



Minigrafi - Minigraph

Hanne Tyrmi

Hanne Tyrmi (f. 1954) er utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo (1981–85). Tyrmi bor og arbeider i Norge, men har hatt lengre arbeidsopphold i Berlin, Brasil, Delhi, Johannesburg og Paris. Kunstneren har hatt separatutstillinger ved blant annet Museu de Arte Moderna i São Paulo, Henie Onstad Kunstsenter, Haugar Kunstmuseum og Kunstnerforbundet. Utstillingen på Kunstnernes Hus er hennes største hittil.

Hanne Tyrmi (b. 1954) graduated from the Norwegian School of Crafts and Design in Oslo (1981–85). Tyrmi lives and works in Oslo, but has for longer periods of time lived abroad in Berlin, Brasil, Delhi, Johannesburg and Paris. Amongst others, she has done solo shows at the Museu de Arte Moderna in São Paulo, Henie Onstad Art Center, Haugar Art Museum and Kunstnerforbundet. The exhibition at Kunstnernes Hus is the largest presentation of Tyrmi's work to date.

En bokserie av	Kunstnernes Hus	A book series by
I forbindelse med utstillingen	<i>Hester dør stående</i> <i>Horses Die Standing</i> 28.01.22 – 20.03.22	In connection with the exhibition
Redaktør	Gilda Axelroud	Editor
Redaksjonsråd	Ida Kierulf, Hanne Tyrmi	Editorial Council
Kurator	Ida Kierulf	Curator
Ansvarlig redaktør	Anne Hilde Neset	Senior Editor
Intervju	Line Ulekleiv	Interview
Essay	Marit Paasche	Essay
Oversettelse	Katia Stieglitz, Stig Oppedal	Translation
Språkvask	Rob Young, Line Ulekleiv	Proofreading
Fotografer	Uli Holz, Eline Mugaas, Geir Tyrmi	Photographers
Alle verk	© Hanne Tyrmi	All artworks
Med tillatelse av	Kunstnernes Hus	Courtesy of
Utformet av	Jørgen Brynhildsvoll Smuss Studio	Designed by
Trykket av	RKGrafisk AS, Norge	Printed by
ISBN	978-82-7111-203-5	ISBN
Utgitt	Oslo, March 2022	Published

Innhold

Contents

VIII

Forord av Ida Kierulf

IX

Preface by Ida Kierulf

14

Veiene utenfor kartet

Hanne Tyrmi i samtale
med Line Ulekleiv

17

Pathways off the Map

Hanne Tyrmi in Conversation
with Line Ulekleiv

66

Hester dør stående

Dokumentasjon
av utstillingen

66

Horses Die Standing

Documentation
of the Exhibition

128

Mene Tekel

Marit Paasche
om Hanne Tyrmi

129

Mene Tekel

Marit Paasche
on Hanne Tyrmi

VII

Forord

En liten ballerina har ledsaget den to år lange arbeidsprosessen frem mot Hanne Tyrmi's utstilling *Hester dør stående* på Kunstnernes Hus. En kakepyntfigur i plast kjøpt av kunstneren i New York, plassert inn i hennes arkitektoniske modell av overlyssalene. Som en menneskelig målestokk har ballerinaen beveget seg mellom utstillingsrommene og miniatyrversjoner av verkene – under hengende trestammer, forbi ras, mellom vannpytter, rundt rekyl. Et vindpust i en verden av bly. Man kunne bare ane den massive forskyvningen i skala og volum som ville finne sted. Miniatyrverdenen er nå erstattet av en monumental utstilling som med voldsomme hestekrefter har erobret hele Kunstnernes Hus.

Det er noen verk som i særlig grad tar de ikoniske salene på Kunstnernes Hus i sin besittelse og nærmest sprenger grensene for dem. Siri Anker Aurdals modulbaserte, bølgeformede skulpturer laget av oljerør (1969/2016), Marianne Heiers himmelstrebende vindeltrapp (2013), Vanessa Bairds omsluttende monumentaltegninger (2017) eller Ida Ekblads ornamentale jernovner med piper som strakk seg helt opp til taket (2021) – alle åpnet de opp for et nytt og forfriskende blikk på de klassiske salene. Tyrmi føyer seg inn i denne historien av romlig tyngde og letthet – hennes arbeider uttrykker taktil poesi, monumentalitet og skjørhet.

