

DET ANDET STED

Katalogtekst & udstillingsguide

Det andet sted betegner den parallelle virkelighed, der får konkret form og materialiseres i kunsthåndværket. En virkelighed, der etableres ved de spor af eller ansatser til levet liv, der er karakteristisk for praksisformen. Ikke fordi kunsthåndværk nødvendigvis er funktionsorienteret og skal indgå i daglige gøremål, men fordi de betydninger, værkerne kommunikerer, ofte tager udgangspunkt i den konkrete virkelighed, vi indgår i: Den virkelighed, der er bundet til ting; de ting vi rører ved, de ting vi bruger og de ting, vi omgiver os med - den virkelighed, der kommunikerer via ting som fysiske, sanselige, materielle genstande.

I kunsthåndværket bliver det for alvor klart, i hvor høj grad den tingsverden, der omgiver os, kommunikerer et bestemt verdensbillede – en bestemt virkelighedsopfattelse der, der skinner igennem i den måde, ting ser ud og fungerer. **Pontus Lindvalls Lampor**, der udgør udstillingens åbningsværk, gør det netop klart, hvordan tingene skaber en illusion om en bestemt virkelighed, men hvordan at denne virkelighed altid kan undersøges og afkodes, og hvordan der altid findes en parallel virkelighed, der udgør et alternativ til den eksisterende. I den originale lysekroner er indlejret et klassicistisk borgerskabs forventning om æstetisk og materielt overskud, der adskilte sig markant fra arbejderens ydmyge omgivelser, men også en drøm om en smukkere og bedre verden, i lysekronens detaljerede forarbejdning. Pontus Lindvalls lamper, derimod, er tilpasset en helt anden social virkelighed. Grå, ophængt i systematiske lige linjer, postulerer de ikke en social distance, men en (socialistisk) demokratisk enhedskultur, hvor ingen skiller sig ud.

Men samtidig er de bløde, og tydeligvis formet i hånden. De træder hermed ud af desigobjektets sømløse anonymitet og bliver tydeligvis menneskeskabte. De bliver kommunikative, på kunstværkets præmisser, og afdækker dermed de betydninger, ting kommunikerer. Vi havde aldrig bemærket dette sammenstød mellem civilisationer og virkelighedsopfattelser, hvis ikke lamperne hang der, side om side.

Det andet sted handler dermed om den politiske, sociale, mentale virkelighed, tingene peger på: Både som de kunstværker vi betragter på en udstilling, men i lige så høj grad tingene, som de potentielt eksisterer i vores hverdag. Med udstillingen vil jeg vise værker, der netop altid på forhånd befinder sig *et andet sted*; et sted mellem værk og virkelighed. Kunsthåndværket pulserer mellem yderpolerne af disse to kategorier, og det er netop i denne bevægelse, praksisformen for alvor træder i karakter. **Gunhild Vatns Dirt** er det første værk i udstillingssalen, og her har hun konkret indoptaget pulsen mellem værk og virkelighed: En forladt, gammel hesteplov der har stået ude på en husmandsplads i over 50 år er nænsomt tilføjet elementer i skørt hvidt porcelæn, der står i skærende kontrast til det rustne jern, og anbragt på ler gravet op fra det område, hvor ploven er fundet. Ploven er et kraftfuldt kulturelt symbol. Den forbinder både konkret og i overført betydning mennesket med jorden, og rummer næsten en global civilisationshistorie. Det hårde arbejde, angsten for sulten, men samtidig også det livgivende og frugtbare, er indlejret i plovens symbolik. Samtidig taler den i sin blotte tilstedeværelse om både samfundsudvikling og fremmedgørelse. Alle disse kontraster er indarbejdet i sammenstillingen mellem ler, jern og porcelæn – materialer der i sig selv er vidnesbyrd om menneskets relation til og frigørelse fra naturen. På den måde tydeliggør Gunhild Vatn de mange betydninger, og de mange potentielle virkligheder, der ligger indlejret i et objekt så ydmygt som en plov.

