





INGRID AARSET

BAKTEPPET *Monica Holmen*

I møte med Ingrid Aarsets arbeider vil man nok raskt oppleve hvordan de ikke bare inviterer, men nærmest oppfordrer til engasjerte blikk fra betrakterne. Ut fra hvordan de ofte monteres, gir de inntrykk av å nærmest kreve av oss at vi skal innta flere ståsteder, bevege oss rundt dem og iaktta dem fra ulike vinkler.

Med lyssettingen bringes dessuten dybde og nye perspektiver til verk som stødig balanserer mellom det to- og tredimensjonale. Lyset sørger for at utskjæringene i de todimensjonale flatene gis optiske effekter, der de antar en foranderlig karakter avhengig av hvor vi plasserer oss. Konsekvensen er verk som gir inntrykk av å invitere til lesning, til at vi som ser skal utforme egne historier.

I kjølvannet av denne tilsynelatende insisteringen fra arbeidene selv, kommer jeg på noe den amerikanske teoretikeren W. J. T. Mitchell en gang skrev i sin artikkel «What Pictures Want» (2005). For øvrig en besnærende tittel og en like besnærende påstand. For kan bilder, ja kunst, ha egen vilje? Mang en betrakter har i møte med kunst sagt at «kunsten taler til dem», men har den noen vilje utover dette, en drift som overgår kunstnerens intensjon bakt inn i verket?

Etter en lengre drøfting med seg selv, avslutter Mitchell artikkelen med følgende: «What pictures want, then, is not to be interpreted, decoded, worshipped, smashed, exposed, demystified, or to enthrall their beholders. [...] What pictures want in the last instance, then, is simply to be asked *what* they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all.»

Det er fristende å påstå at mange av Aarsets verk beviser Mitchell feil. Og om ikke verket i seg selv nødvendigvis vil *si* oss noe, så tror jeg i hvert fall det

har til hensikt å aktivisere oss, blikket vårt, tankene våre. I alle tilfelle er det langt mer engasjerende å gå et kunstverk i møte med denne holdningen. For blant utskjæringene, mellom flatene, der lyset peker, er det rom for våre tanker. Ved siden av kunstnerens intensjoner. Subjektive assosiasjoner, innskytelser fra en sidelinje man kanskje ikke var forberedt på.

Sett ut fra sjangere, sorterer Aarset under tekstilmediet – til tross for at det typisk myke man kanskje forventer i møte med såkalt tekstilkunst kan synes fraværende fordi materialene vel så mye kan minne om noe annet. Samtidig er det egentlig begrensende å snakke om kunst ut fra slike sjangermessige kategoriseringer. De tekstile referansene i Aarsets arbeider er uansett innlysende og selvforklarende.

For ordens skyld, slik at vi har et korrekt bakteppe å lese arbeidene mot, er det likevel greit å spesifisere noen detaljer.

Med en dyp forståelse for materialet som anvendes og dets muligheter, er motivene i de seneste arbeidene tegnet for hånd, digitalisert og deretter skåret ut med laserkutter, enten i preparert kraftig bomull, eller i dacron, som er stabilisert polyester. Tross teknologiske metoder og maskinens inngrep, er det ingen tvil om at Aarset er tilstede i verket. Det er kunstnerens intensjon som har lagt føringene, styrt valgene, og kontrollert teknologien.

Og til tross for anonymiteten som ligger i det maskinelle, er det en tydelig identitet i arbeidene. Gjenkjennelighet. Ikke minst understreket av motsetningen mellom laserkuttene, harde, strenge, og de organiske formene, de vage referansene til noe botanisk, noe mykt.

BACKGROUND *Monica Holmen*

Ingrid Aarset’s artworks do more than invite; they virtually insist that the viewer meet them with an engaged gaze. The works are mounted and displayed in a way that compels us to move around and examine them from different vantage points.