Utstillingens tyngdekraft slår mot en allerede i det man entrer Kunstnernes Hus, blyklede kampesteiner vipper faretruende øverst i trappeløpet. «Det er en absolutt tyngde i utstillingen, noe fysisk tar overtaket på deg, helt fra du går opp trappen hvor raset venter på toppen», skriver Line Ulekleiv i sin samtale med kunstneren i denne publikasjonen. Som i alle Tyrmi's arbeider er det materialene som bærer metaforene, hun er alltid på leting etter

det materialet som best uttrykker det hun vil si. Tanker, ideer og erfaringer kanaliseres inn i et materiale og ut i verden som av en indre nødvendighet. Denne gangen var det blyet. Resultatet er et renskåret, essensielt vokabular som innehar en stor åpenhet og mulighet for innlevelse; hele sanseapparatet settes i sving.

Blyet danner en stringent og ekspressiv dramaturgi gjennom salene; «eit forløp, stasjon for stasjon, mot noko som gjer at at ein kan falle til ro, som vatnpyttar etter rør og kaos», som biskop Kari Veiteberg formulerte det i sin åpningstale. Det ambivalente materialet er både mykt og omsluttende, tungt og lett, ugjennomtrengelig og giftig. Verkene formidler sårbarhet, sorg og tap – alt som i et menneskelig brykker, glipper og faller. Samtidig uttrykker arbeidene også motstand og styrke – noe fanges opp, bæres og holdes. Marit Paasche skriver i sitt essay *Mene Tekel* hvordan utstillingen i sin helhet kan oppleves «som en massiv utrulling av store erfaringsfelt.»

Gjennom hele den kunstneriske prosessen, i modellen, i atelieret, i verkstedet, på tunet, i skogen og til slutt i utstillingssalene, ble ballerinaen med meg som form og forestilling, slik menneskekroppen alltid har dannet målestokk og omdreiningspunkt i Tyrmi's arbeider. Når utstillingen endelig har åpnet, er det som om vi som betraktere blir deltagende i en koreografi med åpent utfall, i det vi beveger oss foran, mellom, under, rundt og langs alle de horisontale og vertikale linjene som utgjør utstillingen. De mange hengende og svevende verkene som alle kan skyves på, rulles bortover og settes i sving understreker opplevelsen av potensiell forandring og bevegelse. I sin stille monumentalitet er det som om allting skjelver.

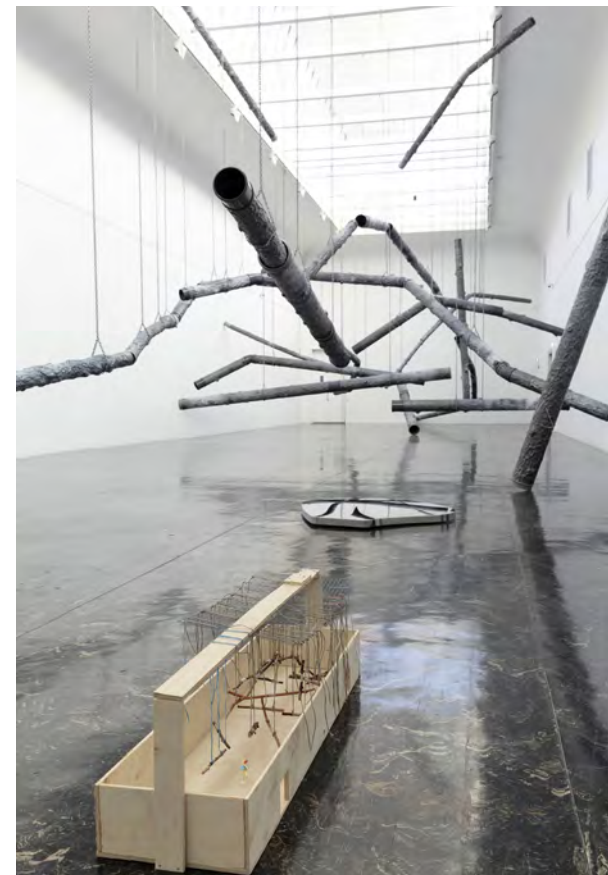
Ida Kierulf

➤ Utstillingsmodell av overlyssalen på Kunstnernes Hus

A tiny ballerina ushered on the two-year-long working process that culminated in Hanne Tyrmi's exhibition *Horses Die Standing* at Kunstnernes Hus; a cake decoration the artist bought in New York and placed inside her architectural model of the skylit galleries. The ballerina, a stand-in for human scale, wandered the miniature exhibition halls and art works: under hanging tree trunks, past a landslide, through puddles, avoiding kickback. Like a feather floating through a leaden world. One could only imagine the massive shift in scale and volume that was to come. Now the miniature world is realized as a monumental exhibition that, with ferocious horsepower, has seized the entirety of Kunstnernes Hus.

