

Det er ikke godt å si – om tilblivelser i Anne Biringvads malerier

Sissel Gunnerød¹

Oslo and Akershus University College of Applied Sciences

Sammendrag: Våren 2012 stilte Anne Biringvad ut ekspressive malerier med dristig bruk av tekstile fragmenter fra loppemarkeder inkorporert i verkene. Denne hendelsen fant sted på Galleri Semmingsen på Galleri Trafo i Asker. Hva er det som skjer i Biringvads malerier? Tekstilene blir et slags begjær som poder seg på maleriene og knoppskyter. I denne artikkelen vil jeg nærme meg maleriene som en hendelse, noe som skjer, en sanselig tilblivelse, hvor jeg låner Gilles Deleuze' og Félix Guattaris' begrep om kunst som sansning gjennom affekter og persepter. Jeg spør også om Biringvads malerier kan betraktes som en mindre estetisk praksis som deterritorialiserer hovedspråket slik Deleuze og Guattari formulerer det i *Kafka – for en mindre litteratur* (1994). Deleuze og Guattari gjør «mindre» til en foretrukket egenskap ved kunsten. Med Michel Foucaults begrep om heterotopier vil jeg spørre om disse maleriene snur om på de plasseringene som finnes i kulturen.

Emneord: Sansning, persept, tilblivelse, en mindre estetisk praksis, heterotopi

Det ser ut til å være malerier, men vi er ikke helt sikre, verken når vi kommer eller når vi går. Som tittelen på utstillingen antyder; det er ikke godt å si, men denne usikkerheten gjør meg nysgjerrig. Det som brakte meg hit, til Galleri Semmingsen på Galleri Trafo i Asker, var Tommy Olsens anbefaling i Morgenbladet. ”Jeg tenker maleri når jeg ser det, men samtidig er det tydelig at det er litt av hvert, men det er i det minste tenkt som maleri – en fandenivoldsk vilt, ekspresjonistisk nerve. Forestill deg Bjarne Melgaard som tekstilkunstner og vi kommer ganske nært”(Olsson 2012). Da Øivind Storm Bjerke skrev i Klassekampen at ”Biringvad innarbeider fragmenter av tepper, broderier, strømper, puter og lampeskjermer og

¹ Faculty of Technology, Art and Design, Oslo and Akershus University College of Applied Sciences, PB 4, St. Olavs Plass, N-0130. E-mail: sissel.gunnerod@hioa.no

kakeformer i sine malerier”, bestemte jeg meg for å reise (Bjerke 2012). Hva er det med Anne Biringsvads malerier? Hva er det som skjer?

I denne artikkelen vil jeg nærme meg maleriene som en hendelse, noe som skjer, en sanselig tilblivelse, hvor jeg låner begreper fra Gilles Deleuze og Félix Guattaris teori om tenkning som måter å møte kaos på, hvor kunsten skaper blokker av sansninger gjennom affekter og persepter. Det er spesielt kapitlet «Persept, affekt og konsept» hentet og oversatt fra *Qu'est-ce-que-la philosophie?* (1991) jeg vil trekke veksler på.² Jeg spør også om Biringsvads malerier kan betraktes som en mindre estetisk praksis slik Deleuze og Guattari formulerer det i *Kafka – Pour une littérature mineure* (1975) som i norsk oversettelse har fått tittelen *Kafka – for en mindre litteratur* (1994). Og med Michel Foucaults begrep om heterotopier vil jeg spørre om disse maleriene snur om på de plasseringene som finnes i kulturen.³ Men først vil jeg gi en kort presentasjon av utstillingen.

Før vi kommer inn i selve utstillingsrommene, blir vi i gangen møtt av et verk, *Museum* (2011), som består av olje på lerret, som så er tilført tekstiler vi forbinder med kropp, et strikket skjerf, et par ermer fra en strikket rosa genser, mønstrete jerseystoff fra 70-tallet som er klippet til. Rødfargene i stoffene tar opp fargene i oljemaleriet. Men tekstilfragmentene beveger seg ut av maleriets format i nederkant. Det gjelder mange av verkene på denne utstillingen. Når vi kommer inn i de to gallerirommene, legger vi merke til vegginstallasjonen *Søljer* på høyre side i det første rommet og *Trofé* (2012) lengst innerst i det andre rommet. På grunn av monteringen oppfattet jeg *Søljer* som en vegginstallasjon, men søljene viser seg å være nummerert enkeltvis for den som vil kjøpe en sølje. I prislisten beskrives de som mixed media. En slik sølje består av diverse kakeformer, for eksempel sandkakeformer, kakefat, mange i plett som ikke er pusset, eventuelt med en tekstilbrikke i fløyelsbrokade, kantet med gullbånd, som underlag eller ramme. Søljene er laget av ting fra hjemmet. Det er det som også preger utstillingen som helhet; at de fundne objektene er fra hjemmet. Mange av verkene består av akrylmalerier tilført håndarbeider (fragmenter) fra hjemmet; interiørtekstiler eller klær, som så kan være bemalt. Det er først og fremst tekstilene i denne utstillingen som interesserer meg. Jeg lar meg trekke ned mot dyretrofeet på kortveggen innerst i rommet og begynner der.

² I den engelske oversettelsen som kom i 1994, er den franske tittelen oversatt til *What is Philosophy?*

³ Foucaults foredrag (1967) ble trykt som tekst i 1984 og oversatt til norsk og publisert i *Sosiologisk ordbok* i 1999.