Furthermore their lighting adds depth, suggesting new perspectives on artworks that are finely balanced between being two- and three-dimensional. The lighting lends fascinating optical effects to the cut-outs in her two-dimensional surface, and changes the character of these depending on where we are standing. In this subtle way, Aarset’s works do more than invite the viewer’s own reading – they summon us to form our own stories.

This art’s apparent insistence reminds me of an essay by the American art theoretician W.J.T. Mitchell: “What Pictures Want”. That is quite a catchy title, and a fascinating claim. Is it really possible for an image – a work of art – to have *intention*? Many have spoken of encounters where the art “speaks to them”; but is it really possible for the art to have a will of its own beyond this, something that transcends whatever intention the artist has managed to inject into his or her work?

After a lengthy discussion, Mitchell concludes: “What pictures want, then, is not to be interpreted, decoded, worshipped, smashed, exposed, demystified, or to enthrall their beholders. [...] What pictures want in the last instance, then, is simply to be asked *what* they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all.”

It is tempting to suggest that the works of Ingrid Aarset offer strong evidence that Mitchell is mistaken. And even if the work isn’t necessarily trying

to say something to us, I believe it most certainly has the intention of activating us, our gaze, and our thoughts. Certainly it can be far more rewarding to approach a work of art with this attitude in mind. Amidst the cut-outs, between the surfaces, and where it is hinted by the light, there is space for our thoughts – alongside the artist’s intentions. Aarset’s art nurtures subjective associations, whims from the sideline that might be totally unexpected.

While Aarset’s medium is textiles, the softness typical of this genre seems absent, because her choice of materials suggests so many other qualities. We should, however, be mindful of how limiting it can be to discuss art on the basis of genre categorisations. Regardless, the textile references in Aarset’s work are obvious and self-evident.

For the sake of clarity, it might nonetheless be useful to bring attention to certain details in Aarset’s latest work.

With a deep understanding of her materials and their inherent possibilities, the artist has drawn her patterns by hand, digitised them, and then laser-cut the patterns from the chosen textile: prepared canvas or Dacron (stabilised polyester). Despite her use of high-tech methods and machinery, there can be no doubt that Aarset is very much present in her work. It is evident that her artistic intention guides the choices made, and controls the technology used.

And despite the anonymity inherent in embracing a machined production, Aarset’s works are imbued with a clear, recognisable identity. As a matter of fact, this is underscored by the tension that arises between the strict and rather harsh laser-cutting, and the organic forms that carry associations to something soft, organic and botanical.

Å GI VERDI

I verket *Millefleur* har Aarset tatt noe som århundrer tilbake hadde en verdi, og løftet det fram i samtidens lys. Slik stiller hun spørsmål ved hva som kan anses som verdifullt, som aktet og statusbringende. Et sveip langs historiens linjer minner om at dette er relative verdier.

Millefleur tar form som et seil, der overflaten er perforert av utskjæringer tett i tett, nøye avpasset og organisert slik at verket holder seg selv oppe. Det krøller seg ikke, bare bølger seg så vidt her og der, og gir slik inntrykk av noe mykt. Assosiasjoner til det botaniske er nærliggende, en kobling som understrekes av verkets tittel: *Millefleur*. Direkte oversatt betyr det «tusenvis av blomster», og begrepet viser til et ornamentalt motiv eller bakgrunn, populært i flamske og franske billedvever i middelalderen og ungrenessansen.

Mange kjenner også sikkert til ikoniske kunsthistoriske verk som *Ambassadørene* (1533) av Hans Holbein d.y, der den sterkt forkortede hode-skallen i forgrunnen ofte har stjålet all oppmerksomhet, men hvor biskopen er kledd i pompøse og storslagne plagg preget av intrikate mønstre. Eller hva med renessansens portretter av Eleonora Toledo av Bronzino, den spanske adelskvinnen og hertuginnen av Firenze på midten av 1500-tallet, kledd i kjoler med de vakreste mønstre. Klærne som adelen bar vitnet om velstand og posisjon i samfunnet. At bekledning hadde enorm betydning som statussymbol noen århundrer tilbake, er det liten tvil om. Likevel har ikonografien til disse

kunstverkene ofte konsentrert seg rundt *hvem* personene er, kunstnerens malemåte og komposisjon, fremfor *hva* de portretterte er kledd i.

