

Ane Barstad Solvang

Ut å fange visjoner

Innhold

Introduksjon s. 3

Et automatisk språk s. 4

Ambisiøs skolejente s.8

Hold steinhardt fast på greia di s.12

Ut å fange visjoner s.18

En sang til jentene s. 21

Bibliografi s. 24

Med bakgrunn i en feministisk, dagbok-aktig praksis fra litteratur og tegneserier, bærer jeg med meg *en overhengende følelse av at noe må sies*.

I løpet av det siste året har jeg utforsket fysiske utvidelser av boken, gjennom maleri og installasjon. Jeg har vurdert hva man kan ta med seg fra narrativet, inn i et renere visuelt språk. En idé om å omslutte seeren gjennom installasjon, slik boka kan lukke seg om leseren, og åpenbare seg som en annen verden, var motivasjonen fra start.

I *Hold Steinhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge fra 1968-1989* skriver Jorunn Veiteberg, "Det å definera seg sjølv på nye måtar, har vore eit viktig prosjekt for kvinnerørsla. Men korleis skapa eit nytt visuelt vokabular?"¹

Samtidig som jeg utforsket hvordan jeg kunne lage kunstverk større enn min egen kropp, vokste et behov for å kartlegge kvinnelige malere i samme tradisjon. Fokuset ble rettet mot potensialet i å ta plass. Jeg skulle altså holde tre tanker i hodet samtidig: Har jeg fortsatt min egen stemme, hvis jeg ikke skriver? Kan abstrakt ekspresjonisme kobles til feminisme? Og hvordan relaterer installasjon til den samme tematikken?

I jakten på det nye språket fant jeg et nytt lag i mitt eget kunstnerskap, gjennom fotografier av amerikanske, kvinnelige pionerer på 50-tallet. Et kvinnelig blikk som feministisk strategi mot det mannlige blikket ble viktig for å stole på egne erfaringer, mens jeg skrev dette essayet.²

¹ Jorunn Veiteberg. *Hold stenhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968-1989*. (Oslo: Kunsthall Oslo, 2019) s. 38.

² *Male gaze*, "Manner of treating women's bodies as objects to be surveyed, which is associated by feminists with hegemonic masculinity, both in everyday social interaction and in relation to their representation in visual media", Oxford Reference, 2023, <<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100128610>> Sist besøkt 17.10.23.

Et automatisk språk

Siden min første bokutgivelse (*Frykt & medlidenhet*, No Comprendo Press, 2018) har jeg arbeidet i en memoar-aktig praksis, men hoppet fra tegneserie til roman (*Dum naken*, Flamme forlag, 2020), for deretter å utforske billedbok bestående av sekvensielle akvareller og dikt (*Sporty ponni*, Colorama Print, 2022).

Ønsket om å utforske maleriet i større størrelser oppstod allerede under arbeidet med *Frykt & medlidenhet*. I flere år, fra morgen til kveld, skrev og tegnet jeg frem en selvbiografisk tegneserie om et fødselstraume, på en pult ved senga.³ Arbeidet bestod av et klassisk ruteoppsett tegnet med splitt penn og blekk (9 ruter per A3-ark), og boka overskred etter hvert hundre sider. Hver rute målte ca 9 x 5 cm. På grunn av den pirkete tegningen utviklet jeg en stygg blemme ved neglen på høyre ringfinger. Det var som om tankearbeidet manifesterte seg der pennen gnagde. Svart blekk blandet seg med væske fra blemmen, og blod. Med kroppsvæsker, litteratur og tungt arbeid i tankene, entret jeg Ragna Bleys verden i utstillingen hennes *Zooid*.⁴

Om utstillingen skriver Kunsthall Oslo, "Maleriene, som strekker seg fra gulv til tak, er over tre meter høye og malt på seilduk uten grunning. Lerretene er skinnende hvite, og den ubehandlede flaten gjør at malingen flyter utover. Slik oppstår felt med farger som sprer seg, nærmest som organiske, svevende former. (...) En rekke bronseskulpturer er spredd utover gulvet.(...) Sammen forsterker dette opplevelsen av å tre inn i en totalinstallasjon hvor grensene mellom de individuelle arbeidene opphører".⁵

³ Ane Barstad Solvang, *Frykt & medlidenhet*. Oslo: No Comprendo Press, 2018.