Ill.1. Anne Biringvad, *Trofé*, 2012 172 x 170 akryl/tekstil

Foto: Sissel Gunnerød

Trofé

Dette verket består av et vevd veggteppe i velur med et dyremotiv og en dekorativ kant rundt og frynser på sidene, som er bearbeidet med maling og collage. I forgrunnen av teppet ser vi rådyr som drikker vann ved en bekk, med en slette, skog og horisont i bakgrunnen. Kunstneren har malt et stort, orange gevir over deler av hovedmotivet, som derfor delvis blir skjult, men ikke mer enn at vi oppfatter og gjenkjenner

motivet. Orangefargen lyser nærmest ”syntetisk” i kontrast til jordfargene i teppet. Geviret strekker seg helt opp til den dekorative bordens kant på teppet. Under geviret er det limt dråpeformer av skai i ulike størrelser, samt noen tøystrimler som beveger seg ut av teppets kant nederst. De nærmest peker på installasjonen av puter som ligger på gulvet under teppet, blant annet brune cordfløyelsputer og broderte korstingsputer, slike vi sydde i håndarbeidstimene på 70-tallet eller kunne vinne på basar i bygda. I dag kan vi finne slike puter på loppemarkedene. Verket *Orange profiler* (2012) som står ved siden av til høyre for *Trofe*, kommuniserer med geviret i veggteppet. Her er et broderi systematisk malt over med orange akrylfarge slik at broderiet under er underliggjort.⁴ Vi kjenner det nesten ikke igjen som broderi det hele tatt hvis det ikke hadde vært for strameien. I første omgang fremstår det bare som abstrakte siluetter, men ved nærmere ettersyn kan vi lese av et tre og noen fugler som sitter i dette treet. Hadde det ikke vært for den selvlysende orange fargen, kunne selve siluetten gi assosiasjoner til japansk silkemaleri. Stållampen som er plassert i tilknytning til *Orange profiler*, forsterker følelsen av at ting fra hjemmesfæren nå bringes ut i det offentlige rom.

”Jeg husker, jeg minnes, jeg får assosiasjoner til.” Det er akkurat slike ord som dukker opp når jeg skal beskrive dette og noen av de andre verkene på denne utstillingen. Det er nesten umulig å beskrive verkene uten å tenke tilbake på noe som *var*. En håndarbeidskultur først og fremst knyttet til kvinnen og til hjemmet. Hvis den var ute i det offentlige rom, var det helst i forbindelse med basarer. Men da bare for å bringes tilbake til hjemmet, der den hørte hjemme.

Eller kanskje de allerede er ute i det offentlige rom? Det er heller sjeldent å finne dem i hjemmene nå for tiden. I kjølvannet av minimalismen er disse tekstilene blitt overflødige. De er valgt bort. Boligpolitikk i byene med små leiligheter krever at alt overflødig avhendes, det er ikke plass til bortstuing på loft og i kjeller med mulighet for å hente frem igjen senere. Derfor er disse tekstilene som Anne Biringvad benytter seg av kanskje allerede ute i det offentlige rom. De er å finne på loppemarkeder og bruktbutikker, i Rune Johansens bøker, og nå også i kunstrommet. Kari Steihaug har gitt gamle strikkeprodukter nytt liv og ny mening i sine installasjoner. Med Anne Biringvad plasseres broderier og heklede duker inn i en ny kontekst, som bidrar til at vi sanser dem annerledes.

⁴ Viktor B. Skjlovskij skriver i artikkelen «Kunsten som grep» hvordan kunsten på forskjellige måter frir oss fra en automatisk persepsjon eller gjenkjennelse av tingen ved å underliggjøre den. Han beskriver for eksempel hvordan forfatteren Leo Tolstoj «ikke nevner tingen ved navn, men beskriver den som om den sees for første gang, samtidig som han i beskrivelsen av tingen ikke bruker de vanlige betegnelser for dens deler, men bruker betegnelser fra tilsvarende deler hos andre ting.» (Sklovskij 2003: 19).



Ill.2. Anne Biringvad, Ingeborgs kors, 2011 90 x 120

Foto: Sissel Gunnerød

Ingeborgs kors – uferdig broderi eller ny bliven?

Et uferdig plattsømsbroderi med åttebladsroser utgjør hoveddelen i *Ingeborgs kors*. Men også to andre uferdige broderier spiller med i bildet. Det ene broderiet med rosemotiv i plattsøm øverst til høyre ser ut

som det en gang skulle bli en sofapute, mens korstingsbroderiet nederst til høyre synes å ha hatt potensial i seg til å bli en bordløper eller noe lignende. Når det gjelder åttebladsrosene, ser vi for oss at de en gang skulle utgjøre motivet i et åkle. Kan det uferdige i broderiene ha virket inviterende på kunstneren til å fortsette der brodørsken slapp? I hvert fall har Biringvad gjentatt deler av motivene med maling, som har en kalligrafisk virkning. Delvis handler det om gjentakelse, for eksempel de sorte vinkelformene som gjentar åttebladsrosenes ytre ruterform, eller de hvite korsene som gjentar korsene innerst i de broderte rutene. Delvis handler det om en fortsettelse på frihånd slik som når hun maler en lyseblå blomst ved siden av det brune korstingsbroderiet nederst eller maler den kalligrafiske sirkulære formen i sort som gjentar noe av det runde rosemotivet øverst. Den sorte blonden fungerer litt på samme måte, som en forsterking av det vertikale i åttebladsmotivet, men også som fortsettelse på det sorte som ikke er ferdigbrodert i åttebladsrosemotivet. Og ennå har jeg ikke nevnt de store rosa dråpeformene i frottéstoff som kanskje er den største overraskelsen i dette verket. En rosa dråpeform avslutter og trer ut av maleriets nedre kant, og en lignende dråpeform er limt på mellom de tre broderiene i collagen. I tillegg ser vi en liten flik av den samme rosa formen i bildets ytterkant både på høyre side og øverst. En snor av possement forlenger maleriets kant nederst på høyre side. Både gamle håndarbeider, stoffer, maleri, blonder og possement inngår i komposisjonen.