Some artworks have managed to take possession of Kunstnernes Hus' iconic halls and to a certain extent transcend their boundaries: Siri Anker Aurdal's modular, wave-like sculptures made of oil pipeline (1969/2016), Marianne Heier's soaring spiral staircase (2014), Vanessa Baird's immersive monumental drawings (2017) and Ida Ekblad's ornamental cast-iron stoves with flue pipes reaching all the way to the ceiling (2021) – they all offered a new and refreshing glance at the classic rooms. Tyrmi now joins their ranks in this dialogue on spatial heft and delicacy with work that expresses tactile poetry, monumentality and fragility.

The exhibition's gravitational force strikes us from the moment we enter Kunstnernes Hus and encounter lead-clad boulders tipping precariously at the top of the main stairway. "There is a distinct heaviness in this exhibition, a physicality that grabs hold of you as you climb the stairs toward an awaiting landslide" writes Line Ulekleiv in her conversation with the artist in this publication. As in all of Tyrmi's works, the materials



Preface

bear the metaphors. The artist is perpetually searching for the right material to best communicate what she has to say. Thoughts, ideas and experiences are channeled through a substance and back into the world as if by inner necessity. This time the substance was lead. The result is a clean-cut, pared-down

↑ Model of the exhibition hall at Kunstnernes Hus

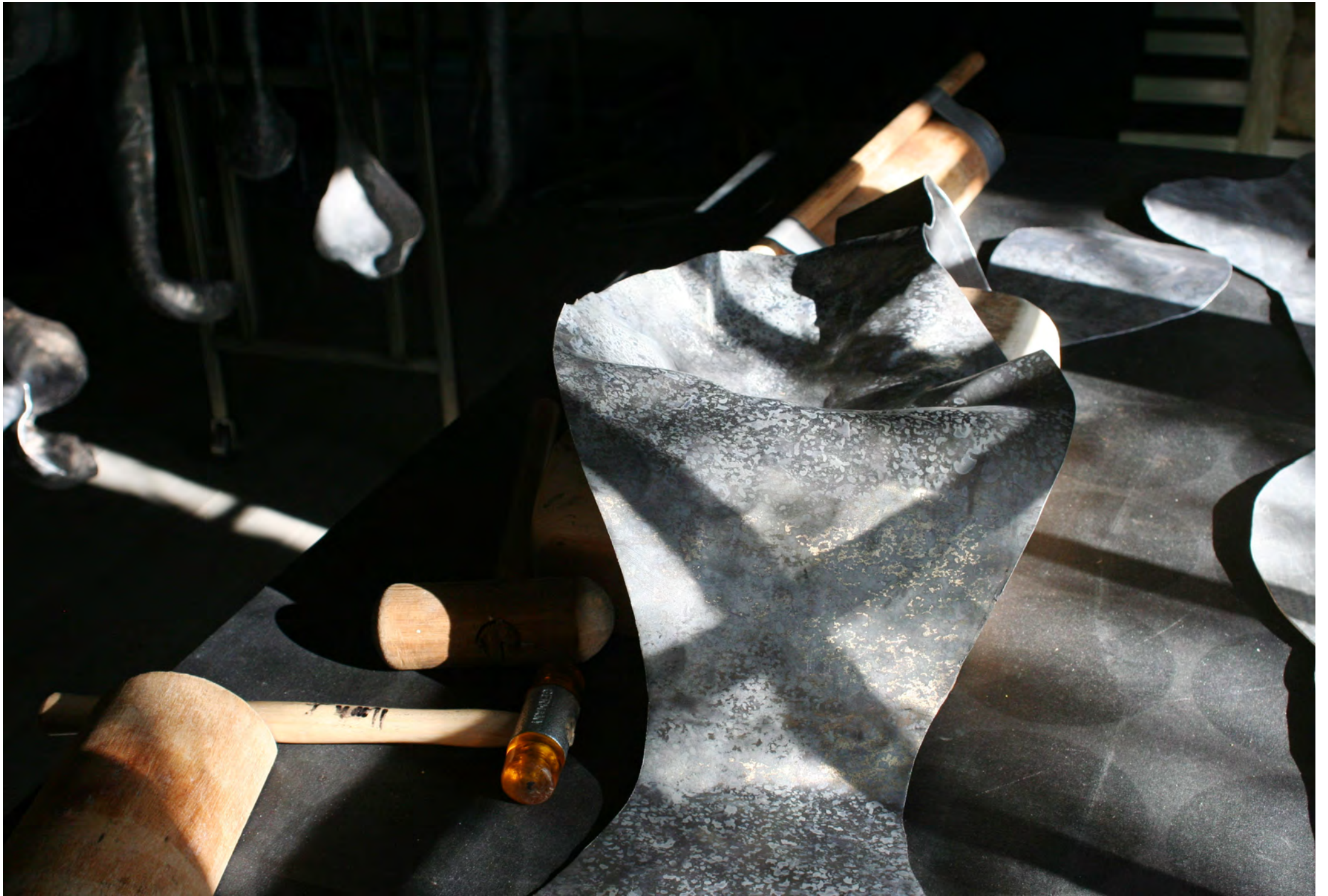


vocabulary that fosters great candor and arouses empathy, engaging one's entire sensory apparatus.

The lead establishes a rigorous and expressive dramaturgy within the rooms, "a progression, station to station, toward something that induces calm, like puddles after squalls and chaos", as Bishop Kari Veiteberg put it in her opening speech. The ambivalent material is at once pliable and enveloping, heavy and light, impenetrable and toxic. The works convey vulnerability, sorrow and loss - everything that, during a human being's lifetime, breaks, fails, succumbs. And yet they also convey resistance and strength - something is caught, borne, held close. Marit Paasche writes in her essay *Mene Tekel* that the exhibition in its entirety "can be experienced as a massive unrolling of large swaths of experience."

