det seg selv at det å reflektere rundt hvilke verdier som utgjør et godt liv, ikke havner så veldig høyt på smørbrødlista. Det er derfor tenkere som Rancière er viktige – de minner oss på at vi kan tenke og at tenkning er tilgjengelig for alle, men også at vi trenger modeller for å tenke og rom hvor friheten som ligger i kritisk refleksjon, faktisk er tilgjengelige. Disse områdene av virkeligheten finnes i liten grad i dagens markedsorienterte samfunn – bortsett fra ett: kunstens. Her finnes det nærmest en uendelig mengde med fortellinger og bilder av prosesser som ikke handler om penger, som ikke handler om makt, som ikke handler om eiendom, som ikke handler om å posisjonere seg.

Se for eksempel på Gerd M. Tinglums overmalingsmalerier (1980), hvor hun har laget monokrome malerier over pornobilder. Strøkene som dekker, er strøk som konstruerer motfortellinger. Sammenlagt blir de et motbilde til den stereotypifiseringen og banaliseringen av det vakre i seksualiteten. Den meditative overflaten løsriver seg ganske



Synnøve Anker Aurdal
Magisk måne /
Magic Moon, 1967

riktig ikke fra det pornografiske grunnlaget, og det er nettopp i denne dissonansen mellom kropp som vare og maleriets meditative overflate at motfortellingen artikuleres så klart. Tregheten i strøkene og maleriets tvetydighet står i motsetning til utarmingen av seksualiteten i et markedssamfunn.

Eller se på Synnøve Anker Aurdals *Magisk måne* (1967), som demonterer den innbitt lyriske betraktningen av månen som reflekteres i en vannflate, som vi ser i så mange malerier av Edvard Munch. I denne utgaven av måne og vannspeiling er fordoblingen skeiv, forunderlig, og bokstavelig talt innvevd i det tekstile. Selv om vi nok gjenkjenner månen, og selv om vi ser avbildningen i vannet under, forblir veven like mye tråd og annet materiale som et bilde av noe annet. Måne, vann. Materialiteten i selve vevingen, handlingen, pendelbevegelsen frem og tilbake, blir en del av dette kunsthistoriske motivet på en måte som dreier den nevnte lyrikken hos Munch over i noe mer kroppslig, over i

arbeid, over i noe som også er mer tvetydig, som vi må jobbe med for å se, for å forstå.

Dette er bare to eksempler, naturligvis, men sammenlagt viser de oss noe av kjernen i det jeg har forsøkt å formidle i dette essayet. Verkene viser at det ikke er noe meningsfullt og strengt skille mellom bildekunst og kunsthåndverk, for begge kan gjerne betraktes som eksempel på både det ene og det andre. Det viktige her er ikke slike distinksjoner, men at verkene opprettholder en spenning mellom motiv, det vi ser, og det som ligger under. De opprettholder et reflekterende rom i et visuelt språk, som er forankret i – og kommer til uttrykk gjennom – materialitet, håndverk, kunstnerisk stil.

Men mest av alt skaper de et tvetydighetens rom som er knyttet direkte til spørsmål om hva det vil si å være et menneske, og hva det vil si å leve et godt liv i et samfunn som er demokratisk og fritt. Først og fremst handler de om at hver og en av oss må ta ansvar for hva vi føler, tenker, og hvordan vi lever våre liv. De ansvarliggjør oss fordi de insisterer på en tvetydighet som har både en kunstnerisk og en politisk – noen vil også si eksistensiell – kerne, og det er nettopp denne kjernen vi får tid til å tenke over når vi står foran disse verkene som betraktere, som publikum. Verkene skaper tid og rom for å tenke. De gjeninnsetter subjektet, kunne vi kanskje si, i en verden hvor nettopp subjektet er i ferd med å utraderes gjennom algoritmer, maktkamper, og en kaotisk verdensorden hvor de virkelig viktige tingene, det som egentlig betyr noe for oss mennesker, er vanskelige å få øye på.

Historien, som alt annet, erfares tross alt av subjekter, og det er ved å sette subjektet inn som erfarende instans at vi kan ha noe meningsfullt begrep om både verdi og historie i kunsten og kunsthåndverket. Her kan man la seg inspirere av for eksempel den tyske filosofen



Edvard Munch
Måneskinn / Moonlight, 1895

Walter Benjamins historiefilosofi, hvor han hevder at det som en gang var, først lar seg begripe når det «slår ned som et lyn i øyeblikket», som han formulerer det i sine *Historiefilosofiske teser* fra 1949.⁶

Det er vel neppe noen som vil si seg uenig i at det er disse verdiene – penger, makt, posisjon – som har dominert den vestlige sivilisasjonen og stort sett styrt hva som har vært viktig, og hva som har vært betydningsfullt gjennom det meste av moderne tid. I tillegg til disse verdiene, som ikke har blitt mindre viktige i dagens virkelighet, har det kommet til en del andre elementer: sosiale medier, algoritmer og kunstig intelligens. Disse nye tilskuddene i verdenshistorien automatiserer og intensiverer verdien av penger, makt og posisjon. At det derfor fortsatt finnes et forholdsvis stort felt i samfunnet som både vedlikeholder, utvikler og fordyper seg i, med stor variasjon, helt andre verdier, er jo egentlig intet mindre enn et mirakel.

Vi befinner oss i en verden som, med sin økende digitalisering og maktkonsentrasjon, kan virke til å ha som hovedmål å standardisere og automatisere hva et menneskeliv er og kan være. Det har derfor aldri vært viktigere med kunst og kunsthåndverk enn i dag, og det har aldri vært viktigere med kontrafortellinger som kan løfte fram og åpne opp forestillingsrom som går i helt andre retninger. Rom som er skeive, rare, uforståelige, nysgjerrighetsskapende og, som den amerikanske feministen Sara Ahmed sier,⁷ kan bidra til å ødelegge rikingenes fest. Det er viktig å være det hun kaller «killjoy», eller «festbrems» på norsk, for det er når vi ikke forstår, men er fascinert, det er når vi ikke følger strømmen, når vi ikke er som andre, at vi kan bli oss selv. Det er når vi tar oss tid, når vi gjør ubrukelige og langdryge ting, at vi får mulighet til å tenke over hva som virkelig betyr noe.

- 1 Se Richard Sennett, *The Craftsman* (Yale University Press, 2008).
- 2 Se Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (New York: Verso books, 2013).
- 3 Siden vi lever i misforståelsens tidsalder, la meg poengtere: Jeg bruker dette begrepet i betydningen «en demokratisk orientering», ikke som høyre- eller venstrepopulistisk kritikk av politiske eliter, for eksempel, eller høyresidens kunnskapsløse og polariserende kritikk av den venstreakademiske middelklassens såkalte «woke»-ideologi. Hva jeg tenker her, håper jeg vil klargjøres i dette essayet.
- 4 Avhandlingen ble senere bearbeidet til en leseverdig bok. Se Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France* (New York: Verso books, 2012).
- 5 Jacques Rancière, *Den emansiperte tilskuer*, overs. Geir Uvsløkk (Oslo: Pax Artes, 2012), 10–11.
- 6 Se «Historiefilosofiske teser» i Walter Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, overs. Torodd Karlsten (Oslo: Gyldendal Fakkell, 1991).
- 7 Se for eksempel Sara Ahmed, *Feminist Killjoy Handbook* (London: Penguin, 2024).

DEL 3

SPRÅK OG VIRKELIGHETSFORSTÅELSE

Den samiske kunstforståelsen som knytter seg til duodji tilkjenner en holdning til estetikk som strekker seg langt bakover i tid. Tradisjonelt var denne estetikken flettet inn i all kreativ virksomhet i dagliglivet, fra kunnskap om naturen, innsamling av materialer, produksjon og etterbruk, samt gjøremål og åndelige aspekter. Duodji er ofte oversatt som tradisjonelt samisk kunsthåndverk, noe som relaterer seg til arbeidsprosess og materialer, men begrepet inneholder også dypere praktiske, sosiale og spirituelle aspekter, som overskrider både det visuelle og det materielle. Duodji er knyttet til land, kultur, bruk, nytte, moral, etikk, estetikk, økologi og en sirkulær tidsforståelse, mens en vestlig forståelse av kunst gjerne har vært knyttet til det formålsløse på den ene siden og overskridelse og brudd på den andre.

ET OMDISKUTERT SAMISK KUNSTBEGREP

Først på 1970-tallet fikk moderne kunst et eget ord på samisk: dáidda. Det er hovedsakelig inspirert av det finske ordet taide (kunst) og det samiske ordet dáidu (kunnskap/forstand). Begrepet dáidda underbygde en avstand mellom bildekunst inspirert av internasjonale strømninger og en mer tradisjonell kunstpraksis som vi finner i duodji, med sitt holistiske perspektiv. Etableringen av ordet dáidda i samisk språk kunne ifølge Boym-utvalgets utredning sees på som en innledning til en ny epoke for samisk kulturhistorie, som tilførte en uttalt intellektuell dimensjon til kunstvirksomhet.¹ Bruken av begrepet førte etter hvert til en endring i forståelsen av ordet duodji. Istedenfor sin vide betydning ble det til et synonym for ordet håndverk på norsk. Med den nye forståelsen av begrepet ble duodji knyttet nærmere næringsvirksomhet og tilsynelatende lengere fra de holistiske betydningslagene som lå innenfor den tidligere samiske forståelsen av ordet. Dette var en problemstilling som opptok den samiske kunstneren Iver Jåks (1932–2007) fra Kárášjohka / Karasjok, og han uttrykte det slik:

Det nordsamiske duodji er det videste begrep som finnes i det samiske språk når det gjelder kunst. Tradisjonelt sett har det dekket alle kunstneriske uttrykk. Men etter hvert har dette blitt sterkt preget av det norske begrepet husflid – man har overført det norske begrep og dermed redusert duodji til et håndverksbegrep.²

Jåks var med andre ord dypt uenig i den noe enklere forståelsen av duodji og arbeidet for at begrepet heller måtte innlemmes i samtidskunsten med en vid tolkning av betydningen, hvor den immaterielle arven var like selvsagt som tidligere, om enn i en ny form.

Selv om duodji og dáidda (samisk kunst) har mye felles historie, er det en god del som skiller dem, ifølge professor Gunvor Guttorm.³ Duodji har et kulturelt utspring, hvor forankringen i det lokale gir den



Máret Anne Sara
Guttet – Gávogálši
2022

et marginalt utgangspunkt. Dermed blir duodji ofte beskrevet og omtalt med utgangspunkt i antropologi og etnologi, hvor ulike tolkninger av tradisjonsbegrepet er viktig. Dáidda har ifølge Guttorm også kjennetegn knyttet til samisk håndverkstradisjon, men blir knyttet til kunstteori, den «universelle» kunsthistorien og dens praksis. Dette kan igjen generere ulike tilnærminger til kunstverk ut fra hvilken kunstfaglig kontekst en befinner seg i.⁴ Guttorms tolkning av begrepet dáidda kan på sett og vis knyttes til en kulturelt betinget praksis, i og med at hun knytter det til samisk håndverk, noe ikke alle samiske kunstnere vil kjenne seg igjen i. I *Samisk kunstnerleksikon* finner vi en definisjon av duodji/dáidda og en av dáidda/duodji, hvor man kan se en lignende forklaring, men dette kan ikke uten videre knyttes til den store sekkebetegnelsen samisk kunst, som av samiske kunstinstitusjoner blir brukt om kunst laget av samer, uavhengig av uttrykk og praksis.⁵

IMMATERIELL KUNNSKAP

Det kreves dyp innsikt og grundige kunnskaper for å bli en god utøver av duodji. Læringsprosessen kan ofte innebære flere år i lære hos en dyktig duojár.⁶ Immateriell kunnskap blir overført i fortrolighet til de som er egnet, og er en viktig del både av prosessen og opplevelsen. Kunnskapen har i stor grad vært underkommunisert til de som kan oppfattes som utenforstående. Noen av årsakene kan være at det ikke er utviklet begreper for det som erfares, eller at enkelte kunnskaper er så fortrolige at de ikke er ment å bli snakket om.⁷ Mye lærdom er bokstavelig talt overlevert fra læremester til elev uten muntlig kommunikasjon og kan derfor være vanskelig å forstå for dem som ikke er innviet

i praksisen. Det rike settet med både uttalte og mindre uttalte regler gjør at tradisjonell duodji plasserer seg et godt stykke fra dáidda, som tar utgangspunkt i samtidskunsten. Det vil ikke si det samme som at tradisjonell duodji er stivnet i fortiden. Den er under stadig forandring og utvikling, selv om utøverne arbeider innenfor andre rammer enn den frie bildekunsten, med en sterk drivkraft for å bevare og videreføre samisk estetikk og epistemologi.

MAJORITETSFORTELLINGENE RAKNER

Gjennom kunsthistorien har det vestlige kunstsystemet faset ut materialbasert kunsthåndverk fra bildekunsten og plassert det i egne institusjoner. Kunsthåndverket ble betraktet som underordnet bildekunsten. En enda mer destruktiv effekt er at urfolkunst har blitt plassert i fortiden, redusert til antropologiske dokumenter fra en statisk, tradisjonell kultur. Modernismen har dominert feltet og satt rammene for hva kunst skal være, noe som nå er i endring.

I dag er det interessant å spørre om det å utvide den hegemoniske og modernistiske kunsthistoriske kanonen gjennom politikk og inkludering er riktig vei å gå, eller bare en omvei. Professor i visuell kunst ved Universitetet i Regina, David Garneau, sier seg enig med filosof, kunstkritiker og professor Arthur Danto når han påstår at kunsten slik den er skrevet inn i majoritetsfortellingene, er død, og forklarer:

Contemporary art is the name of art after the end of art. What ended was not art but Modernism. What lost credibility was art



Máret Anne Sara
Guttet – Gávogálši,
2022. I bakgrunnen /
In the background:
Máret Anne Sara
Ale suova sielu sáiget,
2022

and criticism that imagined they were forms of revealed and universal truth, rather than agreements among similarly trained elites ...⁸

Et slikt brudd med modernismen har ikke vært aktuelt innenfor kunst med utgangspunkt i samisk estetikk. Denne kunsten strekker begrepene, med en dyp respekt for kunsthåndverk, tradisjoner og det taktile. Til tross for 1970-tallets forsøk på å tilpasse dáidda til et mer vestlig system, så har duodjiens rolle vært med på å definere denne kunstens egenart og stolthet. Dyktige duojárer har alltid hatt høy anseelse i samiske samfunn. Helt siden Iver Jåks presenterte sine første installasjoner i 1970-årene, har samiske kunstnere arbeidet i et sjangerløst landskap hvor duodji er en naturlig del av prosessene. Mangelen på et dyptpløyende samisk kunnskapssenter, som et samisk kunstmuseum og samiske kuratorer, gjør at bare noen få samiske kunstverk av utvalgte kunstnere sirkulerer på fellesutstillinger, mens denne særegne måten å arbeide på ofte har kommet i bakgrunnen når samisk kunst presenteres. De lavmælte kunstnerne overskygges av vestlige kurators favoritter, som produserer kunst som gjerne oppfattes som trygge, og som er mindre rotfestet i samisk estetikks krav til grundig kunnskap. Det er derfor grunn til å si at den nye interessen man opplever for samisk kunst i Norge, bare skrapes i overflaten av et hav av urgammel visdom og nye uttrykksformer.⁹

SAMISKE KUNSTNERE I «KUNST·HÅND·VERK»

De tre kunstnerne som er identifisert som samiske på utstillingen «KUNST·HÅND·VERK» i Oslo, arbeider alle primært med materialbasert kunst. De representerer likevel tre forskjellige tilnærminger til samisk estetikk.

Aslaug Magdalena Juliussen (f. 1953) er fra Lodegak / Lådik / Lødingen i Nordland.¹⁰ Etter flere år i Kárášjohka har hun nå base i Romsa / Tromsø. Hun er utdannet tekstilkunstner på Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo, og har blant annet vært lærling hos den anerkjente norske tekstilkunstneren Synnøve Anker Aurdal. Juliussen betegner seg selv som først og fremst en tekstilkunstner. Hun forteller i en video på sin hjemmeside at hun ikke er interessert i den tradisjonelle reindriftskulturen, kun materialene. Teknikk og materialer spiller med andre ord hovedrollen uten at den signaliserer en sterk lokal forankring. Hennes arbeider er gjerne en kombinasjon mellom det vakre og det makabre. Installasjonen *Várddus – Vy – View III* (2022) kan ved første øyekast assosieres med slakt eller dyrehud, men når man går nærmere, ser man at det er broderte biter av bekledningstekstil i ulike rødtoner festet sammen med korte bjørkepinner på den ene siden. På den andre siden er det sammensydde biter av slips i blåtoner. Dette skaper en virkningsfull dynamikk i arbeidene, som ikke har noen for- eller bakside. Hennes arbeider knytter seg ikke til tradisjonell duodji, men gjenkjennes heller som høyt utviklet kunsthåndverk, som lenge har vært akseptert og etterspurt i norsk kunstverden.

Inger Blix Kvammen (f. 1954) kommer fra og arbeider i Girkonjárga / Kirkenes. Kunstnerens arbeider knytter henne til sitt lokale opprinnelsessted, samtidig som hennes sosialt engasjerte kunstnerskap strekker seg utover Barentsregionen og til andre urfolk i nord, som for eksempel nenetserne, vårt nærmeste urfolk i øst.¹¹ Natur og vær påvirker levemåter i nord, hvor kunnskapsoverføringer og felles erfaringer er knyttet til overlevelse og fellesskap i et hardt klima. Blix Kvammen er opptatt av arkivering av minner og kunnskap, og betydningen av en bærekraftig samhandling med naturen. Hverdagsmøter og kulturutvekslinger blir formidlet gjennom fotografi og hennes særegne tekstile teknikker som hekling, veving og brodering i metall. Materialer er gjerne hentet fra hennes nærområde og hedrer arbeidet og slitet til urfolk i arktiske områder.

Utstilt fra Nasjonalmuseets samling er verket *Bahkadit 4 / Varmer 4* (2023). Verket består av to deler. Det ene er et fotografi hentet fra hennes farfars fotoalbum, med motiv av hennes samiske familie på tur. Andre del er det kunstneren kaller både et objekt, en skulptur, en klave for hals og en minnebærer. Den har smykkets form og kvaliteter, hvor bæreren viser hva som er verdifullt for dem. Materialet er sennagress, som tradisjonelt brukes i samiske sko, gápmagat, for å holde føttene tørre og varme. Gresset er hult og har mange av de samme kvalitetene som ull. I *Bahkadit 4 / Varmer 4* er gresset vevd sammen med sølvtråd, som gjør det skjøre materialet formbart og forsterker dets skjønnhet og verdi. Her kombinerer Blix Kvammen en svært lang



Aslaug Magdalena Juliussen
Várddus – Vy #3, 5, 9 / Várddus – View #3, 5, 9
(detalj / detail),
2017–2023



Iver Jåks
Offerstøtte II /
Sacrificial Pillar II, 1996

historikk innen selvberging og duodji i samisk kultur, med en helt ny og overraskende bruk av materialet som historiebærende smykkekunst.

Den tredje kunstneren, Måret Anne Sara (f. 1983), kommer fra og arbeider i Guovdageaidnu / Kautokeino.¹² Hennes familie er reindriftssamer som har sterke røtter i duodjitradisjonen. Hun forteller at hennes historier er rotfestet i reinsdyret. Reinen er så viktig i deres liv at hun mener alt som skjer med reinen, også skjer med de som er nært knyttet til den. Arbeidene hennes blir utviklet av de verdifulle råstoffene som blir igjen etter slakt, av det som ikke kan spises eller lages klær av, noe som følger en bærekraftig og samisk etisk tenkemåte om ressurser.

Gutted / Gávogálsi ble først vist på Veneziabiennalen i 2022. Objektene er laget av reinsdyrmager fra familiens flokk. Magene symboliserer ifølge Sara det første stedet en følelse treffer både mennesker og dyr. Tradisjonelt ble mager brukt for å oppbevare, konservere og tørke melk og blod, og kunne også brukes som pølseskinn eller gryter

til å koke kjøtt i under reinflytting. Sara har, i nært samarbeid med en eldre slektning, Fibmen Áillo Gáren / Káren E.M. Siri Utsi, brukt en gammel teknikk for bearbeiding av magesekkene, som hun deretter har utformet til skulpturelle kunstobjekter. Med dette bringer kunstneren duodji aktivt inn i samtidskunsten og videreformidler gamle tradisjoner og verdier i en ny kontekst som tidligere ville ha avvist den sterke kulturelle bindingen som etnologi. Saras objekter knytter seg til hennes bakgrunn, ikke minst til familien og samfunnet rundt henne, ofte med et aktivistisk, politisk innhold. Slik resonerer arbeidene hennes med en internasjonal urfolksdiskurs, hvor hennes historie og bakgrunn er med på å forme hennes verk. Sara har de siste årene etablert seg som en av de mest interessante innen sitt felt på samtidskunstscenen, både nasjonalt og internasjonalt.

SAMISK KUNST ER INTERNASJONAL

Samisk kunst har hittil ikke vært en del av majoritetskulturen i sine hjemland, men det har lenge vært sterke krefter utenfra som har gjort uttrykksformene stadig mer aktuelle. Samtidig som verden blir mindre, eskalerer kontakten mellom forskjellige folk, noe som også reflekteres i kunsten, og som vi de senere årene også har fått gleden av her i landet. Vi har vidt forskjellige utfordringer etter hvor vi bor på jordkloden, men noe som går igjen hos alle urfolksgrupper, er nærheten til naturen og respekt for generasjonene før og etter oss.



Ingrid Kvammen
Fra familiealbumet, *Boddu* / From
the family album, *Pause*, 2023 og fra
serien *Varangerarkiver*, *Varmer 4* /
and from the series *Varanger*
Archives, *Heater 4* / *Várjjat arkiiva*,
Báhkadit 4, 2023

Det å være opptatt av tradisjon, lokale forhold og bærekraft viser seg å bli stadig mer aktuelt i kunstverdenen.¹³ Urfolkskunst representerer en viktig motstemme globalt. Samiske kunstnere har lenge knyttet seg til internasjonale nettverk hvor man kan diskutere felles problemstillinger som ikke ellers blir aktualisert. Urfolksperspektivet gjør at man arbeider ut fra et annet tankegodt enn det som har dannet grunnlaget for flere hundre år med vestlige kunstbegrep. Denne fellesskapsfølelsen strekker seg ut over nordiske forhold og løfter urfolkskunnskap inn i kunstverdenen uten at den må tilpasses et foreldet modernistisk kunstbegrep. Det kan heller se ut som at den sjangeroppløsningen vi erfarer i urfolkskunst, åpner dører for et mer utvidet kunstbegrep som favner både tradisjons- og materialbasert kunst i større grad enn tidligere. Med dette opplever vi en interessant dreining av definisjonsmakten, hvor dialog er et viktig verktøy for å skape nye forståelsesformer.¹⁴

- 1 Boym-utvalget var en komité som etter vedtak i Sámi Dáiddačehpiid Searvi (SDS) i 1992 ble nedsatt for å utrede planer for et samisk kunstmuseum i Kárášjohka / Karasjok. Utvalget besto av Per Bjarne Boym, Jan Brockmann, Frode Haverkamp, Berit Åse Johnsen og Iver Jåks, sekretær var Synnøve Persen. Per Bjarne Boym (red.), overs. Rauni Magga Lukkari og Sunna Pentha, *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra / Utredning om Samisk Kunstmuseum* (Áltá / Alta: Fagtrykk Alta AS, 1995), 2, 29.
- 2 Per Kvist (red.), «Aage Gaup: Samtale med Iver Jåks om Aage Gaups kunst». *Småskrift*, Romssa Dáiddasiida / Tromsø kunstforening, nr. 6 (1996): 6.
- 3 Gunvor Guttorm, «Sámi craft, a shadow of art in the art discourse?», i *Indigenous voices, Indigenous symbols*, World Indigenous Nations Higher Education Consortium (Palmerston North: Massey University Printery, 2009), 60.
- 4 Guttorm, «Sámi craft», 60.
- 5 *Samisk Kunstnerleksikon* (Áltá / Alta: Fagtrykk Alta AS, 1993), 11.
- 6 En duojár er en utøver av duodji.
- 7 Maja Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk* (Snåase / Snåsa: Saemien Sijte, 2006), 17.
- 8 David Garneau, «Can I Get a Witness? Indigenous Art Criticism», i Katya García-Antón (red.), *Sovereign Words: Indigenous Art, Curation and Criticism* (Amsterdam: Office for Contemporary Art Norway / Valiz, 2018), 30.
- 9 Irene Snarby, «Den transnasjonale samiske kunsten». *Norsk kunstårbok* 27, (2019): 55–57.
- 10 Se gjerne hjemmesiden hennes: <https://aslaugjuliussen.com>.
- 11 Hjemmesiden hennes finnes her: <http://ingerblixkvammen.net>.
- 12 Se Saras hjemmeside for mer om hennes kunstneriske prosjekt: <https://maretannesara.com>.
- 13 Den årlige konferansen til CiMAM (International Committee for Museums and Collections of Modern Art) handlet i 2024 om bærekraft og hadde fokus på blant annet urfolks-kunst.
- 14 Irene Snarby, «Samisk kunst i søkelyset». *Billedkunst*, publisert 19. september 2018, lest 29. april 2025: <https://www.norskebilledkunstnere.no/billedkunst/aktuelt/samisk-kunst-i-sokelyset/>

Kunst, språk, kunstspråk – sosiolingvistiske betraktninger

Når vi omtaler språk og relasjoner mellom språk, har vi lett for å ty til antropomorfismer. Det finnes tallrike eksempler på at språk blir tillagt menneskelige egenskaper og karakteristika og samtidig gjøres til handlende aktører i fortellinger fulle av evolusjonistisk metaforikk, altså en slags biomorfiske figurer.¹ Ett språk er vitalt, muskelsterkt, kanskje stridsdyktig, og det kan bryte mot, kue eller ta for seg av et annet språk, som er svakere, underlegent eller til og med underutviklet. Språk har nære og fjernere slektninger, de lever, men kan også være døende, og i noen tilfeller gjenopplives – eller visne hen og dø ut. Slike metaforer er for så vidt både begripelige og pedagogiske, men ikke desto mindre tilslører de et forhold som er like banalt som det er essensielt: Et språk har ikke puls eller hjerne, det er ikke i stand til å ta rasjonelle valg, og det utgjør ingen organisme som følger en forutbestemt bane fra ett utviklingstrinn til et annet. Slike forestillinger er bare rasjonaliseringer av hvordan språk oppfører seg, og de kan fungere som unnskyldninger for hegemoniske relasjoner som innebærer utvisking av kulturuttrykk: «Det bare måtte gå den veien med språk X. Det var jo så kraftløst og primitivt.»

Når vi frir oss fra en slik tankegang, vil vi se at det som bidrar til et språks undergang – eller triumf – nesten uten unntak er mennesker med visse motiver og intensjoner.² Språk som står i majoritets- og minoritetsforhold til hverandre, har ingen iboende strukturelle kjennetegn som foranlediger de respektive posisjonene. Det er sosiopolitiske aspekter, i hovedsak knyttet til asymmetrisk maktfordeling mellom (grupper av) mennesker, som ligger til grunn for slike hierarkier. For det meste vil majoritetsstatusen henge sammen med tallmessig overlegenhet, men merkelappen majoritetsspråk har også blitt brukt om et samfunns dominerende varietet i tilfeller der den ikke er den mest brukte i numerisk forstand. En rekke kolonistater hvor blant annet engelsk og fransk kom til å bli høystatusvarietet, er eksempler på dette. Språket til en liten, mektig elite inntok en majoritetsposisjon, mens andre og reelt sett større språk ble henvist til begrensede bruksområder med generelt lav status.

Innsikt i hvordan språk bryter mot hverandre, inngår i hierarkier eller kanskje også smelter sammen over tid, dreier seg om å forstå hva mennesker bruker språk til. Dette gjelder både for språkssystemer som vi knytter til nasjoner eller folkegrupper, som svensk, kurdisk og gresk, og for språklige praksiser med kopling til andre slags fellesskaper. Dermed anerkjenner vi at distinkte måter å bruke språklige tegn på bidrar til å skape og opprettholde sosiale identiteter. Språkbruk fører uvegerlig med seg muligheter for å trekke skillelinjer mellom forskjellige «oss» og «dem». Hvis du deltar i en viss språklig praksis, er du innenfor, mens en avvikende språkbruk derimot medfører en risiko for å bli utdefinert og i stedet tilskrevet en annen gruppetilhørighet. Dette er grunnleggende antakelser innenfor sosiolingvistisk forskning, og alt tyder på

at de gjelder også for kunstfeltet og dets underdisipliner. Hvilke praksisfellesskaper som utgjør separate grupperinger, og hvordan disse inngår i hierarkier, er det ikke alltid enighet om, men for en som betrakter dette feltet fra en viss avstand, later det til at grenseoppgangen ikke bare dreier seg om hvilke kunstneriske praksisformer man holder seg til, altså teknikker, materialer, estetiske grunnprinsipper og så videre, men også hvordan man verbaliserer dem. Enkelt sagt: Man må snakke samme språk for å bli ansett som et fullverdig gruppemedlem. Fra en språkviters ståsted ser det ut til at det å uttrykke seg om sin skapende virksomhet – om den kalles kunst, kunsthåndverk eller design – i våre dager er en helt fundamental del av det å posisjonere seg i det kunstfaglige landskapet. Det å legge seg til en viss språklig stil, altså velge visse ord og uttrykksmåter, er avgjørende for å markere tilhørighet til én gruppering og avstand fra andre. Kunstverket eller det artistiske talentet i seg selv later altså til å ikke være tilstrekkelig; man må også evne å sette ord på forhold som mange vil mene er nærmest umulige å verbalisere, slikt som ens kunstneriske visjon eller ideen bak konkrete verker.

Kunsthistorien omfatter mange eksempler på bildende kunstnere som har uttrykt seg utførlig i skrift om både egne og andres arbeider og også mer overordnede teoriekomplekser. For bare å nevne et par hadde Vasilij Kandinskijs (1866–1944) *Complete Writings on Art* et omfang på nesten 1000 sider da de ble utgitt i to bind i 1982, og notatbøkene som svenskenes eksperimentelle foregangskvinne Hilma af Klint (1864–1944) etterlot seg, anslås å omfatte over 26000 sider.³ Andre har vært langt mer ordknappe, men i løpet av den siste generasjonen ser det ut til å ha blitt vanskelig å unnlate å språkliggjøre den kunstneriske virksomheten sin. Denne utviklingen lar seg neppe kvantifisere på en presis måte, men iallfall fra 1960-årene kan man se en tendens til at mengden verbalspråk som omgir et verk, en kunstner eller en utstilling, har økt betydelig.

I mange tilfeller har eksperimentering med format og design avfødt kataloger, plakater og profileringsartefakter som må betraktes som kunstverk i seg selv, uaktet de også inngår i en stadig mer påtrengende markedslogikk.⁴ Kanskje har vår tids kunstnere jevnt over blitt mer meddelsomme, men det er rimeligere å forstå denne veksten som et resultat av både et endret kunstsyn og samvirket mellom en ny medievirkelighet og en generell kommersialisering av kunstfeltet.⁵ Den førstnevnte faktoren henger særlig sammen med konseptkunstens forhold til språk, som tidlig ble et sentralt tema for denne retningen: «Since 'concepts' are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language», skrev Henry Flynt i 1961, og mange konseptkunstnere gjorde nettopp verbaltekst til kjernen av sin skapende virksomhet.⁶ Dette er kanskje aller tydeligst i *Word Art*-tradisjonen, som fra 1950-årene slapp brokker av språk til som hovedmotiv.⁷ Den andre faktoren er at teknologi på få tiår har gjort det vesentlig enklere og billigere å nå ut til et stort publikum på tvers av grenser og avstander, og dermed har tekstbasert promotering fått en

stadig større plass – i den enkelte kunstners daglige virke så vel som i forbindelse med kunsthendelser som utstillinger og framføringer. I boka *Kunst- og kulturformidling* ga professor Hild Sørby uttrykk for det mange anså som idealet i begynnelsen av 1980-tallet: «En godt tilrettelagt utstilling bør i størst mulig grad være selvforklarende og fungere i seg selv. En katalog bør ikke være nødvendig for å forstå materialet, men fungere som en utdypelse av det.»⁸

Hvor umarkert slik verbalspråklig «innpakning» har blitt førti år etter Sørbys utsagn, kan vi se av at *fraværet* av tekstelementer lar seg utnytte som et virkemiddel, slik blant andre utstillingsserien «Solo Oslo» nokså nylig har gjort det på Munchmuseet: «Når du går inn i utstillingsrommet, er det ingen tekst du må lese og forstå før du møter selve kunstverket. Dette har utstillingsserien Solo Oslo gjort bevisst med et ønske om å fjerne et 'korrekt' og kanskje fremmedgjørende kunstspråk, i et forsøk på å åpne opp samtidskunsten for alle.»⁹

De verbalspråklige innslagene som forekommer i selve utstillingsalen, er uansett bare en liten del av den totale tekstmengden som



Marthe Minde
*Trappene heime / The Stairs
Back Home*, 2018

omgir en kunstners verk og virksomhet. Den mest omfangsrike språkliggjøringen skjer i utadrettede kanaler, dvs. kataloger, brosjyrer og nettsider som er ment for et stort (og størst mulig!) publikum. Og denne formen for tekstlig promotering lar seg vanskelig skille fra et kommersielt kretsløp. Kunstnerskapet posisjoneres på et felt som også utgjør en salgskanal, og dermed vil språklige og andre semiotiske valg ikke bare avhenge av gruppas normer, altså hva kunstnerfellesskapet anser som gangbart språk, men de må også treffe *markedet*.

Myten om kunstnerstjerner som aldri ytrer seg til allmennheten, men heller lar «ryktet gå foran», lever nok fortsatt – kanskje ikke fullstendig grunnløst. Men for en som er mer vant til å forholde seg til språk og tekst enn til kunst(håndverk), er det lett å få inntrykk av at det er umulig å være *noe* eller *noen* i kunstverdenen uten å bidra med verbalspråklige framstillinger i ulike kanaler. Tekstproduksjonen er riktignok ikke overlatt til kunstneren alene, men uansett hvem som fører pennen, må hovedpersonen ta stilling til det som blir kommunisert, kort sagt *hvilket språk* som skal anvendes til å falby hen. Valg av språk forstått som *nasjonsspråk*, som norsk eller engelsk, er bare én side av dette. Her kommer også majoritets- og minoritetsrelasjoner til syne, og det er nok av eksempler på aktører som velger å formulere seg på engelsk selv når publikummet reelt sett er norsk. En annen side er hvilke uttrykksmåter innenfor dette nasjonsspråket som betraktes som de mest anvendelige og *en vogue* blant aktørene som forstår seg selv som et praksisfellesskap.