”Komposisjon, komposisjon, det er den eneste definisjon på kunst. Komposisjon er estetisk, og det som ikke er komponert, er ikke et kunstverk.”, skriver Deleuze og Guattari når de skal beskrive hvordan sansningens arbeid kommer til uttrykk i kunsten (Deleuze og Guattari 2008:513). I følge dem er det komposisjonen som er sansningens arbeid. Derfor blir den så viktig. I stedet for å føre sansningen inn i refleksjonen om håndarbeidets historie, knyttet til kvinnen og hjemmet, vil vi derfor forsøke å frigjøre sansningen fra det som *var* og se på det som *blir til* i møtet mellom collage, maleri og gamle broderte tekstiler i *Ingeborgs kors*.

Tittelen *Ingeborgs kors* inviterer betrakteren til å dikte fortellinger. Hvem er Ingeborg? Hvorfor ble ikke broderiene ferdige? Har hun gitt opp? Hvorfor har hun gitt opp? Vil ingen ha slike gaver lenger? Eller kanskje hun har mange broderiprojekter på gang samtidig? Kanskje det er en kvinne som broderer til sin siste dag, men som ikke rekker å bli ferdig med alt sammen? Jeg tenker på Kari Steihaugs kunstprosjekt om ufullendte strikkeprosjekter og alle fortellingene i tilknytning til det ufullendte (Steihaug 2011). Invitasjonen til meddiktning gjennom det uferdige bidrar sterkt i sansningen. Jo mer jeg ser på dette verket, desto mindre savner jeg at broderiene som det består av, er ferdigstilt. Bruken av de uferdige håndarbeidene gir plass for betrakteren til å materialisere sansningen. Jeg kan til og med se stoppingen av

tråddene som ellers pleier å være skjult, bli en del av verket. Det uferdige blir åpne rom i verket som betrakteren kan ferdigstille. Kunstneren har blant annet bidratt med de sorte penselstrøkene som gir assosiasjoner til kinesisk tusjmaleri, men uten å være det. Og de rosa dråpeformene i frottéstoff ser jeg for meg klippet ut av slitte frottehåndklær. Derfor blir det vanskelig å stenge hverdagslivets visuelle kultur ute når jeg ser dette verket.

Det sanselige

Da jeg så dette verket for første gang, tenkte jeg på at rosemotivene øverst til høyre ligner veldig på det rosemotivene som min mor har på sin klokkestreng i stuen hjemme. Persepsjonen var knyttet til erfaringene med lignende motiv. Det samme kunne vi si om åttebladsrosene som bringer inn en hel kulturarv som vi kan studere nærmere på Norsk Folkemuseum. Men etter hvert som jeg oppholder meg ved verket, forsvinner persepsjonen av erfaringene, og perseptene overtar. Kunstneren sanseliggjør broderiene slik de aldri har vært eller aldri ble, de blir blokker av sansninger sammen med de sorte og hvite penselstrøkene og collageformene. Perseptene overskrider det vi har av erfaring, opplevelse og kunnskap om dette emnet. De får sitt eget liv gjennom den nye sammensetningen av broderi, collage og maleri. Broderiet er noe annet her enn slik jeg har gjort rede for i hovedfagsoppgaven *Poesi og performativitet – broderi i en ny kontekst* (Gunnerød 2006). Der viser jeg hvordan broderiet gjennom arven har vært knyttet til kvinnen, hjemmet og det dekorative, men som samtidskunstnere spiller på og leker med i konseptuelle verk. I dette verket står sammensetningen på egne ben uavhengig av kunstnerens og betrakterens persepsjoner og erfaringer med dette materialet. For å forklare hva jeg mener med at perseptene står på egne ben, kan kanskje det eksemplet Deleuze og Guattari bruker i *What is Philosophy?* være til hjelp. Når Marcel Proust skriver om sine barndomserindringer i *På sporet av den tapte tid*, transformerer han sine barndomserfaringer og persepsjoner til persepter som overskrider erfaringene. Persepter er den kunstneriske bearbeidingen av persepsjonene. De blir barndomsblokker for å bruke Deleuze og Guattaris egne begreper. Proust trekker ut persepter fra sine erfaringer eller sine erindringer om hva han erfarte. Han sanseliggjør barndomserindringer fra Combray slik de aldri har vært i virkeligheten. (Deleuze og Guattari 2008:495). Han fabulerer frem og skaper en bliven-barn som står på egne ben i forhold til både erfaringer og erindringer. Det er noe lignende jeg mener Biringvad får til i *Ingeborgs kors*. Hun flytter broderiene ut av hjemmet, loppemarkedene og museene og lar det sanses på nytt i den nye sansesammensetningen som et verk som blir samtidig. Det er ikke revolusjonerende det hun gjør. Helt siden Braque og Picasso benyttet seg av virkelige gjenstander i maleriet rundt 1910, har det blitt en tradisjon for å bringe inn elementer fra hverdagslivet i maleriet. Det er flere kunstnere som har trukket inn tekstiler i maleriene.

Men når for eksempel Anselm Kiefer trekker inn kjoler i maleriet *Die Himmelsleiter* eller *Himmelstigen* (1991), fortsetter maleriet å være maleri. Det som kanskje i større grad skjer hos Biringvad er at tekstilene tar over i maleriet. Det tror jeg ikke de i så stor grad har fått lov til før. Ikke så mye at vi lurer på om det fremdeles er maleri. Jeg tror ikke det er helt tilfeldig at det er Vestlandske Kunstindustrimuseum og ikke Nasjonalmuseet som har kjøpt inn dette verket. Kunstneren er maler. Hennes tidligere produksjon har vært kjennetegnet av malerier med organiske former og kalligrafiske strøk. Går det an å si at hun med denne utstillingen har sluppet seg mere løs ved å slippe tekstilene løs på maleriet? I dette verket er det tilløp til en bliven for å bruke Deleuze og Guattaris begrep, tekstilene tar over i møtet med maleriet, men vi ser fremdeles hva som er hva, hva som er tilført av virkelige gjenstander og hva som er malt. Om det ikke oppstår en uskjelnelighetssone i Deleuze' betydning av ordet, er det likevel slik at sammenstillingen forandrer både de uferdige tekstilene og maleriet.⁵ Neste gang jeg finner et uferdig håndarbeid i eskene på gulvet på et loppemarked, vil Anne Biringsvads verk bidra til å tenke et større mulighetsrom for disse tekstilene.⁶

Att og fram – et kosmos av duker?