Det er nettopp de taktile tekstilgjengivelsene i maleriene, og de intrikate florale mønstrene i billedvevene som Aarset har merket seg. Gjennom stilisering og oversettelse til sitt eget uttrykk, har middelalderen og renessansens ornamenter på nytt fått en verdi, og med det oppfordrer hun oss til å vie oppmerksomheten til noen detaljer i historien som tilsynelatende har gått i glemselen.

På tross av den uttalte historiske referansen, er motivet utvilsomt Aarsets eget. Utviklet over tid er det et resultat av fordypende prosesser, oversatt til kunstnerens eget kunstneriske vokabular, og bearbeidet fra ett utgangspunkt til et ganske annerledes utfall. Tilbake står stiliserte ornamenter, komponenter i et nytt mønster som ber om fornyet oppmerksomhet. Avhengig av omgivelsene tar *Millefleur* opp store deler av rommet det vises i, og i sin størrelse alene insisterer det på anerkjennelse av disse detaljene, momenter fra en annen tid.

GRANTING VALUE

Millefleur takes a craft that was deemed to have value centuries ago, lifting it into a contemporary light. Thus Aarset raises key questions about what is considered valuable and cherished, or seen as symbols of status and respect. Even a cursory historical examination suggests that what is valued is highly relative.

Millefleur is shaped like a sail, its surface perforated by densely placed cut-outs, precisely placed and patterned so that the material remains erect. Here and there the surface bends, creating slight waves, lending softness to the work without it curling. The obvious associations to the botanical are underscored by the title. Directly translated, *Millefleur* means “a thousand flowers”; the term refers to ornamental motifs and floral backgrounds that were popular in Medieval and Early Renaissance Flemish and French tapestries.

Many of us are familiar with the iconic painting *The Ambassadors* (1533), by Hans Holbein the Younger. In the foreground is a radically foreshortened skull that usually grabs the viewer’s full attention, but it is worth noticing the elegant and pompous attire, and the intricate patterns. Likewise, Bronzino’s Renaissance *Portrait of Eleanor of Toledo* highlights the incredible patterns in the dress worn by the Spanish noblewoman who became the Duchess of Florence in the mid-1500s. Garments worn by the nobility were a testament

to their wealth and social position; there can be no doubt as to how important clothes were as status symbols in centuries past. The iconography of these artworks usually concentrates on *who* these persons being portrayed are, the manner in which they are painted and perhaps the artist’s composition, rather than *what* the subject is wearing.

However, it is precisely the painters’ tactile depiction of textiles and the intricate floral patterns in tapestries that have caught Ingrid Aarset’s eye. Through stylisation and the translation of these into her own form of expression, the artist emphasises the Medieval and New Renaissance ornamentation and gives it renewed value – and she encourages us to be attentive to forgotten historical details.

Despite the explicit historical references, Aarset has made these motifs her own through the in-depth exploration of her artistic process, whereby she translates them into her own visual vocabulary, transforming them into something very different from their original form of expression. Thus we are confronted with stylised ornaments that become components in new patterns, demanding renewed attention. Depending on the surroundings where it is displayed, *Millefleur* may occupy a significant part of the room in which it is hung. Its size alone insists that we acknowledge these details, rich visual moments from another time that Aarset’s hand has captured and re-enlivened.