Med tanke på hvordan verbale praksisformer nærmest instinktivt blir utnyttet til å skape distinksjoner, er det ikke til å unngå at den økte

Stian Korntvedt Ruud
En skje om dagen /
Daily Spoon, 2014



bruken av verbaltekst innenfor kunstfeltet har frambrakt gruppespesifikke varianter, tidvis – smått syrlig – omtalt som stammespråk. I norsk sammenheng er dette, så vidt jeg vet, utforsket, men også her i landet har det kommet reaksjoner på det som er den mest kjente – og illgjetne – formen for feltspesifikk språkbruk: *Artspeak*, en fagsjargong som i sin mest prototypiske form preges av forblommede formuleringer og teorifunderte utlegninger som krever en spesialisert leser. Det amerikanske tidsskriftet *October*, som ble etablert i 1976 og snart satte seg fore å introdusere fransk poststrukturalistisk teori til det engelskspråklige kunstkritikkfeltet, blir ofte utpekt som arnestedet for art-speak, og i særdeleshet for det som må sies å være majoritetsvarianten, *International Art English*.¹⁰ *October*-istene skal nok ikke alene bære skylden for denne nye språkbruken, men utover i 1980-årene kom det uansett stadige anklager om at de og deres åndsfrender bidro til å tilslore kunsten med pseudo-akademisk tåkeprat som ga den et esoterisk skinn. Robert Atkins satte i 1990 artspeak inn i en kunsthistorisk sammenheng,¹¹ og siden har diskusjonen gått i runde etter runde: Er et faglig særpråk en nødvendighet for å kunne kommunisere om estetiske praksiser, eller er denne språkbruken kun et uttrykk for snørrhovent arroganse som fører til allmenn fremmedgjøring av kunsten? Og selvfølgelig mer moderate posisjoner mellom disse ytterpunktene.¹²

Flere har etter hvert gransket den engelske varianten av dette særpråket, og en gjentakende konklusjon er at artspeak i sin mest outrerte form ikke relaterer seg til sannhetsbetingelser i pragmatisk og språkfilosofisk forstand.¹³ Språkbruken er altså ikke egnet til å forklare eller framsette proposisjonale kunnskaper, men baserer seg tvert imot på det som lingvisten Jörg Meibauer på tysk kaller «Obskuranz», altså *tilsløring* eller *fordunkling*.¹⁴ Ordforrådet kjennetegnes av et sterkt kvasi-akademisk tilsnitt, og samtidig inkluderes veldig generelle termer som normalt krever atskillig diskusjon og presisering, som f.eks. *klasse*, *rom* og *seksualitet*. Spenningen mellom det spesifikke og det allmenne gjør artspeak til en stilistisk hybrid som på samme tid er lettlest og uinntakelig. Gjentatt bruk av et visst vokabular og visse fraser og syntaktiske strukturer gjør dessuten artspeak-tekster påfallende like på tvers av kontekster, noe som i seg selv antyder at relasjonen til det konkrete verket i realiteten er underordnet. I stedet kan den primære funksjonen til artspeak sies å være henføring av leseren til en spesifikk stemning som impliserer nærmest mytiske forestillinger om Kunsten og Kunstneren. Som for eksempel at kunstneren er en estetisk og kreativ autoritet med særlig dyp innsikt, eller at kunsten er et særlig effektivt middel for å frambringe sosiopolitiske endringer.¹⁵

Både artspeak og debatten om dette stammespråket har for lengst fått sine forgreninger til Norge. Det seneste større ordskiftet i allmennpressen foregikk våren 2017, men temaet har vært framme i mediediskursen også de siste par årene.¹⁶ Debatten er i seg selv interessant fra en sosiolingvistisk synsvinkel, men jeg skal ikke rekapitulere eller videreføre den her. I stedet vil jeg tillate meg å løfte fram noen eksempler på det som trolig blir oppfattet som karakteristisk artspeak



i norsk tapning.¹⁷ Å klippe selektivt fra lengre verkomtaler er selvsagt å gjøre rov på helhetlige tekster, og det er en smal sak å få enkeltformuleringer til å framstå som selsomme når man river dem ut av sin sammenheng. Jeg mener likevel at nærlesing av et utvalg eksempler kan gi et inntrykk av det som i flere omganger har vekket reaksjoner i form av artspeak-anklager.

I en nylig utgitt utstillingskatalog kan man for eksempel finne følgende passasje: «De sterke fargefiltrene, som speiler på Fritschs monokrome farvelegging av sine skulpturer, viser videre til minnene som synestetiske, hvor erindringer assosieres med bestemte farger.» Denne ytringen rommer både ortografisk inkonsistens («farge-» vs. «farve-») og en uheldig possessivkonstruksjon («sine» i kombinasjon med s-possessiv), men det er andre elementer som bidrar mer til for-dunklingen. Det gjelder den ukonvensjonelle preposisjonsfrasen «speiler på», som muligens skyldes en kontaminasjon av «speiler», «speiler seg på» og «henspiller på», men som uansett skaper uklarhet omkring hva som speiler hva. Figuren «synestetiske minner» er grammatisk uproblematisk, men rent saklig kan det være vanskelig å begripe hvordan synestesi, som har med samvirkning mellom sanser å gjøre, er relatert til hukommelse.

Fra en annen katalogtekst stammer denne setningen: «Ved å assosiere mønstrene på overflaten av maleriet med geologiske formasjoner og berglag, oppmuntres betraktere til å reflektere over

Tina Jonsbu
Fra serien *Trådrester*,
Blåmejse / From the
series *Left-over Threads*,
Blue tit, 2017

geologiske prosesser i naturen, som på grunn av sin langsomhet foregår på-tvers-av-og-langt-fra-menneskelige-tidsskalaer.» Her oppstår det dunkle allerede i første leddsetning ettersom det forblir uavklart hva som er subjektet, eller agens, for assosieringen. Det mest nærliggende er å tenke inn «betraktere» som kommer i den påfølgende passivkonstruksjonen, men her er ikke betrakterne agens, men tvert imot det elementet som oppmuntringen er rettet mot. Ytringen avrundes med et besynderlig ordkonglomerat sammenføydd av bindestreker, som framstår temmelig innforstått – også sett i sammenheng med resten av teksten.

Et tredje eksempel: «Det indre og ytre rommet brytes ned til flere uendelige membraner som til sammen utgjør en organisk brennende enhet.» Her er det ingen formal friksjon, foruten en mulig kommangel, men det krever sitt å konseptualisere hvordan nedbryting av et ytre og et indre rom resulterer i uendelige membraner som inngår i noe som brenner organisk (som er den primære lese måten når adjektivene ikke er skilt med komma). En slik ytring kan sies å være typisk artspeak i den forstand at den ikke relaterer seg til sannhetsbetingelser slik pragmatikken definerer dem (jf. ovenfor). Det samme gjelder disse tre siste utdragene, som får stå uten ytterligere kommentarer:

«Maleriet krever en kontemplativ mottaksmåte som stiller spørsmål ved det menneskelige subjektets forhold til naturen, heller enn å føre til selvforglemmelse.»

«De nyeste arbeidene har en distansert og ironisk geometrisering som effektivt nesten fjerner enhver referanse til noe utenfor billedflaten.»

«Bildet utsier noe om vanskelighetene ved å skille mellom tingenes temporale og spatiale dimensjoner.»

Kunstfeltet er selvsagt ikke alene om å produsere slike språkblomster, og tekstene jeg har sett på, rommer vitteleg mye mer enn setningsknuter og obskurt ordgyteri. Inntrykket mitt etter en del usystematiske søk i katalogmaterialet er at tekstene for det meste kommuniserer godt. Det går likevel an å skimte noen mønstre i hvordan språklig tilsløring gjennom bruk av visse formuleringsmåter og ord fra utvalgte semantiske felt stadig forekommer. For eksempel er frasen «utforsker forholdet mellom [X og Y]» en gjenganger, og til å være rettet mot et (presumptivt) allment publikum inneholder katalogkorpuset en påfallende stor mengde fremmedord, barokke sammensetninger og direkteoversettelser fra engelsk. Eksempelene jeg har trukket fram, antyder også hvordan det spesifikke og det allmenne sammenstilles på en måte som gjør teksten eiendommelig fattbar og uforståelig på samme tid, på linje med den stilistiske hybriditeten som studier av engelsk artspeak har vist.

For å få en dypere forståelse av dette språklige landskapet må man naturligvis gjøre langt mer omfattende analyser enn de lettvinte nedslagene jeg har gjort her. Men knippet med utsnitt belyser like fullt hvilke oppgaver som ligger der. Systematiske granskinger vil blant annet kunne si oss noe om forholdet mellom det norske kunstfeltets språkbruk og det som i et større perspektiv innehar plassen som majoritetsspråk, nemlig *International Art English*. Enkelte har kalt den norske varianten en pidgin, det vil si den strukturelt forenklete språkvarianten som vokser fram i situasjoner med intensiv kontakt mellom et majoritets- og et minoritetsspråk.¹⁸ Pidginspråk har tradisjonelt nytt lav anseelse fordi de har blitt oppfattet som ufullkomne og rudimentære, og kanskje er det en slik holdning som kommer til uttrykk i møtet med norsk kunstsjargong på sitt mest aparte: Det er ikke bare utilgjengelig og obskurt sludder – det er dessuten en blek kopi av «ekte vare», det vil si engelsk artspeak.

Som nevnt har harme over pretensiøst kunstspråk kommet fram i norske fora i flere omganger, men så vidt jeg kjenner til, er det gjort lite for å utforske hvordan verbalspråk faktisk blir brukt i norske kunstmiljøer. Og dersom det er som enkelte hevder, at språkbruken i seg selv bidrar til å skremme folk ut av utstillingslokalene, vet vi ikke hva det er, rent formalt, som har denne effekten. Her kan teorifelt som pragmatikk, retorikk og semantikk bidra til å kaste lys over hvordan tekster virker avskrekkende, obskure og pompøse, hvordan de kommuniserer, og hvordan de relaterer seg til forhold utenfor verbalteksten.

Sett fra et sosiolingvistisk ståsted vil det dessuten være interessant å kartlegge om ulike domener og subdomener velger mellom ulike framstillingsformer i tråd med disiplinspesifikke normer. Slike sammenfallende valg er det naturlig å fortolke som posisjoneringer,



Linda Jansson Lothe
Blå høst / Blue Fall
2021

der en aktør approprierer en viss stammespråkvariant for å framstå som en innvidd, et inngruppe-medlem. Når ferske akademi-kandidater «krydrer sin kunst med teorisjargong», for å parafrasere Kjetil Røed fra 2017-ordskiftet, må vi også anse det som et ønske om å bli en del av felleskapet. Valget av form skal ikke bare kommunisere utad, til det intenderte publikummet, men like viktig er det å markere innad at man er en å regne med, en som kjenner fellesskapets praksiser og koder. En utforsking av kunstfeltets språkpraksiser, ved hjelp av både variasjonistiske og diskursanalytiske tilnærminger, vil kunne kaste lys over hvordan tekstproduksjon blir brukt til å trekke opp skillelinjer mellom disipliner, og videre hvordan valg av språklig form er relatert til over- og underordninger. Er det for eksempel slik at kunsthåndverkere vektlegger andre stiltrekk i sin tekstproduksjon? Er grafiske designere mer henfalte til artspeak enn andre formgivere? Er artspeak noe annet for materialfokusede utøvere enn for utøvere som baserer sin bilde-skaping på performance, lys og lyd? Finnes det noe slik som et «standard norsk artspeak», altså en majoritetsvariant, som står i motsetning til ulike «dialekter»? Hva sier i det hele tatt språklige valg om ulike hegemoniske posisjoner innenfor den vidtfavnende kategorien «kunstnere»? Og hvilken diakron utvikling kan man påvise: Var kunstneres posisjonering gjennom verbaltekst noe annet i 1970-årene enn det er i vår gjennomdigitaliserte samtid?

Ulike estetiske praksiser som i utgangspunktet er ikke-verbale, lar seg i realiteten ikke dekontekstualisere fra det språklige, rett og slett fordi alle kunstnere er språklige vesener som inngår i et konstant samspill med fagfeller, publikum, kritikere, kunsthandlere og mange andre aktører. At språkliggjøring av kunst ligger *utenfor* kunstverket, blir altså mest av et teoretisk poeng, og for enkelte kunstreninger er det heller ikke opplagt at et slikt skille finnes: «If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature;



Kari Håkonsen
Mellomverk / Insertion
2006

numbers are not mathematics», som konseptualisme-pioneren Sol LeWitt uttrykte det i 1967.¹⁹ Det vil uansett være av vitenskapelig interesse å undersøke «kunstspråket» i alle sine avskygninger for å få en bedre forståelse av kunstfeltets interne strukturering – eller forestilte inndeling. Konkrete språkbruksmønstre blant ulike aktører kan gi innsikt i hvordan de selv forstår sin og andres praksis, og dermed hvilke grenseoppganger og kategoriseringer de anser som meningsfylte. På denne måten kan språklige stiler som i sine mest ekstreme varianter har blitt uglesett og harselert over, utnyttes til å belyse og nyansere relasjonene mellom praksisfellesskaper av den typen som vi ubesværet tildeler merkelapper som «bildekunst», «design» og «kunsthåndverk».

96

97

- 1 Se f.eks. Lisa Aareskjolds doktorgradsavhandling «Språkpolitikkens metaforer – en metaforsteoretisk komparativ analyse av norsk, samisk, og nye minoritetsspråk i den nasjonale språkpolitikken 2008–2020» (Nord Universitet, Fakultet for samfunnsvitenskap, 2024).
- 2 Unntakene består av noen ytterst sjeldne tilfeller av at naturkatastrofer og epidemier har ryddet ut hele folkegrupper og dermed også språk.
- 3 Vasilij Kandinskij, i Kenenth C. Lindsay og Peter Virgo (red.), *Kandinsky, Complete Writings on Art* (London: Faber & Faber, 1982); Julia Voss, *Hilma af Klint. A Biography* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2022), 309–311.
- 4 Gustavo G. Montero, «Art documentation: exhibition catalogues and beyond», i Paul Glassman og Judy Dyki (red.), *The Handbook of Art and Design Librarianship, part II: Materials and Collection Management*, 2. utg. (London: Facet Publishing, 2017), 109–117.
- 5 Se f.eks. Olav Velthuis, «Globalization and Commercialization of the Art Market», i Alexander Dumbadze og Suzanne Hudson (red.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2013), 369–378; Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022).
- 6 Flynts essay ble publisert som «Concept Art» i La Monte Young og Jackson Mac Low (red.), *An Anthology of Chance Operations* (New York: Young & Mac Low, 1963).
- 7 «Word Art. Text-based painting, prints and sculpture», i Richard Hickman (red.), *International Encyclopedia of Art and Design Education* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2019).
- 8 Hild Sørby, «Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst», i Arnfinn Bø-Rygg og Hild Sørby (red.), *Kunst- og kulturformidling* (Oslo: Universitetsforlaget, 1985), 27–50.
- 9 Ingrid Fadnes i Klassekampen 22. januar 2022. Se også <https://www.munchmuseet.no/solo-oslo/>
- 10 Se f.eks. Alix Rule og David Levine, «International Art English». *Triple Canopy*, nr. 16 (juli 2012).
- 11 Robert Atkins, *Artspeak* (New York: Abbeville, 1990). Jf. også Robert Atkins, *ArtSpeak: A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present* (New York: WW Norton, 2013).
- 12 Se f.eks. Roy Harris, *The Necessity of Artspeak: The Language of the Arts in the Western Tradition* (London og New York: Continuum, 2003); Martin Harry Turpin, Alexander C. Walker, Mane Kara-Yakoubian, Nina N. Gabert, Jonathan A. Fugelsang og Jennifer A. Stolz, «Bullshit makes the art grow profounder». *Judgment and Decision making* 14 (6), (2019): 658–670; Arkadiusz Urbanek, Anna Borkowska, Wojciech Milczarski, Jarosław Zagrobelny, Jerzy Luty og Michał Białek, «Bullshit (sometimes) makes the art (slightly) more attractive: A field study in gallery-goers». *Empirical Studies of the Arts* 43 (1), (2024): 385–401; Darryl Hocking, *The Impact of Everyday Language Change on the Practices of Visual Artists* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022).
- 13 Se f.eks. John V. Petrocelli, «Antecedents of bullshitting». *Journal of Experimental Social Psychology* 76, (2018): 249–258; Turpin mfl., «Bullshit makes the art grow profounder»; Kjetil Røed, «Den gode, banale samtalen». *Klassekampen*, 26. juni 2019, 18–19.
- 14 Jörg Meibauer, *Sprache und Bullshit* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2020).
- 15 Jf. f.eks. Pascal Unbehaun, «Artspeak. The Bullshit Language of Art». *Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics* 63 (4), (2021): 15–31.
- 16 Sentrale innlegg kom fra Silje Mariann Engja Sigurdson i *Bergens Tidende* 1. april 2017, Anne Szefer Karlsen i *Bergens Tidende* 10. april 2017, Kjetil Røed i *Aftenposten* 26. april 2017 og Marthe Ramm Fortun i *Klassekampen* 3. mai 2017. Se også Benjamin Yazdans anmeldelse av filmen *Apolonia*, *Apolonia* i *Klassekampen* 8. juni 2023 og Maja Hagen Torjussens tekst «Knivseggkunst å promotere kunst» i *Gatemagasinet MOT* 2/2024.
- 17 Her har jeg utelatt eksakte kilder til de ulike tekstbrokkene. Målet med å løfte fram disse eksemplene er ikke å stille tekstforfatterne (eller oversetterne) til veggs, men å gjøre noen nedslag i en tekstmengde som mest trolig rommer enda mer kuriøse språklige konstruksjoner. Eksemplene er bare et mikroskopisk utdrag av de ca. 1600 utgivelsene som er registrert under sjangeren «utstillingskatalog» i Nasjonalbibliotekets digitale base etter 1970.
- 18 Se f.eks. Torgrim Eggens tekst «Innvortes engelsk» i *Dagens Næringsliv* 17. februar 2018 og Arve Røds «Kritisk masse» i *Dagbladet* 29. april 2019.
- 19 Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art». *Artforum* V (10), (1969): 56–57. (Senere samme år også i *Art & Language* 1 (1), (1969): 11–13.)

Introduksjon til utstillingen «KUNST·HÅND·VERK»

Introduction to the exhibition ‘ART·HAND·WORK’

99

Kunst kan tolkes på mange måter. Hver kunstart har ulike lese måter, som hver gir nye meninger. De siste 25 årene har kunstfeltet vært i endring, der utøverne beveger seg friere mellom disipliner og materialer. Bildekunstnere vever, industridesignere spikker, kunsthåndverkere lager video og installasjoner. Faglige skillelinjer kan oppleves som irrelevante. Derfor er det en tendens til at stadig flere kunstuttrykk bare kalles «samtdskunst», slik at kunsthåndverkets lese måte fort blir glemt.

Gjennom utstillingens seks temaer løftes flere perspektiver frem, som kan åpne for nye tolkninger av verkene. Slik synliggjøres karakteristiske trekk ved kunsthåndverket.

Kunstfeltet blir rikere med flere lese måter.

Utstillingen er et samarbeid mellom Nasjonalmuseet, Kode og Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (MiST). Kunstverkene er i hovedsak hentet fra de tre museenes samlinger.

Art can be interpreted in many ways. Each art discipline has its own ways of reading, and each way of reading gives rise to new meanings. Over the past 25 years, the art scene has shifted. Artists are moving more freely between disciplines and materials. Practitioners of fine art are handweaving; industrial designers use woodworking; craft artists are making videos and installations. Boundaries between different disciplines can seem irrelevant. With this comes a tendency to categorize every artistic expression as contemporary art. Consequently, craft specific ways of reading can become obscure and forgotten.

The six themes of this exhibition highlight various perspectives that can open up new ways of interpreting the works on display. In adopting this approach, we call attention to some characteristic features of contemporary studio craft.

All art will be enriched by multiple ways of reading.

The exhibition is a cooperation between The National Museum, Kode Bergen Art Museum and The National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim. The works on display are mainly from the collections of these three museums.

Materialitet

Hardt. Mykt. Blankt. Matt. Varmt. Svalt. Tett. Transparent. Sterkt. Skjørt ... Fingertuppene kan fornemme det øynene tar inn.

Mange kunsthåndverkere fordyper seg i et hovedmateriale som de utforsker, undersøker og utfordrer. De kan arbeide både med og mot egenskapene som ligger i det enkelte materialet. Hvor lite skal til før det skjer noe med uttrykket? Hvor langt kan materialet strekkes uten at det skifter karakter og ser ut som noe helt annet? Har materialer lyd?

Materialene er sjangere med egne fagtradisjoner, diskusjoner og historier.

Materiality

Hard. Soft. Shiny. Matte. Warm. Cool. Dense. Transparent. Strong. Fragile ... The fingertips can sense what the eyes take in.

Many craft artists devote themselves to exploring and challenging a specific material, working with and against its particular characteristics. How little does it take to change the artistic expression? How far can one push the material before its character changes, and it starts to look like something completely different? Does a material have sound?

Materials are genres with their own traditions, discussions, and histories.

100

101

Marianne Moe, *Grønn tavle / Green Board*, 2015

Farget og strimlet ullfilt montert på plate
Panel-mounted dyed and shredded wool felt
115 × 125 cm



Hugget og polert marmor og larvikitt, modellert terrakotta
Carved and polished marble and larvikite, modelled terracotta
28,5 × 40,5 × 13,5 cm



Dreid leirgods og modellert steingods med glasur
Glazed thrown earthenware and modelled stoneware
33 × 39 × 32 cm



Hanne Friis, *Lyst ornament / Light Ornament*, 2018

Håndsydd og formet bomullslerret
Handsewn and manipulated cotton canvas
178 × 65 cm



104

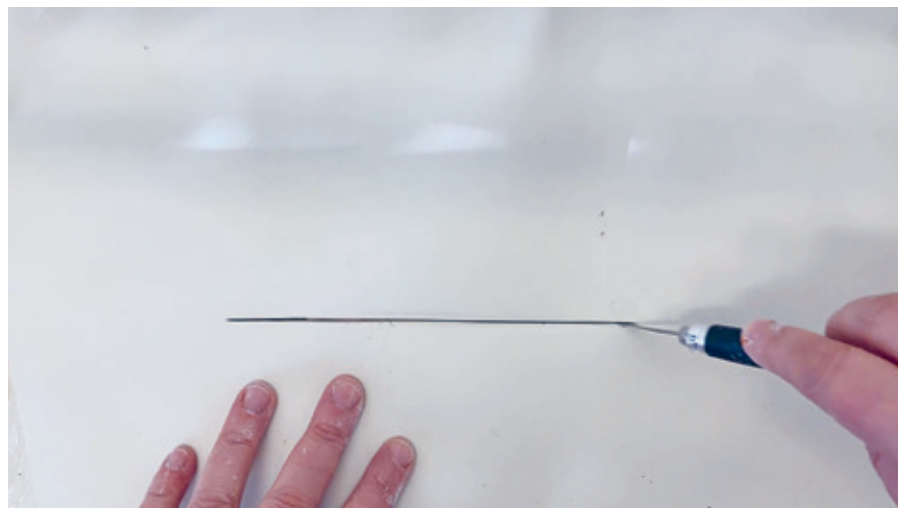
105

Rui Sasaki, *Flytende solskinn / Hakuu kaller fra Bergen i Oslo*
Liquid Sunshine / Hakuu calling from Bergen in Oslo, 2019

Blåst glass, fluoriserende materiale, bredspektret UV-lys
Blown glass, phosphorescent material, broad spectrum UV lights
3353 × 4267 × 3658 mm



Video
00:01:00



Gjenbruk

Pappkrus. Bestikk og verktøy. Skulpturer av brukte klær. Smykker laget av gamle fat ... Brukte ting får ny form.

Gjenbruk er vanligvis knyttet til reparasjon, som gir gjenstander forlenget liv. Gamle ting og materialer kan være råstoff for nye verk. Brukte hermetikkbokser omskapes til søljer, og knuste ølflasker blir til en skulptur. Det er ikke bare snakk om gjenbruk, men oppvinning. Objektet får en ny kunstnerisk verdi.

I kunsthåndverket åpner gjenbruk for flere fortellinger, nye betydninger og utforskning av etiske aspekter.

Recycling

Paper cups. Cutlery and tools. Sculptures made from discarded garments. Jewellery made from old dishes ... Used items take on new life.

Reuse is usually associated with repair, which is intended to prolong an item's lifespan. Discarded objects and materials can be used as the raw materials for new, unique craft objects. Used tin cans are made into brooches, and crushed beer bottles become a sculpture. Such transformations are more than reuse and recycling, they are upcycling. The object acquires a new, artistic value.

In contemporary studio craft, recycling and reuse provide opportunities for new narratives and meanings and to explore ethical considerations.

108

109

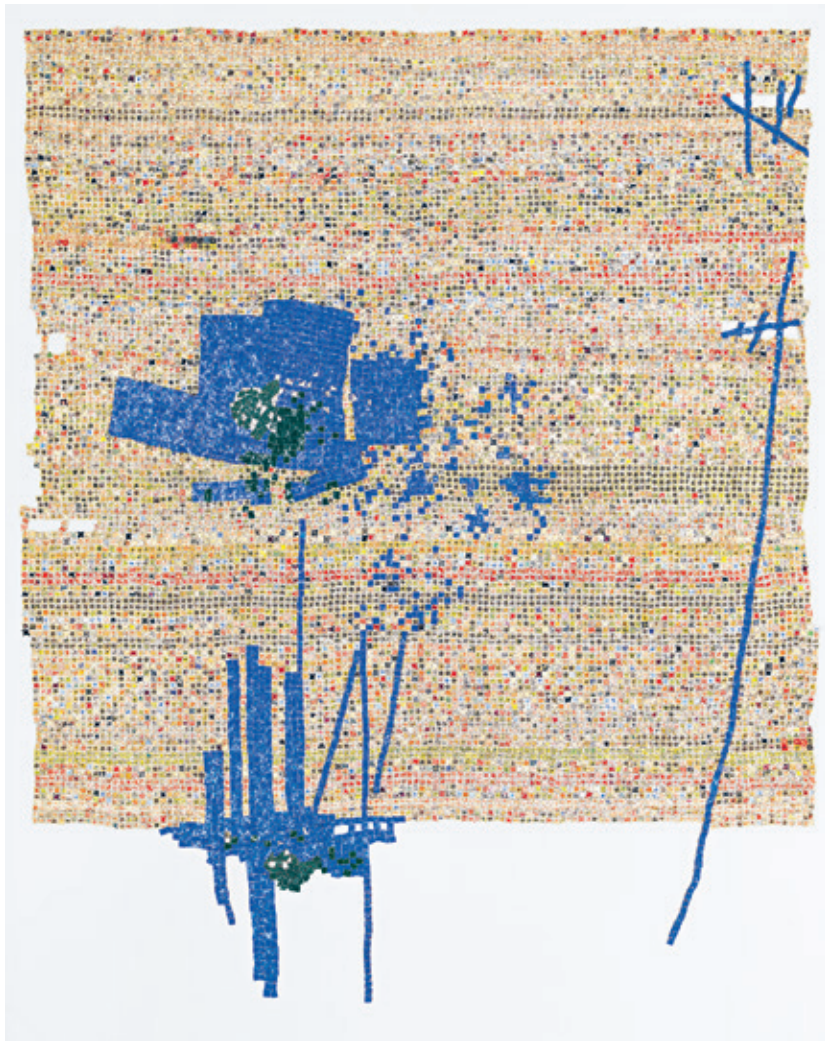
Tim Ekberg, *Sprayboks / Spray Box*, 2019

Spraybokser av metall og skrin av størknet malingslag
Box made of solidified paint layers and metal spray cans
18,5 × 21,2 × 14,5 cm



El Anatsui, *Siste nytt / Breaking News*, 2015

Aluminiumskorker fra spritflasker sammenbundet med kobbertråd
Aluminium liquor-bottle tops stitched together with copper thread
326 × 234 cm



110

111

Regien Cox, *Skygge – min signatur / Shadow – My Signature*, 2017

Broderi på garasjeport, tre, plast og metall
Embroidery on garage door, wood, plastic and metal
204 × 478 cm



Gamle strikkede ullplagg
Old knitted wool garments
110 × 570 × 45 cm



Elke Karnik Kolbjørnsen, *Katt / Cat*, 2020

Støpt glass av resirkulerte ølflasker
Made from beer bottles
40,5 × 67 × 7,5 cm



114

115

Gesine Hackenberg, *Kjøkkensmykke / Kitchen Necklace*, 2006

Keramikk Smykke utskåret av en gammel fajanse sett fra Royal Delft
Ceramic necklace cut out from an old Royal Delft faience plate
26,5 cm



Håndverkstradisjoner

Leire rett fra bakken. Lafting. Skjellakk. Sliping. Spikking. Sprangvev. Fletting. Plantefarging ... Som om det var aller første gangen.

Kunstnere gjenoppdager materialer og tradisjonelle redskap, gamle håndverksteknikker og forkastede produksjonsmetoder. Pendelen har snudd fra en idébasert – og for mange en «vanskelig» kunst – til håndfaste kunstuttrykk med referanser til håndverkstradisjoner. Er dette en reaksjon mot den heldigitale hverdagen vår eller den pågående klimakrisen?

Som en søken etter det egentlige – etter en essens, et urmateriale, et urhåndverk.

Craft traditions

Clay dug straight from the ground. Logwork. French polishing. Grinding. Whittling. Sprang twining. Plaiting. Plant dyeing ... As though it were the very first time.

Artists are rediscovering materials and traditional tools, ancient craft techniques and obsolete production methods. The pendulum has swung away from conceptual art – which many people think of as ‘difficult’ – towards tangible forms of artistic expression that make references to traditional crafts. Is this trend a response to our screen-dominated lives or the ongoing climate crisis?

A search for the real, for the essential. Towards primeval materials and primeval crafts.

116

117

Faig Ahmed, *Drivstoff / Fuel*, 2016

Håndknyttet ull og vevd bomull
Hand-knotted woollen carpet and woven cotton
260 × 140 × 65 cm



Aslaug Magdalena Juliussen, *Várddus – Vy #3, 5, 9 /*
Várddus – View #3, 5, 9, 2017–2023

Tekstil og tre. Rester av klær og slips, bomull og silke
Textile and wood. Remains of ties and clothes, cotton and silk
266 × 127 cm

118



119

Marianne Bredesen, *Klassereise / Social Mobility, 2021*

Bearbeidet Europall med innslag av tropiske tresorter
Part-polished Euro pallet with tropical hardwood elements
16 × 99,5 × 120 cm





Dekor

Prikker. Streker. Ruter. Motiver. Ornamenter. Gjentakelse og rytme ...
Mønstre som fortolker og forteller.

Dekor har til tider hatt lav status i kunsten. Hvorfor får et motiv på et lerret en annen verdi om det plasseres på en vase? Da kan det bli oppfattet som banalt og innholdsløst. Dekor er en viktig del av kunsthåndverkets historie og har fått fornyet aktualitet de siste årene. Noen utforsker dekorens fortellinger og historiske referanser. Andre insisterer på at det vakre er en verdi i seg selv.

Dekoren er ikke bare et visuelt virkemiddel, men kan også ha en meningsbærende dimensjon.

Decoration

Dots. Dashes. Squares. Motifs. Ornaments. Repetition and rhythm ...
Patterns that interpret and narrate.

Decoration has at times had a low status within the arts. Why do we attach a greater value to a motif on a canvas than on a vase? The latter will often be perceived as banal and meaningless. Decoration is an important part of the history of craft and has gained renewed relevance in recent years. Some explore its stories and historical references. Others insist that the beautiful has value in its own right.

Decoration is not only a visual tool; it can also carry meaning.