Throughout the artistic process - in the model, the studio, the workshop, the surrounding grounds, the forest and, finally, in the exhibition halls - the ballerina stayed with me, as form and conception, just as the human body has always been the measure and marrow of Tyrmi's art. Now that the exhibition has finally opened, it is as if we viewers are participating in a choreography of indeterminate outcome, as we move in front of, between, under, around and along all the horizontal and vertical lines that comprise the exhibition. The many hanging and swaying works that can be pushed, rolled and set in motion underscore the potential for change and action. Amidst the quiet monumentality is the sense that everything is quivering.

Ida Kierulf



Veiene utenfor kartet

Hanne Tyrmi i samtale med Line Ulekleiv

14

Denne samtalen mellom Hanne Tyrmi og kunsthistoriker og kritiker Line Ulekleiv orienterer seg rundt Tyrmis inspirasjoner, arbeidsmetoder og forhold til materialer. Det kroppslige som målestokk og materialenes tyngde og substans er sentrale elementer i hennes verk. Ulekleiv har fulgt den kunstneriske og kuratoriske prosessen tett og nært, noe som reflekteres i samtalen.

Fotografiene i intervjuet er prosessbilder fra atelieret og arbeidsplassene i Nordmarka utenfor Oslo.



15

Langt til enden

Hester dør stående er en utstilling som har vært i produksjon over flere år. De monumentale arbeidene har vokst fram som ideer i et formbart materiale. Jeg lurer på om vi kan begynne med å snakke om prosessen – som alltid er mye mer enn sine enkelte, nødvendige etapper fram mot et mål. Hos deg har prosessen en selvstendighet, den er på en måte alt. Du tester ut alle muligheter i ulike materialer, sorterer uavbrutt og nekter å gi deg før du når det resultatet du ønsker. Det virker krevende og helt nødvendig. Samtidig er det sjelden at man har den tiden som kunstner, underlagt tildelte rammer og faktisk logistikk. I de fleste tilfeller venter jo ikke utstillingen på deg. Kan du si noe om tiden som har gått, og på hvilken måte den har vært en alliert i arbeidet med denne utstillingen på Kunsternes Hus?