Att og fram består av maleri og collage, kalt mixed media. Readymades i form av heklede brikker og border er tilført maleriet. Ser vi riktig godt etter, kan vi faktisk finne en brikke som er strikket også. Maleriet er malt i brukne farger som grågult og gråblått, men også sort. Røffe og tørre penselstrøk i store løkkebevegelser lar den underliggende fargen bryte igjennom. Mens de heklede brikkene har varme og gyldne farger som gult, orange, rødorange over i rustrødt, med noen få innslag av hvitt, rosa, lys lilla, turkis, blågrønt. Brikkenes runde form tar opp løkkebevegelsen i penselstrøkene.

Da jeg så verket for første gang, oppstod det en gjenkjennelsesglede over å se disse heklede brikkene i en helt ny sammenheng. Jeg ble for eksempel svært opptatt av en av brikkene som lignet veldig på et mønster jeg og alle jentene i klassen min lærte i håndarbeidstimene i 7.klasse på ungdomsskolen en gang på 70-tallet. Det ble mange julegaver ut av det mønsteret. Tittelen *Att og fram* henspiller på den prosessen det er å hekle, en rad som legges til den andre ved at man snur. Man hekler ”att og fram” til noe begynner å ta form, vokse. Men jeg har også erfaringer med disse brikkene i nåtid. Når jeg går på loppemarked, er det alltid en uendelig mengde med slike brikker i tekstilavdelingen, også om jeg kommer sent på dagen. I

⁵ I en uskjelnelighetssone eller ubestemmelighetssone er det vanskelig å skjelne det ene fra det andre (Deleuze og Guattari 2008: 499).

⁶ Det mulige er en egen estetisk kategori hos Deleuze og Guattari; muligheten av å bli en annen eller noe annet. Når det skjer, skjer en bliven, becoming eller tilblivelse (Deleuze og Guattari 2008: 503).

dette verket er de forvandlet til noe annet. For det er ved første møte at de lokker frem glemte minner om det de har vært – for meg og mange andre. Når jeg ser om igjen, oppdager jeg at de har forandret seg. De har kopulert med penselstrøkene. Det oppstår en sone av ubestemmelighet, skapt av fargene. Brikkene gir avkall på seg selv som brikker og malingen gir avkall på seg selv som maleri, ikke for å bli den andre, men noe tredje som resultat av møtet. For meg er dette verket et eksempel på muligheten for å bli noe annet enn det tradisjonen tilsier. I *Att og fram* mener jeg vi kan snakke om en tilblivelse i Deleuze' og Guattaris betydning av ordet. Det har oppstått en allianse mellom heklede brikker og maleri som etter tradisjonen er veldig forskjellige, men uten at de blir det den andre er. ”Den sanselige tilblivelse er den handling gjennom hvilket ett eller annet eller en eller annen uopphørlig blir er annen (...).” Sanseligheten materialiseres gjennom heklede brikker og ekspressivt maleri der fargene tar over i en estetisk komposisjon, hvor det foregår en knoppskyting ut fra de vertikale rekkene. Det minner meg om Claude Monets maleri *The House from the Garden* (1922), hvor hus og roser går over i hverandre. Vi vet ikke lenger hva som er hva. Deleuze og Guattari skriver om Monets maleri: ”Monets hus er ustanselig fastholdt av vegetale krefter i en tøylesløs hage, et kosmos av roser.” (Deleuze og Guattari 2008:505) Om Monet byr på et kosmos av roser, så byr kanskje Biringvad på et kosmos av duker? Som flåtten venter på sitt kontrapunkt å slippe seg ned på, har heklebrikkene ventet på sitt kontrapunkt maleriet å slippe seg løs på. Det skjer her og nå.

Så var det altså noen heklede brikker som skulle kaste oss ut i en tilblivelse. For det er ikke bare den gamle tradisjonen og de gamle konvensjonene som rives ned, men også jeg som betrakter rives med av det jeg ser. Jeg trekkes inn i sansesammensetningen. Det oppstår noe i dette verket som overskrider de konkrete erfaringene eller følelsene som var utgangspunkt for at verket ble skapt, men også de erfaringer som ligger til grunn for at jeg som betrakter valgte å se verket og utstillingen.



Ill.3. Anne Biringvad, *Att og fram*, 2011 200 x 183

Foto: Sissel Gunnerød

S. Gunnerød: Det er ikke godt å si



Ill. 4 og 5. Anne Biringvad, *Att og fram*, 2011, detaljer

Foto: Sissel Gunnerød

En mindre estetisk praksis

Med Deleuze og Guattari kan vi si at Biringvad er blitt sitt eget språks nomade. Hun har forlatt det språket hun kjenner godt og som hun er skolert i gjennom utdanning og kunstnerisk praksis og gitt seg i kast med de overflødige tekstilene fra loppemarkeder og lignende steder. ”Barnet hun har stjålet” er tekstilene i loppekassene.⁷ Dette kan sees som en mindre estetisk praksis i forhold til en hovedpraksis som for hennes del er maleriet. Men ser vi hennes uttrykk i en større kontekst, kan både tekstilene og maleriet betraktes som en mindre praksis innenfor hovedspråket i samtidskunsten som er mer preget av installasjoner, video, relasjonell estetikk osv. Det viktigste er imidlertid ikke å være minoritet, men å bruke det språket man bruker på en *mindre* måte. I *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie 2* (1989) skriver Deleuze og Guattari også om et mindre språk, som i dansk oversettelse lyder slik: «Hver enkelt må finde det mindre sprog, den dialekt eller snarere idiolekt, han kan bruge som udgangspunkt for at gøre sit eget større sprog til et mindre sprog.» (Deleuze og Guattari 2005: 133). Videre skriver de at det er de såkalte ‘mindre’ forfattere som er de store fordi de har styrken til å erobre sitt eget språk. «At erobre det større sprog for at spore endnu ukendte mindre sprog i det. At benytte det mindre sprog til at få det større sprog til at *fare av sted*. Den mindre forfatter er en fremmed i sitt eget språk» (Deleuze og Guattari 2005: 133). Deleuze og Guattari gjør «mindre» til en foretrukket egenskap ved kunsten.