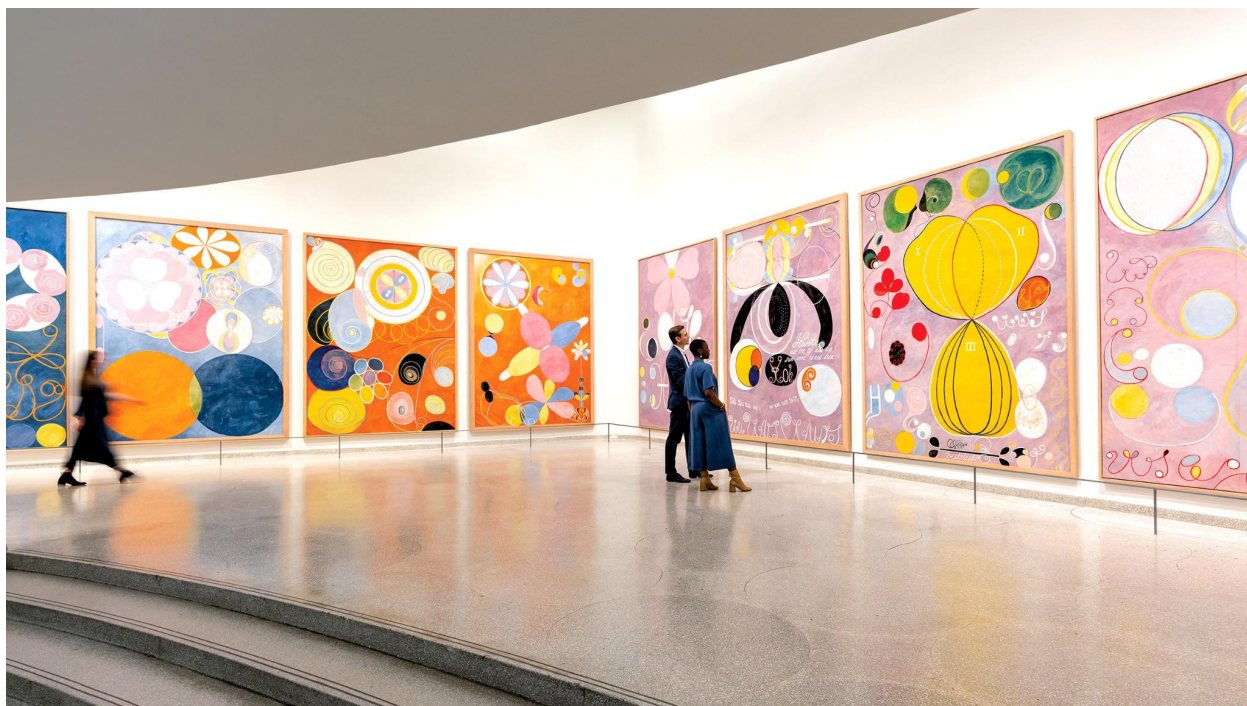
⁴ Ragna Bley, *Zooid*, 11.mars - 21. mai 2017. Kunsthall Oslo, Oslo.

⁵ Kunsthall Oslo, Oslo, <<https://kunsthall oslo.no/?p=4784>> Sist besøkt 16.10.23.



I Bleys malerier betraktet jeg eget arbeid med flytende blekk. Utstillingen stimulerte til å forstørre egne malerier, med pensel, seilduk og vann. Kontrasten i størrelse utvidet visjonen for hvilken form en fortelling kan ta. Bildet av hvordan blekket blandet seg med vann og blødde utover papiret da jeg tegnet Frykt & medlidenhet lignet nettopp kroppsvæske, eller vener, et indre univers så vel som det ytre, forgreininger i trær, elver, kart, rytme i naturen. Tematikken resonerte med Bleys organiske univers. Fargene som dominerte for så å svinne hen i hennes malerier, gav gjenklang i eget arbeid om dødelighet og tilknytning til universet - både det eksistensielle i å befinne seg i en kropp, så vel som betryggelsen i å være en liten del av en større sammenheng.

Med bakgrunn i litteratur og tegneserier leter jeg automatisk etter sammenhenger mellom verk i utstillingsrommet. Hilma Af Klint: Abstraksjonens pionér⁶ ble vist på Henie Onstad to år før Zooid på Kunsthall Oslo. I retrospekt ser jeg at utstillingen med Af Klint også skapte assosiasjoner til å vandre inn i en bok. Begge disse utstillingene satte i gang spørsmål rundt hvordan historien jeg jobbet med hadde sett ut, hvis man kunne vandre fysisk, langs rutene i en tegneserie. I etterkant gir det mening å tenke på min interesse for installasjon gjennom begrepet *uncomics*,⁷ som utforsker skjæringspunktet mellom tegneserier og samtidskunst. Begrepet dukker som oftest opp i utstillingsrom bestående av verk satt i fysisk relasjon til hverandre, men beskriver også tegneserier som beveger seg vekk fra klassiske narrativ.



8

“Hilma af Klint malte sine første abstrakte malerier allerede i 1906. (...) Bildene er strukturert i serier, og er preget av en systematisk tilnærming til utforskningen av det åndelige. I fysisk størrelse er flere av verkene storslåtte og måler flere meter i høyde og bredde”.⁹ Men til forskjell fra Bleys fokus på flytende maling, åpnet Af Klints automatiske tegning og repetisjon av farger, avbildninger av frø, sirkler, spiraler, uleselig skrift og florale elementer tankene for et mer

⁶ *Hilma Af Klint: Abstraksjonens pioner*, 02.10.15 - 03.01.2017. Henie Onstad, Oslo.