Millefleur 2,
for- og bakside,
back and front, 2014
Seilduk Canvas,
190 x 390 cm





Millefleur 1, for- og bakside, back and front, 2014
Seilduk Canvas, 190 x 390 cm





Uten tīter, Untitled, 2014
Seilduk Canvas, 29 x 29 cm



VERD Å BEVARE

Tradisjoner som tar opp i seg det vakre, som er uttrykk for skjønnhet og velstand, momenter i historien i ferd med å gå i glemmeboka, har lenge spilt en betydelig rolle i Ingrid Aarsets arbeider. Ofte tjener de som et konkret utgangspunkt, en grunnmur hun utvikler og bygger arbeidene videre på.

I *Millefleur* rettet hun oppmerksomheten mot tekstiltradisjoner i kunsthistorien som kanskje ikke lenger får den oppmerksomheten de fortjener. I *Dentelle d’Alençon* løfter hun fram en hel teknikk fra glemselens skygger.

Blondeteknikken Point d’Alençon, også kalt «dronningen av blonder», er en fransk blondeteknikk opprinnelig utviklet på 1500-tallet i småbyen Alençon i Frankrike. Sett i lys av hvordan intrikate middelalder- og renessansemønstre tidligere har fanget Aarsets oppmerksomhet, er det ikke vanskelig å forstå fascinasjonen for de franske Alençon-blondene. Kjennetegnet av bølgende nettverk bestående av sirlige detaljer som danner nærmest tredimensjonale relieffer med påfallende dybde- og skyggeeffekter, er de eksempler på skjønnhet manifestert i makeløst håndverk. Alençon-blondene tidkrevende og ekstremt kostbare i produksjon, så selv de rikeste i samfunnet hadde kun en skjortekrage eller mansjetter nederst på ermene i blondeteknikken. Statussymbol altså.

Endringer i motebildet og utviklingen av billigere maskinlagde blonder, førte imidlertid til synkende etterspørsel, og produksjonen av de eksklusive blondene nesten tok slutt.

Takket være karmelittiske nonner i Alençon har kunnskapen om denne blondeteknikken overlevd. I 1976 ble et nasjonalt blondeverksted etablert i byen

for å sikre teknikkens overlevelse, og i Musée des Beaux Arts et de la Dentelle er det også en permanent utstilling med blonder som viser hvordan de lages. Og det var her Aarset fikk øynene opp for disse spesielle blondene. I sitt verk med samme navn, har Aarset latt seg inspirere av den tradisjonsrike teknikken.

For den som kjenner til de originale Point d’Alençon, vil nok det første som slår en i møte med Aarsets verk være den påfallende størrelsesforskjellen. Der de originale blondene var små, nesten miniatyrer, utfolder Aarsets fortolkninger seg med en egen tilstedeværelse i rommet.

Den oppmerksomme betrakter vil kan hende også registrere en viss strenghet i Aarsets verk. Rapporten er synlig, vi påminnes det rigide og forutsigbare ved et mønster, og kan lett forestille oss at dette potensielt kan gjentas i det uendelige. De organiske motivene stoppes imidlertid av rammen, som tøyler scenen som utspiller seg foran oss, som om naturen holdes på plass. Samtidig er det nettopp rammen som holder det hele oppe, sørger for at verket står i seg selv. På egne bein.

Den samme aktive holdningen som verket utsondrer, dets tilstedeværelse overfor betrakter, er tydelig også her. Igjen oppfordres vi som betraktere til å åpne øynene for noe som står i fare for å dø ut med historiens forløp. Igjen stiller Aarset betimelige spørsmål om hva som har en verdi – og følgelig er verd å bevare – og ikke. Og nok en gang åpnes det for at vi kan forsvinne inn i refleksjonene, tankene, assosiasjonene – mellom utskjæringer, mønstre og flater.

WORTHY OF PRESERVATION

Traditions that capture beauty in order to express wealth are aspects of our history which are being forgotten – but they have long played a key role in the art of Ingrid Aarset. For the artist they serve as springboards, or the foundation on which she develops and builds her works.