Ved å innføre kasserte og overflødige tekstiler i sine verk, deterritorialiserer Biringvad hovedspråket maleriet, som i *Ingeborgs kors* nærmest får en birolle. Til tross for at maleriets nedre kant er oppløst, holder hun på formatet som gir assosiasjoner til maleriet som medium. Vi kunne forestille oss dette og andre av verkene som tepper også, men av en eller annen grunn fremstår de som malerier. Men dette «noe» som gjør at de fremstår mer som malerier enn tekstile tepper, gjør at vi kan snakke om en stotring og stamming på hovedspråket, slik Deleuze og Guattari skriver om i sin bok om Kafka, men også i *Tusind platåer*: «At få sproget til at stamme eller at få det til at «hyle»..., spænde tensorer du i hele sproget, selv i det skrevne, og at trække skrig ud af det, råb, tonehøjder, varigheder, klange, accenter, intensiteter.»(Deleuze og Guattari, 2005:131)

Fragmenter av broderte tekstiler som kanskje skulle blitt et åkle, en sofapute og en løper, fremstår nå som et språk som stotrer og stammer. Hvordan kan jeg si at det stotres og stammes? Mediet opphører å være

⁷ I boken *Kafka – for en mindre litteratur* stilles spørsmålet: «Hvordan kan man fravriste sitt eget språk en mindre litteratur, en litteratur som er i stand til å utdype språket og få det til å fare av sted langs en edruelig linje? Hvordan bli sitt eget språks nomade, innvandrer og sigøyner? Kafka sier: Ved å stjele barnet i vuggen, danse på den stramme linjen.»(Deleuze og Guattari 1994:44).

ren representasjon av det vi kjenner som broderi med dertil hørende konnotasjoner. Det samme kan vi si om maleriet. Bortsett fra at *Ingeborgs kors* virker tydelig komponert, fremstår det som et mindre språk i forhold til hovedtendenser både innenfor samtidsmaleriet og samtidskunsten mer generelt.

Vi har sett begynnelsen på noe i dette verket, som jeg mener tar av i utstillingen som helhet. Tekstilene skyter knopp og formerer seg raskt. Det vokser veldig. Det blir et slags begjær som vokser og produserer stadig nye verk som sprer seg uopphørlig. Av hjemmesiden og katalogen går det frem at ikke alle verkene har fått plass på utstillingen. Gallerist og utstillingsansvarlig Astrid Hilde Semmingsen fortalte meg at det underveis i prosessen mot ferdig utstilling hadde vært enda flere verk oppe på veggen. I *Kafka: for en mindre litteratur* hevder Deleuze og Guattari at det ikke finnes noe subjekt, bare kollektive utsigelsesoppstillinger. Oppstillingen tar subjektets plass. Jeg lurer på om det er det som har skjedd her. Tekstilene blir et begjær som fungerer som en maskin som produserer nye drivverk i det uendelige. Det er akkurat som kunstneren er revet med i en bevegelse som ikke sier stopp. Det samme skjer med meg som betrakter. Jeg rives med av persepter som utvikles til et begjær, noe som er selve betingelsen for en mindre litteratur. Det er en intensitet i tekstilene som brukes, som gjør at uttrykket river innholdet med seg. Vi blir mindre opptatt av kunstneren og mer opptatt av det som skjer i utstillingen. Det er noe med uttrykket i utstillingen som går igjen, som vi med Deleuze og Guattari kunne betegne som en kollektiv utsigelsesoppstilling som tar over for noe mer villet i verkenes titler. Denne oppstillingen eller bevegelsen tar subjektets plass og blir viktigere og vokser seg større enn affeksjonene som satte den kunstneriske prosessen i gang. Vi nærmer oss det som Deleuze og Guattari mener karakteriserer den mindre litteraturen og gjør den politisk. Politisk skal ikke forstås entydig. Det er det som ikke er politisk i betydningen entydig klar tale og handling som er politisk, for eksempel når utsigelsen eller uttrykket river innholdet med seg i en flertydig oppstilling. Når jeg bruker ordet oppstilling, er det for å holde meg til deres vokabular i forbindelse med en mindre litteratur, men begrepet sammensetning gir også mening.

Utstillingen skaper et brudd med den dominerende praksisen. Samtidig benytter den seg av elementer fra denne praksisen. Vi kan ikke forstå denne utstillingen uavhengig av samtidskunstens praksis, som den låner virkemidler fra, for eksempel i installasjonen av puter og kakeformer og bruken av readymades i maleriene. Det er som samtidskunst denne utstillingen er spennende.

Det er dette jeg liker ved Biringvads malerier. Hun lever ikke opp til modellen som majoriteten tilbyr.⁸ Et eksempel på at det virkelig tar av, er *Håndgjerningen* (2011), *Familien* (2012) og *Masurka* (2012).



Ill.6. Anne Biringvad, *Håndgjerningen*, 2011 170 x 115

Foto: Sissel Gunnerød

⁸ I *Tusind platåer* kan vi lese at det ikke er distinksjonen mellom et større og mindre språk som er viktig, men tilblivelsen, mindreblivelsen. «Der findes ingen majoritærblivelse, majoritet er aldrig en tilblivelse. Det findes kun minoritærblivelser.» Minoriteten er alles mulige tilblivelse. (Deleuze og Guattari 2005:134). Biringvad viser oss disse mulighetene.