⁷ *Uncomics*, “The intersection between comics and contemporary art”, Haverholm, Allen. www.uncomics.org. Sist besøkt 17.10.23.

⁸ *Hilma Af Klint: Paintings for the Future*, Guggenheim, New York, 12.10.2018-23.04.19, <<https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>> Sist besøkt 16.10.23.

⁹ Henie Onstad, Oslo, <<https://www.hok.no/utstillinger/hilma-af-klint>> Sist besøkt 16.10.23.

eksperimentelt narrativ - et språk bestående av symboler og farger. I podcasten *The Great Women Artists*, forteller kurator Tracey Bashkoff om Hilma Af Klints spirituelle arbeid med et automatisk skriftspråk, "She (Af Klint) says in her notebook, the pictures were painted directly through me without any preliminary drawings and with great force". Hun fortsetter, "There are notebooks that have many of these wonderful drawings that are often sort of a combo of recognisable plant imagery and really just ecstatic markings".¹⁰

Nå ser jeg at både Bley og Af Klint er bærere av et botanisk, kroppslig så vel som kosmologisk språk - i tråd med en dokumentarisk tradisjon, noen som observerer. Gjennom sin størrelse reflekterer også verkene en romslig økonomi, i sterk kontrast til mitt eget arbeid på den tiden, som jeg var tvunget til å utføre hjemme, på pulten, ved siden av senga.

¹⁰ Katy Hessel, 'Tracey Bashkoff on Hilma Af Klint', episode 41 25:22, The Great Women Artists, audio podcast, Soundcloud, <<https://soundcloud.com/thegreatwomenartists/tracey-bashkoff-on-hilma-af-klint>> Published 23.09.20, last accessed 14.08.23.

Ambisiøs skolejente

På Kunstakademiet startet prosessen mot det nye visuelle språket med å velge veiledere. Jeg valgte professorer som jeg tenkte ville forstå prosjektet med å oppskalere maleri og kanskje også meg, som feminist. Ambisiøs skolejente. Før veiledningstimene la jeg frem akvareller i A4-format på gulvet, bygde utover for å vise at jeg tenkte stort.

For første gang hadde jeg et atelier for meg selv, med plass til å utvide egne ideer ut fra bokformatet. Logikken bak å montere akvarellene sammen sprang ut fra prosjektet, "Sporty ponni",¹¹ hvor mosaikken hadde vokst helt organisk ut fra tegneserieformatets iboende sekvensialitet. På tross av at jeg i tiden før Kunstakademiet hadde beveget meg vekk fra kontorpulten ved senga og inn i et kontorfellesskap med kunstnere, hadde jeg fortsatt bare hatt en pult som arbeidsplass. På pulten la jeg metodisk frem to A3-ark. Til venstre malte jeg figuren, til høyre brukte jeg overflødige pigmenter på penselen til å abstrahere, lot hånden gå automatisk mens jeg jazzet over de samme ekspressive bevegelsene. Ut fra denne metoden vokste en animert poetikk av ytre og indre landskaper frem. Repeterende og avvikende former og farger skapte en egen lyrikk mellom det figurative og abstrakte. Tematisk tok boken for seg et ønske om å være fri fra arbeid, penger og relasjoner - et portrett av en grønn kvinne iført gule oppvaskhansker som løsriver seg fra husmorrollen for å feste, leke og bo alene i naturen.

Tilbake på Kunstakademiet, endelig med rom til å utfolde meg, stilte professorene seg tvilende til hvorfor jeg skulle forlate akvarellen. En professor A sa at det oppspente lerretet har maskuline kvaliteter, og at det er i tekstil, broderi og håndarbeid den kvinnelige kunsthistorien ligger. Professor B stilte seg tvilende til et feministisk engasjement i kunsten for øvrig, og mente at det ville lukke mange dører for meg, som kunstner. De argumenterte med at akvarellen har en forhistorie som kvinnekunst - det foretrukne materialet når det har blitt malt blomster - hjemme i stuene, i provinsene - i små formater. Jeg har fortsatt ikke forstått hvordan man møter slik logikk. Akvarell har også en historisk forankring som skisseverktøy - blant reisende som dokumenterer, innenfor kartlegging av både flora og utforming av kart.

Professor C mente at reaktive farger, en teknikk fra industriell innfarging av tekstiler, ville ligne akvarell i større størrelse - og i tillegg sette meg i en kontekst av kvinnearbeid. Mente hun at arbeidene med tekstilfarge ville skape et indre bilde av fabrikkjenter?

¹¹ Ane Barstad Solvang, *Sporty ponni*, 1st edition, 500 eksemplarer (Berlin: Colorama Print, 2022).