Udstillingens omdrejningspunkt er dette; hvad man kan kalde en *surrealistisk impuls*. Værkerne afdækker den parallelle virkelighed, der eksisterer bag tingenes genkendelige, ydre form. Det univers der dermed åbnes ind til, forsøger at indfange og videregive menneskelige erfaringer, og i

og med at virkelighedens lineære logik er suspenderet, er der åbnet direkte ind til et væld af modstridende erfaringer.

Micha Maria Karlsunds installation *Happy, Darling?* består af glasobjekter på et rullebord af stål. Den muntre titel er et overklasse-engelsk 'saying', der udveksles som en hilsen mellem ægtefæller. Letheden i tonen; det kun tilsyneladende tegn på omsorg, der kun forventer et bekræftende svar, afdækkes i al sin kliniske distance. I samspillet med nylonstrømper og gaze undergraves glassets perfektionisme og æstetiske potentiale og giver kropslige associationer, der næsten er ubehagelige. De blotlagte, skrøbelige organer peger dermed på den sårbarhed og smerte, der opleves indefra, men som er uønsket i sprogsplittets overfladiske logik. Den surrealistiske impuls kommer dermed til udtryk i den indre verden der afdækkes, på én gang fascinerende og afskyvækkende i al sin kropslige ærlighed og følelsesmæssige svaghed.

Det er stadig indre liv, det handler om i **Anne Lene Løvhaugs** serie af smykker, *Vækst*. Ophængt på væggen er de imidlertid lang fra den krop, de som smykker, typemæssigt er bundet til, for i stedet at fungere som omdrejningspunkt for frie associationer. I den forbindelse er arbejdsprocessen interessant. Med pennesplitt og blekk arbejder Anne Lene Lønhaug nærmest automatisk, og tegner strukturer af ringe som vokser indefra og ud, til de møder hinanden og danner et sammenvokset hele. Herefter saves de ud i metal. Dele af tegningerne udelades, så der opstår "flekke" i formen; flekker der fungerer som en slags organisme nummer to; noget der forstyrrer den oprindelige struktur; som sygdomstegn, blokeringer eller en frisk kim til noget nyt. Associationerne kan gå i flere retninger; træets vækstringe, højdekoter, fingeraftryk, fysiologiske snit-tegninger, eller de klassiske psykoterapeutiske Rorschach-tegninger, der netop er åbne for patientens frie associationer. Igen er den surrealistiske impuls tydelig. Ikke i en defineret alternativ virkelighed, men i potentialer af mulig betydning.

I denne undergravelse af den etablerede virkelighedsforståelse er der ofte tale om et umuligt møde. Anne Lene Løvhaug laver eksempelvis 'smykker på en væg', hvilket i virkeligheden er en umulig kategori, for både smykke og gallerivæg. Kunsthåndværket er stedløst i den forstand, at det ikke har nogen privilegeret udsigelsesposition. Værker som Lindvalls og Løvhaugs peger på gallerisammenhængen som en tilfældig, tidsbestemt platform i værkets kulturelle og sociale cirkulation, mens andre - som eksempelvis Gunhild Vatns - kun kan aflæses meningsfuldt indenfor galleriets rammer og alligevel ikke fungerer i den virkelighed, de foregiver. Denne dobbelthed er iboende i kunsthåndværket, der befinder sig i et uafgørligt mellemfelt mellem værk og hverdagsobjekt. Kunsthåndværket befinder sig ganske enkelt altid *et andet sted*.

Dette sted kan kan også opstå i samspillet mellem ekstremt fysisk nærvær og mentalt rum. **Katrine Køster Holsts** installation *Kast*, der udstilles i sidegalleriet til venstre, rummer den samme form for automatisme og tilfældighed som Løvhaugs værker. Imidlertid ER selve processen værket. Køster-Holst-Metoden, kalder hun det, og betegner dermed en arbejdsproces, hvor hun sætter sig nogle ydre spilleregler der fungerer som ramme for tilfældighedernes spil. I dette tilfælde er 80 kg. rødder drejet til små cylindre, der med venstre hånd og lukkede øjne er slynget mod en væg, direkte fra drejeskiven. Når leret er tørret på væggen er det faldet ned og knust, for derefter at blive samlet sammen, brændt og geninstalleret i gallerirummet. Denne transformationsproces rummer en ekstremt fysisk og sanselig gestus, der helt umiddelbart konfronterer beskueren. Det drejede lerkar – menneskets uobjekt – karret, der rummer vand og korn – er masseproduceret og brutalt smadret mod en væg. Resultatet rummer både skønhed og urovækkende voldsomhed. Arbejdsprocessen mellem skabelse og destruktion; fødsel og død,