122

123

Yinka Shonibare, *Venus fra Milo (etter Alexandros) / Venus de Milo (after Alexandros)*, 2016

Støpt glassfiberskulptur, håndmalt hollandsk vokstrykkmønster med tilhørende spesiallaget globus og sokkel
Cast fibreglass sculpture, hand-painted with Dutch Wax pattern and bespoke hand-coloured globe and plinth
138,2 × 48 × 39 cm



Åse Ljones, *Atterskinn / Afterglow*, 2019

Linstoff med primhull og brodert viskosetråd, strukket på malt lerret
 Linen fabric with eyelet stitch and embroidered viscose thread, stretched
 on painted canvas
 290 × 345 cm

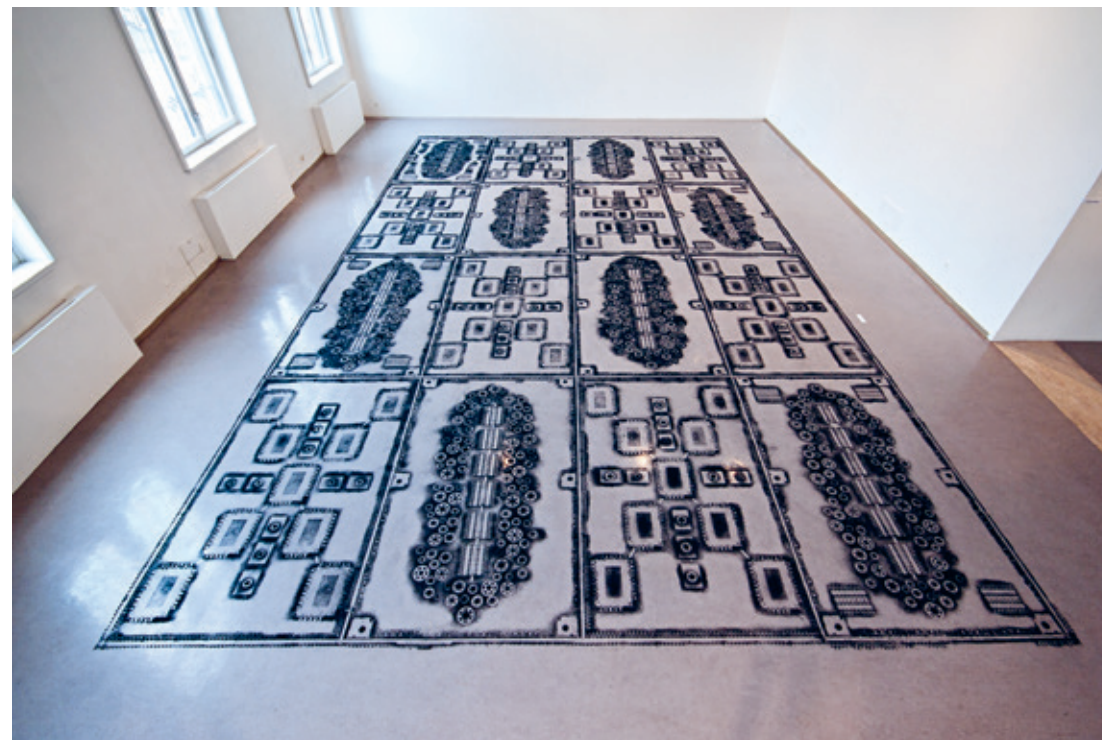


124

125

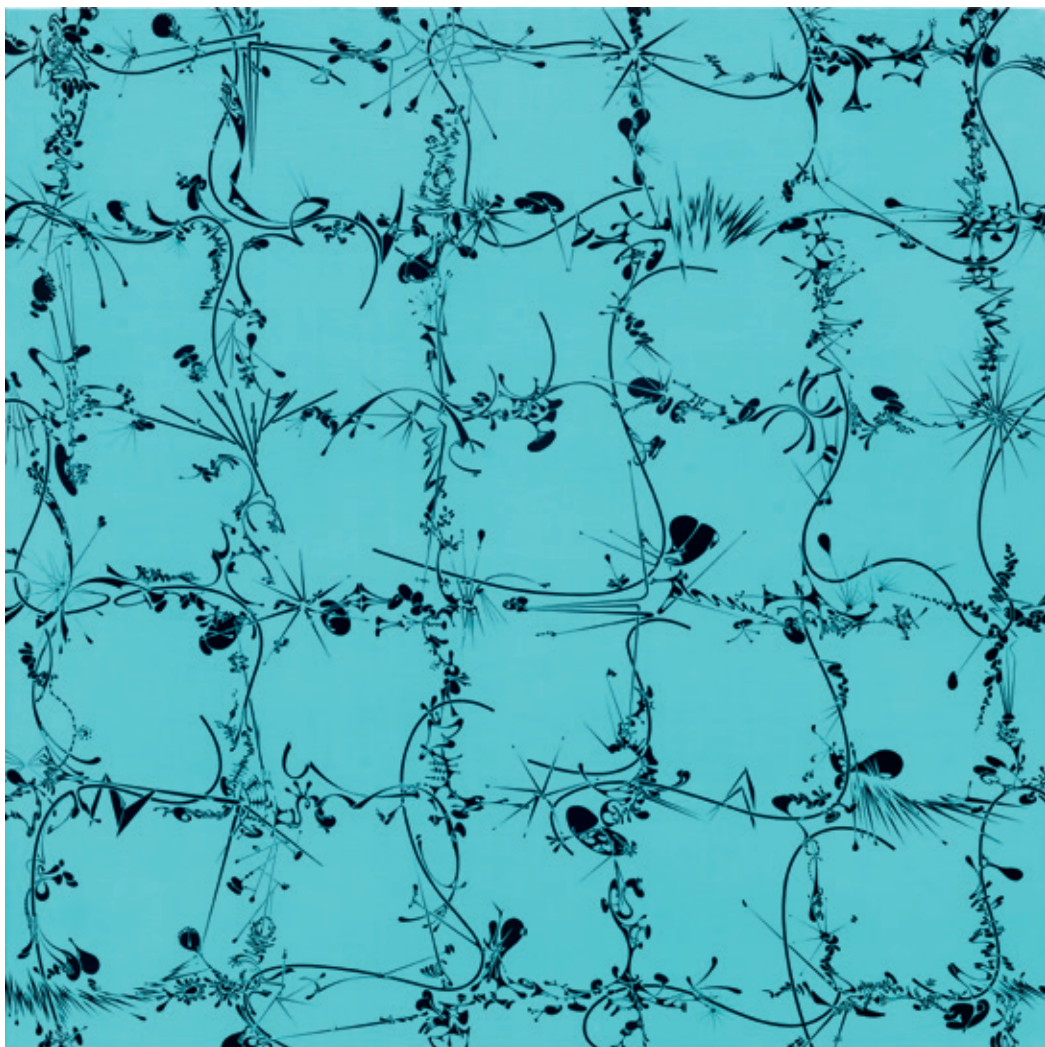
Marit Justine Haugen, *Kull / Coal*, 2014

Aske
 Ashes
 600 × 300 cm



Nils Erik Gjerdevik, *Uten tittel / Untitled*, 2007

Olje på lerret
Oil on canvas
255 × 255 cm



126

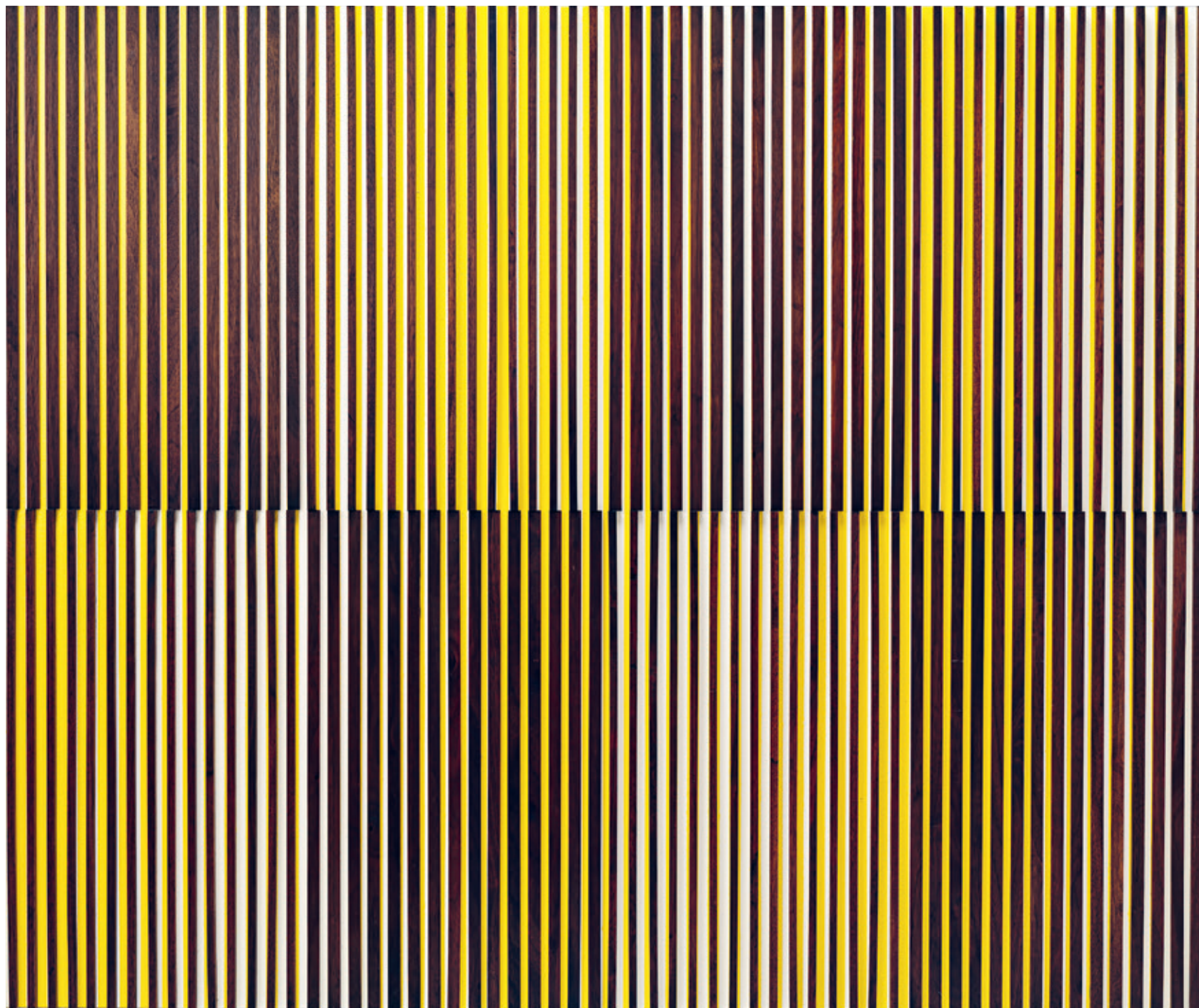
127

Lippa Dalén, *Krukke med opplysninger / Pot with information*, 2007

Dreid leirgods med begitning, trykket dekor og glasur
Glazed thrown earthenware decorated with slip and transfer printing
20 × 19,5 cm



Malt MDF-plate med spiler av valnøttre
Painted MDF panel with strips of walnut
100 × 120 × 3,3 cm



Hverdagsliv

En stabel med oppvask. Et pyntet festbord. Vaskeklut og bøtte ... Alle ting vi har et nært forhold til i hverdagen.

Tingene er en viktig del av menneskers liv og identitet. De kan være funksjonelle redskaper, men også vekke til live minner og være sosiale markører eller vitnesbyrd om tidligere generasjoners liv. Kroppen samhandler tett med tingene, og vi orienterer oss i verden ved hjelp av dem. Hva kan gjenstandene fortelle oss?

En kunstnerisk undersøkelse av brukstingene og vårt forhold til dem er et sentralt område for kunsthåndverket.

Everyday Life

A stack of dirty dishes. A table laid for a celebratory meal. A washcloth and a bucket ... All things we are familiar with in our everyday lives.

Objects are an important part of people's lives and identities. They can be functional, but they can also awaken memories, indicate social status, and bear witness to the lives of past generations. Our bodies interact closely with objects, and we use them to orientate ourselves in the world. What can these objects tell us?

Artistic explorations of functional objects and our relationship with them are central aspects of craft.

130

131

Bouke de Vries, *War and Pieces*, 2019

Skår og deler av gamle porselensgjenstander, porselen med trykket dekor, støpt og forgyldt stål
Shards and pieces of old porcelain objects; transfer-printed porcelain; cast and gilded steel
200 × 150 cm



Drevet sølv
Chased silver
44 × 50 × 5 cm



Stol, langkost, vaskeklut og bøtte
Chair, broom, washcloth and bucket
200 × 200 × 200 cm



Ina Vang, *En vanlig dag / An Ordinary Day*, 2023

Video, iPad, strikkes ull
Video, iPad, knitted wool
20 × 30 cm



134

135

Jon Gundersen, *Rombeporfy: Tre kopper / Rhombus porphyry: Three cups*, 2011

Hugget og polert rombeporfy, hanker av modellert porselen, glass
Cut and polished rhomb porphyry with modelled porcelain handles, glass
8,6 × 35 × 7,7 cm



Postindustrialisme

Støpeformer. Tannhjul. Trykkdekor. Verktøy. Made in China ... Tap av kunnskap og ferdigheter.

Historisk sett har kunsthåndverket hatt et ambivalent forhold til maskinproduksjon. I nyere tid har lokal industri og fagkunnskap forsvunnet på grunn av nedleggelser og utflagging. Konsekvensen er at mange kunstnere har revurdert sitt forhold til industrien. Teknikker, former og materialer med referanser til fabrikkproduksjon blir gjenstand for en kunstnerisk behandling av industrikulturen.

Denne tendensen kalles postindustrialisme og kan være et uttrykk for kritikk, nostalgi eller ettertenksomhet.

Post-industrialism

Slip-casting. Cogwheels. Printed decorations. Tools. Made in China ... Disappearing skills and knowledge.

Historically, studio craft has had an ambivalent relationship with industrial production. In recent times, local industry and technical skills have disappeared due to the outsourcing of production and closing down of factories. As a result, many craft artists have reconsidered their relationships with industrial manufacturing. Techniques, shapes and materials that are associated with mass production have become the subject of artistic exploration of industrial culture.

This trend is known as 'post-industrialism' and can tend to be expressions of critique, nostalgia or reflection.

136

137

Franz Petter Schmidt / Siv Støldal / Märta Thisner / HAIKw/,
Sjølingstadbekken / Weaving Fabrics for Suits – The Stream,
2014–2015

Vevet ull, silke, bomull, kunstfiber, papir, bein og tre
Woven wool, silk, cotton, synthetic fiber, paper, bone and wood
105 × 90 × 90 cm



Irene Nordli, *Hesteslagmark / Horse Carnage*, 2010

Støpt og glasert porselen
Slip-cast and glazed porcelain
28,8 × 34 cm



138

139

Martin Woll Godal, *Formen / The Mould*, 2021–2022

Benporselen, støpt og brent på 1 260 °C, uglasert. Hylle i balsatre
Unglazed bone china, slip-cast and fired at 1,260°C. Balsa wood shelf
173 × 154 × 40 cm



Tallerkener av benporselen, med trykkdekor
Bone china plates, transfer printed
50 × 75 cm



Cathrine Maske, *Glasslaboratoriet nr. 1–3 / The Glass Laboratory no. 1–3*, 2023

Blåst glass satt sammen med brukt laboratorieglass
Blown glass joined together with discarded laboratory glassware
35,5 × 22,7 cm / 35 × 15,5 cm / 42 × 14 cm

142



143

Bjørn Båsen, *Taffel (kobolt) / Banquet (cobalt)*, 2018

Olje og modelleringspasta på lerret
Oil and modelling paste on canvas
50 × 130 cm



Utstilte verk

«KUNST·HÅND·VERK»

Nasjonalmuseet, 19. september 2025–1. februar 2026

145

MATERIALITET / MATERIALITY

Kristin Austreid
f. / b. 1985, Norge / Norway
Hull 1
Hole 1
2023

Olje på plate
Oil on panel



Kode, Kode.00411

Dawn Bendick
f. / b. 1977, USA
Tid steinstabel XIII
Time Rock Stack XIII
2021

Støpt farget glass med metallpartikler, som endrer farge etter lysets brytning og styrke
Cast dichroic glass containing nanoparticles of colloidal metals that are excited by different light frequencies



Nasjonalmuseet, NMK.2022.0187

Heidi Bjørgan
f. / b. 1970, Norge / Norway
Objekt 7890
Object 7890
2021

Dreid leirgods og modellert steingods med glasur
Glazed thrown earthenware and modelled stoneware



Nasjonalmuseet, NMK.2021.0418

Kaja Solgaard Dahl
f. / b. 1984, Norge / Norway
Stein seremonier
The Stoneware Ritual
2020
Hugget og polert marmor og larvikitt,
modellert terrakotta
Carved and polished marble and
larvikite, modelled terracotta



Margrethe Loe Elde
f. / b. 1968, Norge / Norway
Tøy
Cloth
2015
Innfarget og stivet tekstil
Dyed and stiffened textiles



Maria Bang Espersen
f. / b. 1981, Danmark / Denmark
Vridde folder
Twisted Folds
2021
Gulfarget, foldet og strukket glass
Stretched and folded yellow glass



Karin Forslund
f. / b. 1984, Sverige / Sweden
Rosa materie III
Pink Matter III
2022
Ovnstøpt farget glass
Kiln cast coloured glass



Hanne Friis
f. / b. 1972, Norge / Norway
Lyst ornament
Light Ornament
2018
Håndsydd og formet bomullslerret
Handsewn and manipulated cotton
canvas



Sofia Karyofilis
f. / b. 1978, Norge / Norway
Indre blick
Inner Gaze
2017
Drevet og emaljert kobber
Chased and enamelled copper



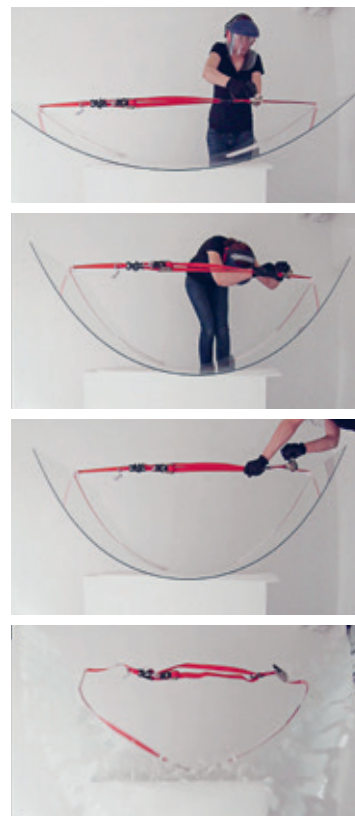
Marianne Moe
f. / b. 1975, Norge / Norway
Grønn tavle
Green Board
2015
Farget og strimlet ullfilt montert
på plate
Panel-mounted dyed and shredded
wool felt



Takumi Morozumi
f. / b. 1995, Japan
Defolumu
2021
Håndbygget glasert steingods
Glazed handbuilt stoneware



Leana Quade
f. / b. 1979, USA
Befrielse
Release
2017
Video



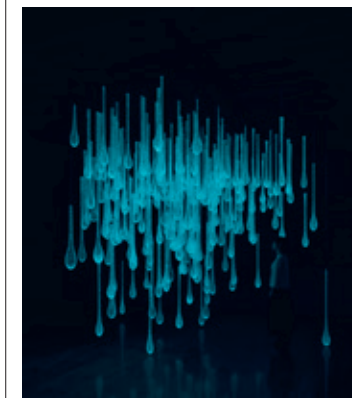
John K. Raustein
f. / b. 1972, Norge / Norway
Tilrettelagte sannheter ...
Facilitated Truths ...
2022
Vevd bomullsstoff og maskinsøm
Machine-stitched cotton fabric



Måret Anne Sara
f. / b. 1983 Norge – Sápmi /
Norway – Sápmi
Gutted – Gávogáľši
2022
Bearbeidede reinsdyrmager,
bjørkekviser og talg
Processed reindeer stomachs, birch
twigs and tallow



Rui Sasaki
f. / b. 1984, Japan
Flytende solskinn / Hakuu kaller
fra Bergen i Oslo
Liquid Sunshine / Hakuu calling
from Bergen in Oslo
2019
Blåst glass, fluoriserende materiale,
bredspektret UV-lys
Blown glass, phosphorescent
material, broad spectrum UV lights



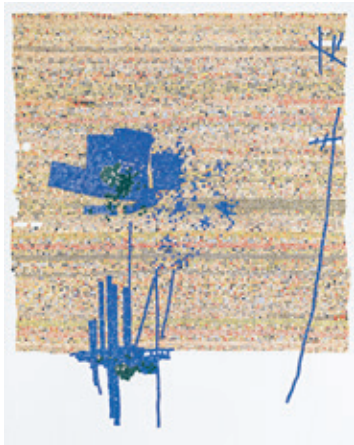
Jan-Eric Wold Skevik
f. / b. 1979, Norge / Norway
Salt Artefact N.1 from the *Salt Artefacts* series
2018
Støpt saltsmelte med kobberoksyd
Cast molten sea salt with copper oxide



Corrina Thornton
f. / b. 1978, Storbritannia / United Kingdom
Skjære
Slice
2022
Video



El Anatsui
f. / b. 1944, Ghana
Siste nytt
Breaking News
2015
Aluminiumskorker fra spritflasker
sammenbundet med kobbertråd
Aluminium liquor-bottle tops
stitched together with copper thread



Kjetil Aschim
f. / b. 1980, Norge / Norway
Stålfat
Steel dish
2013
Stålverktøy som er loddet sammen
og lakkert
Steel tools, soldered and lacquered



Torhild Berg
f. / b. 1960, Norge / Norway
Closette
2005
Sausenebb og fliser i glasert
keramikk
Glazed ceramic gravy boat and tiles



Toril Bonsaksen
f. / b. 1977, Norge / Norway
Forvillet III
Fallout III
2015
Laget av bestikk i rustfritt stål
Made from stainless steel cutlery



Regien Cox
f. / b. 1977, Nederland /
The Netherlands
Skygge – min signatur
Shadow – My Signature
2017
Broderi på garasjeport, tre, plast og
metall
Embroidery on garage door, wood,
plastic and metal



Tim Ekberg
f. / b. 1987, Norge / Norway
Sprayboks
Spray Box
2019
Spraybokser av metall og skrin av
størknet malingslag
Box made of solidified paint layers
and metal spray cans



Elisabeth Engen
f. / b. 1957, Norge / Norway
Thonetbukett
Thonet Bouquet
2007
Laget av rygger fra Thonet-stoler
Made of chair backs from Thonet
chair



Brit Fuglevaag
f. / b. 1939, Norge / Norway
Drøm
Dream
2021
Billedvev i ull, sisal, plast og papir
Tapestry in wool, sisal, plastic and
paper



Gesine Hackenberg
f. / b. 1972, Nederland /
The Netherlands
Kjøkkensmykke
Kitchen Necklace
2006
Keramikksmykke utskåret av en
gammel fajanseasett fra Royal Delft
Ceramic necklace cut out from an
old Royal Delft faience plate



Elke Karnik Kolbjørnsen
f. / b. 1963, Tyskland / Germany
Katt
Cat
2020
Støpt glass av resirkulerte ølflasker
Made from beer bottles



Konrad Mehus
f. / b. 1941, Norge / Norway
Søppelsølje
Litter Brooch
2012

Etui og sølje laget av hermetikkbokser og metalleder, knapp, perlemor, mynter og porselensskår
Box and brooch made from tin cans, button, mother of pearl, porcelain chard, coins and other metal components



Kjell Rylander
f. / b. 1964, Sverige / Sweden
Street-ware
2011
Pappkrus og porselen
Paper cups and porcelain



Philipp Spillmann
f. / b. 1977, Sveits / Switzerland
Bordbein
Table Leg
2019
Gammelt bord i teak og bøk og brosjé utskåret av bordbein med tillegg av sølv, stål og bly
Old teak and beech table and brooch carved from table leg with silver, steel and lead inlays



Kari Steihaug
f. / b. 1962, Norge / Norway
Ruin
2007
Gamle strikkede ullplagg
Old knitted wool garments



Hans Stofer
f. / b. 1957, Sveits / Switzerland
Blikkbokskrus
Tin Mugs
2006
Bearbeidede gamle blikkbokser, støpt og drevet aluminium, plast, stål og tinn
Altered tin cans, cast and chased aluminium, plastic, pewter and steel



Faig Ahmed
f. / b. 1982, Aserbajdsjan / Azerbaijan
Drivstoff
Fuel
2016
Håndknyttet ull og vevd bomull
Hand-knotted woollen carpet and woven cotton



Ingrid Berven
f. / b. 1951, Norge / Norway
Håndarbeid
Handicraft
2019
Video



Hildur Bjarnadóttir
f. / b. 1969, Island / Iceland
Sansning: Trenervet snerre, kvan
Sensing: Northern bedstraw, angelica
2014
Vevd bomull som er farget med planter fra bestemorens eiendom på Island
Woven cotton naturally dyed using plants from the artist's grandmother's property in Iceland



Ask Bjørlo
f. / b. 1992, Norge / Norway
Spalte og Takt 1
Split and Pace 1
2024
Transparent billedvev i lin og bomull
Transparent tapestry in linnen and cotton



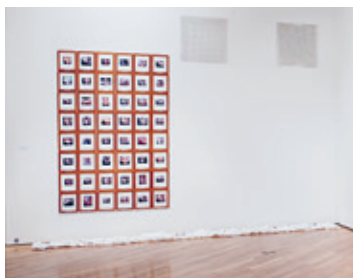
Marianne Bredesen
f. / b. 1982, Norge / Norway
Klassereise
Social Mobility
2021
Bearbeidet Europall med innslag av tropiske tresorter
Part-polished Euro pallet with tropical hardwood elements



Tina Jonsbu
f. / b. 1968, Norge / Norway
Fra serien *trådrester* / From the series *Left-over Threads*
Blåmejse, Gærdesmutte, Tornirisk, Grønsisken
Blue Tit, Wren, Linnet, Siskin
2017
Broderi på papir, med rester av bomullstråd
Embroidery on paper with left-over cotton thread



Anne Karin Jortveit
f. / b. 1964, Norge / Norway
Fra ti-kronersmarkedet
From the Bargain Bin
2008
Fotografier og heklet bomull
Photography and crocheted cotton



Nasjonalmuseet, NMK.2008.0603

Aslaug Magdalena Juliussen
f. / b. 1953, Norge / Norway
Vårdus – Vy #3, 5, 9
Vårdus – View #3, 5, 9
2017–2023
Tekstil og tre. Rester av klær og slips,
bomull og silke
Textile and wood. Remains of ties
and clothes, cotton and silk



Nasjonalmuseet, NMK.2023.0070

Simon Klenell
f. / b. 1985, Sverige / Sweden
Smelt
Melt
2015
Blåst og skjærsløpet glass
Blown and cut glass



Kode, VK.2017-009

Vidar Koksvik
f. / b. 1969, Norge / Norway
Rama
2012
Blåst glass med filigran- og
murriniteknikk
Blown glass with white Murano
filigree



Nasjonalmuseet, NMK.2012.0152

Inger Blix Kvammen
f. / b. 1954, Norge – Sápmi /
Norway – Sápmi
Fra serien / From the series:
Varangerarkiver – Várjjat arkiiva –
Varanger Archives
Varmer 4 – Báhkadit 4 – Heater 4
2023
Flettet sølvtråd og sennegress
Braided silver thread and vesicular
sedge straw
Fra familiealbumet
From the family album
Boddu – Pause – Break
Foto på aluminium
Photo on aluminium

Nasjonalmuseet, NMK.2024.0078
og NMK.2024.0077

Erlend Leirdal
f. / b. 1964, Norge / Norway
Krets
Circuit
2006
Sammenføyde furudeler som er
utskåret
Joined and carved pieces of pine
wood



Nasjonalmuseet, NMK.2006.0020

Liv Midbøe
f. / b. 1980, Norge / Norway
Under arbeid
Work in Progress
2007
Dreiet leirgods malt og trykket dekor
Thrown earthenware painted and
transfer printed



Stian Korntved Ruud
f. / b. 1989, Norge / Norway
En skje om dagen
Daily Spoon
2014
Utskåret og pusset tre
Carved and sanded wood



Lillian Saksi
f. / b. 1989, Sverige / Sweden
Variasjoner av ungefärliga komplementärer (gul og lilla)
Variations of Approximate of Complementaries (yellow and lilac)
2021
Ull fra egne sauer; spunnet og farget, vevd med sprangteknikk
Spun, dyed and sprang-braided wool from the artist's sheep



Euiyeong Yoo
f. / b. 1981, Korea
Studie av samtidskulturens form – Celadon-flaske formet som PET-flaske
Study of Contemporary Culture Form – Celadon bottle in the shape of P.E.T. bottle
2013
Dreid, preget steingods med celadon-glasur
Celadon-glazed thrown and embossed stoneware



May Bente Aronsen
f. / b. 1962, Norge / Norway
Strukket
Streched
2011
Håndskåret laminert ullfilt
Hand-cut laminated wool felt



Lillian Dahle
f. / b. 1952, Norge / Norway
Vinter
1997

Dreiet, utskåret og malt mahogni
med innlagt eggshell
Turned, carved and painted
mahogany with eggshell inlay



Nasjonalmuseet, OK-1999-0016

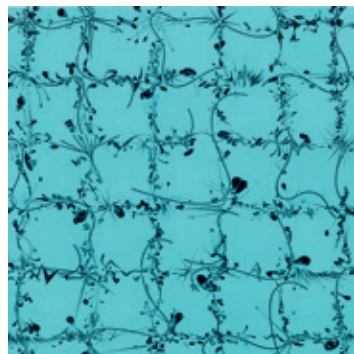
Lippa Dalén
f. / b. 1963, Sverige / Sweden
Krukke med opplysninger
Pot with information
2007

Dreid leirgods med begitning, trykket
dekor og glasur
Glazed thrown earthenware
decorated with slip and transfer
printing



Nordenfjeldske
Kunstindustrimuseum, NK.2007-414

Nils Erik Gjerdevik
f. / b. 1962, Norge / Norway
Uten tittel
Untitled
2007
Olje på lerret
Oil on canvas



Kode, BKM.00135/08

Marit Justine Haugen
f. / b. 1972, Norge / Norway
Kull
Coal
2014
Aske
Ashes



Kode, VK.2015-005

Kari Håkonsen
f. / b. 1969, Norge / Norway
Mellomverk
Insertion
2006
Blåst glass, slipt, polert og sandblåst
gjennom heklede brikker
Blown glass, cut, polished and
sand-blasted through crocheted
fabric



Nasjonalmuseet, NMK.2007.0027

Toril Johannessen
f. / b. 1978, Norge / Norway
Avlæring av optiske illusjoner
Unlearning Optical Illusions
2015
Vokstrykk på bomull montert på
ruller av metall
Wax print cotton fabric wound onto
metal rollers



Kode, BKM.00958/20

Elise Kielland
f. / b. 1964, Norge / Norway
Collage 1-4
2010
Støpt og glasert porselen med
konturtrykk
Slip-cast and glazed porcelain,
embossed



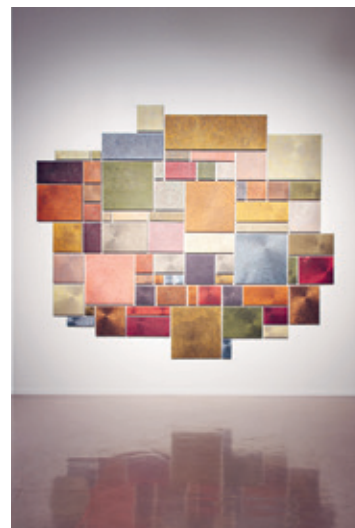
Kode, VK.2011-002/003/004/005

Torbjørn Kvasbø
f. / b. 1953, Norge / Norway
Rød stakk
Stack, Tube Forms, Red
2009
Ekstrudert leirgods som er glasert
og brent i vedovn
Extruded earthenware, glazed
and woodfired



Nasjonalmuseet, NMK.2010.0008

Åse Ljones
f. / b. 1954, Norge / Norway
Atterskinn
Afterglow
2019
Linstoff med primhull og brodert
viskosetråd, strukket på malt lerret
Linen fabric with eyelet stitch and
embroidered viscose thread,
stretched on painted canvas



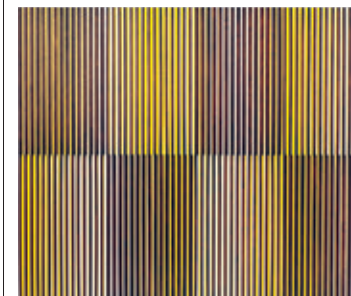
Nordenfjeldske
Kunstindustrimuseum, NK2020-051

Linda Jansson Lothe
f. / b. 1963, Sverige / Sweden
Blå høst
Blue Fall
2021
Modellert og dreid porselen med
malt dekor, glasert
Modelled and thrown porcelain
with painted decoration, glazed



Nasjonalmuseet, NMK.2022.0170

Edith Lundebrekke
f. / b. 1959, Norge / Norway
Interferens 1
Interference 1
2008
Malt MDF-plate med spiler
av valnøttre
Painted MDF panel with strips
of walnut



Nasjonalmuseet, NMK.2009.0034

Yinka Shonibare
f. / b. 1962, Storbritannia /
United Kingdom
Venus fra Milo (etter Alexandros)
Venus de Milo (after Alexandros)
2016

Støpt glassfiberskulptur håndmalt
hollandsk vokstrykkemønster med
tilhørende spesiallaget globus og
sokkel
Cast fibreglass sculpture, hand-
painted with Dutch Wax pattern and
bespoke hand-coloured globe and
plinth



Privat eie (NMK.LAAN.2025.0548)

Marit Tingleff
f. / b. 1954, Norge / Norway
Blå veggplatte
Blue Dish
2008
Modellert leirgods som er malt og
glasert
Painted and glazed handbuilt
earthenware



Morten Andenæs
f. / b. 1979, Norge / Norway
Ødelagt Wedgwood Edme
Damaged Wedgwood Edme
2023
Fotografi, archival inkjet trykk
Photography, archival inkjet print



Ingrid Askeland
f. / b. 1975, Norge / Norway
Privat eiendom
Private Property
2005
Støpt, malt og glasert steingods,
malt kartong
Glazed moulded and painted
stoneware, painted card



Jon Gundersen
f. / b. 1942, Norge / Norway
Rombeporfy: Tre kopper
Rhombus porphyry: Three cups
2011
Hugget og polert rombeporfy,
hanker av modellert porselen, glass
Cut and polished rhomb
porphyry with modelled porcelain
handles, glass



Elin Hedberg
f. / b. 1988, Sverige / Sweden
Jeg tar det i morgen
I'll Deal with It Tomorrow
2019
Drevet sølv
Chased silver



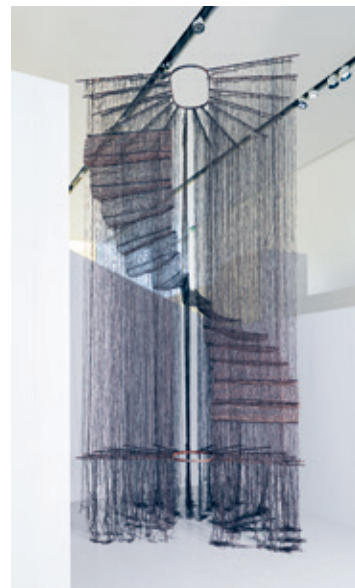
Moa Håkansson
f. / b. 1987, Sverige / Sweden
Trängd
Pressed
2016
Modellert og glasert steingods og pulverlakkert stål
Glazed modelled stoneware, welded and powder coated steel



Nellie Jonsson
f. / b. 1991, Sverige / Sweden
Tabelras
2023
Modellert og glasert steingods
Glazed modelled stoneware



Marthe Minde
f. / b. 1984, Norge Norway
Trappene heime
The Stairs Back Home
2018
Vevd ull
Woven wool



Sidsel Palmstrøm
f. / b. 1967, Norge / Norway
Erindring og reparasjon: Raseri
Remembrance and Restoration: Rage
2007
Skjorter av maskinvevd bomull og kunstfiber, håndbrodert med bomullstråd, lakkert treverk og pleksiglass
Shirts made of machine-woven cotton synthetic blend fabric with cotton hand embroidery, painted wood and acrylic glass



Anders Herwald Ruhwald
f. / b. 1974, Danmark / Denmark
Du i mellem
You in Between
2008
Modellert og glasert steingods, stål og nylonbånd
Glazed modelled stoneware, steel and strips of nylon



Johannes Vemren Rygh
f. / b. 1979, Norge / Norway
Da nurket så dagens lys
When Little Snoozy Saw Daylight
2008
Hugget og polert marmor, lyspære og forgylt metall
Cut and polished marble, light bulb and gilt metal



Hanne Tyrmi
f. / b. 1954, Norge / Norway
TreArbeider
WoodWorks
2010
Utskåret og malt furu og bjørk, hylle
av glass og speil
Carved and painted pine and birch,
glass shelf and mirror



Borghild Rudjord Unneland
f. / b. 1978, Norge / Norway
Trøstesang
Song of Consolation
2020
Stol, langkost, vaskeklut og bøtte
Chair, broom, washcloth and bucket



Ina Vang
f. / b. 1993, Norge / Norway
En vanlig dag
An Ordinary Day
2023
Video, iPad, strikket ull
Video, iPad, knitted wool



Bouke de Vries
f. / b. 1960, Nederland / The
Netherlands
War and Pieces
2019
Skår og deler av gamle porselens-
gjenstander, porselen med trykket
dekor, støpt og forgylt stål
Shards and pieces of old porcelain
objects; transfer-printed porcelain;
cast and gilded steel



Lisa Walker
f. / b. 1967, New Zealand
Skjeer fra Karl Martino Anna
Spoons from Karl Martino Anna
2022
Flettet tråd, farget leire og skjeer av
bein, tre sølv og stål
Braided thread, coloured clay and
bone; wood, silver and steel spoons



Sigurd Bronger
f. / b. 1957, Norge / Norway
Serveringsinstrument for egg
Serving Device for Egg
2001
Tre, metall og glasert porselen,
gummihjul
Wood, metal and glazed porcelain,
rubber tyres



Kode, VK.2001-023

Bjørn Båsen
f. / b. 1981, Norge / Norway
Taffel (kobolt)
Banquet (cobalt)
2018
Olje og modelleringspasta på lerret
Oil and modelling paste on canvas



Blaafarveværket
(NMK.LAAN.2025.0249)

Siren Elise Dversnes Dahle
f. / b. 1986, Norge / Norway
Drift II
Drifter II
2020
Digital Jacquard-vev i bomull og lin;
oppheng av kryssfinér og betong
Digital Jacquard weave in cotton and
linen; plywood and concrete mount



Nasjonalmuseet, NMK.2020.0295

Putte H. Dal
f. / b. 1969, Norge / Norway
Inne eller ute
Inside or Outside
2016
Metall og nylontråd; gjenbrukte
låsdeler
Metal and nylon thread; upcycled
lock parts



Kode, VK.2017.006

Robert Dawson
f. / b. 1953, Storbritannia /
United Kingdom
Spinn
Spin
2010
Tallerkener av benporselen, med
trykkdekor
Bone china plates, transfer printed



Kode, VK.2012-004

Siri Ensrud
f. / b. 1973, Norge / Norway
Snittmønster # III ...
Cut Pattern # III ...
2008
Broderi på tekstil
Embroidery on textile



Kode, VK.2009-016

Sigrid Espelien
f. / b. 1984, Norge / Norway
Gulv
Floor
2017
Håndlagde teglstein av blåleire
Handmade earthenware bricks



Martin Woll Godal
f. / b. 1983, Norge / Norway
Formen
The Mould
2021–2022
Benporselen, støpt og brent på
1 260 °C, uglasert; hylle i balsatre
Unglazed bone china, slip-cast and
fired at 1,260 °C; balsa wood shelf



Kari Håkonsen
f. / b. 1969, Norge / Norway
Kvern
Quern
2022
Ovnstøpt glass med innpresset
mønster fra gammelt pressglass
Kiln cast glass with patterns
embossed from old pressed-glass
objects



Hella Jongerius
f. / b. 1963, Nederland / The
Nederlands
Dyreskål – skål med flodhest
Animal Bowl – Bowl with Hippo
2004
Støpt og glasert porselen med
håndmalt dekor
Slip-cast and glazed porcelain
with hand-painted decoration



Cathrine Maske
f. / b. 1963, Norge / Norway
I samarbeid med / In coloboration
with Vidar Koksvik, f. / b. 1969,
Norge / Norway
Glasslaboratoriet nr. 1–3
The Glass Laboratory no. 1–3
2023
Blåst glass satt sammen med
brukt laboratorieglass
Blown glass joined together with
discarded laboratory glassware



Trond Kasper Mikkelsen
f. / b. 1976, Norge / Norway
Transformer 6.5.01 Pod
2009
Kinetisk objekt i messing
og aluminium
Kinetic object in brass and
aluminium



Irene Nordli
f. / b. 1967, Norge / Norway
Hesteslagmark
Horse Carnage
2010
Støpt og glasert porselen
Slip-cast and glazed porcelain



Ansgar Ole Olsen
f. / b. 1952, Norge / Norway
Åpent system
Open System
2009
Kuttet, drevet og loddet metall
Cut, chased and soldered metal



Ole Morten Rokvam
f. / b. 1963, Norge / Norway
8024
2009
Modellert og vedfyrte steingods med
deler av tre og metall
Modelled, wood-fired stoneware with
wood and metal elements



Franz Petter Schmidt
f. / b. 1969, Norge / Norway
I samarbeid med / In collaboration
with Siv Støldal og fotograf /
and photographer Märta Thisner
Weaving Fabric for Suits
– *The Stream Sjølingstadbekken*
2014–2015
Vevet ull, silke, bomull, kunstfiber,
papir, bein og tre
Woven wool, silk, cotton, synthetic
fiber, paper, bone and wood



ENGLISH TEXTS

THE CURATORS TAKE THE FLOOR

Inger Helene Stemshaug
Knut Astrup Bull
Steffen W. Holden
Anne Britt Ylvisåker
Morten Spjøtvold
Peder Valle

In 2025, Norske Kunsthåndverkere (the Norwegian Association for Arts and Crafts) celebrates its 50th anniversary. To mark this event, curators responsible for studio craft at Kode in Bergen, the National Museum in Oslo, and the National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim have worked together to curate 'ART-HAND-WORK'. The curatorial ambition is to present contemporary studio craft as an important and relevant art form.