Mens jeg beveget meg mot store, abstrakte malerier, vokste tvil rundt min egen stemme og hva man kan kommunisere gjennom ett maleri, en enkeltstående flate. Hva var det jeg ville si? Hele tiden så jeg til samtidsmalerne Ragna Bley og Jorunn Hancke Øgstads ordløse, sekvensielle arbeider. Bley og Øgstad jobber begge med tekstilmaling og formater større enn menneskekroppen.



12

Senere skulle jeg bemerke at både Bley og Øgstad, i likhet med Af Klint, har en tilnærming til installasjon av malerier i tråd med egne tanker om å omslutte seeren - men i første ledd var jeg interessert i selve uttrykket, og med hvilke materialer jeg kunne oppnå det samme. Kunstnerens hus skriver, "Bleys organiske og monumentale malerier vitner om en dynamisk og til dels ukontrollerbar prosess, en slags innfarging eller flekking av lerretet. Malingen synes å følge sine egne veier og danner flytende overganger til strammere grafiske partier i grenselandet mellom forestilling og abstraksjon".¹³

¹² Jorunn Hancke Øgstad: *The Margin s mile of Welcome*, vivii, Oslo, 2022.

<<https://www.artland.com/exhibitions/the-margin-s-mile-of-welcome>> Eget printscreen. Sist besøkt 11.09.23

¹³ Kunstnerens hus, 2022, <<https://kunstnerneshus.no/program/utstillinger/ragna-bley>>, Sist besøkt 17.10.23.



14

Fossen utenfor de gamle fabrikkvinduene på tekstilavdelingen rakk å fryse til gul is, før den smeltet og ble svart rundt det skitne skummet igjen, før jeg fant min egen stemme i de reaktive fargene. I notatboken har jeg skrevet, “Hva skal skje i “uke 3”? Som faktisk er uke 5.”

Arbeidsprosessen med den reaktive fargen var seig, og bestod av å:

1. farge tekstilet (male)
2. la det tørke
3. rulle tekstilet inn i medløpere (tok sjokkerende lang tid)
4. dampe tekstilet i tovede ull-beholdere i store gryter og
5. vaske ut de overflødige pigmentene.

Fordi bordene var dekket av voksdunker, fløt malingen ukontrollert utover. Jeg armerte meg med alle verktøyene jeg hadde lest om i abstrakt ekspresjonisme: flat pensel, rund pensel, nal, sprayflaske. Jeg fordypet meg i teknikken: fikserte i flere lag, brukte mengder vann, før jeg snudde på hælen, begynte å tegne tørt igjen. Hele tiden malte jeg automatisk vannliljer og røtter og lot materialene overta kontrollen, vannet flyter dit det vil, uansett. Maleprosessen var så

¹⁴ Ragna Bley: Stranger’s Eye, Kunstnernes hus, 03.06.22 – 07.08.22, Oslo.

intuitiv at jeg ofte glemte hva jeg hadde gjort rent teknisk, når noe ble vellykket. I notatboken har jeg skrevet ned hvilke fremgangsmåter som er brukt på hvilke malerier, i tillegg til å notere ned størrelse og tekstiltype. Etter hver maleøkt måtte man på med oppvaskhanskene, dampe tekstilet og vaske ut overflødig farge, før resultatet ble klart. De reaktive fargene slipper ut avgasser når de dampes og vaskes ut. Prosessen var tidkrevende. Jeg spiste nøtter for å holde ut de lange dagene.

Det feministiske klarsynet, altså opplevelsen av at jeg gjennom kunsten sa noe *viktig*, manifesterte seg ikke ved hjelp av gode rutiner og arbeidsmoral. En søndagskveld, da alle hadde gått hjem og den klare, mørkeblå vinternatta stod inn vinduene i den opplyste salen, ble jeg så frustrert (over mitt manglende språk) at jeg begynte å helle maling over tekstilet, mette det totalt. Frustrasjonen gav seg ikke. Jeg klasket det gjennomvåte stoffet sammen til en ball i nevene, knadde den som en bolledeig. Bildene av kvinnen som vasker, med oppvaskhansker, kvernet i hodet. Jeg ble svimmel. Huden på hendene bar en dyp farge av lilla, da jeg satt hjemme samme kveld, alene, og spiste resten av chilinøttene. Jeg hadde glemt å bruke hansker. Og, så glemte jeg meg igjen, slikket de lilla fingrene for salt. En kjemisk smak vokste i munnen.

Hold steinhardt fast på greia di

Samtidig som kroppen av malerier vokste, forandret uttrykket seg estetisk. Fra harmoniske, lette akvareller, til en kaotisk, mørkere palett, seriffer, uleselig skrift iblandet florale ornamenter. Mye av prosessen med de reaktive fargene handlet om å stoppe tidsnok. En dag jeg gikk til lunsj etter å ha overarbeidet (enda) et maleri, kom jeg tilbake til et totalt forandret verk. Svarte punkter fløt oppover mot venstre hjørne, hvor det glødet i oransje. Det var et helvetes-aktig motiv foran meg på tekstilverkstedet. Jeg dekket over det.