Ill. 7 og 8. Anne Biringvad, *Håndgjerningen*, 2011, detaljer

Foto: Sissel Gunnerød

Håndgjerningen som settes på spill

En collage med akrylmaling, skai- og stoffbiter som er limt på og malt, heklede og strikkede luer i sterke farger som gult, rødt, grønt og sort, og strikkede skjerf i melert "pusegarn" som oser "syntetisk", samt en billedvev utgjør hovedingrediensene i denne komposisjonen. I prislisen er verket karakterisert som akryl/tekstil og ikke mixed media som de andre verkene. En billedvev med røde "soler" er hengt på og både forlenger og sprenger maleriets nedre kant. Pålimte biter i skai bidrar til det samme. I dette verket er collagen av pålimte skaibiter så bemalt at vi ikke lenger spør hvor malingen begynner og skaien slutter. Også her er det slik at malingen er holdt i brukne, "skitne" farger, mens tekstilene, i hvert fall luene, trer frem både i kraft av sine sterke farger og fordi de med sin tredimensjonale form gir relieffvirkning i forhold til det flate maleriet. Enten vi går tett på og studerer en detalj, eller ser på maleriet som helhet, er uttrykket ekspressivt. Penselstrøkene er synlige og ekspressive. Stedvis ser det ut til at malingen har rent, spesielt på stoffene, som kan skyldes deres raske absorberingsevne i forhold til skai og lerret.

I dette verket ser vi mer maleri enn i de andre verkene vi har tatt for oss. Det er her kunstneren har utført sin *håndgjerning*, for tekstilene er ferdige håndarbeider. Vi ser forbindelsen til tidligere malerier av kunstneren. De malte formene fremstår som mer organiske enn tekstilene. En blanding av amøbeformer og "frie ellipsoformer" i maleriet er kombinert med tekstilenes noe mer geometriske former; luene og solene som sirkler og skjurfene som rektangler.

Tekstilene fremstår i all sin materialitet med sine teksturvirkninger og fargesammensetninger som sterke sansninger. Det er noe overdådig i materialbruken og uttrykket som bare holdes på plass av komposisjonen. Eller gjør den det? En vertikal akse om midten fra den stripete luen øverst mot billedvevsolene nederst bidrar til at blikket trekkes nedover mot oppløsningen av maleriets format. Det er i midten det skjer, det er der det akselerer. Det som er interessant her, er at det ikke er på linjen det skjer, men *ut* fra linjen. Ut fra linjen går en tverrgående bevegelse som river maleriet med seg, det slutter å være maleri og ender opp med noen lapper i skai og en husflidsskoleaktig billedvev som ikke kan sies å være av spesielt høy kunstnerisk kvalitet. Den tilsynelatende strenge midtaksen blir en fluktlinje hvor det tar av. Ikke bare oppløses maleriets format, men en billedvev av middelmådig verdi avslutter det hele. Hvordan tør hun? Her – mer enn noe annet sted settes noe på spill. Jeg synes det er dristigere å "søle til" maleriet med en halvgod billedvev enn pent broderte puter eller heklede brikker som kan få en viss anerkjennelse for godt håndverk, pent utført. Her er det verken godt håndverk eller kunstnerisk kvalitet. Det samme kan

vi kanskje si om de andre håndarbeidene som er tilført maleriet. Er det dette som står på spill i dette verket? *Håndgjerningen?*

Hvor mye har materialene å si for uttrykket? Sansningen? Noen ganger er materialet så nært forbundet med sansningen at det er vanskelig å skille dem fra hverandre. Noen steder er det vanskelig å si hvor materialet slutter og sansningen begynner. Går vi tett på detaljene, kommer dette enda tydeligere frem, som for eksempel i nærbildet av det strikkede skjertet og lua eller de ekspressive penselstrøkene over stoffbiter, skailapper og lerret. Med Deleuze og Guattari kan vi si det slik: "Sansningen virkeliggjøres ikke i materialet uten at materialet går fullstendig over i sansningen, over i perseptet og affekten. Hele materien blir ekspressiv." (Deleuze og Guattari 2008:494) I følge Deleuze og Guattari er materialiseringen av sansningen helt avgjørende for å bestemme om noe er kunst eller ikke. Mitt spørsmål er om dette verket står og faller på materialiseringen av sansningen eller om assosiasjonene som materialene og teknikkene skaper, i stor grad bidrar til å berike verket. Det er slik at Deleuze vil bort fra fortolkning og betydningsskaping. Men er det ikke nettopp betydningsskapingen som gir mening til dette og andre verk på utstillingen? Kan vi klare oss med materialene, sansningen, affektene og perseptene? Hva med historien og kulturarven som kunstneren trekker veksler på?

Den arkivariske impuls

Kan Biringvads estetiske praksis slik den kommer til uttrykk på denne utstillingen forstås som en arkivarisk impuls slik Hal Foster beskriver i artikkelen "An archival Impuls (2004)"? Han nevner her kunstnere som forsøker å gjøre historisk informasjon som er tapt eller fortrent, fysisk nærværende ved å bygge på fundne bilder, objekter og tekster. I følge Foster favoriserer disse kunstnerne installasjonen fordi de da kan benytte seg av den ikke-hierarkiske romligheten. Selv om Biringvad arbeider i et tradisjonelt medium maleri, bare med noen smålån fra samtidskunstens installasjonspraksis, lurer jeg på om hennes arbeider fungerer som en form for arkivarisk kunst på den måten at hun tar vare på og inkorporerer objekter som i dag har utspilt sin rolle på hjemmebane. Her synes spesielt objektene fra en tapt og fortrent håndarbeidskultur å være viktige. Foster hevder at mye av den arkivariske kunsten er taktil og materiell, noe som synes å gjøre seg særlig gjeldende hos Biringvad. I likhet med andre kunstnere som arbeider med arkivarisk kunst, synes hun å være tiltrukket av ufullførte begynnelse og uferdige prosjekter som kan være et godt utgangspunkt for andre muligheter, slik vi har sett i *Ingeborgs kors*. Med arkiv tenker vi ofte på orden og system. Det ekspresjonistiske, overveldende uttrykket i Biringvads arbeider gjør at vi av samme grunn kanskje ikke tenker på arkiver i det hele tatt. Men det er ganske karakteristisk for