THE EXHIBITION: 'ART-HAND-WORK'

As the Norwegian Association for Arts and Crafts celebrates its half-centenary, craft seems more relevant than ever before. In recent decades, performers within contemporary art and design have adopted techniques, materials and forms of expression that were previously confined to specific studio craft genres. Fine artists are weaving and making ceramic objects; industrial designers are whittling and making sculptures. During the same period, studio craft has evolved from a traditional field strongly associated with the production of functional objects, into a diverse field in which craft artists employ forms of expression that were previously the preserve of fine art. Studio craft practices increasingly incorporate photography, video, installation, and conceptual approaches, making them relevant for interpretation within contemporary art contexts. Over the years, such changes have caused the boundaries between studio craft, fine art, and design to become increasingly blurred.

As a result, many people claim that the 'traditional' boundaries between the three disciplines are no longer relevant. This post-disciplinary state of affairs has had a particular impact on the status of studio craft within the art world. Although studio craft seems to have a presence within all art forms, the word 'craft' is little used, and seems to have been replaced by the term 'material-based art'. Does this mean that craft is a thing of the past and that all art is now contemporary art? We disagree with this view, which we believe represents an overly broad analysis of changes in recent decades. What has changed is that we no longer define boundaries between disciplines according to what objects look like, but according to the discourses we apply to understand and discuss them.

In our opinion, craft has continued relevance and importance because of the distinctive epistemology it represents. In other words, it represents a distinctive understanding of art and reality. Studio craft has a distinctive 'gaze' whose perspectives differ from those of contemporary art. Studio craft arises in the gaze's encounter

with a work as it gives it resonance within the context of studio craft.

If we ask questions about a given work in a craft context, we will get different answers than if we ask the same questions in a design or contemporary art context. This is no different from a carpenter and a philosopher seeing different things in the same object. Consequently, if the disciplines of design and craft were to be absorbed into contemporary art, many perspectives and insights would be rendered invisible. For this reason, it is important to maintain a diverse and multi-voiced art world. This is perhaps more important than ever in a world where practitioners and works transcend traditional disciplinary boundaries. It is only when encountering these different 'gazes' that works reach their full interpretive potential.

Against this backdrop, we insist on the relevance of contemporary studio craft and its presence in the art world today.

THE BOOK: *DANGEROUS LIAISONS. ART-HAND-WORK*

In connection with the exhibition 'ART-HAND-WORK', our ambition has been to publish a collection of texts that will both stimulate debate and supplement the exhibition by providing a more in-depth introduction to discussions about the place of studio craft in today's interdisciplinary art landscape. The texts paint a broad picture of the complicated relationships between studio craft, design and contemporary art – in particular between studio craft and contemporary art. In the *ménage à trois* among the disciplines, in both the past and present, there are a number of attitudes, desires and opinions about what studio craft is or, perhaps more accurately, what it isn't. Is it a fully valid art form? Or has it run its course as an independent discipline and become just a working method and an expression within contemporary art?

In this book, we aim to provide some insight into the discussions about the nature of studio craft and why these discussions have arisen. We have invited authors from within and outside the field to contribute their perspectives in texts that are accessible, concise, and often contentious.

The publication consists of eight independent texts, each of which reflects in its own way on studio craft's language, status and relevance in today's art world. It is divided into three sections, to which texts have been allocated according to common themes.

In the first section, Knut Astrup Bull, Steffen W. Holden, André Gali and Elizabeth Essner, and examine the status of studio craft in a post-disciplinary art world. What happens to studio craft when an ecosystem of separate disciplines is replaced by a single contemporary art concept such as materialbased art? As well as exploring the concept of studio craft against the backdrop of institutional structures, we learn how institutions have shaped its meaning. Is studio craft an element within contemporary art, or does it exist at all? Is there still any value in applying different

180

181

terms to art, or is everything so similar that only one concept is now relevant?

In the second section, our authors look towards the future. They investigate whether the three fields have a future-oriented common denominator that has brought them closer together. Ingrid Halland argues in favour of ecological principles as a unifying force for the three fields, and advocates for interdisciplinary projects to solve ecological challenges. Kjetil Røed argues that art is a kind of ethical and humanist performance space with diverse gazes that is capable of creating counter-narratives and allowing us to reflect on what it means to be human. Are the boundaries between the different fields important and should they be retained?

In the third and last section, Irene Snarby writes about the challenges faced by minority art in encounters with dominant artistic concepts. She explores the impact of Western artistic concepts and the Norwegian language on Sámi art and *duodji*, and how *duodji* has been downgraded to handicraft, domestic craft and commercial activity. Stian Hårstad delves into how language defines how we understand the world around us, in an article about how boundaries within the art world have been obscured partly by verbalization, not just by artistic practice. How we talk about art is completely fundamental for positioning ourselves within the art world. In this context, practices such as fine art and craft can be seen as different linguistic communities that are defined by the language used by their members.

PART 1 DANGEROUS LIAISONS

THE STATE OF STUDIO CRAFT IN AN ART WORLD GOVERNED BY BUREAUCRATS AND THE MARKET

Knut Astrup Bull

Norwegian studio craft artists enjoy more exposure today than ever before. Many practitioners are now exhibiting in institutions and galleries that would have seemed beyond the realms of possibility just 15 years ago. Ceramics, textiles, and other materials that were previously associated only with studio craft are now attracting a great deal of attention from museums and galleries and the public. Given this situation, it is paradoxical that 'studio craft' is a concept we encounter more and more rarely. The term is seldom used in reviews, other art-related texts or debates. There seems to be a growing tendency for studio craft to be subsumed into contemporary art and/or to be replaced (at least in Norway) by the term 'material-based art'. As a result, the status of studio craft may seem lower than ever in today's art world. Two decades ago, for both artistic and political reasons, many institutions and studio craft artists were careful to use the term 'studio craft' as often as possible. Now it seems as though even the organization that represents studio craft artists in Norway, Norske Kunsthåndverkere (NK, the Norwegian Association for Arts and Crafts), is not particularly bothered about using it. How did we get here? Does the explanation lie in developments in aesthetic theory, art-world politics, structural changes within art institutions, or a more market-oriented art policy?

This text identifies politically-driven structural changes in art institutions, as well as art-world trends and politics, as the main reasons for the low profile of the concept 'studio craft' today. My arguments are based on an *epistemological* understanding of the concept of 'studio craft'. This understanding underlies a very particular way of working with and interpreting art; a distinctive historical tradition that has its own approach to reality through its own artistic practices. I wear these epistemological 'glasses' when presenting my interpretation of the debates about studio craft over the past 50 years, with a particular emphasis on the most recent three decades.

THE BIRTH OF STUDIO CRAFT

To understand the dynamics of conversations about craft, it may be useful to shed light on the birth of craft as an art form. During the 19th century, the whole art world was in a state of upheaval. A new way of understanding art emerged, based on the idealist philosophy of thinkers such as Immanuel Kant (1724–1804).¹ The role of art was now

to offer a different form of cognition that was not bounded by the rationality of everyday life. Kant believed that art was an autonomous domain that operated beyond these bounds. As a result, art could provide insights that differed from those provided by science.

In the second half of the 19th century, some aesthetic theorists and artists expressed scepticism about art being autonomous, because that would separate it from people's everyday lives. Art was no longer a creative force in everyday life. In addition to the increased mechanization of manufacturing, movements such as the English Arts & Crafts movement based their understanding of art on a philosophy that offered an alternative to idealism. People turned to materialist philosophy, with the early writings of Karl Marx (1818–1883) on aesthetics proving highly influential.² According to this philosophy, art should be made by and for the people. The most important theorist in the Arts & Crafts movement was William Morris (1834–1896).³ Morris believed that art should be a natural part of everyday life, rather than being separate from it. The materialist understanding of art covered all forms of artistic expression, including painting, architecture and the making of functional objects. The things we surround ourselves with in our homes were a central concern of the movement, and the artistic value of functional objects was considered on a par with that of painting. Some artists set up their own workshops to make functional ceramic and silver objects, to design and make textiles and furniture, and to engage in interior design. This was the start of the so-called Studio Craft movement, which simultaneously established studio craft as an art form.

In other words, studio craft was a reaction to two 19th-century trends: theoretical developments in fine art; and the mechanization of manufacturing. The Arts & Crafts movement wanted to shape a new direction for art. The theoretical basis for this new direction was materialist aesthetics. Accordingly, studio craft was an independent art form and epistemology, and also a reaction to both industrialization and fine art.⁴ The establishment of craft as an art form set the stage for a 'love triangle' between the disciplines of design, fine art and craft. Crossing the boundaries between these disciplines gives rise to dangerous liaisons that provoke intense debates about what is, and what is not, art.⁵ These debates can get especially heated when studio craft is perceived to be crossing into fine-art territory, and they have had, and continue to have, a major impact on conversations about craft.

A MINOR ART

In the 19th century, fine art achieved hegemony. It gained the authority to define what art is. This status was cemented at the start of the 20th century, when autonomy became an essential element in abstract and non-figurative art. The concept of 'Art' became synonymous with 'fine art', and this became the yardstick for describing and

structuring art as an overall discipline. All artistic activities were measured against the concept of art and categorized according to their 'purity'. The more abstract and removed from everyday life (autonomous) an artistic practice was, the higher it ranked in the hierarchy of art. Studio craft, which clung to its links with everyday life (and so was not autonomous) was a *minor* art.

When fine art wrote the history of art, studio craft was seen as a humanizing element within the field of industrial design. In the language of the conqueror, studio craft became 'brukskunst' – applied art. From a fine-art perspective, and ignoring studio craft's historical origins as an attempt to establish an alternative art form, studio craft was seen merely as a reaction to mechanized production. The distinction made by fine artists between craft/design and 'true' art also manifested itself in the organization of art schools.

STUDYING ON THE FAULT LINES BETWEEN FINE ART AND DESIGN

Until 1996, most Norwegian studio craft students attended either the Norwegian State College of Applied Art (SHKS) in Oslo or the National College of Art and Design in Bergen. The colleges' courses placed heavy emphasis on drawing and design, combined with instruction in crafts such as ceramics, textile weaving and design and metal-working. The colleges aimed to train the students for careers in industry, where they would apply their knowledge of craft techniques to improve product designs. While some graduates went on to work full-time in industry, others combined careers in industrial design with the hand-crafting of functional objects in their own workshops.

In the 1960s, the field of industrial design underwent drastic changes, partly due to rapid changes in production processes. Graduates of applied arts courses lacked the skills required for the new era of industrial design. At the same time, the colleges found that increasing numbers of students wanted to pursue their artistic interests and become independent studio craft artists. These changes coincided with the so-called Artist's Action, which reached a climax in 1974. That year, artists achieved success with their demands for increased government funding in return for their commitment to establish professional organizations that would be able to negotiate with the government and manage the funding arrangements. This was the context for the founding in 1975 of Norske Kunsthåndverkere (NK).

IS STUDIO CRAFT REALLY ART?

Studio craft artists wanted craft practices to be recognized as an art form that was independent from fine art, but with the same validity and value. In other words, different practices, but with equal status. Many fine artists and art theorists were provoked when studio craft artists broke away from the applied arts and asserted themselves as artists. They encountered opposition on two fronts. Firstly, as already mentioned, studio craft

did not fulfil the fine-art criteria for classification as an autonomous art form. Secondly, some commentators thought that studio craft artists, in prioritizing art over function, were reneging on their societal role: supplying functional handmade objects. Such arguments were made in print by the author and social commentator Stein Mehren, among others.⁶

It was with the establishment of NK in 1975 that the 'love triangle' among studio craft, fine art and design came to full expression, with the studio craft artists claiming that studio craft was a fully-fledged art form, while also distancing themselves clearly from design and industry. Friction among the three disciplines, and in particular between studio craft and fine art, has been hugely significant for conversations about, and the development of, studio craft up to the present day. Studio craft has found it difficult to establish itself as an art form in the space between design and fine art. In my opinion, one of the reasons is the lack of communication of studio craft's epistemology and of its roots in a different aesthetic tradition than fine art.

What is behind studio craft's demand to be recognised as art? Should this demand be judged based on studio craft or fine-art considerations? When the answer is not stated clearly, and most people think of art as synonymous with fine art, Norwegian studio craft artists are judged from a fine-art perspective. As a result, the studio craft artists have been tilting at windmills and struggling to gain acceptance for studio craft as a fully-fledged art form among the theorists and other actors in the field of fine art.

OPTIMISM AND POSTMODERNISM

In the early 1990s, postmodernism broke through on many fronts in Norway. Philosophical and scholarly trends associated with postmodernism challenged the accepted ideas of modernism. Among other things, many commentators challenged the validity of the hierarchy that gave one artistic discipline higher status than another. Moreover, why did fine art have the authority to define what constituted art? Studio craft artists and others involved in craft asserted that it was old-fashioned to think that studio craft was a lesser art form than fine art. Wasn't it time to erase the distinction between the disciplines and establish craft as a genre within fine art?

One of the arguments in favour of making studio craft part of fine art was supported by changes in studio craft practices and forms of expression. Postmodernism encouraged the abandonment of genres and medium-specific art, where painting was painting and sculpture was sculpture. Simultaneously, a new generation of studio craft artists was graduating from the colleges. The new generation, who had had nothing to do with the Artists' Action and the establishment of NK, sought inspiration outside studio craft traditions with regard to themes, styles and media. As sources of reference, fine art trends such as neo-conceptualism

and neo pop became just as important as the histories of textiles and ceramics. A bowl or a tapestry became just as relevant as an installation or conceptual work. The variety of expressions and impulses increased, and the handmade production of functional and non-functional objects became just one of many directions within studio craft during the 1990s. As a result, many works in the field of what we now can call contemporary studio craft, had visual similarities to fine art. These similarities helped reinforce claims that contemporary studio craft and fine art were in the process of merging, or at least the gap between them was lessening.

The boundary between the art forms had become blurred. Not least, the younger generation of studio craft artists saw the previous generation's definition of studio craft as narrow.⁷ In 1997, the NK's annual members' meeting adopted a new definition of craft. This definition was so broad that in reality it covered any kind of artistic practice.⁸ Perhaps the new definition was intended to facilitate the process of finally being incorporated into fine art and gaining recognition as artists. It can seem that the studio craft artists were no longer seeking recognition for studio craft as an independent and equally valid art form, but were aiming for incorporation into fine art.

THE RESTRUCTURING OF NORWAY'S MUSEUM AND HIGHER-EDUCATION SECTORS

The changes within the studio craft sector and the postmodernist conversations about art were taking place at a time when the government had initiated major structural changes in the museum and higher-education sectors. These changes were of particular significance for studio craft. The trend for some contemporary studio craft objects to have visual similarities to works by fine artists coincided with efforts by the Ministry of Culture to reduce the number of operational units in the museum and university-college sectors, as part of a process of consolidation and professionalization. The so-called consolidation process in the museum sector brought about major changes in Norway's art and decorative arts museums. As time went on, the government decided it would be a good idea to merge fine-art and decorative arts museums. Among other things, the mergers would facilitate the provision of new buildings and allow the consolidation of resources.⁹

The fine-art museums were particularly sceptical about these plans. To sell the reforms to the museums and artists' organizations, the government argued that the reforms would strengthen artistic disciplines and make museums more resilient. Another popular argument was that contemporary studio craft and fine art had been converging in recent years, and that it was old-fashioned to keep them apart in separate museums. Many studio craft artists and decorative arts museum curators reacted positively to the idea of the mergers, which they thought would

lead to studio craft finally achieving the status of a 'true' art and becoming part of contemporary (fine) art.¹⁰

Norway's three decorative arts museums, the Norwegian Museum of Decorative Arts and Design in Oslo, the West Norway Museum of Decorative Art in Bergen and the National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim, were severely underfunded, leaving them with little scope to conduct research, acquire new works, or arrange exhibitions. The museums also had only a small number of experts on their staff. Many of these staff members were positive about the mergers, seeing opportunities for improvement in funding and collections management. Some were sceptical, however, about the loss of specialist management skills that the mergers would involve. In addition, many studio craft artists were in favour of the incorporation of the Norwegian Museum of Decorative Arts and Design in Oslo into the National Museum. The merger took place in 2003. Subsequently, the West Norway Museum of Decorative Art merged with Bergen Art Museum in 2007, and in 2012, the National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim became part of an umbrella organisation, the Museums of Southern Trøndelag, although it retained its independent scholarly status. At the time of writing in 2025, it seems very likely that Trondheim Art Museum and the National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim will merge in the near future.

During the 1990s, and within the context of wider reforms in tertiary education, the government initiated a merger process in art education.¹¹ This process involved the merger of the fine-art academies and applied-arts colleges in Bergen and Oslo respectively, based on the same arguments used to advocate for the museum mergers. In 1996 in Oslo, the National College of Applied Art (SHKS) merged with the National Academy of Fine Arts. In the same year, the National College of Art and Design, Bergen merged with the Western Norway Academy of Art. In both Bergen and Oslo, the formerly independent institutions remained in their original buildings and the content of their courses remained largely unchanged. It was only once the institutions, first in Oslo and later in Bergen, moved into new shared premises that the contents of the courses, particularly the studio craft-based courses, started to be affected by the mergers. The merged institutions in Oslo, now known as the Oslo National Academy of the Arts (KHiO) moved into new premises in 2010. In Bergen, the two institutions moved into a new building in 2017 and joined the University of Bergen as part of the Faculty of Fine Art, Music and Design. The faculty's departments are now known as the Art Academy – Department of Contemporary Art, the Grieg Academy, and the Department of Design. Now there was no longer a focus on training studio craft artists in either Oslo or Bergen. The teaching was now intended to reflect an 'expanded art field' in which boundaries between genres and disciplines were a thing of the past.

All art now existed somewhere along the spectrum of contemporary (fine) art, or so it would seem. In my opinion, there were two reasons why the Ministry of Culture and other actors in the museum and art sectors supported the museum reforms. Firstly, as already mentioned, there was a belief that the mergers between fine-art and applied-art museums would indirectly result in studio craft gaining the same status as fine art. Secondly, there was also a belief that the consolidation would boost resources for both collections management and public-facing activities. With hindsight, we can say that the latter expectations have been fulfilled. The mergers have certainly improved storage and conservation resources for the collections of the former applied-art museums, as well as providing more opportunities for public-facing activities.

Although many people involved with the decorative-art museums were positive about the mergers, there were also many people who were sceptical. The sceptics were not convinced that the mergers with the art museums would improve the status of studio craft. This uncertainty was based on general attitudes to studio craft within fine art. Many people within fine art were extremely sceptical about the mergers. In their opinion, studio craft was not a fully-fledged art form and as such, was not worthy of inclusion in a fine-art museum. The debate was even more heated regarding the merging of fine art and studio craft in tertiary education. High-profile artists such as Lars Vilks, for example, considered fine art and studio craft to be based on two distinct aesthetic traditions that had little in common.¹²

A SCHOLARLY BOOST FOR CRAFT?

The museum reforms were designed largely to bring about administrative improvements, but another important goal, as already mentioned, was to boost their scholarly capacity. With hindsight, theoretical studies of studio craft have clearly been weakened in both museums and higher education. In 1995, there were two independent colleges dedicated to training studio craft artists. Studio craft artists were represented by their own organization (NK) and three independent decorative-art museums had scholarly responsibility for the field. In total, the three museums employed three directors and seven conservators/curators, all with expert knowledge of studio craft. Overall, it was members of this group who were responsible for organizing studio craft-related exhibitions, and also research and public-engagement activities. No Norwegian universities had scholarly positions dedicated to the study of studio craft. When the reforms began, the community of researchers specializing in studio craft could be described as small and vulnerable, but with much responsibility and a strong identity.

At the time of writing in 2025, three decades after the reforms started, there is only one museum director with a special interest in studio craft, the director of the National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim. As already mentioned, it seems that this role will disappear soon,

if the merger with Trondheim Art Museum goes ahead. In such a scenario, it is realistic to assume that the merged museums will share a common director. It will be a positive surprise if the new director is recruited from the world of studio craft. Soon, there are likely to be no museum directors in Norway who can make strategic decisions about studio craft on the basis of their independent scholarly opinion. There are now only seven people with special expertise in studio craft employed by the merged museums, and most of these report to directors whose backgrounds are in fine art. These directors do not always have the same priorities or sufficient knowledge of studio craft to make sound strategic choices. Although the museum reforms have strengthened important areas such as collections management, administration and funding, they have simultaneously significantly eroded the museums' studio craft-related scholarship.

We have seen similar developments in higher education, with studio craft-related studies now being incorporated into multi-disciplinary programmes all under one administrative umbrella. It's true that KHiO in Oslo has a Department of Art and Craft that can be seen as a continuation of the teaching community at SHKS, but academic priorities change once a medium-sized college becomes part of a larger institution. In Bergen, following the move into a single building and the merger into the University of Bergen, there is no longer a separate department with links to the old studio craft institution.¹³ Students are now offered a general contemporary (fine) art study programme with facilities that include workshops for ceramics and textiles. These workshops are the only surviving evidence of the existence of the National College of Art and Design, Bergen.

As seen with the decorative-art museums, the mergers of fine art- and studio craft educational institutions has brought about major improvements in many important areas. There are better facilities, more opportunities for students, and the teaching is more professional. At the same time, the mergers have weakened studio craft's distinctive qualities as a discipline both artistically and academically. Studio craft has become less visible as a discipline within art education. Teaching resources for art history and art theory are generally not oriented towards studio craft, but fine art. Scant attention is paid to the theory and history of studio craft, and it can seem that there is little attempt to make students aware that studio craft has its own epistemology and is a separate art form.

FUNDING FOR HIGHER EDUCATION BEING DRIVEN BY THE MARKET

The government has introduced market-driven funding for Norway's tertiary education sector. Institutions' operational funding now depends largely on how many students enrol and how many graduate. As a result, subjects that attract few students will struggle to obtain funding and may face closure. This is probably one reason why a joint

programme has been established in Bergen, while at KHiO in Oslo, the teaching resources and facilities in the Art and Craft Department are available to students enrolled in the Academy of Fine Art who are interested in exploring textiles and ceramics. The outcome for the Art and Craft Department is that many students on its courses are guests from the Academy of Fine Art. In addition, most likely a good number of its own students are young people who aspire to be fine artists, but who were rejected by the Academy of Fine Art and applied to the Art and Craft Department instead. In other words, some of the students enrolled to study in the Art and Craft Department have an agenda that does not include becoming a studio craft artist.

It is positive that the department has chosen a name that includes craft, but if one reads the descriptions of its degree programmes, they refer to specialist art training in medium- and material-based art. It is possible that KHiO decided to avoid mentioning studio craft when describing its degree programmes to avoid reducing its student body, and consequently its operating budget, by frightening off potential applicants.

AUTONOMOUS ART FORM OR A TYPE OF FINE ART?

The debate about the status of contemporary studio craft with all its nuances – whether it is an autonomous art form, synonymous with fine art, or a sub-category of fine art – is partly driven by commercial interests. An overarching question features in all parts of this debate: Is contemporary studio craft best served by standing on its own feet and maintaining its own aesthetic, or is the best strategy for the future to argue that studio craft today is a form of visual art?

There are powerful interests within the studio craft community who wish to establish contemporary studio craft as an art form within fine art. Acceptance of studio craft as part of contemporary (fine) art will raise its status and accordingly the reputations and financial situations of studio craft practitioners. Over the past 50 years, several commentators have argued that contemporary studio craft is a form of fine art. These commentators highlight the elements of studio craft that can fit within the notion of fine art. We find an obvious example of this strategy in the art historian Gunnar Danbolt's book about the ceramicist Arne Åse, which tellingly enough was titled *From Bowl to Art*.¹⁴ Danbolt emphasizes aspects of Åse's porcelain bowls that make them fit into the history of avant-garde art and the concept of autonomy. His reasoning is that the bowls are made with an artistic intention, and the result is so beautiful that the utilitarian aspect is neutralized, causing them to appear as depictions of bowls, rather than bowls in and of themselves. According to this strategy, it is probably important to steer clear of the term 'studio craft', because fine-art prejudices against studio craft will be likely to prevent the bowls from being accepted as art.

THE ART FORM WITH THE UNMENTIONABLE NAME

One would think that the NK would make active use of the word 'studio craft' when publicizing its members' activities. However, if one examines their approach to the word during the past decade, one has the impression that the organization as far as possible avoids referring to 'studio craft' in its public-facing activities. In my opinion, the reasons are linked to factors already mentioned in this text: the quest for acceptance into the world of contemporary (fine) art, and private- and public-sector market forces. We will return to this issue below, but first we will look briefly at how the NK presents the area of art that it works with. The text on the Norwegian version of the NK's website (as translated by the author) reads:

NK works to improve studio craft artists' working situations and raise awareness of contemporary material-based art. NK is Norway's largest membership organization for material-based artists and has been the professional organization for studio craft artists since 1975.¹⁵

The text sends an important signal that the NK's members are not practitioners of the art form known as studio craft, but are artists who work with so-called material-based art. The term 'studio craft' is used here only in relation to the name of a profession (the 'studio craft artists'). If we look more closely at the NK's subsidiary operations, such as its two galleries and its annual juried exhibition, we see the same tendency. There is nothing in the title or marketing materials for the annual exhibition to suggest that it is an exhibition of studio craft. Until 2017, the exhibition series was titled 'Studio Craft 2012', 'Studio craft 2013' and so on. In 2018, it was rebranded as the Annual Exhibition. In recent years, call-outs for submissions have tended to prefer the term 'material-based art' to 'studio craft'. Instead, the call-outs encourages submissions from artists who find it exciting to use their hands to work with materials.¹⁶ At the opening of The Annual Exhibition 2023, 'studio craft' was not mentioned in the speech on behalf of the NK. Instead, there were repeated references to 'material-based art'. It seems as though the NK is seeking actively to phase out the word 'studio craft' and replace it with 'material-based art'.

Can it be that the NK sees a golden opportunity to elevate the status of studio craft at a time when contemporary (fine) artists are very interested in working with materials and techniques that were previously associated with studio craft? The term 'material-based art' is also well-suited to describe developments in the field of contemporary (fine) art over the past 15 years, as fine artists began to work with materials and techniques with which they were previously unfamiliar. My assumption is that KHiO and the NK have replaced 'studio craft' with 'material-based art' in the hope of opening up the field so that fine artists and studio craft artists who work with ceramics can come together and all

simply be known as material-based artists. In this way, many contemporary studio craft artists would join the contemporary (fine) art world. The use of the term 'material-based art' can be interpreted as a strategy by actors in the studio craft community to associate themselves with contemporary (fine) art and thus allow studio craft to slip unnoticed into the realm of fine art.

The NK-owned but partially independent gallery Format in Oslo depends on its sales. The gallery receives operating funding from the NK but has to operate within the constraints of the commercial art market. Unsurprisingly, it adopts the same profile as the NK and exploits the contemporary interest among public- and private-sector collectors in contemporary practitioners within fine art, studio craft and design whose artistic expression is material-based. The gallery describes its profile and strategy as follows:

Format was founded in 1991 and is a leading gallery for contemporary crafts and design in Norway. The gallery is an exhibition and sales venue of the finest artistic quality within the material-based arts. [...] The gallery's goal is to challenge established norms while highlighting key values in the field by actively bringing a wider spectrum of artistic practices in material-based art to the fore.¹⁷

Format presents itself as a gallery for Norwegian studio craft and design but describes the field it works within as 'material-based art'. The gallery also works actively to break down barriers between the disciplines of design, studio craft, and fine art and aims to promote artists working with so-called material-based art. Obviously, this enlarges the market for the sales on which the gallery depends, but meanwhile the concept of 'studio craft' tends to get pushed into the background.

WHAT WILL THE FUTURE BRING?

The challenge of incorporating contemporary studio craft into contemporary (fine) art by renaming the discipline 'material-based art' is that the term only suggests a process of artistic work with a material. It does not refer to an art concept or an epistemology. In the long term, the strategy may backfire, because of the risk that studio craft will cease to exist as an art form and will be reduced to a trend in contemporary (fine) art. What will happen to studio craft if contemporary (fine) art loses its current interest in materials such as textiles and ceramics? What if, after a few decades of genre-transcending practice, the medium-specific were to regain relevance? If painting and sculpture, for example, were to attract renewed interest? Then the term 'material-based art' would no longer serve as a gateway into fine art. What would be the status of studio craft then?

A more pressing dilemma is that only some areas of contemporary studio craft are being invited to party with contemporary (fine) art. The invitation

is targeted mainly at forms of expression that resonate within the interpretive traditions of contemporary (fine) art. Artistic expressions based on more traditional studio craft practices, such as the making of functional objects, are excluded. Indirectly, the term 'material-based art' is creating a split within the studio craft community between practitioners whose work can be interpreted as contemporary (fine) art and practitioners whose work is interpreted as design and/or applied art.

VANITY FAIR

The gradual reform of museums and tertiary education that began at the end of the 1990s, and which to some extent is still ongoing, has had a major impact on studio craft. Today the administration of the art form has become subordinate to larger organizations that are dominated by fine-art priorities, perspectives, and interpretations. Professionally and strategically, studio craft is no longer master of its own house. Very often, external interests are setting the agenda. Studio craft must use its energies to defend its uniqueness and professional priorities against the conviction of mainstream society, and contemporary (fine) art, that their needs coincide with the needs of other art practices.

Today, the museum and art-education sectors are being governed according to market-dominated thinking, among other things. A large proportion of museums' funding also comes from self-generated income, and at art colleges, student numbers determine the survival of a department or subject area. In both art museums and tertiary art education, less mainstream disciplines are in a vulnerable situation. As far as museums are concerned, there is a general conviction (most likely correct) that fine art attracts the most visitors and the most attention from the government, the public and the media, not to mention sponsors. For this reason, the merged museums tend to prioritize fine art. There is also a hierarchical structure within museums and the public sector that views only fine art/contemporary art as 'real' art. For this reason, I doubt that we will ever see a director for one of the merged museums being recruited from the studio craft sector. As a result of the internalized perception that fine art is more important and exists on a higher intellectual plane than other disciplines, mediocre fine art often gets more attention than studio craft of the highest quality. The merged museums' priorities, if they are forced to choose between studio craft and fine art, will be based on such perceptions.

Art schools' fears of losing funding if they fail to attract enough students has a major impact on the status and visibility of studio craft. KHiO has toned down the studio craft-specific elements of its degree programmes. These programmes are now designed to appeal to as many potential students as possible, who are promised that they will be able to study on their own terms, without being confined to a particular discipline. In Bergen, the situation is even more extreme. There is no longer

a studio craft-based degree programme, and it seems that the only programme available is now contemporary (fine) art.

Another central factor in these developments is the struggle within the studio craft community itself as to which strategy will be best for achieving recognition as a fully-fledged art form. We can identify two competing strategies. The dominant strategy in the first few years after the establishment of the NK was to fight for the field to be recognized as an independent art form that existed on a par with fine art. In recent years, the most prominent strategy seems to have been to argue that studio craft is either a niche within, or wholly a part of, contemporary (fine) art. It seems that this is the NK's strategy today and that the term 'material-based art' is a useful tool for achieving it. Based on the logic of the epistemology of fine art, however, there is no room for alternative concepts of art. A work can either be read as fine art and gain acceptance, or it can fail (as a studio craft work would) to satisfy the criteria and be denied acceptance as 'real' art. In other words, the consequence is that contemporary studio craft that is understood as relevant to contemporary (fine) art is recast as fine art, while the rest is left out in the cold and categorized as artisanal or functional. There is no real space for studio craft within contemporary (fine) art.