Det abstrakt ekspresjonistiske språket jeg hadde jobbet metodisk for å utvikle, kom brått på. Nå som jeg hadde kommet *hit*, savnet jeg det figurative. Savnet katalyserte et skifte i hvordan jeg tenkte om maleri som installasjon og om kunstnerens blikk, avsenderen som fantaserer, som del av bildet.

Jeg må bryte av. Jeg dro nemlig til biblioteket på dette tidspunktet, for å se på klassisk maleri og få en påminnelse om hvorfor jeg startet denne reisen mot å nærme meg maleriet. Mens jeg blar igjennom bøker med Matisses malerier for å se på komposisjon, motiv og farge, trer jentene frem. Jente som leser, jente på stol, naken jente på sofa, blomster i bakgrunnen, blant gardiner, jente og tekstiler, jeg blar og blar, tankene spinner videre rundt formater - at mitt eget synsfelt har et størrelsesforhold også, at maleriet er et vindu ut av hodet - at alle avsendere bærer med seg sitt eget rammeverk for å forstå verden. Alle disse modellene til Matisse, hva var det de så?

Da jeg var mest forvirra, leste jeg *Hold stenhårdt fast på greia di: kunst og feminisme i Norge 1968-1989* av kunsthistorikeren Jorunn Veiteberg. Tittelen er hentet fra kunstneren Sidsel Paaske, og forstås som en kommentar om at en universell kvinnelig erfaring er å bli korrigert, og at man derfor må gjøre det man selv vil. I årevis har jeg gått systematisk gjennom kvinnelige kunstnerskap, googlet, sett bilder, lest bøker. Slik har jeg bygget minnebanken av verk som *bærer et språk jeg kjenner igjen*. Tilsynelatende er det store, romlige, malerier med fokus på farge, form, komposisjon, landskap, humor, rytme og atmosfære, jeg liker.

I forvirringen over *hva det var jeg ville si*, måtte jeg tilbake til start. Etter oppfordring fra professor A om å sette meg inn i maleriets historie (med, i hennes ord, sine maskuline kvaliteter), var jeg tilbake til å se på fotografier av Helen Frankenthaler (1928-2011). Frankenthaler var også en motivator for å jobbe på tekstilavdelingen i form av at hun utviklet soak stain-teknikken, å helle uttynnet maling på ugrunnede lerret, som både Bley og Øgstad praktiserer. I tillegg så jeg til Frankenthalers arbeid med gestural painting. To estetiske grep i maleriet, som jeg selv utforsket.



15

¹⁵ Burt Glinn. *Painter Helen Frankenthaler works on an abstract expressionist painting in her studio.* New York City, USA. 1957. © Burt Glinn | Magnum Photos.

Frankenthaler var andre generasjon av abstrakte ekspresjonister i New York. Lee Krasner som var ti år eldre, og sentral i første generasjonen av bevegelsen, arbeidet også med abstraksjon og størrelse. Boken *9th Street Women* portretterer kvinnene som var sentrale i New York-skolen fra 1930-tallet.¹⁶ Forfatteren beskriver hvordan Krasner opplevde at sjåvinismen kom til New York med surrealistene som rømte nazismen i Europa. “The revered emigres had introduced Lee to the ugly reality of sexism in the arts, and she feared that the Sureallists’ notion of art as a man’s domain would take hold in New York. In fact, it did. Lee noted that some of the men began treating their female colleagues as lesser (...) “I went about my business,” Lee said. “I am painting”.¹⁷



18

Fotodokumentasjonen av Krasner og Frankenthaler i arbeid med maleri står i sterk kontrast til datidens husmorrolle, som ble et viktig ikon i norsk feministisk kunst på 70-tallet. Som Jorunn Veiteberg skriver, “Kunsten skulle vera realistisk, det vil seia gje att røyndomen (...) Aldri før har

¹⁶ Gabriel, Mary. *Ninth Street Women, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell and Helen Frankenthaler: Five painters and the Movement That Changed Modern Art*. Little Brown and Company, New York, 2018.

¹⁷ Gabriel. *Ninth Street Women*, s 117.

¹⁸ *The Courtauld. Lee Krasner: Making Art, Making Trouble, and Making Do in the 1930s*.

<https://courtauld.ac.uk/whats-on/krasner-before-pollock-american-art-and-radical-politics-of-the-1930s/>
Sist besøkt 4.11.23.

det vore så mange vaskekoner i kunsten, enten det gjaldt litteratur, teater eller billedkunst”.¹⁹ I forvirringen rundt hva jeg formidlet, i mer og mer non-figurative malerier, ble dokumentasjonen av de amerikanske malerne en viktig påminnelse om at feminismen går i bølger. Kanskje overskygger husmorrollen fortsatt en levende tradisjon av kvinner som jobber med oppspent maleri i store størrelser - også for dem på kunstfeltet?