formidler dermed en almenmenneskelig erfaring, der først og fremmest etableres gennem en sanselig og emotionel respons på de udstillede genstande og deres materialitet. I den automatiske arbejdsproces kan der dermed komme ting frem, der kun vanskeligt kan udtrykkes verbalt.

I højre sidegalleri er det stadig kroppen; den sansende krop, der bliver indgangsvinklen til en alternativ virkelighedsforståelse. **Ane Henriksens** tekstile serie *Kvindesvøb*, her i to udgaver af "Magnus", hhv. ophængt som klassisk billedkunst på væggen og som plaid i sofaen som beskueren kan svøbe sig i, viser hvordan længsler og følelser er knyttet til fysiske objekter.

Tilgangen er humoristisk, men ikke desto mindre peger værket på et menneskeligt grundvilkår; længslen efter tryghed, uløseligt knyttet sammen med køn og seksualitet. Fremstillingen af kvinden som den forbrugende, og manden som det passive objekt kommenterer den herskende feminisme-debat, og værkets surrealistiske impuls er, at det afdækker de menneskelige grundvilkår, der er pakket ind i sociale konventioner: Sofastykket, TV og plaid er prototypen på inventar i et hjem, der i høj grad holdes sammen af ønsket om tryghed. Samtidig understreger Ane Henriksen kunsthåndværkets 'stedløshed' i den måde, hun direkte blander 'værk' og 'produkt'. Ophængt på væggen læner det sig op ad billedkunstens kunstneriske autonomi, mens det som svøb tænkt til at dække de længsler som kvinder i vores singlekultur måtte have, indtager rollen som velfungerende livsstilprodukt. Hermed bliver det tydeligt, i hvor høj grad kunsthåndværk fungerer både som værk og på hverdagsobjektets præmisser.

Også **Anita Hofgaard** benytter i sin video *Kalde føtter* kroppen som udgangspunkt. Et par kvindesko lavet i is smelter langsomt i mødet med den varme krop. Det næsten smertefuldt naturstridige møde mellem is og kød materialiserer den metaforiske betydning af at "få kolde fødder": Is der smelter er blevet næsten synonymt med den globale opvarming, og værket udtrykker derfor på én gang både skyld, handlingslammelse og sårbarhed, mens isen smelter, huden nedkøles og menneskets fundament forsvinder. Det er de minimale forandringer, der udgør dramatikken, og eftertanken ligger i den kropslige respons, der uværgeligt igangsættes hos beskueren. Det er i dette møde mellem to fysiske 'ting' – en fod og en sko af is – at en virkelighed kommunikerer, på et plan, der er helt umiddelbart tilgængeligt.

Det er alt andet end tryghed, der formidles her, og sammenstillingen med Ane Henriksens TV-univers gør det derfor til en pointe, at kunsthåndværket netop bruger hverdagens velkendte objektkategorier til at igangsætte essentielle diskussioner om menneskets relation til og opfattelse af sin omverden. Det er her, den surrealistiske impuls er gemt, fordi det er virkeligheden *bag* det genkendelige, der formidles, materialiseret i konkrete fysiske objekter.