NK's avoidance of the studio craft concept and embracing of the term 'material-based art' is probably because it apparently functions as a tool to incorporate studio craft into contemporary (fine) art. The avoidance of the term 'studio craft', combined with the consequences of the museum and tertiary education reforms, raises an important question. Now that the NK seems to have concluded that 'studio craft' is a concept that has outlived its usefulness because of the art form's fusion with contemporary art through material-based art, doesn't the same apply to the NK? The arguments for mergers between art and decorative-arts museums, and between fine-art academies and studio crafts colleges, relied on the claim that the distinction no longer mattered, because all these institutions were doing pretty much the same thing. Now that the NK itself seems to have adopted the same position, there are good arguments for merging the Association of Norwegian Visual Artists (NBK) with the NK. The resulting organization would then reflect the institutional changes in the rest of the art world. In the journal *Kunsthåndverk* (Norwegian Craft Magazine), the critic and writer Arve Rød states: 'Because if studio craft is art, it may be perceived as a bit protectionist to have your own galleries, journals, colleges and professional organizations to safeguard its status as something else.'¹⁸ No doubt others have similar thoughts. However, if we end up with just one artists' organization, times will likely be hard for practitioners of more traditional craft disciplines.

A paradox was formulated at the start of this text. Even though contemporary studio craft is

now gaining significant exposure at exhibition venues that have a contemporary (fine) art profile, the word ‘studio craft’ is hardly ever used. Exhibition venues specializing in contemporary studio craft now talk only about ‘material-based art’. Meanwhile, contemporary (fine) art galleries present studio craft as fine art. It’s very positive that an artist’s choice of materials no longer excludes them from being shown in a fine-art context, as was previously the case. This is a development that enriches the art world as a whole, but the challenge is that the contemporary (fine) art field does not read the works as studio craft or material-based art. The works are interpreted within the confines of fine art. Add to this the fact that the studio craft artists themselves are actively contributing to dismantling the concept of studio craft, and we may soon be left with only fine-art practices and interpretive traditions. The art world will be a poorer place if studio craft withers away and the only viewpoint we are left with is that of fine art. The art world will benefit from studio craft and contemporary (fine) art teaming up and complementing each other and offering more access points to art, especially in an art world that transcends genres and is more interdisciplinary. We need multiple concepts about the nature of art if we are to reveal a work’s full interpretative potential.

	Notes
1	Immanuel Kant, <i>Critique of Judgement</i> . First published in 1790.
2	Margaret A. Rose, <i>Marx’s Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts</i> (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
3	William Morris, ‘Art of the People’ (1879), in Norman Kelvin (ed.), <i>William Morris: On Art and Socialism</i> (New York: Dover publications, 1999).
4	Knut Astrup Bull, <i>En ny diskurs for kunsthåndverket – en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket</i> (Oslo: Pax, 2007), 30–34.
5	Grace Lees-Maffei and Linda Sandino, ‘Dangerous Liaisons: Relationships Between Design, Craft and Art’. <i>Journal of Design History</i> 17, no. 3 (2004): 207–219.
6	See ‘Kunstverket og kunsthåndverket mellom en faktasivilisasjon og en opplevelseskultur’, in Stein Mehren, <i>50 60 70 80: Essays</i> (Oslo: Aschehoug, 1980).
7	‘Products of textiles, ceramic, glass, leather, metal and other materials that are formed and wholly produced in the craft artist’s workshop – in circumstances where the craft artist is responsible for the process from raw material to finished product’. St.meld. (Parliamentary report) no. 41 (1975–76). Kunstnerne og samfunnet. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet. (Unofficial translation.)
8	‘Craft is a creative art form, a concept-based artistic activity that takes as its starting point a material that is part of an artistic process.’ (Unofficial transation.)

9	NOU (1996: 7), Museum: Mangfald, minne, møtestad. Oslo: Kulturdepartementet.
10	In around 2000, it became more usual to talk about ‘contemporary art’ than ‘fine art’. Contemporary art was better suited to an art world where the boundaries between different genres and media were becoming increasingly irrelevant. In this essay, I use the term ‘contemporary (fine) art’ in order to clarify that the concept remains encumbered with the interpretative traditions of fine art.
11	St. meld. no. 40 (1990–91). Fra visjon til virke: Om høgre utdanning. Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet.
12	Jorunn Veiteberg, Kunsthandverk: <i>Frå tause ting til talande objekt</i> (Oslo: Pax, 2005), 24.
13	In the first phase of the merger in Bergen, the term studio craft disappeared from departmental titles, with the relevant department being rebranded the Department for Specialized Art. After the most recent phase, there is only one department, the Department of Contemporary Art.
14	Gunnar Danbolt, <i>From Bowl to Art: Arne Åse and Modern Norwegian Ceramics</i> (Stavanger: Dreyer bok, 1994).
15	From the NK’s website, www.norskekunsthåndverkere.no. Read May. 23, 2025.
16	The same is true of the application process to become a member of the NK.
17	From Format’s website. www.format.no/about. Read May. 23 2025.
18	Arve Rød, «Solid tekstilpraksis, svakere kritisk diskurs». <i>Tidsskriftet Kunsthåndverk</i> 44 (168), no. 2 (2024).

MATERIAL-BASED ART,
A CUCKOO IN THE NEST?

Steffen W. Holden

Nowadays, the term ‘material-based art’ crops up frequently in discussions about studio craft. Very often, it is used as a replacement or synonym for the word ‘craft’. Little discussion has accompanied the introduction of the term, including about what it really means. Perhaps there has been no need for any such discussion at a time when artistic disciplines are no longer divided into rigid categories, unlike the situation in the 1960s, for example. The rapidity with which new trends emerge in the art world has no doubt also encouraged us often to accept changes without much thought.

The two institutions that are active users of the term ‘material-based art’ are the Norwegian Association for Arts and Crafts / Norske Kunsthåndverkere (NK), the ‘union’ that represents studio craft artists, and the Oslo National Academy of the Arts / Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). The academy uses the term in the title of two of its degree programmes, while NK has used it in call-outs for its annual exhibitions, among other things. The call-out for NK’s 2023 exhibition read:

As always there is open submission, and the jury we comes all forms of work and expression within material-based contemporary art – from functional objects to installations and performances.¹

NK’s annual exhibition is the single most important event within its field in Norway, and in my opinion, NK sends ambiguous signals when it omits any reference to the word ‘craft’. We find the most established use of the term ‘material-based art’ at KHiO, however, which offers bachelor’s (BFA) and master’s (MFA) degrees in the subject.² Both degree programmes are divided into four specialist areas: printmaking and drawing, ceramics, textiles, and metal and jewellery, with students being encouraged to adopt interdisciplinary practices.

The descriptions of the three specializations – ceramics; textiles; and metal and jewellery – that would traditionally be categorized as crafts are of particular interest. According to the academy, ceramics has close historical links to fine art, in addition to being a core craft discipline. The course descriptions emphasize that students will learn technical skills, investigate materials and processes, and develop their own styles and idioms. The course descriptions for metal and jewellery focus on objects’ capacity to convey meanings and create identities, and refer to tradition, technical skills, materials, processes and students’ development of their own artistic languages as important elements of the programmes. The descriptions of the degree programmes in textiles focus on techniques, but make no mention of

materials, processes or the development of students’ own artistic languages.³

Different degree programmes have different focuses, of course, but if we consider ‘material-based art’ as an umbrella term, its use appears to be somewhat random. I must clarify that neither institution has replaced the term ‘studio craft’, but in my experience ‘material-based art’ is used more and more frequently when one is discussing craft, including by these institutions. I see the term ‘material-based art’ as a way of defining studio craft. In this essay, I will therefore attempt to reflect briefly on the potential consequences of such a terminological shift, and the kind of logic that a term such as ‘material-based art’ could represent.

PROBLEMS CONCERNING DEFINITION

Art has no definitive definition, even though the quest for a definition of what art is (or isn’t) has been the source of major disagreements in art history ever since the Middle Ages.⁴ In Norway, problems concerning definition have plagued studio craft ever since the Artists’ Action of 1974 and the studio craft artists’ ‘break-up’ with the applied arts ‘movement’. In a conversation between the art historian Jorunn Veiteberg and the ceramicist Nina Malterud in the journal *Kunsthåndverk*, Malterud says that NK’s updated definitions of studio craft have appeared somewhat fabricated. She takes the term ‘clay artist’ as an example, while also pointing out that studio craft never stands still. Accordingly, the notions or definitions used in the past will not necessarily be relevant for younger generations.⁵ In my opinion, being a ‘craftsman’ is not in itself enough to define the artist as a ‘craftsman’. Rather, it is the domain of studio craft that is the defining factor. It is a discourse that, for various reasons, would be natural for an artist to move within. A mastery of techniques, an understanding of materials, an interest in decoration and types of objects, and an acknowledgement of the history of studio craft are all natural elements of a discourse that an artist can identify with.

DISSEMINATION AND EDUCATION

The challenges of defining studio craft and differentiating it from other branches of art became a major topic of debate in the wake of the 1974 Artists’ Action. The activists involved in this political campaign, which demanded trade union-style rights for artists to negotiate with the government, came from all parts of the Norwegian art scene. The campaign succeeded in improving artists’ socio-economic conditions by negotiating reasonable rates of pay, more funding for public-art projects, and guaranteed minimum incomes. Apart from its socio-economic benefits, a positive side-effect of the campaign was to raise public awareness of art. How effective this awareness-raising has been in the longer term is another question.

At least as important as the Artist’s Action was the studio craft artists’ decision to distance themselves from applied art. Their ‘divorce’ from

Landsforbundet Norsk Brukskunst (the National Association of Applied Arts) was the result of a shift among some practitioners – the studio craft artists – towards freer artistic processes, and their accompanying sense of alienation from the more design-oriented term ‘applied art’. The ceramicists Odd and Kari Gjerstad, who had developed their own philosophy about closeness to materials, provided a pretty clear explanation in a 1983 interview:

I certainly hope that we never return to [using the] term applied art. Not because it’s a poor term. It’s a good enough term in itself, but it covers only part of what is referred to as studio craft. It entails a narrowing of the artist’s existence. We must remember that the artist uses their material as a kind of means of fighting for their existence, a kind of material for [creating] identity. [The material] is used artistically or philosophically, one might say. One is no longer a potter, or at least not only a potter.⁶

There was clearly a need to redefine craft and to gain acceptance for practitioners’ artistic identities. In 1976, a new information centre, Norske Kunsthåndverkeres Formidlingssentral (NKFS), was established with the aim of raising awareness of studio craft. Lacking experience of artist-run dissemination, the new organization looked for precedents in the world of fine art, where there was more experience of these types of activities. The NKFS kept itself ‘informed about developments in efforts among fine artists to represent their field, and [the NKFS] always had observers at their [the fine artists’] seminars.’⁷ Even so, Konrad Mehus, who chaired the first NKFS board, felt with hindsight that the organization had relied too much on the dissemination experiences of fine artists.⁸

Artists within studio craft found that they needed to forge their own path, and this need was reflected in the debate about studio craft in higher education in the early 1980s. This debate ran as a series in the journal *Kunsthåndverk* nos. 12/1983–14/1984 under the title ‘Finnes det en kunsthåndverksutdannelse?’ (‘Does studio craft education exist?’). The debate focused on the structure of a new programme for studio craft at the Norwegian State College of Applied Art (SHKS). The SHKS established a separate study programme for design, and the metal-working department, which until then had been responsible for design, was instead handed responsibility for the new programme for studio craft. In connection with these changes, an expert committee was set up to assess the new courses. The committee included two jewellery artists, Konrad Mehus and Tone Vigeland. They objected strongly to the new programme for several reasons. These included general inadequacy and the fact that the lecturers lacked the relevant backgrounds (they were the same people who had previously taught design and applied art). In

addition, both lecturers and the leadership team at the SKHS had problems understanding the difference between applied art and studio craft.

In connection with the committee’s assessment, the editorial team at *Kunsthåndverk* asserted that the SKHS had never understood that studio craft was a separate subject area designed to prepare students for careers as independent artists. In the editorial team’s opinion, the SKHS saw itself primarily as a drawing school, with drawing being referred to as one of the fundamental areas of study.⁹ Historically, SKHS had always been a school of fine art, even though it had also offered training in applied art. It had been founded in 1818 as Den Foreløbige Tegneskole (The Temporary Drawing School), and was, in reality, Norway’s first art academy. SKHS continued to view itself in this way into the 1970s, and we might well ask whether this was still the case even when the SKHS merged into the consolidated entity known as KHiO.

In any event, drawing could take students in one of two directions: a career as an artist; or a career in industry as a skilled production worker or a designer. SKHS’s workshops were seen as model or blueprint workshops where the intention was to provide students with an understanding of materials and processes.¹⁰ In other words, the workshops trained students in design-orientated processes in which drawing was associated with preparatory work for the development and production of purely functional objects. Herein lay the major paradox that caused studio craft to be squeezed between fine art and applied art. Students gained an understanding of materials through the study of applied art, but for a student to gain acceptance of their work as art, it was almost essential for them to be a fine artist. Consequently, artists working within studio craft sought a study programme in which an artistic process would take its starting point in a relevant practice and be prioritized. Drawing might be involved in an assistive capacity at a later stage.

The disagreement about the study programme was about putting in place a programme that recognized the existence of artists whose practices were not classified as either fine or applied art. It was about recognizing studio craft as an art form on the artists’ own premisses, of which one was an understanding of materials.

Interactions with materials and insights into their characteristics have always been a driving force within studio craft, but they are not the only factors used to define it. If we now replace the term ‘studio craft’ with ‘material-based art’, how will this change of terminology affect our understanding of studio craft? As I see it, materials will then become the primary premiss. How will we then distinguish material-based art from other art that has not been viewed as studio craft, such as the works of Abstract Expressionist painters, for example?

REPACKAGING THE LOGIC OF PAINTING

Is it possible to envisage a concept such as ‘material-based art’ being more closely related to painting and fine art in general than to studio craft (as KHiO claims in relation to ceramics) and if so, how? To sketch out the kind of logic that would underlie such thinking, we can look back to the American art scene in the late 1960s, where a polarized debate caused a fundamental shift in thinking about art.

Until the end of the 1960s, ideas about art were based largely on the success of painting. One important advocate for painting was the American art critic Clement Greenberg. He saw painting as the driving force in the evolution of art, viewing it as a discipline that throughout its history had honed its own most distinctive characteristics. In other words, painting had arrived at a point where the formal properties of its materials were capable of liberating the artwork from all external influences, thereby rendering art autonomous. For Greenberg, such autonomy was a necessary criterion for art to be considered ‘art’. In particular, Abstract Expressionist paintings demonstrated fulfilment of this criterion, and so can perhaps be described as the first ‘true’ material-based art.

This narrative came under strong pressure in a decade that saw the emergence of new media such as performance, installation, video and conceptual art. These art forms also insisted on being considered ‘art’, although not necessarily due to any material-based formal qualities. In Greenberg’s opinion, however, these forms of expression did not fulfil the criteria for art to be ‘art’. Accordingly, he categorized these new art forms as theatre or ‘non-art’.¹¹ Ironically enough, Greenberg’s own arguments opened the door to artistic disciplines other than painting being accepted as ‘art’. Minimalism had demonstrated, for example, that the same ‘material-based’ criteria that were reserved to two-dimensional surfaces could be transferred to three-dimensional forms.

In his defence of painting and its status, Greenberg ended up peeling away more and more of what he had previously seen as unique about painting. Ultimately, he had to acknowledge that canvas was the only attribute of painting that other art forms lacked. He thus found himself in a situation where he risked having to concede that the only criteria for calling something a painting and, accordingly, ‘art’, was the existence of an empty canvas. To save painting, he ended up having to refer to ‘good art’ instead of ‘art’. The whole discussion revealed that ‘art’ was a qualitative concept based on predetermined premisses.

One of the most important critics of the hegemony of painting was Joseph Kosuth, a pioneer of conceptual art. According to Kosuth, there were no formal qualities that qualified art as ‘art’; rather, ‘art’ was a linguistic proposition. Definitions, formal qualities, and aesthetic judgements were nothing more than purely linguistic propositions put forward in an art context:

The only possible functioning as art [that] aesthetic painting and sculpture is capable of, is the engagement of inquiry around its presentation within an art proposition. Without the discussion it is ‘experience’ pure and simple. It only becomes ‘art’ when it is brought within the realm of an art context (like any other material used within art).¹²

If we follow Kosuth’s line of reasoning, an assertion that something is art is a self-fulfilling prophesy. ‘Art’ is a linguistic proposition that is asserted in one or another form of art context. One such context could be media-specific or material-based criteria, which function as the premisses for categorizing something as art. This means that it makes sense to use material-based criteria to define art when you want art to be material-based. As I see it, this is precisely the kind of defining logic that we can identify in a term such as ‘material-based art’.

If we follow the logic of replacing the term ‘studio craft’ with ‘material-based art’, it tells us that studio craft is studio craft because it is material-based. In other words, a work’s materials are a formal prerequisite for its categorization as studio craft, and a work’s categorization as ‘art’ can therefore be evaluated in the context of ‘material-based art’.

There are plenty of examples of studio craft whose premisses are not material-based. What about all the artists in the 1980s who worked within pattern and decorative traditions? They helped to create a feminist counterweight to masculine modernism, of which the focal point to a large extent was materials. Conceptual studio craft also falls outside the scope of ‘material-based art’. Take, for example, Kari Skoe Fredriksen’s and Anne Helen Mydland’s investigations of the meaning-bearing elements in modern object culture. In Nils Erichsen Martin’s practice, drawing is essential to how we experience his works as ceramic works. In politically motivated studio craft, the message is just as important as the material. In the field of post-industrial ceramics, practitioners focus on the frameworks for production.

The term ‘material-based art’ can be seen as modernist painting in new terminological clothing. It is a reintroduction of the notion that ‘artistic quality’ can be verified through predetermined premisses in an art context. As an alternative to the term ‘studio craft’, ‘material-based art’ risks excluding any considerations that are not concerned primarily with materials. For example, it could render all the qualities of a ceramic work irrelevant, apart from its material, ultimately reducing the work to a lump of clay in order to satisfy the criteria for classification as a work of studio craft.

Greenberg’s argument for modern painting was an ‘extreme’ polemic, but it revealed the logic of art as a concept and expanded its scope. Based on how art functions as a concept, theoretically,

art consists of linguistic propositions whereby art becomes art because anyone can make such a proposition, but in practice this is obviously not the case. Saying ‘this is art’ doesn’t automatically turn whatever you’re talking about into art. Mechanisms in the art world – for example, the hierarchy of art forms, with painting perched at the top – contribute to some things being accepted as art, but not others. In retrospect, perhaps it was this phenomenon that became obvious in 1981, when the studio craft artists were pushing for reforms to the study programmes at SHKS. At an institution run according to the logic of painting, it was difficult for the leadership team and teaching staff to understand the challenges faced within studio craft.

Although NK has done a formidable job in heading the studio craft movement, many people in the art world continue to associate ‘studio craft’ with ‘applied art’ and consider it a low-status art form. In this kind of context, a term such as ‘material-based art’ may seem to carry less baggage and have a positive impact simply from the point of view of sales. This is an understandable and legitimate motivation for its adoption. Perhaps KHiO’s assertion that ceramics has close historical links with fine art, rather than simply with craft, is similarly motivated. It is attractive to highlight such links, but paradoxically enough, such a claim is also a kind of acknowledgement that the quality of being material-based is not specific to ‘material-based art’. KHiO’s encouragement of its students to adopt interdisciplinary approaches supports the existence of this paradox.

I believe that everyone in the field wishes all the best for studio craft, but is the use of ‘material-based art’ an optimal strategy? Currently, I view ‘material-based art’ as a descriptive term that is at best unclear, and if we interpret it as representing the reintroduction of a formal criterion, it is a term that was outdated no sooner than it was coined. It may be that material-based art is purely a method of working, but if it should prove to be something more, then this takes us to a different question: if ‘material-based art’ replaces ‘studio craft’, will studio craft become a historical epoch that we are leaving behind, and what implications will this have? Unless we can achieve a better understanding of the true meaning of ‘material-based art’, it could quickly become a seductive cuckoo fledgling in the nest, growing strong and healthy on a diet of studio craft.

Notes

- 1 ‘Søk Årsutstillingen 2023 i Nasjonalmuseet!’, Norske Kunsthåndverkere, published 15 February 2023 <https://www.norskekunsthåndverkere.no/aktuelt/sok-au23>, updated 28 February 2023.
- 2 At the University of Bergen, subjects such as ceramics and textiles come under the umbrella subject of ‘art’.

- 3 ‘Masterstudium i medium- og materialbasert kunst’, Kunsthøgskolen i Oslo, <https://khio.no/studieprogrammer/makf>, accessed 8 April 2025.
- 4 T. A. Heslop writes in his article ‘How Strange the Change from Major to Minor: hierarchies and Medieval art’ in *The Culture of Craft*, edited by Peter Dormer (Manchester University Press, 1997) about how enamelwork and goldsmithing lost their status as ‘high’ arts at the end of the 12th century and were replaced by painting and sculpture.
- 5 Jorunn Veiteberg, ‘Man må kunne tåle det usikre. En samtale med Nina Malterud’. *Kunst-håndverk*, no. 1 (1998): 18–19.
- 6 Per-Harald Nilsson, ‘Kunsthåndverkere med suveren forakt for “virkeligheten”’. *Kunsthåndverk*, no. 11 (1983): 29.
- 7 Gro Jessen and Nina Malterud, ‘Det begynte med Kunstneraksjonen-74 ...!’. *Kunsthåndverk*, no. 1 (1980): 2.
- 8 Jessen and Malterud, ‘Det begynte med Kunstneraksjonen-74 ...’.
- 9 Editorial, ‘Finnes det en kunsthåndverksutdanning?’. *Kunsthåndverk*, no. 12 (1983): 22–23.
- 10 Editorial, ‘Finnes det en kunsthåndverks-utdannelse?’.
- 11 Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, MA: MIT press, 1996), 243.
- 12 Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After* (Cambridge, MA: MIT press, 1991), 39.

FROM FORM AND FUNCTION TO CONTEMPORARY ART. A PERPETUAL PERIOD OF TURBULENCE FOR CRAFT

André Gali

The energy among Norwegian artists and makers must have been enormous in the 1970s, when much of the groundwork was laid for the organisation of the Norwegian art world as we know it today. In 1975, a series of disagreements within the community of craft-based design practices culminated in the founding of Norske Kunsthåndverkere (the Norwegian Association for Arts and Crafts – NK), as craft artists sought to distance themselves from traditional notions of craft as functional, everyday objects and to establish an autonomous artistic space for textiles, ceramics, glass, metal/ jewellery and wood.

Previously, studio craft and the decorative arts in Norway had been closely associated with Foreningen Brukskunst (the Association of Applied Arts – FK). FK was founded in 1918 and worked closely with Statens håndverks- og kunstindustriskole (National College of Applied Art – SHKS) to bring together artists and industrial manufacturers. The aim was to promote the production of domestic products, such as tableware, jewellery and textiles, that were both functional and attractive. Today, the prevalence of the term ‘design’, rather than ‘applied’ or ‘decorative arts’, which illustrates why craft artists wanted to set themselves apart from more traditional artisanal production.¹

In the 1960s and 1970s, study programmes at SHKS were still influenced by its close links with FK. The focus was on preparing students to work in a sector where design was subservient to function, rather than a means of expressing a personal artistic vision. Most graduates went on to work in factories and workshops that produced designed products on both large and small scales, although it was not unusual for craft artists also to maintain their own workshops. In contrast, practitioners such as the founders of NK wanted to prioritize artistic considerations and work independently, free of market expectations and the ‘tyranny’ of functionality. Their goal was to work with and explore their materials, making unique objects over which they exerted total artistic control from initial concept to finished piece.²

The founding of NK was a crucial part of the professionalization of studio crafts in Norway: craft making was not merely a hobby or side-line, it was a career that was as valid as any. As the art historian Jan-Lauritz Opstad (1950–2018) noted, the professionalization of studio craft was also closely linked to the women’s movement of the 1970s.³ This fact may also explain why studio craft was attributed a lower status than fine art, where male geniuses ruled the roost. And in public

discourse about art, studio craft was perhaps taken less seriously than it deserved, both by peers in the art world and by the general public.

A ROOM OF ONE’S OWN
Accordingly, the uniting of a number of Norwegian cultural workers’ unions to form Kunstneraksjon -74 (‘Artists’ Action -74’), which campaigned for better working conditions for artists and for more public art, was a fortuitous development for studio craft artists.⁴ The emergence of Artists’ Action -74 coincided with the drafting of several official governmental reports on artists’ financial circumstances and the general state of Norwegian art and art institutions.⁵ Studio craft artists joined the campaign and participated in its political actions on an equal footing with the fine artists. In official governmental documents from this period, studio craft is often placed on a par with fine art.⁶

The choice of the studio craft artists to create their own space outside, or alongside, fine art – with their own organization (NK), their own annual exhibition, their own journal, and their own exhibition spaces – established the economic and artistic conditions for studio craft to emerge as a distinct artistic field and discipline. This choice continues to have ripple effects today.⁷

OUT WITH THE POTTER’S WHEEL, IN WITH THE GLUE GUN
During the 1990s, major upheavals rocked the whole Western art world. New media such as photography and video became more widespread and many artists adopted more conceptual and multidisciplinary practices. Painting was dislodged from its centuries-old status as the preeminent medium of visual art, and in many contexts, the term ‘visual art’ was replaced by ‘contemporary art’, which was seen as more inclusive.

Contemporary craft artists also became more concerned with conceptual practices. The new generation were unafraid to work across multiple genres, incorporating found objects, performance, installations and other disciplines in their practices, or mixing media and materials in hybrid and ‘impure’ approaches.

Knut Astrup Bull, senior curator at The National Museum, described this development as ‘the ceramicists substitut[ing] a glue gun for the potter’s wheel’ – an illustrative description of the shift of emphasis within studio craft from the hand to the intellect.⁸ The American craft theorist Glenn Adamson describes this trend as *post-disciplinary*, in the sense that artists no longer confined themselves to a single discipline, but were able to combine multiple disciplines and work across studio craft, contemporary art and design.⁹

Once the concept of art became as broad as this, there was also room – in theory – for studio craft.

WHY CAN’T EVERYTHING BE ART?
Among artists within studio craft, including members of NK, the term ‘studio craft’ in itself was

the subject of lively debate. Was it still relevant? Couldn't we simply call everything art? Some craft artists considered 'craft' to be an embarrassing and old-fashioned concept. Several saw it as a hindrance to greater recognition in the art world. Some thought the concept to be completely superfluous, since the disciplines it covered were perfectly capable of existing in their own right under the general term 'contemporary art'. Others viewed studio craft as something time-bound, a demarcated period, an art-historical epoch or a style (almost like De Stijl, Pop Art or genre painting). Still others associated studio craft with something outdated or saw it as a phenomenon that had its roots in the craft guilds of the pre-modern era. Perhaps craft was even anti-modern? Another perspective was that studio craft was like a ladder extending all the way from the decorative arts up to contemporary art, and that makers of textiles, ceramics, jewellery, glass and so on would have to ascend this ladder in order to reach the sanctified realms of the 'white cube' and the autonomous art sphere (not to mention the art market).

From 1975, NK held an annual exhibition – equivalent to Høstutstillingen ('The Autumn Exhibition', a juried annual art exhibition in Oslo) – Årsutstillingen ('The Year's Exhibition') – that was titled Norsk Kunsthåndverk ('Norwegian Craft'). From 2002 onwards, however, as a result of debates within NK, the decision was made to hold material-specific triennials in place of the annual general exhibition, i.e. every third year, there would be a display of works in ceramic/glass, textile/fibre, or metal/jewellery/wood.

After some years, there was another shift in the zeitgeist. Materiality and the handmade gained renewed relevance, and the concept of studio craft started to have more positive connotations. In 2009, NK returned to a model whereby all artists within studio craft could participate in a single annual exhibition, and the title reverted to *Kunsthåndverk* ('Studio craft').¹⁰

BACK TO MATERIALS

The year before, in 2008, the influential American sociologist Richard Sennett had published *The Craftsman*, a book that achieved almost biblical status among craft artists.¹¹ Meanwhile, various philosophical trends concerning materiality and the elements of the physical world began to gain traction in response to postmodern philosophies that were focused on structural concerns.¹²

In the worlds of studio craft, art and design, there was a shift away from clinical conceptualism and towards the handmade, materiality and the physical object. Contemporary artists and designers showed great enthusiasm for the handmade and for materials such as textiles and ceramics, and many found inspiration in craft practices. In the design world, 'studio craft' became a badge of honour, while in contemporary art, the preferred term was 'material-based art'.

STUDIO CRAFT OR MATERIAL-BASED ART? Today, the visual arts in both the museum and educational sectors are characterized by merging and multidisciplinary practices, and the boundaries between art, studio craft and design have become increasingly blurred.

It may seem as though studio craft is encompassed by two different 'systems' that reflect how craft today is the product of friction between studio craft, art and design. One system is the product of the efforts of Norwegian studio craft artists in the 1970s to distance themselves from the decorative arts and artisanal production. In this system, craft is an autonomous concept, and makers are concerned primarily with craft skills and knowledge and attach importance to their craft's history and the experiences of historical practitioners. The second system is the product of the 1990s shift towards contemporary art and is more focused on multidisciplinary practices. Makers working within this system prefer to talk about 'material-based art' and are more concerned with conceptual strategies and investigations into materials.

The two systems are not polar opposites or contradictions but can interact and play out in shared arenas. Even so, material-based art practices tend to receive exposure across the whole spectrum of contemporary art galleries and museums, while studio craft tends to be assigned to separate zones. One may get the impression that there is not necessarily more room for craft in the traditional sense, even though the art world is particularly keen to embrace and exhibit works by artists whose practices encompass ceramics and textiles.¹³

Over the past decade, these two systems have generated synergies between different approaches to studio craft practices and materiality that have brought about many exciting artworks and exhibitions. In the end, it may seem as though 'studio craft' will have to surrender to 'material-based art'. And so, we could say that on the one hand, studio craft has achieved a higher status and visibility in the art world, while on the other it can seem as though this higher status and visibility applies mainly to studio craft practices that downplay their craft identity.

A TROUBLESOME CONCEPT?

Knut Astrup Bull, whom I quoted above, describes studio craft as one particular epistemology – in other words, one particular way of understanding reality – and contemporary art as another.¹⁴ If everything simply falls under the umbrella of 'contemporary art', the result will be to limit the ways in which we can experience the world and ourselves.

Currently, in Norway, studio craft has its own journal, its own exhibition spaces, its own annual exhibition, its own funding programmes and its own organization. Maintaining all these 'habitats' within the larger 'art ecosystem' is only worthwhile if artists and also people who work on exhibitions, write reviews and write art history, continue to use

the concept of studio craft and to insist on its intrinsic value. If politicians start to see studio craft as something not so very different from other contemporary art, it will not be long before they start to ask why craft artists should have their own organization, their own exhibition spaces, and their own funding programmes.

Contemporary studio craft is in constant friction with its own history and with other disciplines and art forms. This state of friction is productive and dynamic. But at the same time, craft's qualities as a form of cognition are even more apparent if one scrutinizes its distinctive characteristics more closely. There are many similarities between contemporary art and studio craft as it is practised today. These similarities are relatively superficial, however, whereas the differences are fundamental. In the future, it will be valuable for both the public and the art world to strengthen and cultivate studio craft as a particular form of epistemology.

Notes

- 1 According to the Norwegian encyclopaedia Store Norske Leksikon, the term *brukskunst* (usually translated as 'applied arts', 'decorative arts' or 'arts and crafts') was coined in 1912 by Harry Fett, writing in the journal *Kunst og Kultur*. The term is often associated with FK, which aimed to improve the aesthetic quality of household utensils and other items in everyday use. Lauritz Opstad and Mats Linder, 'brukskunst' in the *Store norske leksikon* at snl.no. Accessed on 1 December 2024 at <https://snl.no/brukskunst>.
- 2 André Gali, 'Fra brukskunst til kunsthåndverk. Historien om en egen fagorganisasjon for kunsthåndverkere', in André Gali (ed.), *Kampen med materialet. 1975–2015. Norske Kunsthåndverkere i 40 år* (Oslo: Norske Kunsthåndverkere, 2015).
- 3 Jan-Lauritz Opstad, *En ny bevissthet. Norsk kunsthåndverk 1970–1990* (Oslo: C. Huitfeldt Forlag, 1989), 15.
- 4 'Authors, sculptors, painters, composers and other artists from a total of 21 different organizations were involved in starting Artists' Action -74. With their almost two thousand members, they united to make three demands of the government: 1) Fair remuneration for the use of artists' work; 2) Increased use of this work to the widest possible extent in society; and 3) A guaranteed minimum income for all practising creative artists who do not receive reasonable incomes on the basis of the demands in points 1) and 2) (author's translation).' André Gali, 'Rom for kunsthåndverk', in Marit K. Lykken Flåtter (ed.), *Kunstsentrenes vekselstrøm* (Trondheim: Museumsforlaget, 2023), 28–29.
- 5 See, for example, NOU 1973: 2 Kunstnerstipend.
- 6 See, for example, NOU 1981: 45 Formidling av billedkunst og kunsthåndverk (Gjerv-utvalget).
- 7 Gali, 'Fra brukskunst til kunsthåndverk', 20–27.

- 8 Knut Astrup Bull in a conversation at Kunstnerforbundet (a long-established artist-run gallery in Oslo) on 14 March 2018: <https://www.norskekunsthåndverkere.no/aktuelt/ut-av-lisbet-daehlns-hender>. Accessed on 19 November 2024.
- 9 Adamson used this description in 2013 when interviewed by the author of this article for *Norwegian Crafts Magazine*. The article was republished in *The Vessel* no. 4: Revisited (November 2022). André Gali, 'Glenn Adamson: What's Important About Craft?' Accessed 19 November 2024 at <https://vessel-magazine.no/issues/4/norwegian-crafts-magazine/glenn-adamson-whats-important-about-craft>.
- 10 Jan-Lauritz Opstad, 'Det beste blant samtidens kunsthåndverk. Årsutstillingen 40 år' in André Gali (ed.), *Kampen med materialet. 1975–2015. Norske Kunsthåndverkere i 40 år* (Oslo: Norske Kunsthåndverkere, 2015), 70–87.
- 11 Richard Sennett, *The Craftsman* (New Haven: Yale University Press, 2008).
- 12 André Gali, 'From a System of Objects to Speculative Realism', in Knut Astrup Bull and André Gali (eds.), *Material Perceptions. Documents on Contemporary Crafts no. 5* (Oslo/Stuttgart: Norwegian Crafts & Arnoldsche Art Publishers, 2018)
- 13 I write in more detail about these two systems in Gali, 'Rom for kunsthåndverk'.
- 14 Knut Astrup Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Oslo: Unipax, 2007).

EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE: SEEING CRAFT NOW

Elizabeth Essner

In 1973, the very first issue of *Crafts* magazine included an essay called 'The Concept of Craft' in which its author Bob Rogers, a practitioner, surveyed the field's new artistic intersections and responded with the now age-old questions: 'What is Craft?' and 'How does it differ on the one hand from industry and on the other hand from art?'¹ Roger's queries began a dialogue taken up in the magazine thirty years later when *Crafts* then-editor Geraldine Rudge revisited them in 2003 and added a question of her own: 'Does it matter?'² When Grace Lees-Maffei and Linda Sandino entered the conversation in their 2004 assessment of the so-called *Dangerous Liaisons* – design, craft, and art – yet a fourth inquiry emerged: 'If not craft, then what?'³

These open questions – asked and answered by each successive generation – remain startlingly resonant today. While book authors often write with perpetuity in mind, magazine editors primarily seek to capture the present moment. Thus, *Crafts* – the UK's periodical of record published by the nonprofit Crafts Council – offers printed insight into the here and now. On the cover of its 299th issue, Autumn/Winter 2024, Turner Prize nominee Delaine Le Bas sits amongst her glorious art-strewn jumble, and inside its almost two hundred pages, craft comes from every direction.⁴ Among its subjects: regenerative farming practices for wool; a profile of Jeffrey Gibson, the Mississippi Band of Choctaw Indians and Cherokee artist whose work lit up the 2024 Venice Biennale; craft and English identity; hobbyist crochet; recollections from British fashion designer Zandra Rhodes; artists-makers of the Jamaican diaspora; plaster casting; craft's contributions to the performing arts; and the sonic assemblages of Norwegian artist Stian Korntved Ruud.

EVERYTHING EVERYWHERE

If *Crafts*'s pages can be taken as a mirror of the field today – at least in Western circles – it is wildly interdisciplinary, geographically rich, and, most of all, thriving. The magazine's answer to 'What is Craft?' is a multiverse. Its kaleidoscopic reach today can best be described as a Venn diagram touching not only the international worlds of art and design, but architecture, politics, hobbyism, sustainability, indigeneity, nationality, performance, and everyday life – to name a few. Rather than define craft by what makes it different, *Crafts*'s approach appears to sidestep the either/or binary entirely. Instead, its editorial outlook seems simply to say 'yes'.

Despite craft's apparent place at the forefront of cultural production, issue 299 of *Crafts* was, shockingly, also its last. While its sudden shutter certainly reflects larger shifts to digital content

and rising production costs, as the Crafts Council cites, it is also worth considering its closure within the larger picture of the field.⁵ *American Craft* is the magazine's US analogue, and after its launch in 1941, it became the dominant editorial force in the United States for much of the 20th century. While still published today by the American Craft Council (ACC), with the sunset of the studio craft movement, the organization around *American Craft* has greatly evolved, downsized, and reentered towards a new maker-focused mission.⁶ Returning to the UK, the Craft Council admits *Crafts*'s closure marks 'the end of an era'.⁷

Within this lies a paradox. If craft is flourishing on a broad international stage, why are its stalwart institutions like the Crafts Council and the ACC engaged in considerable consolidation? While the studio craft movement was often defined at the margins – of design, of art, of industry – it is ultimately more useful to think of craft today in the middle of it all.

To be clear, the domineering hierarchies surrounding craft have certainly not dissolved, and craft is all-too-often positioned in the art world as something from which to be 'elevated'. Craft today is often in the curious position of being simultaneously celebrated and dismissed – sometimes in the same breath. (Case in point: 'The Art of Craft' in *New York Times*, an ongoing series 'on craftsmanship that rises to the level of art'.⁸) However, it has also become a proudly named entity in artistic practice, rather than a forgotten narrative. Precisely because craft was on the margins, it offered a safe haven for creative practice and practitioners who were often unwelcome in the dominant spheres of art. As the canon has expanded and re-ordered traditional art-historical narratives, there has been an ongoing art world discovery that craft's cultural legacies have been hiding in plain sight. This is both heartening – the aims of the endless art/craft debates of the past finally realized – and also worrying. Will craft's histories and cultural connections – essential to understanding the field – remain?

In the US, three major museums, the Art Institute of Chicago, the Metropolitan Museum of Art, and the National Gallery, hosted large-scale fiber exhibitions in 2024, while the Museum of Fine Arts, Boston framed their most recent contemporary art collection installation, 'Tender Loving Care', around ideas, materials, and processes that embody concepts of comfort and care. Craft, art, and design, were joined by studio furniture from the 'Please Be Seated' program in which visitors were invited to sit and rest within the gallery.⁹ Which points to why craft may be revising the highly policed boundaries of art and design history at this moment; it is both about culture and inside of it. Craft embodies not only community and care, but ancestral heritage, skill, and labor, among many other cultural notions. Which begs the question, if craft is everywhere, is it erased? Are we post-craft? *Does it matter?*

196

197

'To be post-anything,' curator Marilyn Zapf writes, 'is to recognize that a moment has reached a point of codification that can be pushed against'.¹⁰ Just as the studio craft movement has been winding down over the last two decades, new ideas have arisen. Critic Martina Margetts argues 'post-craft' may be the theoretical form this moment is taking. Grounded by society's ongoing state of flux, this networked set of ideas 'may simply indicate the progressively fluid parameters of things and daily life, or a shift from things to experiences, from production to service industries, or from the tangible to the virtual'.¹¹ Through this lens, craft meets an unstable world with the swift, skilled action of creation, or as Margetts has defined craft, 'creativity, activity, and productivity'.¹² As this moment of change reverberates into the studio, what shapes might post-craft take?

ALL AT ONCE

At many American museums, the closed doors dividing curatorial realms have been forced open, not only by the expansion of the canon, but by contemporary artists crossing disciplines. As hierarchies have been flattening, artists have entered previously forbidden creative territories, unconcerned with the boundaries of the past. Artists help us to understand our world. As a result, theirs is a desire to parse out what is real in an age of truthiness and think through society's urgent issues whose solutions require both imagination and skill. Which is to say, artists from every discipline are turning towards craft and simply saying yes.

In this case, Bob Rogers's near age-old question, 'What is Craft?', can be answered by a primary source: artists and their work. American artist Qualeasha Wood offers a reply with her tapestry self-portraits that meld cyberspace information overload with Renaissance Art's higher aims. She navigates, as she explains, 'both an Internet environment saturated in Black Femme figures and culture, and a political and economic environment holding that embodiment at the margins'.¹³ Wood began her artistic practice by posting daily digitally collaged selfies. The online responses were accusations of narcissism and worse – tweeted texts that she would later incorporate into her tapestries. Wood's use of textiles affirms both her own matrilineal heritage and queer craft affiliations, while her avatar images explore the God-like power structures shared by technology and religion. 'When I started making the tapestries,' she recalls, 'I put on the outfit that I have designated for it, I felt like I was stepping into a persona ... I felt like I was literally putting out a performance and to make all these identities merge or perform'.¹⁴

Wood creates her collages digitally, and Fiber-Art, a specialized textile mill, translates her designs on a jacquard loom, moving the virtual into the tangible world. As a final step, Wood hand-embellishes her tapestries, often emphasizing the golden halo or embroidering a red circle of beads – a symbolic hand wound stigmatizing herself and thus echoing the stigmatizing texts that populate

many of her images. Wood's works live in many disciplinary worlds. Is this Craft? Yes. Is this Photography? Yes. Is this Contemporary Art? Yes. Artistic practices like Wood's are a potent reminder that interdisciplinarity for artists makes field-specific knowledge for curators all the more crucial.

Another reply to 'What is Craft?' might be the work of Norwegian artist Heidi Bjørgan, who, rather than crossing disciplines, has a craft dialogue across time and place. In 2018, Patrick Parrish Gallery in New York opened 'Converging Bodies: Contemporary Norwegian Ceramics,' an exhibition highlighting the landscape of clay in the far north. However, for Bjørgan and her work, it must have also been something of a coming home. In her installation, ornate cast yellow ceramic wall pedestals showcase slumped, crimped, collapsed, and leaning vessels whose inspiration could only originate with the 'Mad Potter of Biloxi', George Ohr (1857–1918). Despite the century and continents between Ohr and Bjørgan, there is a time-traveling conversation about the possibilities and impossibilities of clay, each for a different moment.

Roger's 1973 question, 'How does it differ on the one hand from industry and on the other hand from art?', has many answers today. The ways museums interpret their collections is a useful point of reference. In the past, single discipline chronological displays were common, offering the viewer a certain logic, linearity, and a dominant narrative to follow. This is no longer the case. Over the last two decades, as museums have grappled with the opening of art history, thematic approaches have taken hold.¹⁵ In these installations, strict timelines are relinquished in favor of an idea or issue told from many artistic and disciplinary perspectives. This is often where craft has entered the picture. By way of example, MoMA's 2019 permanent collection debut included '19th Century Innovators', a gallery in which George Ohr's ca. 1900 pots were surrounded by paintings, Vincent Van Gogh's *The Starry Night* (1899), and Paul Cezanne's *The Bather* (ca. 1885), among them.¹⁶

The Museum of Fine Arts, Houston opened the Nancy and Rich Kinder Building for Modern and Contemporary Art in 2020 with a series of thematic permanent collection installations, including 'Line Into Space'. Dedicated to work by 20th- and 21st-century artists who reimagine the concept of line as it moves into sculptural form, in it, the woven metal forms of American artist Ruth Asawa (1926–2013) meet the floating wire constructions of the great German-born Venezuelan sculptor Gego (1912–1994), and the whiplash curves of 3D-printed steel in contemporary Dutch designer Joris Laarman's *Dragon Bench* (2014). Norwegian luminary Tone Vigeland (1938–2024) enters the abstract conversation with *Wall Piece I* (2002), a grid of 420 steel rods, each perfectly curved by a molded lead weight. The result is a cascade massive enough to invoke the sublime. Art, craft, and design, their crossover as important as their difference.

Which leads to the final query, 'If not craft, then what?'. In one fell swoop, Grace Lees-Maffei and Linda Sandino's five-word inquiry gets to the matter at hand, questioning craft's nomenclature, definition, and its survival all at once. To put it another way, you cannot protect what you cannot name; you cannot name what you cannot define; and yet, craft's very survival requires it to constantly change, shifting as culture shifts. Thus, the paradox of *Crafts* magazine remains. The histories, thinking, and materials are alive in every direction, yet craft's shape remains hard to see – it is everywhere all at once.

	Notes
1	Bob Rogers, 'The Concept of Craft'. <i>Crafts</i> 1, no. 1 (March 1973): 21.
2	Geraldine Rudge, editorial. <i>Crafts</i> , no. 181 (March/April 2003): 1.
3	Grace Lees-Maffei and Linda Sandino, 'Dangerous Liaisons: Relationships Between Design, Craft and Art'. <i>Journal of Design History</i> 17, no. 3 (2004): 208.
4	See <i>Crafts</i> , (Autumn / Winter 2024), issue 299.
5	Crafts Council, 'Update about Crafts', effective January 23, 2025, https://www.craftscouncil.org.uk/crafts/update-about-crafts .
6	The American Craft Council was founded in 1939 as The Handcraft Cooperative League of America and published their first untitled magazine issue in 1941, naming it <i>Craft Horizons</i> in 1942. In 1979, its name changed to <i>American Craft</i> ; American Craft Council, 'American Craft Council Evolves Digital Presence, Brand, and Programs to Welcome All Who Believe That Making Creates a Meaningful World', released December 2, 2024, https://craftcouncil.org/press-releases/acc-evolves-its-digital-presence-brand-identity/ .
7	Crafts Council, 'Update about Crafts'; For a discussion of the closure of studio craft see Nora Atkinson, 'A Foundation For The Future', in Mary Savig (ed.), <i>This Present Moment, Crafting A Better World</i> (Washington D.C.: Smithsonian American Art Museum, 2022), 25–40.
8	'The Art of Craft', <i>New York Times</i> , 2023– (special series), https://www.nytimes.com/spotlight/artofcraft .
9	The three 2024 exhibitions were 'Threaded Visions: Contemporary Weavings from the Collection' at the Art Institute of Chicago; 'Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art' at the Metropolitan Museum of Art; and 'Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction' at the National Gallery of Art. 'Tender Loving Care' at the Museum of Fine Arts, Boston ran from July 2023 to January 2025. Michelle Millar Fisher, Curator of Contemporary Decorative Arts, was the project's lead curator.
10	Marilyn Zapf, 'Post-Craft', book review. <i>Journal of Design History</i> 36, no. 2 (2023): 210.

11	Martina Margetts, 'The Post-Craft Turn', in Catherine Rossi and Alex Coles (eds.), <i>EP:3 Post-Craft</i> (London. Sternberg Press, 2022), 43.
12	Martina Margetts, 'The Matter at Hand', in Knut Astrup Bull and André Gali (eds.), <i>Material Perceptions: Documents on Contemporary Craft No. 5</i> (Stuttgart: Norwegian Crafts and Arnold-sche, 2019), 141.
13	Qualeasha Wood, 'Artist Statement', https://www.qualeasha.com/about .
14	Roula Seikaly, 'Qualeasha Wood's Black Femme Tapestries', Humble Arts Foundation, posted May 27, 2021, https://hafny.org/blog/2021/5/qualeasha-woods-black-femme-tapestries .
15	See Glenn Adamson, 'Chronology and Its Discontents' in <i>Disengo</i> 29 (November 2024) for a discussion of the recent history museum display, https://disegnojournal.com/newsfeed/museums-chronological-displays-debate-va-design-museum .
16	Museum of Modern Art, '19th Century Innovators', in 'Collection: 1880s–1940s', Gallery 501, October 21, 2019–October 3, 2021, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5134/installation_images/50994 ; More recent examples of thematic approaches include the Brooklyn Museum's 'Toward Joy: New Frameworks for American Art', opened in October, 2024.

PART 2
THE ARTISTIC DISCIPLINES'
ENCOUNTER WITH THE FUTURE

THE ETHICS AND AESTHETICS OF
CONSTRAINT.
ON FINE ART, DESIGN AND CRAFT
IN THE ARTS TODAY

Ingrid Halland

Over the past 50 years, the boundaries of fine art, design and studio craft have changed radically. In recent years, fine art has deconstructed hierarchies and power structures – including its own. Design has shifted its focus away from present-day consumer products and has become a discipline that is exclusively future-oriented. Studio craft has continued to embrace the resilience of materials and margins, although often combining natural raw materials with advanced technology. Despite these changes, each of the three disciplines has retained a central theoretical and practical element: representation in fine art; process in design; and surface in studio craft.

Today, there is little interaction between contemporary art, design and studio craft. The fact that each discipline has its own educational institutions, membership organizations, trade unions and funding programmes, helps to uphold the boundaries between them. But in today's ethical and aesthetic landscape, the three disciplines have more in common than they did in the past. In this article, I argue that ecological principles have fuelled changes in all three disciplines, although these changes have evolved in different ways. The question now is how the three disciplines can interact across their boundaries in the future.

CONTEMPORARY ART AND ECOLOGY
The essence of art seems to be conditional on the relationship between form and content. The German philosopher Georg Wilhelm F. Hegel (1770–1831) established the foundations of the Western philosophy of art with his analysis of the distinction between form and content: in this context, *form* refers to a work's style, technique, medium and materials, while *content* refers to artistic representation or mimesis, in other words, what is shown or depicted.¹ Hegel's ideas were fundamental to Western thinking about art, and for centuries, artistic representation has proved to be an extremely resilient principle in fine art.
An important turning point came in the late 1960s with the dissolution of traditional notions about the nature of an artwork.² Physical constraints on what could constitute an artwork were expanded and more elements became part of the artwork. Sculpture, which could now be made of

and in the landscape, became [part of] an 'expanded field'.³ Performance art extended the temporal aspect of artworks. Conceptual art destabilized the relationship between concept and form by prioritizing concepts and processes over materials and techniques. New media significantly extended possibilities for artworks, so that often a work's institutional infrastructure or relational connections would themselves become part of the work. Artworks have become a space for reflecting on complex questions about identity, the environment and cultural context. But although many artworks today are based on processoriented approaches, artistic representation continues to be a relevant concept. It seems to be a basic principle of fine art that an artwork represents something that can be interpreted and understood beyond the boundaries of the artist's intention.
Both practising fine artists and art theorists have responded to the impending collapse of Earth's ecosystems. Over the past 15 years, artists, critics and art theorists have taken up ecology as a theme and a principle, using artworks and texts to advocate for a radical change in ethical attitudes to challenge the basic humanist notion that 'humanity is at the centre'. Artists have conducted scientific and technological experiments to speculate about the lifeworlds of non-humans, explore non-Western worldviews and activate more-than-human experiences. Artworks made as a result of this tendency are often process-based and evolve to cover prolonged periods of time: time that either extends back to earlier geological epochs – 'deep time' – or forwards into unknown futures.
DESIGN AND ECOLOGY
The essence of design can seem to be the relationship between objects and problem-solving. The design revolutionary and socialist William Morris (1834–1896) is considered one of the founding fathers of design. His work revolutionized the relationship between mass production and aesthetics, but he made clear predictions about the destructive impact of mass industrialization on nature. In a speech from 1877, Morris linked contemporary capitalism to the destruction of the natural world. It was his belief that once traditional hand-production methods were forgotten, we would be left with poisoned air, a smoke-obscured sun, and polluted rivers.⁴ Morris's response was to seek inspiration in the craft guilds of the Middle Ages and to revive lost crafts. Viewed from today's perspective, we can interpret Morris's actions as those of a proto-environmentalist.⁵ But where Morris combined the craft traditions of earlier times with mass production, design lost its relationship with craft as the 20th century wore on. Design became closely associated with mass- and over-consumption, which were enabled by the exploitation of natural resources. The challenges are interconnected, global and abstract, making it virtually impossible to understand the extent and consequences of the discipline of design.

In 1962, Knut Fægri, a Norwegian professor of botany, wrote an article titled “‘Designeren’” – den 11. landeplage’ [‘The Designer’ – the 11th Plague] in which he strongly criticized ‘The Designer’ (the term appears throughout the article within quotation marks). Fægri blamed consumers’ unethical and irresponsible purchasing behaviour on ‘the Designer’s’ cunning and egoism.⁶ From the 1970s onwards, many designers turned their backs on mass consumption and tangible objects. Concepts such as ‘participatory design’, ‘design thinking’ and, later, ‘system-oriented design’ became basic principles in design education.

Today, design is often thought of as a discipline that is processual and non-material, rather than as an aesthetic means of expression. Design is a practice that turns towards the surrounding world, placing emphasis on the user, structural needs and responsible, functional solutions. Process-oriented approaches are central to the field. For example, the Oslo School of Architecture and Design (AHO) offers specialisation in four areas of design, but only the area of industrial design produces physical objects. In the other areas – systems design, service design and interactive design – the designer’s work focuses on creating relationships between different systems.

Designers have always been inquisitive about raw materials, but in recent years, the discipline has focused increasingly on finding better and more sustainable ways of exploiting materials. Many designers work in process-oriented ways – often interacting with the processes of natural materials – to reconcile standardization with the unpredictable. Design looks forward and creates futures. Today, designers mainly use problem-solving processes to generate dialogues and opportunities for cross-disciplinary collaborations.

CRAFT AND ECOLOGY

The essence of craft seems be conditional on the relationship between materials and techniques. The German architect Gottfried Semper (1803–1879) established the basis of the institutional categories we use today in his classification of art and craft techniques and objects in his 1860 book *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. In his book, Semper presented his theory that artists’ preoccupation with materials and techniques was fundamental to all forms of making by hand.⁷ Only a few years after Semper’s book came out, the South Kensington Museum (now the Victoria & Albert Museum) organized its collection in accordance with Semper’s material-based categories by establishing four separate departments: Glass & Ceramics; Metalwork; Textiles; and Furniture & Woodwork.⁸ Semper’s material-based categories formed the basis for craft as a discipline, and today’s division of craft into materials and techniques is deeply rooted in institutional, museum and organizational structures.

But craft also has inherent connections with the natural sciences. The Norwegian art and

design historian Ingeborg Glambek has pointed out that Gottfried Semper wanted the material-based classification of decorative and functional objects to be as rigorous as the system used by the natural sciences to classify things in the natural world.⁹ The idea of classifying artistic objects by material came to Semper when visiting a natural history museum.¹⁰ Just as natural history museums divided up their collections according to species, the objects in decorative and applied arts museums should be grouped on the basis of materials and technique, based on Semper’s categories.

During the past 50 years, rather than being constrained by rigid categories, studio craft has been defined by diversity and resistance to classification. The field of craft encompasses among other things a range of materials, techniques and traditions, as well as inherent contradictions: ceramics and politics; power and metal; textiles and protest; glass, glazing and rebellion. Studio craft defies isolated definitions, in that it moves freely between the boundaries of art and industry, between the handmade and the mass produced. Resisting definitions seems to be a basic principle in craft, although the hand remains a constant element, both as measurement device and ethical compass. Every work carries some form of corporeal connection to the production process.

Both craft theorists and artists have responded to how the Western mass exploitation of natural resources and raw materials from colonies has driven the First and Second Industrial Revolutions. Over the past century, extraction, innovation and aesthetic desire have combined to drive the growth of a global mass-consumer society, which has caused enormous greenhouse gas emissions and has had a catastrophic impact on biodiversity. Colonialism has proved to be extremely resilient.

Artists within studio craft often use natural resources to make their work. Clay, wool and metals. According to the Roman philosopher and author Pliny the Elder (23–79), the extraction of natural resources serves two purposes. In his most famous work, *Historia Naturalis (Natural History)*, written almost 2,000 years ago, he argued that mining the earth for minerals – exploiting natural resources – is done either to improve mankind’s quality of life or to satisfy an aesthetic desire for ornamentation and luxury.¹¹ What Pliny is saying here is that mining is inextricably bound up with aesthetics. With the assistance of modern technology, people, mainly in Western countries, have treated Earth as what the philosopher Martin Heidegger calls ‘a standing reserve’. In other words, we treat natural resources as an inexhaustible resource, in an approach that is now inextricably bound up with industrialized capitalism.¹²

But we continue to mine, on land and increasingly at sea, mainly so that people in the Western world can maintain their overconsumption. We know that we will have to restrict the exploitation of natural resources in the future. The anthropologist Tim Ingold emphasizes that ‘deepest of all

are the most recent traces’.¹³ Whatever is closest – in both time and space – is the most consequential. But often it’s things that are very nearby, things that are right at hand, that we don’t notice.

Today, studio craft artists work with materials and techniques that are intended to resist the mass exploitation of natural resources. Over the past 15 years, sustainability has progressed from being a theme to become a method. In contemporary studio craft, the hand not only creates an aesthetic link to the process of producing a work but also serves as an ethical compass that leaves its traces on craft’s most essential element, namely, the surface.

In volume 33 of his 37-volume *Natural History*, Pliny wrote about our ceaseless curiosity to mine the earth for minerals, which he believed would lead us inescapably to misfortune.¹⁴ He wrote: ‘How innocent, how blissful, nay even how luxurious life might be, if it coveted nothing from any source but the surface of the earth, and, to speak briefly, nothing but what lies ready to her hand!’¹⁵ I would argue that today, the thing that lies ‘ready to her hand’ is our waste.

BOUNDARIES

At the start of the 20th century, the art historian Alois Riegl argued that closed, isolated forms could be interpreted as a formal response to an apparently threatening environment. As a field, art is strongly characterized by boundaries and constraints, whether these are temporal, geographical, technological, legal, economic, conceptual or resource-related. But in recent decades, many Norwegian artists, designers and craft artists have taken boundaries as the starting point for methodological, formal and conceptual experiments that reach across disciplinary boundaries.¹⁶ Some operate within self-imposed restrictions on scale – geographical, financial or formal – in both their life and work, while others combat financial, political or legal constraints.

Going forward, we need ethical and aesthetic guidelines to limit the exploitation of non-renewable natural resources, mass production and Western overconsumption in all parts of society. We must exhibit a different kind of consideration for nature, each other and ourselves. Whether we work within or against them, constraints can play a decisive role, including for societal conditions. Going forward, we must find a new kind of relationship between art, studio craft and design, in which our hands are a tool, a means of sensing, and a measuring stick for what we can use. The only way we can create new futures for our enormous waste and environmental footprint is by thinking collaboratively.

- 1 Hegel believed that classical Greek sculpture was the pinnacle of artistic achievement, because content and form were inextricably linked. By far the most common subject (‘content’) of classical Greek sculptures was the Greek gods, but as Hegel pointed out, the sculptures were not artistic representations of gods, they *were* gods. The classical sculptures were not giving form to anything, and they contained no hidden meanings. There was no distinction between form and content in the sculptures, but something took form within them. They symbolized nothing other than themselves, and for this reason, Hegel considered them to be an absolute pinnacle of artistic achievement that could never be replicated. See the introductory essay Georg Wilhelm F. Hegel, ‘Innledning til estetikken’, in *Estetisk teori. En antologi*, trans. Arnfinn Bø-Rygg et. al. (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 141–142.
- 2 The dematerialization of artworks was discussed by Lucy Lippard in her book *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* published in 1973. See also Ståle Finke and Mattias Solli (eds.), *Oppløsningen av det estetiske: Kunstteori og estetisk praksis* (Oslo: Universitetsforlaget, 2021).
- 3 Rosalind Krauss proposed her concept of ‘the expanded field’ in her 1979 essay ‘Sculpture in the Expanded Field’, in *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, trans. Agnete Øye (Oslo: Pax, 2002). See also Øystein Sjøstad, ‘Rosalind Krauss sin modernisme: Form i eit utvida felt’. *Kunst og Kultur* 94 (3), (2021): 160–174.
- 4 William Morris, speech to the Trades’ Guild of Learning 4 December 1877, published in *Hopes and Fears for Art*, Part 1 “The Lesser Arts” (available online via Project Gutenberg).
- 5 As argued by Kjetil Fallan in his conference paper ‘Learning from Nowhere? Locating William Morris’ Eco-Fiction in Design History’ at *For What It’s Worth: Nostalgia, Sustainability and the Values of the Present*, 28–30 April 2016, Justus Liebig University, Giessen.
- 6 Kjetil Fallan has discussed Fægri’s article and described how the field of design came to turn against itself and its own activities. See Fallan, ‘The “Designer” – The 11th Plague: Design Discourse from Consumer Activism to Environmentalism in 1960s Norway’. *Design Issues* 27 (4), (2011): 30–42.
- 7 Semper proposed four main categories: 1) Ceramics and glass, 2) Metalwork, 3) Textiles and 4) Furniture and woodwork. These categories are evident in the chapter titles in Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860).

- 8 Malcolm Baker and Brenda Richardson (eds.), *A Grand Design: The Art of the Victoria and Albert Museum* (London: Victoria and Albert Publications, 1997).
- 9 Ingeborg Glambek, *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800–1900* (Oslo: Solum, 1988), 79–80.
- 10 As the entry on Semper in the *Macmillan Encyclopedia of Architects* explains: 'In 1851 [...] he made his first attempt to classify systematically all architectural forms as a kind of typology of architecture. The initial inspiration for this had been Georges Cuvier's exhibit of animal skeletons at the Jardin des Plantes in Paris.' Rosemarie Haag Bletter, 'Gottfried Semper', in Adolf K. Placzek (ed.), *Macmillan Encyclopedia of Architects* (New York: The Free Press, 1982). The French zoologist and palaeontologist Georges Cuvier (1769–1832) held a professorship at the Muséum national d'Histoire naturelle in Paris. Cuvier is recognized as one of the founders of comparative anatomy. He also modernized and improved the taxonomic system established by Carl Linnaeus.
- 11 Pliny's comment on mining is quoted frequently: 'For in some places the earth is dug into for riches, when life demands gold, silver, silver-gold and copper, and in other places for luxury, when gems and colours for tinting walls and beams are demanded.' Pliny, *Natural History*, Volume IX: Books 33–35, trans. H. Rackham, Loeb Classical Library 394 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952), book 33, section 1, 'Metals'.
- 12 Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: HarperCollins, 2013), 16.
- 13 Tim Ingold, 'The Earth, the Sky and the Ground Between'. *Metode* 1 (1), (2023), 'Deep Surface'.
- 14 'We penetrate her inner parts and seek for riches in the abode of the spirits of the departed, as though the part where we tread upon her were not sufficiently bounteous and fertile.' Pliny, *Natural History*, Volume IX, book 33, section 1, 'Metals'.
- 15 Pliny, *Natural History*, Volume IX, book 33, section 1, 'Metals'.
- 16 For example: Marte Johnsen, Sigrid Espelien, Andrea Pinochet, Matthew Dalziel, Armelle Breuil, Stian Rossi, Jomy Joseph, Sissel Wathne and Linda Flø.

THINKING FOR YOURSELF, OR NOT?

Kjetil Røed

When people in the art world talk about fine art versus studio craft, they are usually either defending an institutional affiliation or working from a theoretical standpoint. That's not my strategy. Although I've been an art critic for many years and editor of a journal published by the Association of Norwegian Visual Artists (NBK), I approach this topic in the main as an independent essayist – both in this text and (to a large extent) elsewhere. Until recently, we have relied on historical distinctions between what we have called fine art and studio craft, with each field finding its final form in the 19th century. My personal view, however, is that these distinctions are not very important, and I struggle to see why they should be important in the great scheme of things.

But it is apt to note that there has been enormous progress in the art world in recent years, as studio craft is no longer seen as inferior. I would hope that we have put behind us the immature prioritization of various forms of creative expression based on their conceptual strategies. Creative production is such a broad field that there is little point in placing too much emphasis on a distinction between 'concept-based' work on the one hand, and 'material-based' work on the other. Rather, each is an equally valid approach to creative processes, and it is not appropriate to decide in advance which is 'best'. The hand thinks just as well as the head, as the American sociologist Richard Sennett has explained so clearly,¹ even though the reflective processes will of course be different. But that's all right.

My own interest lies not in fine art or studio craft in and of itself, but rather in the different ways of thinking and ways of life that they express or, perhaps, make accessible. Many disputes in the art world have their roots in a problematic view of history that needs to be clarified before we can think clearly about the issues at hand. What I'm referring to is what we might call the chronological or epoch-oriented view of history, which is often based on an idea of development or progress. According to this view, art is a chronological progression in which one style leads to another. Often this progression is such that a new style renders an old style outdated or irrelevant. We find a telling example of this way of thinking in the writings of the philosopher and art theorist Peter Osborne, who in various contexts has argued that the development of art today must necessarily include what he calls 'contemporaneity', which is a kind of variant of conceptual art.² The problem here is that proceeding on the basis of such a view of history, or such a 'critical concept of art', as Osborne might put it, creates a hierarchy. Putting art and studio craft into historical categories is associated with an intellectual model that only the author in question and certain

202

203

others can access and control. This way of thinking is, to use a somewhat problematic term in today's world,³ elitist, meaning that art can only really be understood or explained both as contemporary art and as a historical phenomenon by a few people with special insight, or who possess a form of power that we cannot ignore if we are to understand art at all.

If we take a slightly broader view, the attitude that is expressed in this approach is one that we recognise from many other fields in society. This attitude is, of course, based on the idea that some people are more intelligent than others and thus have a more privileged access to 'the truth', and should therefore decide what is right and wrong, what is true and what is correct. There is nothing new about this idea. The ancient Greek philosopher Plato believed that only philosophers could govern the state, and many others throughout history have held the same view. This was probably the cause of the French philosopher Jacques Rancière's strong reaction in the 1960s during his collaboration with colleagues on a new reading of works by the economist and thinker Karl Marx. Because no matter how oriented they were towards the people, or the working class, it was still the case, Rancière realised, that the philosophers, sociologists and other academics around him were still thinking just as Plato had thought over 2,000 years ago.

This realization led Rancière to conclude that he should operate on the opposite premise both with respect to Marx and other issues: everyone is equally intelligent. This was his starting point for his work on his doctoral thesis, which was about rural miners in France. In fact, he found out that the miners were not stupid at all. Far from wanting only to be entertained or drink beer in a pub, they were enthusiastic about poetry and wrote poems in their spare time.⁴ I have to agree with the French philosopher, at least in the sense that this is a fruitful mode of thought, because his premise is a far better starting point than the opposite one: that some people are more intelligent than others, and that those who are more intelligent – i.e., the elite – should be able to make decisions about people with less intelligence. Also present here is a belief in what people are capable of, which I believe, in itself, helped to form Rancière's thinking. If people are told that they can actually figure something out for themselves, they are more likely to do so than if they are told the opposite. In other words, we can talk about a type of self-fulfilling prophecy, or to use a more elevated term: performative action.

Later he would apply this thinking in his reflections on art, especially in his book *The Emancipated Spectator*, in which he wrote that everyone can find out what art is if they simply apply everything they know and compare their horizon and their history with what they encounter. He wrote:

The distance the ignoramus has to cover is not the gulf between her ignorance and the schoolmaster's knowledge. It is simply the path from what she already knows to what she does not yet know, but which she can learn just as she has learnt the rest; which she can learn not in order to occupy the position of the scholar, but so as better to practise the art of translating, of putting her experience into words and her words to the test; of translating her intellectual adventures for others and counter-translating the translations of their own adventures which they present to her.⁵

According to Rancière, understanding is to translate and counter-translate. With this assertion, he affiliates himself to a radical tradition of enlightenment, in which the ability to think is not reserved to an elite few, or dependent on having read this or that book, but in reality is distributed in a quite democratic manner. We can imagine that the only reasons for people not thinking are the role models available in the society they live in and the values they are encouraged to hold in high esteem.

People's to-do lists are unlikely to include reflecting on what makes for a good life when the available role models are all about status, money, position and ownership – and that is not a new phenomenon either – and values revolve around competition, market values, good jobs and so on. This is why thinkers like Rancière are important – they remind us not only that we can think and that thinking is something that's universally accessible, but also that we need models for thinking and spaces where critical reflection is truly possible. These models and spaces for reflection are rarely found in today's market-oriented world – apart from in one area: art. In art, we find an almost infinite quantity of narratives and images of processes that have nothing to do with money, nothing to do with power, nothing to do with ownership, and nothing to do with improving one's status.

Take, for example, Gerd M. Tinglum's *Overpaintings, Porn* (1980), a series of monochrome paintings painted over pornographic images. Each of Tinglum's brushstrokes contributes to the construction of a counter-narrative and together they create images that counter the stereotyping and trivialization of sexuality's beauty. The meditative surfaces are in no way detached from the pornographic substrates; indeed, it is precisely this dissonance between the commodification of the human body and the paintings' meditative surfaces that so clearly articulates the counter-narratives. The sluggish brushstrokes and ambiguity of the paintings stand in contrast to the impoverishment of sexuality within market capitalism.

Or consider Synnøve Anker Aurdal's *Magic Moon* (1967), which dismantles the adamantly lyrical view of the Moon reflected in water that we see in so many paintings by Edvard Munch. In Anker Aurdal's version of this subject, the reflection is skewed, strange, and literally woven into the textile. Although almost everyone will

recognise the moon, and although we see it mirrored in the water below, the woven fabric and the threads of the weave remain material just as much as an image of something else. The Moon, water. The materiality of the actual weaving process, the rhythmic back-and-forth of the shuttle, become incorporated into this traditional fine-art motif in such a way as to steer the lyricism of Munch towards something more corporeal, more associated with labour, and also more ambiguous, something that we cannot understand without effort.

Obviously, these are only two examples, but together they demonstrate something of the essence of what I've attempted to convey in this essay. The works show that there is no meaningful or rigid distinction between fine art and studio craft, because both works can well be seen as examples of one or the other. The important thing here is not any such distinction, but that the works maintain a tension between the motifs – what we see – and what lies beneath. They sustain a reflective space in a visual language that is based on, and is expressed through, materiality, craft and artistic style.