Uansett, sprang en estetisk linje fra samtidsmalere i Oslo tilbake til kvinnene i New York på 1950-tallet. Jeg begynte å lese kroppsspråk ut ifra det ekspressive maleriet og binde det sammen med kroppslige erfaringer, som feministisk kunst ofte beror på. “The great legacy of the 1970s feminist art was to ensure the relevance of certain themes, for example, the domestic and the artists body, to contemporary artists”.²⁰ Slik åpenbarte tilknytningen mellom gestural painting og performance seg til abstrakt ekspresjonisme som et kroppsspråk. Amy Sillman skriver, “I dont think it’s odd that AbEx (abstract expressionism) practices have now been vitally reinvigorated by a queered connection of the vulgar and the camp. Many artists - not least of them women and queers - are currently re-complicating the terrain of gestural, messy, physical, chromatic, embodied, handmade practices. I would argue that this is because AbEx already *had* something to do with the politics of the body, and that it was all the more tempting once it seemed to have been shut down by its own rhetoric, rendered mythically straight and male in quotation marks”.²¹

Herfra sprang uansett en undring rundt økonomiske betingelser - både som utgangspunkt for hva man lager, så vel som resultatet av å lage en bestemt kunst. Det er ingen hemmelighet at det er et stort lønnsgap mellom kvinner og menn i kunstfeltet. Jeg fikk en snikende, paranoid tanke om at jeg hadde blitt ledet til tekstilavdelingen fordi jeg snakker om kvinnerollen og kunst, i samme åndedrag, som følge av å ha en essensiell interesse for den pågående utvidelsen av kanon, kunstnere og museer som løfter frem glemte kvinner, som Marit Paasche kaller en “korrigeringspraksis”.²² I den klamme opplevelsen av å være den flinke jenta som strevde for å finne seg selv, presset det seg frem en erkjennelse om at fokuset heller burde rettes mot mulighetene som den fysiske plassen jeg hadde fått som et eget studio, betinget. Det gikk litt rundt for meg. Jeg tror ikke feministisk kunst utelukkende sammenfaller med et standardisert

¹⁹ Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, s. 42.

²⁰ Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, s. 48.

²¹ Amy Sillman, *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*. Published by After 8 books, Paris, første utgave, 2022, s. 137.

²² Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, s. 46.

språk bestående av bestemte materialer. Feminisme kan vel aldri bli en mal eller en estetikk, all den tid feminisme handler om like muligheter og handlingsfrihet?

I retrospekt har jeg tenkt at norsk feminismes ikonografi springer for tett inntil husmorrollen, at vi i dag kanskje bør ta av oss oppvaskhanskene, for å styrke kvinners posisjon gjennom å ta fysisk plass. Kanskje vi heller bør bruke stigen som symbol, bygge større sammen, se nærmere på hvordan en unngår å dra stigen opp etter seg? Jeg må uansett stille meg sterkt tvilende til en tankegang om at feminisme er avhengig av materialer. Selv tør jeg ikke stole på at det gjengse publikum tenker *feminist* fordi de ser en *akvarell*.

I retrospekt har jeg lurt på om en feministisk strategi kan være å *formidle* gjennom å *leve ideen ut*, ut ifra en grunnide om at livet har performative elementer. I så måte ser jeg noe performativt i å forlate bokformatet for å ta mer plass.

Jeg hadde en ny veiledningstime med professor A for et par uker siden. Hun virket skuffet over at jeg hadde igangsatt planen om å oppskalere maleriene. Hun pekte på en akvarell i A4-format og sa at jeg aldri ville få til "det der", hun flyttet pekefingeren mot et oppspent lerret på 140 x 110 cm "på det der".

Jeg svarte at jeg aldri har opplevd at noen har skjønnt hvor jeg vil, sett min visjon, før jeg har klart å fange den selv.

Ut å fange visjoner

Det jeg gjerne vil si, gjennom å avslutte dette essayet med et fokus på installasjon, er at jeg fant en frihet i å ikke fokusere på ett og ett maleri. Og samtidig som jeg fant en frihet, fant jeg et bilde av meg selv som jeg likte: fri til å gjøre det jeg vil.

I sommer tok jeg akvarell-skrinet med meg ut. Jeg myste mot sola, studerte fargespekteret som stråler i smale buer, ut fra kjernen. Jeg forsøkte i flere omganger å fange synet. Mens sola gikk ned og farget omgivelsene oransje, vandret jeg videre med en animert visjon i hodet. På et slikt tidspunkt innså jeg at tegneseriens sekvensialitet var en del av mitt språk. Jeg begynte å se tilbake til tegning, for å igjen slå tegningen sammen med flytende maling og abstraksjon.