In *Millefleur* she draws our attention to the art historical role that textiles and textile traditions play, even though these are rarely a focus anymore. In *Dentelle d’Alençon* she lifts an entire technique from oblivion and into the light.

Point d’Alençon is sometimes referred to as “the queen of lace”, and rightfully so. This lacework technique, dating back to the 16th century, originated in the town of Alençon, hence the name. Bearing in mind the intricate Medieval and Renaissance patterns that previously captured Aarset’s attention, it is easy to understand her fascination for Alençon lacework. It is characterised by an amazing network of details that virtually creates the impression of a three-dimension relief, with fascinating shadow effects and striking depth. The results of this amazing craftsmanship are works of peerless beauty. Alençon lacework is extraordinarily time-consuming, and thus extremely costly. Even the wealthiest members of society had to make do with a lacework collar or perhaps lacework cuffs, but these were proudly worn as eye-catching status symbols.

Changes in fashion as well as the development of far cheaper machine-made lace led to a drastic reduction in demand for the beautifully crafted Alençon lace, and eventually to an almost total halt in its production. It is only thanks to the Carmelite nuns of Alençon that knowledge of how to make

the highly priced lace survived at all. In 1976 a national lace workshop was established in the town, in order to ensure the craft’s survival. A permanent exhibition in the Museum of Fine Arts and Lace of Alençon yields insights as to how the lace was crafted – and it was there Aarset discovered the lacework that so inspired her. Which, of course, explains the title of Aarset’s artwork.

Readers who may be familiar with the original Alençon lacework will be struck by the remarkable difference in scale when confronted with Aarset’s work. Whereas the original laceworks were tiny – essentially miniatures – Aarset’s artistic interpretation fills an entire room with its resonance.

The attentive viewer may also notice a certain strictness in Aarset’s work. The “woven” pattern drafts are visible, reminding us of the predictability of a rigid pattern, which we can easily imagine being repeated infinitely. The organic motifs are, however, bound by the work’s outer frame, as though the scene in front of us were clearly defined and nature is contained within it. At the same time, it is this framework that holds the work together, and which in a very physical sense makes it self-sufficient.

The same active stance seen in Aarset’s other works is evident here: *Point d’Alençon* has a very insistent presence. As viewers we are asked to open our eyes and see something that is in danger not just of dying out, but of becoming forgotten history. Once again Aarset asks highly relevant questions: What has value? What is worth preserving – or not preserving? And once again her work allows us to immerse ourselves in reflections, thoughts and associations, which can now resonate between her cut-outs, patterns and surfaces.



Dentelle d'Alançon, 2016
Seilduk Canvas, 190 x 380 cm



Dentelle d'Alançon, 2016
Seilduk Canvas, 190 x 380 cm



INVERTERTE PROSESSER

Et av de ferskeste arbeidene til Ingrid Aarset, *Norwegian Wood*, skiller seg på mange måter fra tidligere verk. Det er tydelig at noe har skjedd; vendinger har funnet sted, og premisset er et annet. Verkets eksistensgrunnlag og bestanddeler er tatt fra et annet sted.

Borte er den kunsthistoriske klangbunnen og intensjonen om å rette søkelyset mot noe oversett. Enn så lenge er det kapittelet over. Tilbake er et verk som *står i seg selv* på en annen måte enn sine forgjengere. Rammen som omslutter hovedmotivet er bokstavelig talt oppløst, den avgrenser ikke det som skjer innenfor på samme måte som sine forgjengere, og en billedflate åpen for nær sagt alt brer seg utover.

Framfor for å hente referanser fra kunsthistoriens kriker og kroker, har Aarset nå gått i seg selv. Der hvor *Millefleur* og *Dentelle d’Alençon* startet som en filtrering av kildemateriale gjennom kunstnerens teknikker, er *Norwegian Wood* hennes eget på en helt annen måte. Det abstrakte har fått større spillerom, men uten å helt gi slipp på det organiske.