But most of all they generate an ambiguous space that is linked directly to questions about what it means to be human, and what it means to live a good life in a society that is democratic and free. First and foremost, they are about how each and every one of us must take responsibility for what we feel and think, and how we live our lives. They make us responsible because they insist on an ambiguity that has both an artistic and a political – some would even say existential – core. When we stand in front of these works as viewers, as an audience, it is precisely this core that we have time to think about. The works provide us with time and space for thought. Perhaps we could say that they reinstate the subject (in the philosophical sense) in a world where the subject is in the process of being erased by algorithms, power struggles and a chaotic world order in which the things that are really important, the things that really matter to us humans, are difficult for us to see.

History, like everything else, is after all experienced by participants, and it is only by inserting the participant as the experiencing being that we can have any meaningful concept of either value or history in fine art and studio craft. Here we can take inspiration from the German philosopher Walter Benjamin's conception of history, for example when he asserts in his 1940 essay *Theses on the Philosophy of History*: '[T]he past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again'.⁶

There can be hardly anyone who would disagree that it is these values – money, power, status – that have dominated Western civilization and largely governed what has been important and what has been significant throughout most of modern history. In addition to these values, which have not become any less important in our

world today, a number of other elements have been added: social media, algorithms and artificial intelligence. These new contributions to world history are automating and intensifying the value of money, power and status. It is nothing short of a miracle that there is still a relatively large segment of society that maintains, develops and immerses itself in, with great variation, completely different values.

We find ourselves in a world that, with its increasing digitization and concentration of power, can seem to be mainly about standardizing and automating what a human life is and can be. Accordingly, fine art and studio craft have never been more important than they are today, and it has never been more important to have counter-narratives that can highlight and provide access to conceptual spaces that go in completely different directions. Spaces that are queer, strange, incomprehensible and intriguing can help, as the American feminist Sara Ahmed writes,⁷ to ruin the partying of the rich. Being a killjoy is important, because it's when we don't understand but are intrigued, when we're not going with the flow, when we are not being like everyone else, that we can be ourselves. It's when we take our time, when we do useless and tedious things, that we gain the opportunity to think about what really matters.

Notes

1

See Richard Sennett, *The Craftsman* (Yale University Press, 2008).

2

See Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (New York: Verso Books, 2013).

3

Since we live in the age of misunderstanding, allow me to clarify: I'm using this term in the sense of 'a democratic orientation', not as a populist right- or left-wing critique of political elites, for example, or as the right wing's ignorant and polarizing critique of the so-called 'woke' ideology of left-leaning middle-class academics. I hope that my thinking on this matter will become clear in the course of this essay.

4

He later reworked his thesis into a book that is well worth reading. See Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France* (New York: Verso, 2012).

5

Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliot (New York: Verso, 2009), 10–11.

6

See 'Theses on the Philosophy of History' in Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969).

7

See for example Sara Ahmed, *Feminist Killjoy Handbook* (London: Penguin, 2024).

PART 3
LANGUAGE AND INTERPRETATION
OF REALITY

TIMELESS AESTHETICS IN THE
BORDER ZONE

Irene Snarby

Among the Sámi people, ideas about art that are associated with duodji reflect an aesthetic that extends far back in time. Traditionally, this aesthetic pervaded all creative activities in daily life, from knowledge of the natural world, the gathering of materials, production and reuse, to everyday chores and spiritual beliefs. The usual English translation of duodji as 'traditional Sámi craft' is accurate insofar as the word refers to materials and processes, but duodji also encompasses deeper social, practical and spiritual dimensions. Duodji is associated with land, culture, custom, use, morality, ethics, aesthetics, ecology and a circular understanding of time. In contrast, Western thinking about art has tended to be linked to non-functionality on the one hand and excess and rupture on the other.

A CONTROVERSIAL TERM IN SÁMI

It was only in the 1970s that the Sámi language acquired a word that means 'art' in the Western sense: dáidda. Broadly speaking, the term derived from the Finnish word taide (art) and the Sámi word dáidu (knowledge/understanding). The newly coined word helped to sustain a distance between visual art that was inspired by international trends and the more traditional art practices found in duodji, with its holistic perspective. According to the Boym Committee's report, the adoption of the word dáidda in the Sámi language could be seen as the start of a new epoch in Sámi cultural history, as it added an expressly intellectual dimension to artistic activity.¹ The existence of the dáidda concept also caused duodji gradually to lose its broad meaning and become synonymous with the Norwegian word for domestic crafts, *husflid*. As a result of this shift in meaning, duodji became more closely associated with commercial activities, and apparently more distant from the holistic layers of meaning that had been included in the earlier Sámi understanding of the word. The Kárášjohka / Karasjok-based Sámi artist Iver Jåks (1932–2007) was very concerned about this development, which he described as follows:

The North Sámi word duodji is the broadest concept that exists in the Sámi language in relation to art. Traditionally, the word has covered all kinds of artistic expression. But gradually the word has become strongly influenced by the Norwegian concept of husflid

(domestic crafts) – there has been a transference of the Norwegian concept that has reduced duodji to a craft concept.²

In other words, Jåks disagreed profoundly with the somewhat simpler interpretation of duodji and worked to make duodji in its broad meaning a part of contemporary art, with its intangible heritage just as evident as previously, if in a different form.

According to Professor Gunvor Guttorm, there are many differences between duodji and dáidda (Sámi art), even if the two concepts do share a lot of history.³ Duodji has cultural origins, with its roots in the local giving it a marginal starting point. As a result, duodji is often described and discussed from anthropological and ethnographic perspectives, in which different interpretations of the concept of tradition are important. According to Guttorm, while dáidda, like duodji, also has characteristics that are associated with Sámi craft traditions, in dáidda, these become linked to art theory, global art history and its practice. This distinction can in turn generate different approaches to artworks depending on which artistic context one finds oneself in.⁴ Guttorm's interpretation of the concept of dáidda can be linked in a way to a culturally dependent practice, in that she links it to Sámi crafts, but not all Sámi artists would identify with this interpretation. In the Sámi art encyclopedia, we find definitions for duodji/dáidda and dáidda/duodji, where we can see a similar explanation, but we cannot simply link this to the umbrella term Sámi art, which is used by Sámi art institutions to describe art made by Sámi people, regardless of the type of artistic expression and practice.⁵

INTANGIBLE KNOWLEDGE

Becoming a skilled duojár requires deep insight and knowledge.⁶ The training process often involves many years of apprenticeship with another skilled duojár. Such a mentor transfers intangible knowledge in confidence to an apprentice who is deemed suitable, and this transfer is an important aspect of the training process and experience. To a large extent, this knowledge has been withheld from people who are seen as outsiders. Some of the reasons for the apprenticeship training process may include the fact that adequate concepts have not been developed to articulate the duodji experience verbally, and the fact that some kinds of knowledge are so secret that they are not meant to be talked about.⁷ A lot of skills and knowledge are handed on from teacher to student without any oral communication, and accordingly can be difficult to understand for someone who is not initiated into duodji. The rich set of both spoken and unspoken rules puts traditional duodji at a considerable distance from dáidda that takes contemporary art as its starting point. This does not mean that duodji is a tradition that is stuck in the past. Duodji is constantly changing and evolving, even though duojár's work within different frameworks than people working within the independent

visual arts and have a strong drive to preserve and continue Sámi aesthetics and epistemology.

MAJORITY NARRATIVES ARE UNRAVELLING Throughout art history, the Western art system has separated material-based studio craft from visual art and has placed the works in separate institutions. Studio craft has been seen as subordinate to visual art. Even more destructively, the art of Indigenous peoples has been consigned to the past and reduced to anthropological documentation of static, traditional cultures. Modernism has dominated the art world, establishing frameworks for what art can be, but this situation is now changing.

Today, it is interesting to ask whether expanding the hegemonic and modernist art historical canon through politics and inclusion is the right way to go, or is simply a detour. David Garneau, a professor of visual arts at the University of Regina, Canada, aligns himself with the philosopher, art critic and professor Arthur Danto in his assertion that art, as it is written into majority narratives, is dead. Garneau explains:

Contemporary art is the name of art after the end of art. What ended was not art but modernism. What lost credibility was art and criticism that imagined they were forms of revealed and universal truth, rather than agreements among similarly trained elites ...⁸

Such a break with modernism has not been relevant for art that is based on Sámi aesthetics. This art stretches concepts, with a deep respect for craftsmanship, tradition and the tactile. Despite attempts in the 1970s to adapt dáidda to a more Westernized system, duodji has helped to define this art's uniqueness and pride. Duojár have always been highly respected in Sámi society. Ever since Iver Jåks presented his first installations in the 1970s, Sámi artists have worked in a genre-free landscape in which duodji is a natural part of their processes. Because there is no central institution with in-depth knowledge of Sámi culture, such as a Sámi art museum with Sámi curators, only a few Sámi artworks by selected artists tend to circulate in joint exhibitions, and the distinctive duodji way of working has often been overshadowed when dáidda is presented. These low-key duodji artists are overshadowed by Western curators' favourites, who produce art that is often perceived as safer and less rooted in the demands of Sámi aesthetics for thorough knowledge. Accordingly, it is reasonable to say that the new interest in Sámi art in Norway is only scratching the surface of a wealth of ancient wisdom and new forms of expression.⁹

SÁMI ARTISTS IN 'ART-HAND-WORK' The three artists who are identified as Sámi at this exhibition in Oslo all work primarily with material-based art. Nonetheless, each represents a different approach to Sámi aesthetics.

Aslaug Magdalena Juliussen (b. 1953) is from Lodegak / Lådik / Lødingen in Nordland County.¹⁰ After spending several years in Kárášjohka, she is now based in Romsa / Tromsø. She studied textile art at the Norwegian State College of Applied Arts (SHKS) in Oslo. Among other things, she has also served as an apprentice to the well-known Norwegian textile artist Synnøve Anker Aurdal. Juliussen describes herself primarily as a textile artist. In a video on her website, she explains that she is not interested in the traditional aspects of reindeer-herding culture, but only in the materials. In other words, techniques and materials play a central role in her work, but without signalling strong local connections. Her works often combine the beautiful and the macabre. For example, at first glance, her installation *Várddus – Vy – View III* (2022) may seem to resemble slaughtered livestock or animal skins, but on closer inspection, one sees that in fact it consists of embroidered fragments of cloth in various shades of red that are pinned together on one side with short birch sticks. On the other side we see patchworked fragments of neckties in shades of blue, creating a powerful dynamic in a work that has no front or back. Rather than traditional duodji, Juliussen's work is recognized as highly developed studio craft, which has long been accepted and sought after in the Norwegian art world.

Inger Blix Kvammen (b. 1954) grew up in Girkonjárga / Kirkenes, where she continues to live and work. Her work connects her to her personal roots, while her socially-engaged artistic practice extends beyond the Barents Region and to other Indigenous peoples of the north, such as the Nenets people, our closest Indigenous people to the east.¹¹ Nature and the weather influence lifestyles in the far north, where transfers of knowledge and shared experiences are crucial for survival and community in a harsh climate. Blix Kvammen is concerned with the archiving of memories and knowledge, and the importance of sustainable interactions with nature. She conveys everyday encounters and cultural exchanges through photography and her distinctive textile techniques such as crochet, weaving and metal thread embroidery. She often gathers her materials from areas close to her home, in a celebration of the work and toil of the Indigenous peoples of the Arctic.

On display from the National Museum's collection is *Bahkadit 4 / Heater 4* (2023). The work is in two parts. The first is a photograph taken from the artist's paternal grandfather's photo album that shows her Sámi family on their travels. The second part is what the artist describes as an object, a sculpture, a collar and a bearer of memories. This object has the form and qualities of jewellery, which is worn to show what is valuable to the wearer. The primary material is a grass-like plant called bladder sedge, which was traditionally used to line Sámi boots, gápmagat, to keep the feet dry and warm. The sedge stems are hollow and share many properties with wool. In *Bahkadit*

4 / Heater 4, the grass is woven together with silver thread, making the fragile material easier to shape and also increasing its beauty and value. In this work, Blix Kvammen combines a long history of self-sufficiency and duodji in Sámi culture, with her completely innovative and surprising use of a material as a piece of art jewellery that also serves as a bearer of history.

The third artist, Måret Anne Sara (b. 1983) comes from Guovdageaidnu / Kautokeino, where she still lives and works.¹² She comes from a Sámi family of reindeer-herders with strong roots in duodji traditions. She explains how her stories are all based on reindeer. Reindeer are so important to the lives of her family that she believes that everything that happens to the reindeer also happens to the people closely associated with them. In accordance with Sámi ethical philosophy about the sustainable use of resources, she uses raw materials that are left over after reindeer are slaughtered; materials that are still valuable despite not being useful for food or clothing.

Gutted / Gávogálsi was first exhibited at the Venice Biennale 2022. The objects are made from the stomachs of reindeer from her family's herd. According to Sara, the stomachs symbolize the first place where emotion is felt in both humans and animals. Traditionally, reindeer stomachs were used for storing, preserving and drying milk and blood, as well as for sausage skins and as cooking pots for stewing meat during reindeer migrations. In close collaboration with an older relative, Fibmen Áillo Gären / Kären E.M. Siri Utsi, Sara used an ancient technique to process the stomachs, which she then shaped into sculptural objects. Through this approach, Sara has taken duodji actively into contemporary art, and is bringing ancient traditions and values into a new context that previously would have rejected a work with such strong cultural ties as an ethnographic exhibit, rather than art. Sara's objects are linked to her background, especially to her family and her local community, and often contain references to political activism. In this way, her works resonate with an international discourse among Indigenous peoples, with her own history and background helping to shape her work. In recent years, Sara has established herself on the contemporary art scene, both nationally and internationally, as one of the most interesting artists in her field.

SÁMI ART IS INTERNATIONAL

To date, Sámi art has not formed part of the majority cultures in the Sámi homelands, but powerful forces from abroad have long made Sámi forms of expression increasingly relevant. As the world becomes smaller, contacts between different peoples are increasing, a situation that is also reflected in Indigenous art, which we have also been able to enjoy here in Norway in recent years. We all face different challenges depending on where we live in the world, but all Indigenous groups share a closeness to nature and respect for past and future generations.

Concern with tradition, local conditions and sustainability is proving to be increasingly relevant in the art world.¹³ Globally, Indigenous arts are important voices of dissent. Sámi artists have long been establishing links with international networks where they can discuss shared problems and issues that are not otherwise on global agendas. Artists working from Indigenous perspectives operate on the basis of mindsets that differ from the mindset that for centuries has formed the basis of Western art. This sense of community among such artists extends beyond the Nordic region and brings Indigenous knowledge into the art world without any need to adapt it to outdated modernist notions of art. Rather, it may seem that the dissolution of genres we are experiencing in Indigenous art is opening doors to a more expanded concept of art that embraces both traditional and material-based art to a greater extent than before. With this development, we are experiencing an interesting shift in the power of definition, where dialogue is an important tool for creating new forms of understanding.¹⁴

Notes

- 1 The Boym Committee was established in 1992 pursuant to a resolution of the Sámi Dáidda-čehpiid Searvi (Sámi Artists' Union – SDS) for the purpose of developing plans for a Sámi art museum in Kárášjohka / Karasjok. The committee consisted of Per Bjarne Boym, Jan Brockmann, Frode Haverkamp, Berit Åse Johnsen and Iver Jåks. The secretary was Synnøve Persen. Per Bjarne Boym (ed.), trans. Rauni Magga Lukkari and Sunna Pentha, *Čilgehus Sámi Dáiddamusea birra / Utredning om Samisk Kunstmuseum* (Áltá / Alta: Fagtrykk Alta AS, 1995), 2, 29.
- 2 Per Kvist (ed.), 'Aage Gaup: Samtale med Iver Jåks om Aage Gaups kunst'. *Småskrift*, Romssa Dáiddasiida / Tromsø kunstforening, no. 6. (1996): 6.
- 3 Gunvor Guttorm, 'Sámi craft, a shadow of art in the art discourse?', in *Indigenous voices, Indigenous symbols, World Indigenous Nations Higher Education Consortium* (Palmerston North: Massey University Printery, 2009), 60.
- 4 Guttorm, 'Sámi craft', 60.
- 5 *Samisk Kunstnerleksikon* (Áltá / Alta: Fagtrykk Alta AS, 1993), 11.
- 6 A duojár is a practitioner of duodji.
- 7 Maja Dunfjeld, *Tjaalehtjimmie: Form og innhold i sørsamisk ornamentikk* (Snåase / Snåsa: Saemien Sijte, 2006), 17.
- 8 David Garneau, 'Can I Get a Witness? Indigenous Art Criticism', in Katya Garcia-Antón (ed.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism* (Amsterdam: Office for Contemporary Art Norway / Valiz, 2018), 30.
- 9 Irene Snarby, 'Den transnasjonale samiske kunsten'. *Norsk kunstårbok* 27, (2019): 55–57.

- 10 Juliussen's website is available from: <https://aslaugjuliussen.com>.
- 11 Blix Kvammen's website: <http://ingerblixkvammen.net>.
- 12 For more on Sara's artistic project, see her website: <https://maretannesara.com>.
- 13 The theme of CiMAM's (International Committee for Museums and Collections of Modern Art) annual conference in 2024 was sustainability, and one of its focus areas was the art of Indigenous peoples.
- 14 Irene Snarby, 'Samisk kunst i søkelyset'. *Billedkunst*, published 19 September 2018, downloaded 29 April 2025: <https://www.nor-skebilledkunstnere.no/billedkunst/aktuelt/samisk-kunst-i-sokelyset/>

ART, LANGUAGE, ARTSPEAK – SOCIOLINGUISTIC DELIBERATIONS

Stian Hårstad

When we talk about language and relationships between languages, it's easy to resort to anthropomorphisms. Numerous examples exist of human qualities being attributed to languages, turning languages into quasi-biomorphic figures as the protagonists of narratives filled with evolutionary metaphors.¹ We might say that a language is vital or muscular, perhaps that it's combative, or that it might clash against, subdue or take advantage of another language that is weaker, inferior or even underdeveloped. Languages can have close and distant relatives, they can be living, but they can also be dying. And while some dying languages may be revived, others may wither away and die out. While these kinds of metaphors are both understandable and educational, they nevertheless obscure a fact that is as banal as it is essential: a language doesn't have a pulse or a brain, it's not able to make rational choices, and it's not an organism that follows a predetermined path from one developmental stage to another. Such ideas are simply ways of rationalizing how languages behave, and can serve as excuses for hegemonic relationships that bring about the erasure of cultural expression: 'It was inevitable that Language X would go down that route. It was just so feeble and primitive.'

Once we free ourselves from this way of thinking, we will see that the main contributory factor in a language's downfall – or triumph – is almost without exception people with certain motives or intentions.² Languages that exist in majority-minority relationships with each other do not have inherent structural characteristics that determine their respective positions. Such hierarchies are based rather on sociopolitical factors, generally linked to power imbalances among (groups of) people. Usually, status as a majority language will relate to the fact that it is spoken by a greater proportion of the relevant population, but sometimes a language will be labelled as the 'majority language' because it is socially dominant, even if it is not the most widely spoken. Examples of the latter situation can be found in a number of former European colonies where languages such as English or French came to enjoy an elevated status. In these cases, the language of a small, powerful elite achieved majority status, while other more widely spoken languages were relegated to areas of use that were generally of lower status.

Insight into how languages clash with each other, form hierarchies, or perhaps even merge over time, is primarily about understanding what people use language for. This is true both for language systems that we associate with nations or peoples, such as Swedish, Kurdish or Greek, and for linguistic practices that are linked to other

208

209

kinds of communities. Accordingly, we recognize that distinctive ways of using linguistic signs contribute to creating and maintaining social identities. Using language inevitably gives rise to opportunities to draw distinctions between 'us' and 'them'. If you participate in a particular linguistic practice, you're an insider, but if you use language differently, you're at risk of being defined as an outsider and seen as a member of a different group.

These are fundamental hypotheses in sociolinguistic research, and everything suggests that they also apply to art and its subsidiary disciplines. People do not always agree which communities of practice constitute separate groupings, and how these exist within hierarchies, but to someone whose view of this field is somewhat distant, it seems that the boundaries are not just about different forms of artist practice (techniques, materials, basic aesthetic principles and so on), but also the language used to verbalize these boundaries. Put simply: You have to speak the same language to be considered a full member of the group. From a linguist's point of view, it seems that expressing oneself about one's creative activities – whether these are called art, studio craft or design – is nowadays a fundamental part of positioning oneself in the artistic landscape. Adhering to a particular linguistic style, i.e. choosing certain words and expressions, is crucial for emphasizing one's belonging to one group while distancing oneself from others. In other words, the artwork or artistic talent in itself does not seem to be sufficient; one must also be able to put into words things that many people consider almost impossible to verbalize, such as one's artistic vision or the ideas behind specific works.

Art history includes many examples of visual artists who have written at length about their own works and those of others, as well as about art theory more generally. For example, Wassily Kandinsky's (1866–1944) two-volume *Complete Writings on Art* (1982) totals almost 1,000 pages, and the notebooks left by Hilma af Klint (1864–1944), the pioneering and experimental Swedish artist, are estimated to contain over 26,000 pages.³ Others have expressed themselves more briefly, but artists of the most recent generation seem to have found it difficult to avoid putting words to their artistic activities. While we cannot quantify the trend precisely, at least since the 1960s, a significant increase has been apparent in the amount of verbiage associated with artworks, artists and exhibitions. In many cases, experiments with exhibition formats and designs have given rise to catalogues, posters and merchandise that must be regarded as works of art in their own right, even though they are also part of an increasingly intrusive market logic.⁴ Perhaps today's artists have generally become more communicative, but it is more reasonable to see this increase as the result of two factors: a changed view of art; and the combined impact of a new media reality and the general commercialization of the art

world.⁵ The first factor relates in particular to conceptual art's relationship with language, which early on became a central theme for the movement: 'Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language', wrote Henry Flynt in 1961, and many conceptual artists have put text at the centre of their creative practices.⁶ Since the 1950s, this trend has been perhaps most evident in 'word art', in which the primary motifs are fragments of text.⁷ The other factor in the increase of verbiage is that in just a few decades, technology has made it significantly easier and cheaper to reach large audiences despite geographical impediments. As a result, text-based promotional materials have become ever more important, both for individual artists in their everyday activities and in connection with events such as exhibitions and performances. In her book on art and cultural dissemination, *Kunst- og kulturformidling*, Professor Hild Sørby described what many saw as the ideal in the early 1980s: 'A well-organized exhibition should as far as possible be self-explanatory and self-sufficient. A catalogue should not be necessary for understanding the material, but should serve to elaborate it.'⁸

Four decades after Sørby's comment, we can see how unremarkable such verbal packaging has become by the way in which the *absence* of text can now be used as a tool, as in the recent 'Solo Oslo' exhibition series at MUNCH. 'When you enter the exhibition space, there is no text that you have to read and understand before you encounter the actual artwork. The Solo Oslo exhibition series has done this deliberately with the aim of removing "correct" and perhaps alienating artspeak in an attempt to make contemporary art accessible to everyone.'⁹

In any case, the verbal elements in the actual exhibition space represent only a fraction of the total quantity of text that surrounds an artist's work and practice. The most extensive verbalization occurs in outward-facing channels, i.e. catalogues, brochures and websites intended for large (indeed the largest possible!) audiences. And this form of textual promotion is difficult to distinguish from a commercial marketing cycle. Artistic practices are positioned in a field that also constitutes a sales channel. As a result, linguistic and other semiotic choices will not only depend on norms within the group, i.e. what the artistic community considers to be acceptable language, but they must also appeal to *the market*.

The myth of the celebrated artist who never speaks to the public, instead relying on their reputation, is no doubt still current – and perhaps not entirely unfounded. But for someone who is more accustomed to dealing with language and texts than with fine art and studio craft, it is easy to get the impression that it is impossible to be *someone* or *something* in the art world without supplying verbal information via multiple channels. While the task of producing texts is not left to the artist alone, no matter who holds the pen, the

protagonist must take a stand on the form of communication, in short, *what language* should be used to promote the artist. The choice of language in a national sense, such as whether to use Norwegian or English, is only one aspect of this question. At this point, the majority-minority language issue comes to the surface: there are plenty of examples of art-world actors who choose to communicate in English, even though their audiences in reality are Norwegian. Once a national language has been chosen for communication, the author must also pay attention to which modes of expression within this language are regarded as the most applicable and in vogue among actors who understand themselves as a community of practice.

Considering how forms of verbal practice are almost instinctively utilized to create distinctions, it is inevitable that the increased use of verbal communications in the art world has produced group-specific variants, sometimes – somewhat tartly – referred to as tribal languages. In the Norwegian context this phenomenon is, as far as I'm aware, unexplored, but in Norway too there have been reactions against the most well-known – and most notorious – form of field-specific language use: artspeak, a technical jargon that in its most prototypical form is characterized by flowery formulations and theory-based explanations that require the reader to have specialist knowledge. The American journal *October*, founded in 1976, which set out to inject French post-structuralist theory into English-language art criticism, is often cited as the birthplace of artspeak, and in particular what must be said to be the majority variant, International Art English.¹⁰ *October* was certainly not solely responsible for this new style of language, but as the 1980s wore on, the journal's writers and editors, along with their kindred spirits, were constantly accused of obscuring art with pseudo-academic claptrap that endowed it with an esoteric aura. In 1990, Robert Atkins put artspeak into an art historical context,¹¹ sparking round after round of debate on the question whether a specialized language is a necessity for communicating about aesthetic practices, or merely an expression of arrogance that causes widespread alienation from art. Obviously there are more moderate positions between these two extremes.¹²

There have now been a number of studies of the English version of this specialized language, and a recurring conclusion is that artspeak in its most outré form bears no relation to truth conditions in either a pragmatic or semantic sense.¹³ In other words, this use of language is not suited to explaining or presenting propositional knowledge, but rather is based on what the linguist Jörg Meibauer refers to in German as *Obskuranz* (obscuration).¹⁴ The vocabulary has a strongly quasi-academic character, while also incorporating very general terms that would normally require a good deal of discussion and clarification, such as *race*, *class*, *space* and *sexuality*. The tension between the specific and the general makes

artspeak a stylistic hybrid that is simultaneously easy to read and impenetrable. The repeated use of certain words, phrases and syntactical structures also produces striking similarities in artspeak texts across multiple contexts. These similarities in themselves suggest that the relationship between the text and the artwork in question is of subsidiary importance. Instead, the primary function of artspeak can be said to be to transport the reader into a specific mood that conveys almost mythical notions of Art and the Artist: for example, the notion of the artist as an aesthetic and creative authority who possesses particularly deep insight; and the notion that art is a particularly effective means to bring about socio-political change.¹⁵

Both artspeak and the debate surrounding this tribal language have long since reached Norway. The most major recent debate in the general press was in spring 2017, but the topic has also come up in media discussions in the past couple of years.¹⁶ The debate is interesting in itself from a sociolinguistic perspective, but I will not recapitulate or continue it here. Instead, I will allow myself to highlight some examples of what would probably be considered typical artspeak in the Norwegian context.¹⁷ Of course, selectively extracting a passage from a lengthy description of an artwork is to prey on the entire text, and it's easy to make individual phrases seem odd when you take them out of context. Even so, I believe that a close reading of some selected examples can give an impression of what on several occasions has provoked accusations of artspeak.

In a recently published exhibition catalogue, one finds the following passage, for example: 'The strong colour filters, which reflect on Fritsch's monochrome colouring of his sculptures, further refer to memories as synaesthetic, where memories are associated with certain colours.' In Norwegian, this statement contains both orthographic inconsistency and an unfortunate possessive construction, but the obfuscation is more due to other factors. For example, in the Norwegian, an unconventional construction makes it unclear exactly what is reflecting on what. In addition, it is difficult to understand what synaesthesia, which is a phenomenon involving unusual interactions between the senses, has to do with memory.

In another catalogue text we find this sentence: 'By associating the patterns on the surface of the painting with geological formations and rock strata, the viewer is encouraged to reflect on geological processes in nature, which due to their slowness occur across-and-far-from-human-timescales.' Here even the first clause is opaque, as it remains unclear who or what is the subject or agent doing the associating. At first the 'viewer', who appears in the subsequent passive construction, seems the most likely candidate, but the viewer cannot be the agent, as the viewer is the person the encouragement is directed at. The sentence ends with a bizarre conglomeration of words linked by hyphens, which seems rather

excluding – even considered the surrounding context.

A third example: 'The inner and outer space is broken down to several infinite membranes that together make up an organically burning unity.' There are no formal issues here, apart from the possible lack of a comma, but it takes effort to conceptualize how the disintegration of an outer and an inner space can result in infinite membranes that are part of something that burns organically (which is the primary interpretation due to the lack of a comma between the adjectives). We can categorize this statement as typical artspeak in the sense that it does not conform to pragmatic truth conditions (see above). The same is true of these three final extracts, which I present here without any comments:

'The painting requires a contemplative mode of reception that questions the human subject's relationship with nature, rather than leading to self-forgetfulness.'

'The most recent works have a distanced and ironic geometrization that effectively almost removes all references to anything beyond the pictorial surface.'

'The image expresses something about the difficulties of distinguishing between things' temporal and spatial dimensions.'

Of course the art world is not alone in producing this kind of purple prose, and the texts I have examined include far more than jumbled sentences and opaque verbosity. My impression after a number of unsystematic searches in the catalogues is that the texts mostly communicate well. Nevertheless, it is possible to discern some patterns in the way linguistic obfuscation constantly arises through the use of certain phrases and words from selected semantic fields. For example, the phrase 'explores the relationship between [X and Y]' occurs repeatedly, and for catalogue texts aimed at a (presumably) general audience, they contain a strikingly large number of foreign words, peculiar compounds and direct translations from English. The examples presented here also suggest how juxtapositions of the specific and the general make the texts simultaneously weirdly comprehensible and incomprehensible, in a way that is comparable to the stylistic hybridity identified in studies of English artspeak.

To gain a deeper understanding of this linguistic landscape, it will of course be necessary to conduct far more comprehensive analyses than the superficial examination I have made here. Nevertheless, this handful of extracts sheds light on the tasks that lie ahead. Systematic analyses will enable us to say something about the relationship between language as it is used in the Norwegian art world and, from a broader perspective, the art world's majority language: *International Art English*. Some commentators have referred

to the Norwegian variant as a pidgin language, i.e. a structurally simplified language variant that emerges in situations where there is intense contact between majority and minority language speakers.¹⁸ Pidgin languages have traditionally been held in low esteem because they have been perceived as imperfect and rudimentary, and perhaps this attitude is reflected in encounters with Norwegian art jargon at its most grotesque: It is not only inaccessible and obscure nonsense – it is a pale copy of the 'genuine article', i.e. English artspeak.

As mentioned above, indignation about pretentious art language has been expressed in Norwegian fora on several occasions, but as far as I know, little has been done to explore how verbal language is actually used in artistic milieus in Norway. And if the situation really is, as some people claim, that the language of the art world is contributing to scaring people away from exhibitions, we don't know what it is, in a purely formal sense, that has that effect. It is here that theoretical fields such as pragmatics, rhetoric and semantics can help to explain why texts may appear forbidding, obscure and pompous, how they communicate, and how they relate to circumstances beyond the scope of the verbal text.

From a sociolinguistic perspective, it will also be interesting to map whether different domains and subdomains choose different forms of presentation in accordance with discipline-specific norms. It is natural to interpret such coinciding choices as attempts at positioning, where an actor adopts a certain variant of a group-specific lingo to appear to be an insider, one of the in-group. When recent art-academy graduates 'spice up their art with theoretical jargon', to paraphrase Kjetil Røed's comment from 2017, we must also see this as evidence of their desire to join the art community. The chosen form of words should not only communicate outwards to the intended audience, but just as importantly should emphasise to other 'insiders' that you are someone to be reckoned with, someone familiar with the group's codes and practices. An exploration of language practices in the art world, using both variationist and discourse analytical approaches, could shed light on how text production is used to create boundaries between disciplines, and furthermore how the choice of linguistic form is related to super- and subordination. For example, do texts by artists within studio craft emphasize different stylistic features than texts by fine artists? Are graphic designers more prone to artspeak than other designers? Does artspeak mean something different to artists who are focused on materials than to artists working with performance, light and sound? Is there such a thing as 'standard Norwegian artspeak', in other words a majority variant, that exists in contrast to various 'dialects'? In any event, what do linguistic choices tell us about different hegemonic positions within the broad category of 'artists'? And what diachronic developments can we identify: Was artists' positioning

through verbal text something different in the 1970s than it is in our digitally-saturated world today?

Various aesthetic practices that are basically non-verbal cannot in reality be decontextualized from the linguistic, simply because all artists are linguistic beings who interact constantly with other artists, audiences, critics, art dealers and many other actors. The fact that the linguistification of art lies *outside* the artwork becomes a mostly theoretical point, and for some art movements it is not obvious that such a distinction exists: 'If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics'; as the pioneering conceptual artist Sol LeWitt put it in 1967.¹⁹ In any event, it will be of scholarly interest to investigate artspeak in all its nuances to gain a better understanding of the art world's internal structure – or imagined divisions. Specific patterns of language usage among different actors can provide insight into how they themselves understand their own and others' practices, and thus which boundaries and categorizations they consider meaningful. In this way, linguistic styles that in their most extreme variants have been reviled and mocked can be utilized to illuminate and nuance the relationships between communities of practice of the kind that we effortlessly label as 'fine art', 'design' and 'studio craft'.

Notes

1

See e.g. Lisa Aareskjold's doctoral thesis on the metaphors of language policy 'Språkpolitikkens metaforer – en metaforsteoretisk komparativ analyse av norsk, samisk, og nye minoritetsspråk i den nasjonale språkpolitikken 2008–2020' (Nord University, Faculty of Social Sciences, 2024).

2

The exceptions consist of extremely rare situations where natural disasters or epidemics wipe out whole populations, along with their languages.

3

Wassily Kandinsky, in Kenenth C. Lindsay and Peter Virgo (eds.), *Kandinsky, Complete Writings on Art* (London: Faber & Faber, 1982); Julia Voss, *Hilma af Klint. A Biography* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2022), 309–311.

4

Gustavo G. Montero, 'Art documentation: exhibition catalogues and beyond', in Paul Glassman and Judy Dyki (eds.), *The Handbook of Art and Design Librarianship, part II: Materials and Collection Management*, 2nd edition (London: Facet Publishing, 2017), 109–117.

5

See e.g. Olav Velthuis, 'Globalization and Commercialization of the Art Market', in Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2013), 369–378; Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022).

6

Flynt's essay was published as 'Concept Art' in La Monte Young and Jackson Mac Low (eds.), *An Anthology of Chance Operations* (New York: Young & Mac Low, 1963).

7

'Word Art. Text-based painting, prints and sculpture', in Richard Hickman (ed.), *International Encyclopedia of Art and Design Education* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2019).

8

Hild Sørby, 'Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst', in Arnfinn Bø-Rygg and Hild Sørby (eds.), *Kunst- og kulturformidling* (Oslo: Universitetsforlaget, 1985), 27–50.

9

Ingrid Fadnes in *Klassekampen* 22 January 2022. See also <https://www.munchmuseet.no/solo-oslo/>

10

See e.g. Alix Rule and David Levine, 'International Art English'. *Triple Canopy*, no. 16 (July 2012).