I *Faux Pas. Selected Writings and Drawings* skriver Amy Sillman, "For a long time I'd been nurturing this idea (...) that you could divide artists into draw-ers versus painters. Painters, it seemed like, work from an idea, moving deductively from the big picture down to the details (...). Drawers, on the other hand, work from the weeds outward, building up from particulars, inductively, scratching and pawing at their paper with tools the scale of their hands. OR maybe they never get to a bigger picture at all, but move sideways, abductively, from particular to particular. This made drawing itself seem like an activity not founded on logic but made up of contingencies, overflow, stray parts - a process that might be described as working in blind, like a mole, or like a beaver building a thatch".²³

I utstillingen Dub Stamp 2 på Camden Arts Centre, gjorde Sillman et installatorisk grep som forener ideen om tegneren, som en som arbeider sidelengs, med vandreren, gjennom arkitektoniske akser i utstillingsrommet.

²³ Amy Sillman, *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*, utgitt av After 8 Books, Paris, førsteopplag 2022, s. 96-97.



24

Installasjonen av tegninger skaper en linje, lik Bleys oppheng i Kunsternes hus. For meg, knytter disse installasjonene seg mot fysiske vandringer fordi jeg ofte får visjoner mens jeg beveger meg. Samtidig øynet jeg muligheten til å ta plass, gjennom å være denne beveren som Sillman beskriver, som ikke har et overblikk som en maler, men som jobber sidelengs og i et heftig tempo, for å bygge sitt hjem.

I likhet reflekterer Vivian Suters installasjoner hennes arbeidsprosess. Suter maler på oppspent lerret, før hun tar lerretet av rammen og henger det opp til tørk utendørs. I et intervju med Camden Arts Centre sier hun, "The paintings are made in Guatemala near the lake. I have a studio there, on the mountain, and that's where I paint. Mainly outside (...) in the nature. (...) I try to absorb it and show it in abstraction".²⁵

²⁴ Amy Sillman: *Dub Stamp 2*. Camden Arts Centre. Landline at Camden Art Centre, 28 September 2018 – 6 January 2019, London. Photo: Damien Griffiths.

²⁵ Camden Art Centre, *Vivian Suter on her exhibition at Camden Arts Centre*, 2020, online video, Youtube, 03.02.20 <<https://www.youtube.com/watch?v=Aq9yY-i2XP4>> Sist besøkt 04.11.23.



26

Fremfor å vandre langs maleriene, skaper Suters installasjoner et mylder av arkitektoniske akser. Slik omslutter installasjonen seeren. Videre i intervjuet sier hun, "The colors are not chosen from what I see, it's what I feel. (...) The idea of it is that I don't miss out - painting, that is my favourite thing to do, and being outside too. This brings it all together. It's my life. Just a document of the moments."

²⁶ Vivian Suter, "Soft and fluffy is my soul – my tommy juices don't worry – are sweet like a liquorice roll", 24.09.2022–01.10.2023, GEGENWART, Basel, Sveits.

En sang til jentene

Mens jeg beveget meg mot å omslutte betrakteren, ble jeg bevisst mitt eget bilde gjennom det Griselda Pollock har kalt "kvinna-som-bilde" i kontrast til "bilde-av-kvinner".²⁷ "Kvinna-som-bilde er dei fotografia som blir massespreidde (...) og som byggjer på faste konvensjonar for korleis kvinner skal avbildast. Dei formar kulturen sine kvinnebilde og med det førestillingane om det feminine".²⁸

Jeg startet å installere maleriene i relasjon til hverandre, slik jeg hadde montert akvarellene sammen som en mosaikk, tidligere. Og mens jeg gikk opp og ned stigen, rant fotografiene av malerne over netthinnen, kvinner med stiger, bøtter og malingsspann. Linken til narrativet, litteraturen, *at noe må sies*, åpenbarte seg i et selvrefleksivt øyeblikk. I selve oppskaleringen og installeringen av maleriene fant jeg frem. "Å ta opp plass både konkret og overført tyding er framleis eit feministisk prosjekt".²⁹

Kroppen til arbeidet mitt var blitt ruvende. Nærliggende landskapet man forsvinner inn i, når man leser bok. Men, en bok blir feil, for det nye språket mitt er et mer eksperimentelt narrativ, som beror på en rytme man kan koble seg på. Brette utover. Litt som å vandre gatelangs, eller i skogen, se mønstre og farger repeteres og forvreges, mens man beveger seg i det vi kaller virkeligheten. Slik man blir liten på en stor utsikt - endelig en del av en større sammenheng. Slik har min personlige erfaring vært med å ta steget fra det lille bokformatet, inn i en levende feministisk tradisjon bestående av kvinner, maleri og installasjon.