Rapportene og de synlige ornamentene er derimot borte. Det endelige motivet hinter om en friere prosess som i større grad enn før har vært styrt av det intuitive, av en ledighet som har skapt rom for at idéen skulle kunne finne sin form.

Om enn uttalt har idéen likevel vært noenlunde klar fra starten av.

Men i stedet for at det på forhånd er strenge motiver som løses opp i den oversettelsen som finner sted i prosessen fram mot ferdig verk, er det nå friere former som etter hvert tøyles. Framgangsmåten som ligger bak *Norwegian Wood* har med andre ord sin rot i skissen, der den får spille en annen rolle enn før. Noen få skisser med nært slektskap har blitt gjentatt igjen og igjen, før de til slutt har funnet sin form og uttrykk. I løpet av prosessen har de vokst inn i et

system som har stått fram som naturlig, de får rom til å skape sin egen logikk, en indre stringens som sørger for opprettholdelse i verket – fysisk og mentalt.

Som alltid, i det møtet som oppstår mellom betrakter og kunst – som er et helt spesielt møte – er intet helt galt. Det er alltid et snev av sannhet, om ikke annet så for øyet som ser. Det meste er innafor og akseptert, også fra kunstnerens side, som har blottstilt verket, fridd seg fra det, overlatt det til betrakternes vold.

I møtet mellom meg og *Norwegian Wood*, til en viss grad påvirket av tittelen, kan jeg ikke styre assosiasjonene som løper av gårde med meg. Til skogs, mellom trærne, inn i løvverket. Med vårsola midt imot, lyset som tvinger seg fram mellom bladverket, som løfter stemningen, og skaper liv og bevegelse i verket.

Særlig lyset bidrar til å forsterke dette inntrykket. Lyset er vel og merke essensielt i alle Aarsets verk, men jeg tør påstå desto mer i dette foreløpig siste. Opplyst bakfra, nærmest gjennomlyst, bygger det oppunder og forsterker den følelsesmessige dimensjonen ved *Norwegian Wood*. Den som lokker oss til seg, som gir inntrykk og setter spor.

Norwegian Wood fortoner seg som et abstrakt verk, men med et nært slektskap til det organiske, til noe fra naturen. Mellom lys, flater, botaniske ornamenter og tittelens forlokkende spill, kan verket – i alle fall for meg – oppleves som en kommunikasjon av en følelse. Det spiller på noe kjent: Følelsen av å møte sola om våren, av varmen som brer seg, å våkne til liv igjen.

INVERTED PROCESSES

Norwegian Wood, one of the most recent works by Ingrid Aarset, is different from her previous works in several respects. Clearly something has happened, a deep change has taken place; the work’s elements and purpose arise from a very different place.

The art-historical references are gone, and the intention is no longer to focus a spotlight on the forgotten. For the time being, at least, that chapter seems over and done with. What remains is a work that is very much *present in itself*, and in a different way than with its predecessors. The frame that embraced and defined a boundary around the main subject is quite literally dissolved. In *Norwegian Wood*, the picture plane suddenly becomes expansive, and now seems open to anything!

Rather than searching for references in the nooks and crannies of art history, Aarset has looked within. Whereas *Millefleur* and *Dentelle d’Alençon* had as their point of departure source material filtered through the artist’s techniques, Aarset has managed to make *Norwegian Wood* all her own. The abstract is given greater leeway, without ever letting go of the organic.

The ornamentation and rigid patterns are gone. Instead, the motif hints at a freer creative process that is steered by intuitive choices, allowing the core idea to find its own form.

Even though it still remains unspoken, that idea has been clear since the very beginning. However, rather than loosening up initially strict motifs through a process of translation, i.e. through her chosen medium and techniques, the artist is allowing freer forms to speak. *Norwegian Wood* is derived from her own sketches. A few closely related sketches are repeated again and again, until they somehow find their own expression and form. And in the course of

this process they have grown into a system that somehow seems both natural and inevitable; they adhere to their own logic, an inner strictness that binds and unifies the work – intellectually as well as physically.