11

Robert Atkins, *Artspeak* (New York: Abbeville, 1990). Cf. also Robert Atkins, *ArtSpeak: A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present* (New York: WW Norton, 2013).

12

See e.g. Roy Harris, *The Necessity of Artspeak: The Language of the Arts in the Western Tradition* (London & New York: Continuum, 2003); Martin Harry Turpin, Alexander C. Walker, Mane Kara-Yakoubian, Nina N. Gabert, Jonathan A. Fugelsang and Jennifer A. Stolz, 'Bullshit makes the art grow profounder'. *Judgment and Decision making* 14 (6), (2019): 658–670; Arkadiusz Urbanek, Anna Borkowska, Wojciech Milczarski, Jarosław Zagrobelny, Jerzy Luty and Michał Białek, 'Bullshit (sometimes) makes the art (slightly) more attractive: A field study in gallery-goers'. *Empirical Studies of the Arts* 43 (1), (2024): 385–401; Darryl Hocking, *The Impact of Everyday Language Change on the Practices of Visual Artists* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022).

13

See e.g. John V. Petrocelli, 'Antecedents of bullshitting'. *Journal of Experimental Social Psychology* 76, (2018): 249–258; Turpin et al., 'Bullshit makes the art grow profounder'; Kjetil Røed, 'Den gode, banale samtalen'. *Klassekampen*, 26 June 2019, 18–19.

14

Jörg Meibauer, *Sprache und Bullshit* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2020).

15

Cf. e.g. Pascal Unbehauen, 'Artspeak. The Bullshit Language of Art'. *Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics* 63 (4), (2021): 15–31.

16

Key contributions came from Silje Mariann Engja Sigurdson in *Bergens Tidende* 1 April 2017, Anne Szefer Karlsen in *Bergens Tidende* 10 April 2017, Kjetil Røed in *Aftenposten* 26 April 2017 and Marthe Ramm Fortun i *Klassekampen* 3 May 2017. See also Benjamin Yazdan's review of the movie *Apolonia*, *Apolonia in Klassekampen* 8 June 2023 and Maja Hagen Torjussen's text 'Knivseggkunst å promotere kunst' in *Gatema-gasinet MOT* 2/2024.

17

Here I have omitted precise sources for the various text fragments. My aim in highlighting these examples is not to pillory the authors (or translators), but to touch on some aspects of a

212

213

vast body of texts that most probably contain even more peculiar linguistic constructions. The examples are only a tiny selection of the approx. 1,600 publications registered in the 'exhibition catalogue' category in the Norwegian National Library's database since 1970.

18

See e.g. Torgrim Eggen's text 'Innvortes engelsk' in *Dagens Næringsliv* 17 February 2018 and Arve Rød's 'Kritisk masse' in *Dagbladet* 29 April 2019.

19

Sol LeWitt, 'Paragraphs on Conceptual Art'. *Artforum* V (10), (1969): 56–57. (Later the same year also in *Art & Language* 1 (1), (1969): 11–13.)

AUTHORS

Knut Astrup Bull is a senior curator at the National Museum of Art, Architecture and Design in Oslo. Most recent publication: 'Homecoming in a Time of Transition', in *Sigurd Bronger – Wearables*, edited by Die Neue Sammlung (arnoldsche, 2024).

Elizabeth Essner is the inaugural Windgate Foundation Associate Curator of Craft at the Museum of Fine Arts, Houston, where she oversees the modern and contemporary craft collection. Essner's current projects include co-curating *Going Underground: The Jewels of Bernhard Schobinger* (2026), the first US solo museum exhibition of the renowned Swiss jewellery artist. Essner is also working on a major retrospective of Japanese-American fibre artist Kay Sekimachi, set to open in 2028.

André Gali is an education curator and author. His most recent publications include contributions to: *Ann Beate Tempelhaug: Nord* (2023); *Fornebu: Art & Architecture* (FADE, 2017); and *Aftermath of Art Jewellery* (arnoldsche, 2013).

Ingrid Halland is an art historian. Currently she is an Associate Professor of Aesthetics and Culture at Aarhus University and an Associate Professor at the University of Bergen. She is leading the research project 'TiO2: How Norway Made the World Whiter' in collaboration with the artist and researcher Marte Johnslie. Halland is the founder and editor of the publishing platform *Metode*, which publishes experimental essays on art and architecture.

Steffen Wesselvold Holden studied art history at NTNU – Norwegian University of Science and Technology. He is a curator at the National Museum of Decorative Arts and Design in Trondheim.

Stian Hårstad is Professor of Scandinavian Linguistics at NTNU – Norwegian University of Science and Technology, specialising in socio-linguistics. His publications explore developments and variations in spoken and written language, as well as the coexistence of Norwegian and other languages in Norway. His most recent publication examines language shifts among Norwegian Jews. He also co-authored the language history project *Norsk språkhistorie* (2016–2018).

Kjetil Røed has worked as an art critic for many years for leading Norwegian art journals and newspapers including *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Klassekampen* and *Vårt Land*. His books include *Art & Life: A User's Manual* (Flamme Forlag, 2019). His book *Kart over kjærligheten* (Pelikanen) will be published later this year. Røed also works as a translator and most recently has translated Timothy Morton's *All Art is Ecological* for publication by Cappelen in 2025.

Irene Snarby is a doctoral fellow in art history at UiT – The Arctic University of Norway. She also works as a freelance curator. Her research focus is Sámi art. Most recent publications: 'Losing Our History, The Importance of preserving the Sámiid Vuorká-Dávvirat museum' in *Inuit Art Quarterly: Arctic Indigenous Futurisms*, edited by Liisa-Rävdna Rámavuoli and Liisa-Rävdna Finbog (Inuit Art Foundation, 2024); 'I am what I have done' in Ingunn Utsi, *I am what I have done*, edited by Lise Dahl (Nordnorsk Kunstmuseum, 2024). Most recent curatorial project: 'Várves, Indigenous Histories' at Museu de Arte de São Paulo, (2023) and Kode, Bergen (2024).

s. 14 / 146

Maria Bang Espersen (1981), *Vridde folder (Gul) / Twisted Folds (Yellow)*, 2021, 16 × 25 × 23 cm. © Maria Bang Espersen / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 17 / 155

Philipp Spillmann (1977), *Bordbein / Table Leg*, 2019, 46 × 34 × 34 cm. © Philipp Spillmann / BONO 2025. Foto / Photo: Aliona Pazdniakova

s. 19 / 157

Ask Bjørlo (1992), *Spalte og Takt 1 / Split and Pace 1*, 2024, 271 × 38 cm / 272 × 38 cm. © Ask Bjørlo. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / Freia Beer

s. 20

Arne Åse (1940), *Bolle / Bowl*, 1991, porselen / porcelain, 20,5 × 14 cm. © Arne Åse / BONO 2025. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 23 / 167

Ingrid Askeland (1975), *Privat eiendom / Private property*, 2005, 80 × 70 × 100 cm. © Ingrid Askeland / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonal-museet / Annar Bjørgli

s. 26 / 176

Ole Morten Rokvam (1963), *8024*, 2009, 69 × 118,5 × 35 cm. © Ole Morten Rokvam / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Andreas Harvik

s. 32

Heidi Bjørgan (1970), *Objekt 00714 / Object 00714*, keramikk / cast stoneware, 2024, 22,2 cm × 40,6 cm. © Heidi Bjørgan / BONO 2025. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Thor Brødreskift

s. 33

Nils Erichsen Martin (1969), *Ekte gitter 2 / True Grid 2*, 2023, 92 × 82 cm. © Nils Erichsen Martin / BONO 2025. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / Freia Beer

s. 35

Kari Bugge Gjerstad (1925), *Lysholder / Candlestick holder*, 2018, modellert steingods / earthenware, 115 × 69,5 × 30 cm. © Kari Bugge Gjerstad / BONO 2025. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 36 / 148

Takumi Morozumi (1995), *Defolumu*, 2021, 63 × 36 cm. © Takumi Morozumi / BONO 2025. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustri-museum / Freia Beer

s. 43

Kunstneraksjon-74 / Artists' Action -74. Foto / Photo: NTB / Ivar Aaserud

s. 44 / 149

John K. Raustein (1972), *Tilrettelagte sannheter (den nye verden) / (tilbakeholdte skrik) / (ustoppelige krefter) / (løpe bort, snu seg vekk) / (til luften går ut av oss) / (nummen gjentakelse) / (forsteinede øyeblikk) / (en slags fred i sinnet) / (lengselen ingen vet om) / (å gjenkjenne seg selv) / Facilitated Truths 2022*, variable mål / dimensions variable. © John K. Raustein / BONO 2025. Nitja senter for samtidskunst, juni–august 2022. Foto / Photo: KUNSTDOK / Tor Simen Ulstein

s. 45 / 168

Nellie Jonsson (1991), *Tabelras*, 2023, 63 × 180 × 100 cm. © Nellie Jonsson / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 46 / 166

Morten Andenæs (1979), *Ødelagt Wedgwood Edme / Damaged Wedgwood Edme*, 2023, 135 × 90 cm. © Morten Andenæs / BONO 2025

s. 51

George E. Ohr (1857–1918), *Uten tittel / Untitled*, ca. 1900, keramikk / earthenware, 8,9 × 10,2 × 8,9 cm). The Museum of Fine Arts, Houston, Garth Clark and Mark Del Vecchio Collection, gift of Garth Clark and Mark Del Vecchio, 2008.825

s. 52

Installasjon av / Installation of *Line into Space*, 2020, ved / at the Museum of Fine Arts, Houston. Fra venstre / From the left: Tone Vigeland (1938–2024), *Wall Piece I*, 2002. © Tone Vigeland / BONO 2025. Gego (Gertrude Goldschmidt) (1912–1994), *Esfera N° 8*, 1977. © 2025 Fundación Gego. Joris Laarman (1979), *Dragon Bench*, 2014. © Joris Laarman (bak / back); Ruth Asawa (1926–2013), *Untitled (S. 562, Hanging Sphere with Two Cones that Penetrate the Sphere from Top and Bottom)*, ca. 1954. © Ruth Asawa / BONO 2025 (foran / front). Museum of Fine Arts Houston. Foto / Photo © The Museum of Fine Arts, Houston; Thomas R. DuBrock, photographer

s. 53

Qualeasha Wood (1996), *Foreva by Cardi B*, 2021, jacquardvev med bomullstråd / cotton jacquard weave, glass beads, 223 × 158,5 cm. The Museum of Fine Arts, Houston, Museum purchase funded by Bryn Larsen, the Anne Levy Charitable Trust, Nena Marsh, Jeffrey A. Magid, Emily Todd, Lester Marks, the African American Art Advisory Association, and Cyvia Wolff, 2022.47 © 2021 Qualeasha Wood. Photograph © The Museum of Fine Arts, Houston; Thomas R. DuBrock

s. 60 / 169

Johannes Vemren Rygh (1979), *Da nurket så dagens lys / When Little Snoozy Saw Daylight*, 2008, 119,5 × 20,8 × 22 cm.

© Johannes Vemren Rygh / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen s. 63 / 152 Toril Bonsaksen (1973), <i>Forvillet III / Fallout III</i>, 2015, 23 cm. © Toril Bonsaksen / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen		216		<i>Study of Contemporary Culture Form – Celadon bottle in the shape of P.E.T. bottle</i>, 2013, 29,5 × 11,6 cm / 27 × 8,3 cm / 40 × 8,1 cm. © Eui Jeong Yoo. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / Freia Beer
s. 64 / 153 Brit Haldis Fuglevaag (1939), <i>Drøm / Dream</i>, 2021, 215 × 85 cm. © Brit Haldis Fuglevaag / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli	s. 89 / 168 Marthe Minde (1984), <i>Trappene heime / The Stairs Back Home</i>, 2018, 435 × 210 × 160 cm. © Marthe Minde / BONO 2025. Foto fra avgangsutstillingen på KHiO / Photo from graduation exhibition at KHiO, 2018. Foto / Photo: Øystein Thorvaldsen		s. 106 / 107 / 150 Corrina Thornton (1978), <i>Skjære / Slice</i>, 2022, 00:01:00. © Corrina Thornton / BONO 2025	s. 123 / 165 Yinka Shonibare CBE RA (1962), <i>Venus fra Milo (etter Alexandros) / Venus de Milo (after Alexandros)</i>, 2016, 138,2 × 48 × 39 cm. Privat samling / Private collection. © Yinka Shonibare CBE RA / BONO 2025. Courtesy Stephen Friedman Gallery, London and New York. Foto / Photo: Mark Blower
s. 68 Gerd M. Tinglum (1951), fra serien <i>overmalinger, Porno</i> / from the series <i>over paintings, Porn</i>, 1980, akryl på tidsskriftside / achrylic on magazine page, 272 × 202 mm. © Gerd M. Tinglum / BONO 2025. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Nasjonal-museet / Annar Bjørgli	s. 90 / 160 Stian Korntvedt Ruud (1989), <i>En skje om dagen / Daily Spoon</i>, 2014, variable mål / dimensions variable. © Stian Korntvedt Ruud / BONO 2025. Foto / Photo: Stian Korntvedt Ruud		s. 109 / 152 Tim Ekberg (1987), <i>Sprayboks / Spray Box</i>, 2019, 18,5 × 21,2 × 14,5 cm. © Tim Ekberg / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen	s. 124 / 164 Åse Ljones (1954), <i>Atterskinn / Afterglow</i>, 2019, 290 × 345 cm. © Åse Ljones / BONO 2025. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / Tobias Nordvik
s. 70 Synnøve Anker Aurdal (1908–2000), <i>Magisk måne/ Magic Moon</i>, 1967, bildehev i gobelinteknikk / tapestry in gobelin technique, 270 × 213 cm. © Synnøve Anker Aurdal / BONO 2025. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli	s. 93 / 157 Tina Jonsbu (1968), Fra serien <i>Trådrester</i> / From the series <i>Left-over Threads, Blåmejse / Blue tit, Gærdesmutte / Wren, Tornirisk / Linnet, Grøn-sisken / Siskin</i>, 2017, 14,8 × 11,2 cm. © Tina Jonsbu / BONO 2025. Foto / Photo: Istvan Virag		s. 110 / 151 El Anatsui (1944), <i>Siste nytt / Breaking News</i>, 2015, 326 × 234 cm. © El Anatsui / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli	s. 125 / 163 Marit Justine Haugen (1972), <i>Kull / Coal</i>, 2014, 600 × 300 cm. © Marit Justine Haugen. Foto / Photo: Kunstbanken senter for Samtidskunst
s. 71 Edvard Munch (1863–1944), <i>Måneskinn / Moonlight</i>, 1895, olje på lerret / oil on canvas, 93 × 110 cm. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland	s. 94 / 165 Linda Jansson Lothe (1963), <i>Blå høst / Blue Fall</i>, 2021, variable mål / dimensions variable. © Linda Jansson Lothe / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen		s. 111 / 152 Regien Cox (1977), <i>Skygge – min signatur / Shadow – My Signature</i>, 2017, 204 × 478 cm. © Regien Cox / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen	s. 126 / 162 Nils Erik Gjerdevik (1962–2016), <i>Uten tittel / Untitled</i>, 2007, 255 × 255 cm. © Nils Erik Gjerdevik. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse
s. 78 / 79 / 149 Måret Anne Sara (1983), <i>Gutted – Gávogalši</i>, 2022, <i>Ale suova sielu sáiget</i>, 2022, 120 × 107 × 90 cm / 38 × 40 × 20 cm / 38 × 40 × 20 cm / 41 × 42 × 28 cm. © Måret Anne Sara / BONO 2025. The Sámi Pavilion, 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, ‘The Milk of Dreams’, Venice (23 April–27 November 2022). Foto / Photo: OCA / Michael Miller	s. 95 / 163 Kari Håkonsen (1969), <i>Mellomverk / Insertion</i>, 2006, produsent KLART, 16,4 × 4,8 cm. © Kari Håkonsen / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonal-museet / Børre Høstland		s. 112 / 113 / 155 Kari Steihaug (1962), <i>Ruin</i>, 2007, 110 × 570 × 45 cm. © Kari Steihaug / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse	s. 127 / 162 Lippa Dalén (1963), <i>Krukke med opplysninger / Pot with information</i>, 2007, 20 × 19,5 cm. © Lippa Dalén / BONO 2025. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / Freia Beer
s. 81 / 118 / 158 Aslaug Magdalena Juliussen (1953), <i>Várddus – Vy #3, 5, 9 / Várddus – View #3, 5, 9</i>, 2017–2023, 266 × 127 cm. © Aslaug Magdalena Juliussen / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Ina Wesenberg	s. 101 / 148 Marianne Moe (1975), <i>Grønn tavle / Green Board</i>, 2015, 115 × 125 cm. © Marianne Moe / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse		s. 114 / 154 Elke Karnik Kolbjørnsen (1963), <i>Katt / Cat</i>, 2020, 40,5 × 67 × 7,5 cm. © Elke Karnik Kolbjørnsen / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen	s. 128 / 165 Edit Lundebrekke (1959), <i>Interferens 1 / Interference 1</i>, 2008, 100 × 120 × 3,3 cm. © Edit Lundebrekke / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen
s. 82 Iver Jåks (1932–2007), <i>Offerstøtte II / Sacrificial Pillar II</i>, 1996, tre, horn, tau, skinn / wood, horn, rope, pelt, 215 × 191 × 75 cm. © Iver Jåks / BONO 2025. Nasjonalmuseet. Foto / Photo: Nasjonal-museet / Annar Bjørgli	s. 102 / 146 Kaja Solgaard Dahl (1984), <i>Sten seremonier / The Stoneware Ritual</i>, 2020, 28,5 × 40,5 × 13,5 cm. © Kaja Solgaard Dahl / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen		s. 115 / 153 Gesine Hackenberg (1972), <i>Kjøkkensmykke / Kitchen Necklace</i>, 2006, 26,5 cm. © Gesine Hackenberg. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / Freia Beer	s. 131 / 171 Bouke de Vries (1960), <i>War and Pieces</i>, 2019, 200 × 150 cm. © Bouke de Vries / BONO 2025. Foto / Photo: Hadiye Cangökce
s. 83 / 159 Inger Blix Kvammen (1954), Fra familiealbumet / From the family album, <i>Boddu / Pause</i>, 2023, 363 × 499 × 27 mm / Fra serien / From the series	s. 103 / 145 Heidi Bjørgan (1970), <i>Objekt 7890 / Object 7890</i>, 2021, 33 × 39 × 32 cm. © Heidi Bjørgan / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen		s. 117 / 156 Faig Ahmed (1982), <i>Drivstoff / Fuel</i>, 2016, 260 × 140 × 65 cm. © Faig Ahmed / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli	s. 132 / 167 Elin Hedberg (1988), <i>Jeg tar det i morgen / I'll Deal with It Tomorrow</i>, 2019, 44 × 50 × 5 cm. © Elin Hedberg. Foto / Photo: Elin Hedberg
	s. 104 / 147 Hanne Friis (1972), <i>Lyst Ornament / Light Ornament</i>, 2018, 178 × 65 cm. © Hanne Friis / BONO 2025. Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli		s. 119 / 157 Marianne Bredesen (1982), <i>Klassereise / Social Climber</i>, 2021, 16 × 99,5 × 120 cm. © Marianne Bredesen. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse	s. 133 / 170 Borghild Rudjord Unneland (1978), <i>Trøstesong / Songs of Consolation</i>, 2020, 200 × 200 × 200 cm. © Borghild Rudjord Unneland / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse
	s. 105 / 149 Rui Sasaki (1984), <i>Flytende solskinn / Hakuu kaller fra Bergen i Oslo / Liquid Sunshine / Hakuu calling from Bergen in Oslo</i>, 2019, glass, phosphorescent		s. 120 / 156 Ingrid Berven (1951), <i>Håndarbeid / Handicraft</i>, 2019, 78:00 min. © Ingrid Berven / BONO 2025	s. 134 / 170 Ina Vang (1993), <i>En vanlig dag / An Ordinary Day</i>, 2023, 20 × 30 cm. © Ina Vang. Foto / Photo: Ina Vang
		217	material, broad spectrum UV lights, motion detector, 3353 × 4267 × 3658 mm (as installation) © Rui Sasaki. Corning Museum of Glass. Foto / Photo: 33rd Rakow Commission / Yasushi Ichikawa. Courtesy of The Corning Museum of Glass	
			s. 121 / 161 Eui Jeong Yoo (1981), <i>Studie av samtidskulturens form – Celadon-flaske formet som PET-flaske /</i>	

s. 135 / 167

Jon Gundersen (1942), *Rombeporfyrr: Tre kopper / Rhombus porphyry: Three cups*, 2011, 8,6 × 35 × 7,7 cm. © Jon Gundersen / BONO 2025. Foto / Photo: Nordenfjeldske Kunstindustri-museum / Freia Beer

s. 137 / 177

Franz Petter Schmidt (1969), *Sjølningstadbekken / Weaving Fabrics for Suits / The Stream*, 2014–2015, 105 × 90 × 90 cm. © Franz Petter Schmidt / BONO 2025. Assistent: Siv Støldal. Produsent / Producer: HAIKw/. Foto i bakgrunnen / Photo in background: Märta Thisner © Märta Hedberg Thisner / BONO 2025. Installasjonfoto / Installation photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland. Foto i studio / Photo in studio: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 138 / 176

Irene Nordli (1967), *Hestslagmark / Horse Carnage*, 2010, 28,8 × 34 cm. © Irene Nordli / BONO 2025. Foto / Photo: Kode

s. 139 / 174

Martin Woll Godal (1982), *Formen / The Mould*, 2021–2022, 173 × 154 × 40 cm. © Martin Woll Godal / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 140 / 141 / 173

Robert Dawson (1953), *Spinn / Spin*, 2010, 50 × 75 cm. © Robert Dawson. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 142 / 175

Cathrine Maske (1966), *Glasslaboratoriet nr. 1–3 / The Glass Laboratory no. 1–3*, 2023, produsent / producer: Vidar Koksvik (1969), 35,5 × 22,7 cm / 35 × 15,5 cm / 42 × 14 cm. © Cathrine Maske / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 143 / 172

Bjørn Båsen (1981), *Taffel (kobolt) / Banquet (cobalt)*, 2018, 50 × 130 cm. © Bjørn Båsen / BONO 2025. Stiftelsen Modums Blaafarveværk. Foto / Photo: Blaafarveværket / Bjørn Johnsen

s. 145

Kristin Austreid (1985), *Hull I / Hole 1*, 2023, 150 × 95 cm. © Kristin Austreid / BONO 2025. Foto / Photo: Kristin Austreid

s. 145

Dawn Bendick (1977), *Tid steinstabel XIII / Time Rock Stack XIII*, ca. 2021, 66 × 52 × 21 cm. © Dawn Bendick / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonal-museet / Annar Bjørgli

s. 146

Margrethe Loe Elde (1968), *Tøy / Cloth*, 2015, 39 × 19 × 26 cm. © Margrethe Loe Elde / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 147

Karin Forslund (1984), *Rosa materie III / Pink Matter III*, 2022, 31 × 36,5 × 23 cm. © Karin Forslund / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 147

Sofia Karyofilis (1978), *Indre blick / Inner Gaze*, 2017, 22 × 18 × 15 cm. © Sofia Karyofilis / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 148

Leana Quade (1979), *Forløsning / Release*, 2017, 60 × 90 cm. © Leana Quade

s. 150

Jan-Eric Wold Skevik (1979), *II «Vug»*, fra serien *molten salt artefakt / II «Vug»*, from the *Mouldy Salt Series*, 2018, 9,5 cm. © Jan-Eric Wold Skevik. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 151

Kjetil Aschim (1980), *Stålfat / Steel dish*, 2013, 11,5 × 62,2 cm. © Kjetil Aschim. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 151

Torhild Berg (1960), *Closette*, 2005, 33,5 × 96 cm. © Torhild Berg / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 153

Elisabeth Engen (1957), *Thonetbukett / Thonet Bouquet*, 2007, 98,5 cm × 73 cm × 54 cm. © Elisabeth Engen / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 154

Konrad Mehus (1941), *Søppelsølje / Trash Brooch*, 2011, 4,2 × 10,1 cm. © Konrad Mehus / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 154

Kjell Rylander (1964), *Street-ware*, 2011, 6,5 cm, 2 cm, 11,5 cm og / and 8 cm. © Kjell Rylander / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 155

Hans Stofer (1957), *Blikkbokskrus / Tin Mugs*, 2006, 5,8 cm, 8,7 cm, 9,6 cm, 14,5 cm. © Hans Stofer / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 156

Hildur Bjarnadóttir (1969), *Sansnin: Trenervet, snerre, kvan / Sensing: Northern bedstraw, angelica*, 2014, 203 × 137 cm. © Hildur Bjarnadóttir. Foto / Photo: Kunstnerforbundet

s. 158

Anne Karin Jortveit (1964), *Fra Tikronersmarkedet / From the Bargain Bin*, 2008, 220,5 × 488 × 30 cm. © Anne Karin Jortveit / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Børre Høstland

218

219

s. 158

Simon Klenell (1985), *Smelt / Melt*, 2015, 29 × 20 cm. © Simon Klenell / BONO 2025. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 159

Vidar Koksvik (1969), *Rama*, 2012, 57,5 × 30,7 m. © Vidar Koksvik / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Dag A. Ivarøy

s. 159

Erlend Leirdal (1964), *Krets / Circuit*, 2006, 110 × 110 × 12 cm. © Erlend Leirdal / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 160

Liv Midbøe (1980), *Under arbeid / Work in Progress*, 2007, 14,9 cm. © Liv Midbøe / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 160

Lillian Saksi (1989), *Variationer av ungefärliga komplementärer (gul och lila) / Variations of Approximate of Complementaries (yellow and lilac)*, 2021, 74,5 × 49 cm / 75 × 50 cm / 75 × 48 cm / 72,5 × 50 cm / 73 × 50 cm. © Lillian Saksi / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 161

May-Bente Aronsen (1962), *Strukket / Streched*, 2011, 235 × 940 cm. © May-Bente Aronsen / BONO 2025. Kunstnerforbundet, 2011. Foto / Photo: Rune Grasdal

s. 162

Lillian Dahle (1956), *Vinter / Winter*, 1997, 18,3 × 43,5 × 16,5 cm. © Lillian Dahle / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 163

Toril Johannessen (1978), *Avlæring av optiske illusjoner*, 2015, 400 × 600 × 300 cm. © Toril Johannessen. Fra utstillingen / From the exhibition *Unlearning Optical Illusions* ved / at TKM Gråmølne, 19.06–25.09.2016. Foto / Photo: A. Solberg

s. 164

Elise Kielland (1964), *Collage 1–4*, 2010–2011, 78 × 78 cm / 39,2 × 39,2 cm / 38,9 × 38,9 cm / 38,8 × 38,9 cm. © Elise Kielland. Foto / Photo: Elise Kielland

s. 164

Torbjørn Kvasbø (1953), *Rød stakk / Stack, Tube Forms, Red*, 2009, 77,5 cm. © Torbjørn Kvasbø / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 166

Marit Tingleff (1954), *Blå veggplatte / Blue Dish*, 2008, 50 cm. © Marit Tingleff / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Jörg Wiesner

s. 168

Moa Håkansson (1987), *Trängd / Pressed*, 2016, 127 × 52 × 50 cm. © Moa Håkansson / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 169

Sidsel Palmstrøm (1967), *Erindring og reparasjon: raseri / Remembrance and Restoration: Rage*, 2007, 17,5 × 30,5 × 33,5 cm (skjorter). © Sidsel Palmstrøm / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonal-museet / Anne Hansteen

s. 169

Anders Herwald Ruhwald (1974), *Du i mellem / You in between*, 2008, ca. 80 m² (full størrelse / full size). © Anders Herwald Ruhwald / BONO 2025. Foto / Photo: g2 Photography / Gilmar Ribeiro

s. 170

Hanne Tyrmi (1954), *TreArbeider / WoodWorks*, 2010, 18 × 23 × 178 cm (hylle / shelf). © Hanne Tyrmi / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli

s. 171

Lisa Walker (1967), *Skjeer fra Karl Martin Anna / Spoons from Karl Martin Anna*, 2022, 61 × 21 × 13,5 cm. © Lisa Walker / BONO 2025. Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 172

Sigurd Bronger (1957), *Serveringsinstrument for egg / Serving Device for Egg*, 2001, 93 × 26 cm. © Sigurd Bronger / BONO 2025. Kode. Foto / Photo: kunstnerens arkiv / The artist's archive

s. 172

Siren Elise Dversnes Dahle (1986), *Drifter II / Drift II*, 2020, 158 × 108 × 7 cm. © Siren Elise Dversnes Dahle / BONO 2025. Foto / Photo: Øystein Thorvaldsen

s. 173

Siri Ensrud (1973), *Snittmønster #III, rynket bluse, rynket barnekjole, dunkåpe, fløyelskjole med legg, barneskjorte, lang underkjole, nikkens, lange bukser, minivest / Cut Pattern # III, gathered blouse, gathered Children's dress, puffy coat, velvet dress with pleats, children's shirt, long petticoat, knickerbockers, long trousers, mini vest*, 2008, 143,3 × 116 cm. © Siri Ensrud / BONO 2025. Foto / Photo: Jens Hamran

s. 173

Putte H. Dal (1969), *Inne eller ute / Inside or Outside*, 2016, 34 × 6 cm. © Putte Helene Dal / BONO 2025. Kode. Foto / Photo: Kode / Dag Fosse

s. 174

Sigrid Espelien (1984), *Gulv / Floor*, 2017, 141 × 141 cm. © Sigrid Espelien / BONO 2025. Kode. Foto / Photo: Sigrid Espelien

s. 174

Kari Håkonsen (1969), *Kvern / Quern*, 2022,
45 × 46 × 13 cm. © Kari Håkonsen / BONO 2025.
Foto / Photo: Nasjonalmuseet / Frode Larsen

s. 175

Hella Jongerius (1963), *Dyreskål – skål med
flodhest / Animal Bowl – Bowl with Hippo*, 2004,
8,5 × 22,5 cm. © Hella Jongerius. Foto / Photo:
Kode / Dag Fosse

s. 175

Trond Kasper Mikkelsen (1976), *Transformer 6.5.01.
Pod*, 2009, 25,2 × 67 cm. © Trond Kasper
Mikkelsen. Foto: Nordenfjeldske Kunst industri-
museum / Freia Beer

s. 176

Ansgar Ole Olsen (1952), *Åpent system / Open
System*, 2009, 20,5 × 50,5 × 50,5 cm. © Ansgar Ole
Olsen / BONO 2025. Foto / Photo: Nordenfjeldske
Kunstindustri museum / Freia Beer

Knut Astrup Bull er seniorkurator ved Nasjonal-museet for kunst, arkitektur og design. Nyeste publikasjon: «Homecoming in a Time of Transi-tion», i *Sigurd Bronger – Wearables*, redigert av Die Neue Sammlung (arnoldsche, 2024).

Elizabeth Essner er den første Windgate Foun-dation Associate Curator of Craft ved Museum of Fine Arts i Houston, der hun har ansvaret for samlingen av moderne kunsthåndverk og samtidskunsthåndverk. Et av hennes pågående prosjekter er *Going Underground: The Jewels of Bernhard Schobinger* (2026), som blir den første separatutstillingen med den anerkjente sveit-siske smykkekunstneren i USA. Essner arbeider også med en stor retrospektiv utstilling av den japansk-amerikanske kunstneren Kay Sekimachi, som åpner i 2028.

André Gali er kurator formidling og skribent. Nyeste publikasjoner inkluderer bidrag til: *Ann Beate Tempelhaug: Nord* (2023); *Fornebu: Kunst og arkitektur* (FADE, 2017); *Aftermath of Art Jewel-ery* (arnoldsche, 2013).

Ingrid Halland er kunsthistoriker og førsteamanu-ensis i estetikk og kultur ved Aarhus universitet og førsteamanuensis II ved Universitetet i Bergen. Hun leder forskningsprosjektet «TiO2: How Nor-way Made the World Whiter» i samarbeid med kunstner og forsker Marte Johnslie. Halland er grunnlegger og redaktør av publiseringsplattfor-men *Metode*, som utgir eksperimentelle essays innen kunst og arkitektur.

Steffen Wesselvold Holden er utdannet kunst-historiker ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU). Han er kurator ved Norden-fjeldske Kunstindustrimuseum.

Stian Hårstad er professor i nordisk språkviten-skap ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) med sosiolingvistikk som spesialfelt. Han har publisert om språklig utvikling og variasjon i både tale og skrift, og han har ellers utforsket sameksistensen mellom norsk og andre språk i Norge. Hårstads nyligste utgivelser om-handler språkforhold blant norske jøder, og han var medforfatter av *Norsk språkhistorie*, som kom i fire bind i 2016–2018.

Kjetil Røed har i en årrekke vært kunstanmelder for flere sentrale aviser og tidsskrifter, deriblant *Aftenposten*, *Morgenbladet*, *Klassekampen* og *Vårt Land*. Han er dessuten forfatter og har skrevet flere bøker, blant annet *Kunsten og livet, en bruks-anvisning* (Flamme forlag, 2019). I år kommer *Kart over kjærligheten* (Pelikanen). Røed jobber også som oversetter, og i 2025 har han oversatt Timothy Mortons *All kunst er økologisk*, som kommer i serien Cappelens upopulære skrifter.

Irene Snarby er ph.d.-stipendiat i kunsthistorie ved UiT Norges Arktiske Universitet og freelance kurator. Hun har samisk kunst som forskningsfelt. Nyeste publikasjoner: «Losing Our History, The Importance of preserving the Sámiid Vuorká-Dávvirat museum» i *Inuit Art Quarterly: Arctic Indigenous Futurisms*, redigert av Liisa-Rávdna Rámavuol og Liisa-Rávdna Finbog (Inuit Art Foundation, 2024); «I am what I have done» i *Ingunn Utsi, I am what I have done*, redigert av Lise Dahl (Nordnorsk Kunstmuseum, 2024). Nyeste utstilling: «Vårves, Indigenous Histories», Museu de Arte de São Paulo (2023) og Kode (2024).

KUNST·HÅND·VERK. Farlige forbindelser /
ART·HAND·WORK. Dangerous Liaisons

Knut Astrup Bull & Steffen W. Holden (red. / eds.)

Oversettelse / Translation:

Norsk til engelsk / Norwegian into English: Fidotext, Caroline Glicksman

Engelsk til norsk / English into Norwegian: Fidotext, Eivind Lilleskjæret

Design: Jens Johan Tandberg, Nasjonalmuseet

Repro: JK Morris

Trykk / Print: Livonia Print

© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design 2025

Postboks 2021 Vika, 0125 Oslo

Tel. (+ 47) 21 98 20 00

www.nasjonalmuseet.no

ISBN 978-82-8154-166-5

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplar-
fremstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller etter avtale med rettighetshaverne.
Utnyttelse i strid med lov eller avtale kan medføre erstatnings- og straffeansvar.

This material is protected by copyright law. Without explicit authorisation, reproduction is
only allowed in so far as it is permitted by law or by agreement with the copyright holders.

Forside etter / Front cover after: Toril Bonsaksen, *Forvillet III / Fallout III*, 2015

Bakside etter / Back cover after: Irene Nordli, *Hesteslagmark / Horse Carnage*, 2010