——— Jeg jobber jo hele tiden, så det er ikke nødvendigvis en utstilling som gjør at jeg jobber mot et mål. Jeg går inn og ut av prosesser hele tiden, uavhengig av slike ytre faktorer. Avgjørende for utviklingen fram mot denne utstillingen var at jeg arbeidet med verksserien *Avlastninger og forsterkninger* i 2018, som handlet om kroppens forringelse og hvordan den blir møtt i samfunnet, det følelsesmessige, hvordan den bare forsvinner. Dette gjorde jeg noen objekter på. Året etter skjedde den store reisen, som også fikk stor betydning – først til Brasil, så til Paris og til slutt til Berlin. Jeg fortsatte hele veien under samme tittel, observerte samfunnstrekk og laget en modell på dette. Så fikk jeg Kunsternes Hus, noe som ga meg rom og tid. I denne situasjonen begynte ting å endre seg litt. Jeg hadde altså en modell, men nå kunne jeg forholde meg til de konkrete rommene. Det vokste fram, jeg begynte å jobbe med blyet, og med dynene.

Pathways off the Map

Hanne Tyrmi in conversation with Line Ulekleiv

This conversation between Hanne Tyrmi and art historian/critic Line Ulekleiv sheds light on Tyrmi's inspirations, techniques and intimate treatment of materials. The human body, its relation to the world, as well as the weight and essence of materials, are key elements in her practice. Ulekleiv has taken a close interest in the exhibition's ongoing progress, and the following conversation sheds valuable light on its artistic and curatorial journey.

The photographs in this interview are process pictures from Hanne Tyrmi's studio in the woods north of Oslo.



18 *Du er en kunstner som jobber ekstremt hands on. Sommeren 2020 fortalte du meg at du «stuper ned i atelieret som en fugl». Hva er dette for en slags fugl?*

— Det handler nok om at jeg i mitt atelier kan stå på trappa eller brua og se ned, slik at jeg får hele overblikket – jeg inntar fugleperspektivet. Jeg tenker ofte på blikkets bevegelse – ned, opp, til siden, flatt. Jeg modellerer i rommet. Jeg jobber slik at jeg parallelt har flere påbegynte brokker, jeg begynner ikke bare et arbeid som avsluttes i sin helhet før jeg starter med noe nytt. Som regel begynner jeg med å skisse opp små begynnelse. I arbeidet med denne utstillingen begynte jeg å banke på blyet, og så spilte lokale observasjoner fra reisene direkte inn i arbeidene. Fra Brasil har jeg hentet inn skurene, fra Paris dynene, fra Berlin rørene. Prosessen handler mye om å dra sammen disse brokkene, som grunntanker i en større fortelling. Du kan godt si at jeg holder på med modellbygging, hvor tankene får en form som etter hvert danner grunnriset av det større prosjektet. I denne strukturen utgjør skulptur selve kjernen, som til sammen blir ledd i større installasjoner.

A long way to the back of the room

Horses die standing has been several years in the making. These monumental works have evolved as ideas shaped in malleable materials. I'd like to start by asking you about your process, which is always much more than just a set of individual steps towards a particular goal. With you, the process partly determines itself – it's everything, in a way. You test out all the possibilities of various materials, arrange them ruthlessly, and refuse to stop before you've achieved the intended result. It seems both demanding and totally essential. At the same time, it is rare for an artist to have that kind of time at their disposal, given the constraints imposed upon them and the real-life logistics – in most cases, the exhibition simply won't wait for you. Can you talk about the time you've spent on this project, and the ways in which time has been your friend while working on this exhibition for Kunstnernes Hus?

— I'm busy working all the time, so it isn't necessarily an upcoming exhibition that drives me to work towards a goal. I go in and out of processes all the time, regardless of external factors like that. The crucial thing in developing this exhibition was the work I did on the series *Reliefs and reinforcements* in 2018, which was about how the body deteriorates and how it is then treated by society, in an emotional sense – how it just vanishes. I made a few objects exploring this theme. The following year I went on my own personal Grand Tour, which also proved highly influential – first to Brazil, then Paris, and finally Berlin. During those trips abroad I kept the project going while observing the traits of the different societies. Then I created a mock up on that basis. Later, when I was invited to show at Kunstnernes Hus, it gave me a physical space and a time frame. Then things began to change a bit. I had made a mock-up, but now I could start thinking about how it would work in specific rooms. The project came into being, and I began working on the lead and the duvets.

Dette er jo en komplisert og omfattende utstilling å organisere. Hvordan har det vært å planlegge en så stor utstilling, med monumentale arbeider, på et lite atelier? Det fysiske arbeidet har jo foregått både inne og ute. Hvordan har de ulike sesongene spilt inn?