Samtidig gør disse objektkategorier kunsthåndværket stedløst; det har ingen privilegeret sammenhæng. På udstillingen illustreres denne pointe ved at der er meget få podier. Det er ikke kunsthåndværket i den hvide, neutrale udstillingskubes logik, der fremhæves, men 'det andet sted'; kunsthåndværket på vej ud i virkelighedens sammenhænge; som en dokumentation af den virkelighed der allerede findes, bag det vi ser og sanser. Bevæger vi os tilbage

til trapperummet - forbi Pontus Lindvalls vægmaleri som jeg skal nævne på tilbagevejen - og op til udstillingssalen på 1. etage, er det ganske vist 10 markante podier vi mødes af. Til gengæld bliver det tydeligt, i hvor høj grad objekterne er ganske ambivalent placeret her. **Katrine Borups** projekt *Livsaldre* tager uomgængeligt udgangspunkt i de fortællinger, der er knyttet til krop og identitet. Hvert årti i menneskets liv er fortolket i et smykke der symboliserer periodens mest markante fællesmenneskelige erfaringer. Med kroppen som udgangspunkt skaber hun nogle stærke symboler for den måde vi opfatter forskellige livsaldre, som eksempelvis 30'ernes uforenelige (køns)kamp mellem forældreskab og karriere; udtrykt i en kombineret bæresele/slips, formet så de danner kromosom-formerne X/Y. På samme tid får hun synliggjort i hvor høj grad vores identitet iscenesættes gennem ydre symboler. Den 90-åriges kørehandsker af hospitalsplaster med hul til drop, der nok symboliserer svagheden men også den uformindskede lyst til at styre sit eget liv, er en humoristisk måde at skabe et værdigt billede på gamle menneskers situation. Placeret i montren der erstatter den krop, de er beregnet til, er objekterne som efterladte rekvisitter – de giver kun mening med tanke på den funktion de skal udfylde udenfor montrens kunstige miljø. Samtidig er det et dilemma, at den dobbelte betydning bag tingene netop kun bliver synlig i udstillingens sammenhæng. Udstillingen garanterer en transformation fra 'ting' til 'værk', der sikrer at vi bliver sensitive overfor ting-værkerens kommunikative egenskaber; sensitive overfor det, man kunne kalde for den alternative virkelighed.

I **Audgunn Naustdal Holsens** værker finder vi det, man kan kalde kommunikativ funktionsløshed. *Revir* symboliserer det mandlige jagtinstinkt og den kvindelige omsorg, forenet i objekter, hvis elementer af genkendelighed er betydningsbærende. De kommenterer den måde, vores kønsmæssige identitet er konstrueret via ting og kønsspecifikke handlinger, men også hvordan vi selv reproducerer og hæger om dette 'revir'. *Oppbevaring* er nærmest demonstrativt meningsløst. Her opbevares stofrester – fint udklippede blomsterranker eller resterne fra denne proces – uden noget andet formål end at opbevare. En slags organisering af tekstilt materiale, der udfordrer i sin blotte funktionsløshed. I *Figur til trøst* - bunken af sammensyede 'tøjdyr' på gulvet – finder vi en slags nøgle til den tilsyneladende meningsløse gestus: Syet sammen af resterne fra de udklippede blomsterranker er disse tøjdyr 'forkerte' og mislykkede, men alligevel udfylder de en vigtig rolle. I denne næsten husmoderligt-maniske udnyttelse af tings betydningspotentiale er det friktionen mellem genkendelighed og meningsløshed, der er interessant, fordi der netop åbnes for alternative betydninger og funktioner, hvor man mindst venter det.

Det er også opbevaring og materialer der er et underliggende tema hos **Heidi Bjørgan**, men her er formerne langt mere aflæselige. På hver sin måde iscenesætter de 4 keramiske værker fra serien *Møte - Beskyttelse* et møde mellem forskellige former og materialer, der nok er genkendelige, men uventede og ulogiske i sammenhængen: Eksempelvis er en lampe samlet og støbt om. Formen integeres med andre materialer som bark, cykelslange, gummibånd eller bagagerem, der har det til fælles at de pakker ind, holder sammen eller på anden måde beskytter noget *andet* - eller af rester, som eksempelvis produktionsaffald efter støbning og loppefund. Der er så at sige tale om støtteobjekter; objekter af perifær betydning i hierkiet af kulturelt

betydningsfulde objekter (modsat 'ploven' og 'karret', eksempelvis). Her tilføres de en helt ny æstetisk værdi i samspillet med en anden type kulturelt ikon, nemlig 'haren' og 'duen'. Ifølge Heidi Bjørgan siges det, at det i barnets første leveår er dyr som har hovedrollen i barnets drømmeverden og ikke mennesker. Dyrene bliver tidligt vores samtalepartnere og formidlere mellem virkelighed og forestillingverden. I værkerne bliver disse 'budbringere' passet på og beskyttet, som en garant for, at 'den anden virkelighed' ikke forsvinder. Sammenstillingen mellem de oversete objekters æstetiske udtrykskraft og den virkelighed, de materialiserer er dermed en væsentlig drivkraft for værkerne.