²⁷ Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, s. 38.

²⁸ Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, s. 38.

²⁹ Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, s. 45.

Denne sommeren, da jeg gikk i fjellet, gikk også språket, maleriet, som en sang gjennom meg. Jeg falt på plass mellom fargene i trærne, lyngen, rognebærne, de røde blomstene i en grønn veikant, skyggene i grusen. Jeg skrev:

Sola, hvit og skimrende, ruver over fjellandskapet som omslutter den fossende elva. Jeg beveger meg med lange bein, fra stein til stein.

Nedover bruset, lyseblått.

En mink sniker seg inn i synsfeltet.

Jeg lusker etter,

den dukker under vann,

forsvinner.

De glattslipte steinene på bunnen skimtes i lyset fra sola, strålene fyrer dem opp, maler dem matt turkise blant det glødende røde. Jeg legger meg ned på en stor flat stein, med fossen bak hodet.

Øya glir igjen mens lyden av fossefallet trer frem som taktfaste trommer.

Kjappe,

harde,

automatiske,

slagfaste. Så fortere,

ujevnt, overilt, noe renner over,

fargene blør inn i hverandre. Et indre landskap fosser frem, svarte ormer, nei, omriss av flora kveiler seg, bokstavene staves ut, noe må sies, noe holdes igjen, noen skal ha mat, og blomstene blomstrer, strekker seg mot hverandre, sola glitrer, i det turkise, grå, blå,

Det brune og det røde.

Et stankelbein kryper oppover innsiden av låret mitt.

Bibliografi

Af Klint, Hilma: Abstraksjonens pioner, 02.10.15 - 03.01.2017. Henie Onstad, Oslo

Af Klint, Hilma: Paintings for the Future. Guggenheim, New York. 12.10.2018-23.04.19.
<<https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint>> Sist besøkt 16.10.23

Amy Sillman: Dub Stamp 2. Camden Arts Centre. Landline at Camden Art Centre, 28 September 2018 – 6 January 2019, London. Photo: Damien Griffiths

Camden Art Centre, *Vivian Suter on her exhibition at Camden Arts Centre*, 2020, online video, Youtube, 03.02.20 <<https://www.youtube.com/watch?v=Aq9yY-i2XP4>> Sist besøkt 04.11.23

Glenn, Burt. *Painter Helen Frankenthaler works on an abstract expressionist painting in her studio*. New York City. USA. 1957. © Burt Glenn | Magnum Photos

Gabriel, Mary. *Ninth Street Women, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell and Helen Frankenthaler: Five painters and the Movement That Changed Modern Art*. Little Brown and Company, New York, 2018

Haverholm, Allen. www.uncomics.org. Sist besøkt 17.10.23

Henie Onstad, Oslo <<https://www.hok.no/utstillinger/hilma-af-klint>> Sist besøkt 16.10.23

Hessel, Katy, 'Tracey Bashkoff on Hilma Af Klint', episode 41 25:22, The Great Women Artists, audio podcast, Soundcloud, <<https://soundcloud.com/thegreatwomenartists/tracey-bashkoff-on-hilma-af-klint>> Published 23.09.20, last accessed 14.08.23

Jorunn Hancke Øgstad: The Margin s mile of Welcome, vivii, Oslo, 2022.
<<https://www.artland.com/exhibitions/the-margin-s-mile-of-welcome>> Eget printscreen. Sist besøkt 11.09.23

Kunsthall Oslo, Oslo. <<https://kunsthalloslo.no/?p=4784>> Sist besøkt 16.10.23

Kunsternes hus, 2022, <<https://kunstnerneshus.no/program/utstillinger/ragna-bley>>, Sist besøkt 17.10.23

Ragna Bley, *Zooid*, 11.mars - 21. mai 2017. Kunsthall Oslo, Oslo

Ragna Bley, *Stranger's Eye*, Kunsternes hus, 03.06.22 – 07.08.22, Oslo

Sillman, Amy, *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*, utgitt av After 8 Books, Paris, førsteopplag, 2022

Solvang, Ane Barstad, *Sporty ponni*, 1st edition, 500 eksemplarer, Colorama Print, 2022, Berlin

Solvang, Ane Barstad. *Frykt & medlidenhet*. No Comprendo Press, 2018, Oslo

Suter, Vivan, "Soft and fluffy is my soul – my tommy juices don't worry – are sweet like a liquorice roll", 24.09.22–01.10.23, GEGENWART, Basel, Sveits

The Courtauld. Lee Krasner: Making Art, Making Trouble, and Making Do in the 1930s.
<<https://courtauld.ac.uk/whats-on/krasner-before-pollock-american-art-and-radical-politics-of-the-1930s/>>
Sist besøkt 4.11.23

Veiteberg, Jorunn, *Hold stenhårdt fast på greia di: Kunst og feminisme i Norge 1968-1989*, Kunsthall Oslo, 2019