arkivarisk kunst at den benytter seg av en kvasiarkivarisk logikk, skriver Foster. Denne typen kunst forgrener seg mer som et frø eller en rhizom enn i hierarkiske rekker. I gjennomgangen av noen arbeider har jeg vist hvordan det foregår en form for knoppskyting med tekstiler i maleriet og hvordan bevegelsen synes å fortsette uten stans i utstillingen. Foster finner i denne kunsten en vilje til å knytte sammen det som ikke kan knyttes sammen. Her foreslås en annen orden med affektive assosiasjoner enn den vi kjenner fra arkiv forøvrig. Hvis vi skulle tenke oss et museum for noen av de håndarbeidene kunstneren har benyttet seg av, kunne Norsk Folkemuseum være nærliggende. Vi kunne kanskje se for oss disse håndarbeidene plassert i glassmontere med en liten tekst under om teknikk, materialer og årstall, kanskje også tilvirker og eier, hvis disse er kjent. Jeg foreslår et folkemuseum på grunn av håndarbeidenes kulturelle verdi. Som formgivning ville de nok ikke oppfylle kravene et kunstindustrimuseum setter. Forvandlet til kunst derimot er Ingeborgs kors funnet interessant og innkjøpt av Vestlandske Kunstindustrimuseum. I sin artikkel spør Foster om den arkivariske kunsten springer ut av en tilsvarende mangel på kulturelle minner. I lys av dette synes jeg det er gode grunner for å bruke betegnelsen arkivarisk kunst om Biringvads arbeider. Hun viser oss alternativer når hun resirkulerer en tapt og fortrenget håndarbeidskultur knyttet til det folkelige og poder den på maleriet som etter tradisjonen har vært avantgardens medium.

I Fosters artikkel brukes det flere begreper som vi kan kjenne igjen fra Deleuze og Guattaris tenkning; rhizom, mutasjoner av forbindelser og brudd, affektive assosiasjoner, mulighet, tilblivelse. Jeg merker meg affektive assosiasjoner. For Foster er tydeligvis ikke assosiasjonene som den arkivariske kunsten skaper noe problem, selv om den er knyttet til fortiden. Det er Deleuze og Guattari som frykter historien med sine røtter, som de ser i motsetning til tilblivelsens antihukommelse. (Deleuze og Guattari 2005: 375). Inspirert av Foster tillater jeg assosiasjonene å få plass i denne teksten og lar dem bidra til betydningsskapingen.

Men utstillingen er også interessant i en annen sammenheng. På grunn av konteksten som er gallerirommet, har jeg beskrevet hennes arbeider som en mindre estetisk praksis i forhold til samtidskunstens praksis for øvrig. I sin artikkel om den arkivariske impuls nevner Foster både arkivarisk sampling eller det vi med Nicolas Bourriaud ville kalle postproduction, og internett, som er et mega-arkiv. Sampling og internett har med hverdagslivet å gjøre. I sin anmeldelse av utstillingen i *Klassekampen* 11.april 2012, knytter Øivind Storm Bjerke fremgangsmåten til dagliglivet:

«Det er i dag en godt innarbeidet kunstnerisk praksis å kopiere, klippe og lime sammen materialer digitalt, enten det dreier seg om å føye sammen eksisterende tekstmateriale til nye tekster, eller lage nye bilder ut fra

eksisterende visuelt materiale. Fremgangsmåten brukes dessuten daglig av de fleste av oss uten at det inngår i noen kunstnerisk virksomhet. Enkelte har også følt for trenden til å lage scrapbooks der man systematisk fører sammen ulike materialtyper for å lage rent dekorative arbeider eller samler materialet til en minnebok eller fortelling.

Noe av det som tiltrekker med slike arbeider, er stoffligheten og dermed sanseligheten de formidler. Biringvad overfører denne trenden til billedkunsten i sine arbeider og sammenføyningen av resirkulering og nyskaping i en teknikk som er tradisjonell og håndverksbasert, blir også et forsvar for håndverket og materialenes plass i billedkunsten i en tid da digitale verktøy fortrenger gammeldagse og langsomme prosesser, og nær sagt enhver materialvirkning er ferdig kodet og kan simuleres med noen tastetrykk.» (Bjerke 2012: 28)

Tilknytningen til hverdagslivet gjør det aktuelt å stille spørsmålet om arbeidene på denne utstillingen virker tilbake på det stedet vi befinner oss.

Motplasseringer

Det var Foucault, som i *Des espaces autres* (1984) skrev om heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet. I motsetning til utopiene er de virkelige rom som har den egenskapen at de snur om på de plasseringer og relasjoner som finnes fra før av.

«Men like viktig: det fins antagelig i alle kulturer eller sivilisasjoner *virkelige steder, steder som utretter noe, steder som er trukket opp ved selve samfunnsdannelsen, men som likevel er mot-plasseringer, en type virkeliggjorte utopier i hvilke de sanne plasseringene, alle de virkelige plasseringene som man kan finne i kulturen, er tilstede, bare i omstridt form og omsnudd form; en slags steder som er utenfor alle steder men som likevel faktisk kan lokaliseres.* Disse stedene kaller jeg heterotopier fordi de er totalt forskjellige fra alle de plasseringene som de gjenspeiler og bringer på tale.»