Linda Karlsson benytter sig også af 'budbringere'; af små figurer, der repræsenterer et forbindelsesled mellem det bevidste og det underbevidste. I *Endless Conversation* danner et mylder af figurer små universer af ordløse fortællinger. De er bygget op som en strøm af associationer, i en leg med figurerne indbyrdes relationer. Ligesom Anne Lene Løvhaugs smykker vækker erindringer om Rorschach-tegningen, er der i dette projekt en parallel til et andet psykoterapeutisk arbejdsredskab, *Sandplay*; nemlig de figurer der anvendes i sandkasser til at afdække delvist ubevidste oplevelser og følelser. Det handler altså om den genkendelighed, indlevelse og de associationer som figurerne vækker i betragteren. Her er det en vigtig pointe, at Linda Karlsson leger med vidt forskellige kulturelle symboler. Dels tager hun er en folkløstisk figurtradition og gør den grotesk. Her er det afstøbninger af allerede eksisterende figurer, der lades med ny betydning. Samtidig vokser der et vildt fabulerende univers frem af frit formede lerfigurer, der repræsenterer en urkraft og ekspressivitet bagom de styrede kulturelle symboler. Tilsammen er hendes univers helt åbent for bekuers egen fortælling, med statister klar til at spille enhver rolle.

Bevæger man sig fra centralsalen og til det venstre sidegalleri er det igen en fortælling, der er på færde, men denne gang som ramme for et handlingsforløb. Med møbler og rekvisitter sætter gruppen **Ljus (Maria Larsson og Maria Olevik)** scenen til en fortælling om en person, hvis arbejdsrum bærer præg af undersøgelser af forholdet mellem menneske og natur. Hverdagsobjekter og natur smelter sammen til ét fælles ophav, men installationen bærer samtidig præg af en længsel efter naturen; et forsøg på at bevare naturens former ved at fastfryse dem i porcelæn, og dermed gøre dem immune for tidens – og livets – realitet. Naturen fastfrosset som minder, i et hjemligt scenarie der i sig selv udtrykker en længsel efter en svunden tid, bliver dermed en poetisk fortolkning af de vanskeligheder vi har som aktører i den herskende virkelighed. Hos Ljus bliver længslen og den alternative virkelighed materialiseret, men slår på samme tid tilbage som en umulig drøm.

I centralsalens modsatte side, i højre sidegalleri, rives betragteren brutalt ud af den poetiske drømmeverden, og direkte ind i et mareridt. I *'s a Boring Day*, bemærker **Lars Stures** tekstile figurgruppe udstyret med baseball-køller. Som også Ljus rummer en dobbelthed i udsagnet, er scenariet på en gang både skræmmende anonymt og aggressivt men samtidig også helt blødt og passificeret. De kønsløse hvide figurer udtrykker fravær af liv, kun menneskekroppen er tilbage. Både figurerne størrelse og materialevalget underminerer truslen, og gør figurerne tvetydige. Her er både referencer til den anonyme, meningsløse vold, men

samtidig til den mangel på identitet og forankring, der fremkalder denne aggressivitet. Magt og afmagt i potent forening; skønhed og brutalitet som hinandens forudsætninger, og volden som den ultimative og æstetiserede udtryksform. Allermest præcise er køllerne, der med ilagte ædelsten bliver metaobjekter for vor tids sociale og samfundsmæssige udfordringer. Det man skal lægge mærke til er samtidig, hvordan Lars Sture lader al betydning være centreret omkring ét objekt - køllen - der definerer aflæsningen af hele værket. Køllen er et genkendeligt objekt, der på den måde bliver ledetråden ind til det tvetydige betydningsunivers, de øvrige genstande indgår i.