——— Egentlig er jo atelieret mitt altfor lite til å jobbe med disse volumene. Så her måtte jeg bruke årstidene. Jeg gjorde alt jeg kunne gjøre utendørs vår, sommer og høst – så kom vinteren, noe som førte med seg mye organisering. Mange av blyarbeidene har jeg måttet gjøre ute, både på grunn av volum og for å få til den patinaen jeg ønsker. Luft og fukt har hjulpet meg med dette. Det hele krever en viss logistikk, det er flere produksjonsledd i sving, blant annet sveising, og alle operasjonene er avhengige av hverandre. De 60 trærne er banket ut i bly, som gjenskaper trestammens egne tegninger. Det har i grunnen vært en vanvittig prosess, fra de ble samlet sammen fra skogen. De ble hentet inn fra naturen med ulike størrelser, tykkelser, lengder og kvister.

Utstillingens vesen er grunnleggende midlertidig – en unik hendelse av en viss varighet. Man må være der, i akkurat den tidsluken. Hos deg er det som tiden også ligger podet inn i verkene selv, på ulike vis. Kan du si noe om dette?

——— Etter lang utforskning av blyet, som det har blitt mer og mer av, og som jeg har sett muligheter og fravær av muligheter i, gror historiene fram som del av prosessen. Jeg hadde modellen, jeg holdt meg inne i den, men begynte etter hvert å frigjøre meg, den ble mindre interessant. Samtidig forenklet modellen arbeidet for andre som var involvert i utstillingen, spesielt Ida Kierulf som kurator. Den gjorde alt mer konkret. Men jeg fjernet meg fra den, jeg begynte å reise andre veier og fokuserte på hva blyet ga meg.

Bleikeplassen kom inn helt på slutten. Den var ikke planlagt eller laget skisser av, den fantes ikke. Men så lagde jeg ett flak med hull, som jeg ser som det innerste mørke i oss mennesker. Så lagde jeg ett flak til, og spurte meg selv om hvor mange jeg kunne lage, for da så jeg for meg en hel firkant som lå der og svevde. Det at hullene ble laget, henger sammen med en lang prosess, og nå var jeg totalt frigjort fra den opprinnelige modellen. Akkurat dette gjelder flere av arbeidene som har kommet til underveis. Andre ting har jeg villet sterkt, og det har vist seg å ikke fungere. Underveis jobbet jeg med flere forsøk som ble forkastet, eller holdt utenom den endelige utstillingen.

As an artist, you're very hands-on. In the summer of 2020, you described to me how you 'swoop down into your studio like a bird'. What type of bird do you see yourself as?

——— That comment referred to me standing on the stairs or the mezzanine in my studio and looking down, so that I can get a complete overview from a bird's-eye perspective. I often think of the way the gaze can move around – down, up, sideways, straight ahead. Usually I have several fragmentary pieces on the go at the same time – it's not like I start on a piece and then work on it till it's finished before moving on to the next. Generally I start by sketching the small beginnings of something. While I was working on this exhibition, I began by beating the lead, while the works themselves were directly shaped by local observations I was making on my travels. I picked up the shacks in Brazil, the duvets from Paris, and the drainpipes from Berlin. The whole process is very much about putting these fragments together, like basic elements within a larger narrative. You could call what I'm doing model-making, where my thoughts acquire a shape that gradually forms the basic outline of a larger project. Sculptures lie at the very core of this structure, and together they become components within larger installations.



Utstillingen er mer enn summen av sine enkeltverk. Det omgivende rommet krever en bevissthet og egen følsomhet for det materielle, det nære, vare og voldsomme. Hvordan plassere alt dette i disse salene, som jo har en helt spesiell status i norsk kunst og kunsthistorie? Tidligere intendant Steinar Gjessing kalte dem for «likkistene». Skiller måten du håndterer disse rommene på seg fra tidligere utstillinger?

———— Salene på Kunstnernes Hus er jo slik at når man entrer dem, er det langt til enden. Dette formatet har i seg både en tyngde og et lys, og jeg ser dem overhodet ikke som likkister, men som fantastiske reiser. På et tidlig tidspunkt laget jeg modeller av begge overlyssalene, og tenkte på hvordan de åpnet seg opp fra trappeløpet. Historien sitter i taket via Per Krohgs maleri. Jeg har hele veien tenkt på mulighetene som ligger i volum, den store høyden og hvordan blikket kan brukes aktivt. Ulike formater, og hvordan disse spiller sammen, opptar meg. Jeg jobber både horisontalt og vertikalt, rett på: sokler eksisterer ikke for Hanne Tyrmi.