As always, in the meeting that arises between a work of art and its viewer – which is a very special meeting – nothing can ever really be wrong. There will always be a hint of truth, at least to the eye that is able to see. Almost anything is within bounds and acceptable, also to the artist who has unveiled the art-work, freed it, and now leaves it at the mercy of the viewer.

As I confront *Norwegian Wood* and it confronts me, I am struck by the title and cannot avoid certain associations. I am drawn into the woods, amongst the trees and into the foliage itself. With the spring sun staring at me and light streaming through the foliage, the mood is intensified, enlivening the work and giving it movement.

The light that falls on *Norwegian Wood* amplifies this impression. Perhaps light is the single-most essential factor in all of Aarset’s art – but even more so in her most recent works. Lit from behind, and thus made almost translucent, the emotional dimension of *Norwegian Wood* is emphasised and amplified. It enchants us, makes an impression and leaves its mark on us.

Norwegian Wood may be an abstract work but it has, through its organic qualities, a strong kinship to nature itself. Through the use of light, enlivened surfaces and botanical ornamentation, as well as through its playful title, it serves – at least for me – to powerfully convey a feeling. It reminds us of something that is strongly familiar: the feeling the sunlight on our face in the spring, its enveloping warmth, and the reawakening of life.



Norwegian Wood, 2016
Seilduk Canvas, 190 x 365 cm





Jernteppet og Norwegian Wood, 2016
Seilduk Canvas, 190 x 365 cm



Jernteppe og Norwegian Wood, 2016
Seilduk Canvas, 190 x 365 cm



Ingrid Aarset

USF, Georgernes verft 12

NO-5011 Bergen, Norway

ingrid.aarset@khib.no

+47 924 52 177

www.ingridaarset.no

INGRID AARSET CURRICULUM VITAE 1958–

UTDANNING EDUCATION

1982–87 Statens høgskole for kunsthåndverk og design, Bergen

1985–86 Middlesex Polytechnic, Constructed Tekstiles, London

1996 Kunsthistorie grunnfag, UIB

MEDLEMSKAP MEMBERSHIPS

NK Norwegian Association for Arts and Crafts

NTK Norwegian Textile Artists

NBK Norwegian Visual Artists Association

SEPARATUTSTILLINGER SOLO EXHIBITIONS

2016 Oppland kunstsenter, Lillehammer

2016 Hå gamle prestegård

2014 Soft galleri, Oslo

2013 Oseana, Os

2012 Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø

2012 Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde

2008 Gol Kunstforening

2005 Galleri Oz, Os

1999 Kunstnerforbundet, Oslo

1993 Format, Oslo

1991 Galleri Langegården, Bergen

GRUPPEUTSTILLINGER GROUP EXHIBITIONS

2016, 2013, 1994, 1993, 1992, 1990, 1989, 1988, 1987,

1986 Årutsstillingen Norsk kunsthåndverk

2014 Galleri Giga, Stord

2013 Galleri Format, Oslo

2013 «Wireless», tekstil vandreutstilling i Ser-Norge

2012, 2008, 2006, 2004 B-Open, Bergen

2011 Minitextiles, Ukraina

2010 «Essens», Norske Kunsthåndverkere, Hamar og Ålesund

2009, 1996 Vevringustillinga

2009 The Art and Design Gallery, Bangkok, Thailand

2008 «A World of Folk», Stavanger Kulturby