Vi merker oss begrunnelsen for å kalle disse rommene heterotopier. De er *forskjellige* fra de plasseringene som de gjenspeiler og bringer på tale. Mitt spørsmål nå er om Biringvads arbeider kan forstås som heterotopier som har snudd om på de plasseringene som finnes i kulturen?⁹ Jeg tenker på hennes bruk av gamle håndarbeider som opprinnelig hadde en dekorativ funksjon i tillegg til de gjerne også hadde en bruksfunksjon som pute, teppe, duk eller lignende. De har vært knyttet til hverdagslivet og hjemmet. Men det finnes ikke mange slike hjem lenger. Bjørn Hatterud skriver i en av katalogtekstene(2012): ”Det første tiåret av tusentallet rensset norske hus og leiligheter hvite innvendig, så bare et effektivt skall stod igjen.” De ble valgt bort for en renere og mer minimalistisk stil. I tillegg kan boligpolitikk og et økende antall skilsmisser ha vært av betydning.

⁹ Det er kanskje riktigere å bruke flertallsformen av kultur, for det er ikke en, men flere kulturer som bringes på tale. En håndarbeidets og hjemmets kultur, en loppemarkedkultur og en kunstkultur.

Disse håndarbeidene er så gamle at dagens unge ser på dem som gamle, men ikke så gamle at jeg som er vokst opp på 60-og 70-tallet ikke kan kjenne dem igjen. I dagens kunstpraksis er det helt vanlig å inkorporere objekter fra hverdagslivet, men hvis prosjektet ikke går ut på å bruke historiske dokumenter, er produktene som brukes i installasjoner og objekter gjerne av nyere dato. W. J. T. Mitchell påpeker at objekter i dag fort blir foreldet og at fundne objekter i kunsten nesten alltid er fra samtiden (Mitchell 2005:124). Hvis mennesker identifiserer seg med tingene sine, betyr dette at de ikke orker å se sin egen foreldelse? spør han. Jeg inspireres til å stille et annet spørsmål: betyr det at vi ikke aksepterer eller orker å se vår egen fortid?

I mange år har jeg sett denne type produkter på loppemarkeder. Det betyr at de allerede er ute i det offentlige rom. Nå er de brakt inn i kunstrommet. I Foucaults heterotopologi beskriver han ulike heterotopier og hvilken mening de har. En av grunnsetningene hans handler om oppdeling av tiden, som synes å være svært relevant for kunstfeltet og vår utstilling spesielt. Denne heterotopien kan i teorien favne både det varige og flyktige, men det er det flyktige som er aktuelt for oss å se på her. Loppemarkedene er en slags fest som varer en kort helg, det gjelder å se mulighetene der og da, ellers er det for sent. Det er en slik heterotopi som Biringvad bringer på tale i denne utstillingen, uten å være lik den. Hvor ofte har jeg ikke rotet i pappesker i tekstilavdelingen eller ”damer og duker” og funnet halvferdige håndarbeider, det være seg gensere med strikkepinnene i, eller påbegynte broderier? Disse produktene blir gjerne liggende igjen helt til slutt. Det krever mer av nestemann når arbeidet er påbegynt og ikke fullført. Biringvad har fortsatt på noen slike fortellinger i *Ingeborgs kors*. Da jeg var på loppemarked sist helg, så jeg på de halvferdige produktene med helt nye øyne. Jeg var nysgjerrig. Hva skal dere bli for noe, undret jeg, og sendte Anne Biringvad en tanke. «Det er ikke så godt å si.» Men Anne Biringvad har utvidet mulighetsrommene.

Om forfatteren

Sissel Gunnerød har vært ansatt som stipendiat i visuell kultur ved Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for estetiske fag 2009 – 2013. Hun har vært tilknyttet Storbyprogrammet. Hun disputerer med doktorgradsavhandlingen *Søppelets ambivalens i samtidskunsten. Kan kunst påvirke vårt syn på samfunnets avfallsprodukter?* ved Universitetet i Bergen, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier juni 2014.

Litteratur:

- Anne Biringvad – Det er ikke godt å si – (2012). Katalog Galleri Semmingsen med tekster av Kjersti Annesdatter Skomsvold og Bjørn Hatterud.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. (1994). *Kafka- for en mindre litteratur*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. (2005) 20. November 1923 – Lingvistikkens postulater. I *Tusind platåer. Kapitalisme og skizofreni*. (s.93 – 140). Oversatt fra fransk av Niels Lyngsø, Det kongelige danske kunstakademis billedkunstskoler.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. (2008). Persept, affekt og konsept. I Bale, Kjersti og Arnfinn Bøe-Rygg (red.). *Eстетisk teori En antologi*. (s. 491 – 518). Oslo: Universitetsforlaget.
- Foucault, Michel. (1999). Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet. I *Sosiologisk årbok 1991.2*.
<http://www.uio.no/studier/emner/sv/iss/SOS2502/h04/Tilleggslesning/1%20Foucault2.pdf> (lastet ned 08.02.2013)
- Foster, Hal. (2004). An archival Impulse I Charles Meretwether, *The archive*, (s143 – 148). London: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Gunnerød, Sissel. (2006). *Poesi og performativitet – broderi i en ny kontekst*. Hovedfagsrapport 2006 nr13. Oslo: Høgskolen i Oslo.
- Mitchell, W. J. Thomas. (2005). Found objects. I *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. (s.110 – 124).Chicago: University of Chicago Press.
- Olsson, Tommy. (2012). Anne Ingeborg Biringvad: Det er ikke godt å si. I *Morgenbladet* 30.03.2012 (s. 62).
- Skjlovskij, Viktor (2002). Kunsten som grep. I Atle Kitting et al (red.). *Moderne litteraturteori*.(s. 13 – 28). Oslo: Universitetsforlaget.
- Steihaug, Kari, Jorunn Veiteberg og Dag T. Andersson (2011). *Arkiv: De ufullendte*. Oslo: Magicon.
- Storm Bjerke, Øivind. Kunst og husflid i skjønn forening. I *Klassekampen* 12.04.2012 (s. 28).