Lige modsat forholder det sig i udstillingens bagerste rum. **Mervi Kurvinens** smykkeobjekter sender yderst tvetydige signaler, både i form, funktion og referencer. De er formet som frugter i hvidt porcelæn, håndmalet og dekoreret med sølv og perler. På en gang kostbare og kitskede, er deres præcise funktion og betydning er svær at aflæse. Titlerne *Greetings from Paradise Found*, *Las Palmas Geisha Balls* and *Souvenir Banana* placerer objekterne i souvenir-kategorien, men dermed samtidig som repræsentanter for 'noget andet'. Et andet sted, noget oplevet; ideen om 'Paradise found', som man gerne vil bibeholde. Hermed hentyder de til en utopisk, alternativ virkelighed. Det er i den forbindelse videoen bliver central. Videoen indsætter objekterne i en konkret sammenhæng. Sambahanseres erotiske samspil med objekterne er ikke bare humoristisk, og forstærker objekternes attraktionsværdi som fetish. Videoen sætter en virkelighed og sammenhæng op, som objekterne indgår i. Udstillingen i montrer er dermed ikke deres primære eksistens, men et midlertidigt stop for den type af kunsthåndværk, jeg indledningsvist betegnede som stedløst.

Også **Matti Tainio** arbejder med video. *Fog* sætter sætter en helt grundlæggende stemning for aflæsningen af hans objekter, der står i skarp kontrast til Mervi Kurvinens ophidsede stemning. Tågen driver over efterårsmarken og slører udsigten. Det komplette fravær af enhver handling skærper sanserne, og overgivelsen til jordens og himlens blotte tilstedeværelse sætter en stemning af alvor. I dette ekstrasensoriske univers forekommer *Snekka de Luxe* næsten grotesk i sin overdrevne størrelse, men samtidig rettes opmærksomheden i særlig grad mod de detaljer, der normalt overses. Skeen er en kopi af den antikke sølvske *Snekka*, der i slutningen af 1900-tallet opnåede stor popularitet i Finland. I overstørrelse fremhæves den enkle form og den smukke ornamentering, og afdækker et fuldent univers.

The Last Meal of the Hunger Artist tager på lignende vis udgangspunkt i hverdagens oversete nationale kulturarv. I dette tilfælde ikke for at fremhæve de visuelle kvaliteter, men som en humoristisk kommentar til kunstnerens økonomiske situation, hvor den velfungerende offentlige tandpleje er et gode, der i høj grad sættes pris på.

Udstillingens sidste kunstner, **Hanna Ljungström**, kan man sige sætter udstillingen i relief. Hendes serie af glasobjekter er blæst i masseproduktionsteknik ud fra afstøbninger af ting indleveret til genbrug, men optræder nu som kunstglasobjekter; som værker; uden funktion og i unikke eksemplarer. Hermed stiller hun en række spørgsmål om kunsthåndværkets identitet, som udstillingen i bund og grund er et forsøg på at besvare. Var går gränsen mellan

konst, konsthantverk och design, spørger hun. Vad är det vi ser egentligen? Kan vi identifiera och placera det i någon nisch, i ett fack? Eller är det konst, konsthantverk, design, unikt och massproducerat på samma gång? Och vad värderar vi det till i så fall?

Det er tydeligt, at det i høj grad er den aktuelle sammenhæng, der bestemmer aflæsningen af objekterne. Værkerne på denne udstilling har mere eller mindre det til fælles, at de henter en stor del af deres betydning i det hverdagsliv, som designobjektet repræsenterer. Men samtidig udgør de netop den parallelvirkelighed, der er kunstens, ved dels at være udstillede i det hele taget, men samtidig også ved at forskyde, tydeliggøre, sløre eller på anden måde transformere de betydninger, der er genkendelige fra hverdagen. Hermed bliver vi opmærksomme på hverdagens surrealistiske impuls: På *det andet sted*, der er i os og omkring os.

På vej tilbage ned af trappen får **Pontus Lindvalls** vægmaleri det sidste ord: Det objektive virkelighed blandes med den subjektive erfaring der understreger, i hvor høj grad sansningen af virkeligheden er en fælde.