2006 Tekstiltriennale, Oslo Kunstforening og Röhska Museum, Göteborg

1997 «Kameleon», Pilotgalleriet, Akershus

1996 «Flater», Bryggens Museum, Bergen

1995 Galleri F 15, Juleutstilling, Moss

1995–96 «Treklang», Vandreutstilling i Nord-Norge

1995 «Forfengelighet og Gløde», Hå Gamle Prestegård

1995 «Aurora Borealis», Finland

1994 Kunstnerforbundet, Juleutstilling

1994 «Olympisk Festskrud», Landsdelsutstilling, Lillehammer

1993–94 Pilotgalleriet, Vandreutstilling, Akershus

1992 «Kryss», Landsdelsutstilling, NK Hordaland

1991 «Juniutstillingen», Kunstnerforbundet

1990 «Sommer», Hå Gamle Prestegård

1989 «Klær og smykker», Galleri Karl Johan

1988 «Tekstil/stofftrykk», Tromsø Kunstforening

1988 Landsdelutstilling, NK Hordaland/Sogn og Fjordane og Rogaland

1988 «Klær med tilbehør», Nordnorsk Kunstnersentrum

1988 «Tekstiler på kropp og i rom», Galleri NK, Stavanger

1987 Landsdelsutstilling, NK, Agder

1987 «Nye medlemmer», NK, Nordenfjeldske Kunstmuseum

OPPDRAG COMMISSIONS

2017 Utsmykning til Hovseterhjemmet, Oslo

2015 Utsmykning til Bjonnes sykehjem, Nøtterøy kommune

2013 Messehakel og øvrige tekstiler for Sandviken kirke, Bergen

2006–2009 Messehakeler for Erdal Kirke, Askøy

2002 Messehakel for Herdla kirke, Askøy

2002 Utsmykning for Ladegården Sykehjem, Bergen Kommune

2002 Utsmykning for Arna Helseheim, Bergen Kommune

STIPEND FELLOWSHIPS AND GRANTS

2015 Statens 10-årige stipend for etablerte kunstnere

2014 NKs fordypningsstipend

2013 Ingrid Lindbäck Langaards Stiftelse:

studieopphold Cité Internationale des Art, Paris

2012 NKs fordyprningsstipend

2010 Statens fordypningsstipend

2003 Statens 3-årige arbeidsstipend

2001 Etterutdanningsstipend

2001 Hordaland fylkes kulturstipend

2001 Sasakawafondet reise- og studiestipend til Japan

1998 Statens materialstipend

1994 Statens vikarstipend

1992 Statens reise- og studiestipend

1991 Askøy kommunes kulturstipend

1989 Statens etableringsstipend

1988 Statens reise- og studiestipend

1987 Hordaland fylkes kulturstipend

OFFENTLIGE INNKJØP COLLECTIONS

2016 Nasjonalmuseet

2013 Utenriksdepartementet for Den norske ambassade i Abu Dhabi

2013 Nasjonalmuseet

2013 Vestlandske Kunstmuseum

1999 Fondet for Norsk Kunsthåndverk

1991 Norsk kulturråd

1991 Vestlandske Kunstmuseum

1990 Nordenfjeldske Kunstmuseum

1988 Vestlandske Kunstmuseum

1986 Kunstmuseet i Oslo

ANNEN VIRKSOMHET ELECTED POSITIONS & OTHER ACTIVITIES

2016-2018 Nasjonal valgkomite, NTK

2006-2008 Medlem av stipendkomite, NK Hordaland

2005-2008 Medlem av kunstnerisk råd, Galleri Format

2005-2007 Nasjonal valgkomite, NK

1999-2001 Medlem av stipendkomite, NK Hordaland

1990-1991 Styremedlem NK Hordaland

1990-1991 Styremedlem Hordaland Kunstnersenter

1. amanuensis ved Kunst-og designhøgskolen i Bergen

Oppdrag for den kulturelle skolesekken

Fagråd for Kyrkjekunst, Bjørgvin Biskop

Text: Monika Holmen, redaktør/editor *Kunstforum*
Photo: Øystein Klakegg, Elizabeth Croft,
Øystein Thorvaldsen, Jorunn Småland
Translation: Olav Grinde, Neste Kapittel as
Design: Jorunn Småland Design
Trykk/Printed by: Molvik Grafisk