Trærne er spesiallaget til Kunstnernes Hus, og henger over deg i kjettinger. De danner to hovedlinjer og flere tverrlinjer i rommet. I trapperommet finnes et steinras som hvelver mot deg, en uorden, noe rot. På motsatt side av trappeløpet har du de små skurene, og dette er viktige motpoler: ulike historier på hver sin side av trapperommet som snakker sammen. Stabelen av stein rommer favelaen, alt det som ikke er i system, som raser utenfor og ikke deltar i samfunnets etablerte normer. Skurene er lagt inn omtrent som celler i en bikube. Jeg ønsker at du ikke bare feier gjennom utstillingen, men blir nødt til å komme nær objektene. De er oppi, inni, over, rundt deg. Du vikler deg inn i dem, som noe du vanskelig kommer deg ut av.

This is a complex, overwhelmingly big exhibition to coordinate. How has it been to plan a large scale exhibition of monumental works from a tiny studio? You've carried out the physical work both indoors and outdoors. What role have the changing seasons played?

———— My studio is actually far too small to work on such huge pieces, so I had to tailor my work to the various seasons. I did everything I could outdoors during the spring, summer and autumn – and then winter came, which required a lot more organisation. I had to make many of the lead pieces outdoors, both because of their size and in order to achieve the patina wanted. The air and the damp have helped. Since there were many different stages of production going on at the same time, such as welding, it required painstaking logistics because all the operations depended on one another. The sixty trees have been hammered out in lead, recreating the natural drawings of the trunks. It's been an insane process, ever since they were culled in the forest with their various sizes, thicknesses, lengths, and twigs.



An exhibition is fundamentally temporary in nature – it's a unique event of a certain duration. You have to be there, during that exact time frame. In your practice, it's as though time itself is embedded into the works themselves, in various ways. Can you talk about that?

————— After exploring lead for such a long time – something I've done more and more, and in which I've seen both possibilities and a lack of possibilities – the stories emerged as part of the process. I made a mock-up of the rooms in Kunstnernes Hus and I stuck to it, but I gradually began to liberate myself, because it had come to seem less interesting. At the same time, the mock-up made the work of other people involved in the exhibition much easier, especially for Ida Kierulf, the curator. It made everything more concrete. But I distanced myself from it – I began to travel along other roads and focused on what I was getting from the lead.

The bleaching yard emerged right at the end. It wasn't planned or sketched out – it didn't exist at all. But one day I made a sheet of lead with a hole in the middle, which I see as the deepest underlying darkness in humanity. And then I made another sheet, and I wondered how many I could make, because I was starting to visualize an entire square of sheets, hovering above the ground. The holes were the culmination of a lengthy process, and I suddenly felt completely liberated from the original model. This applies to several of the works that have come into being during this process. I wanted to include other things as well, but in the end they turned out not to work. I also made several tryouts of ideas that I ended up rejecting, or that I chose not to include in the final exhibition.



Veiene utenfor kartet

Du nevner den utstrakte reisingen i 2019 som en viktig erfaring som staket ut en kurs, en direkte foranledning for arbeidene. Kan du fortelle litt om din egen historie med Brasil, som til forskjell fra Paris og Berlin er mer fjerntliggende, både geografisk og kulturelt?

———— Jeg ønsket å dra tilbake til Brasil, hvor jeg først reiste for 28 år siden og bodde i to år. Det var en betraktelig økonomisk risiko å reise over den gangen, og vi solgte leiligheten for å få det til. Nå ville jeg tilbake og møte kunstnerne fra den gangen, og ikke minst se hvordan Brasil har utviklet seg politisk og sosialt. Hvordan har kunstnerne klart seg? I løpet av de tre månedene jeg var der, møtte jeg igjen mange fra den gangen da jeg for alvor fant mitt språk som kunstner. Jeg gjorde tre utstillinger mens jeg bodde der, to i Rio de Janeiro og én på Museo de Arte Moderna i São Paulo, MAM.

Da jeg reiste til Brasil på begynnelsen av 90-tallet, var det i en tid hvor jeg følte det var trangt i Norge. Jeg opplevde at det var veldig tydelige hierarkier og grupper; skulptur og maleri befant seg på toppen, fulgt av grafikk og tegning. Samtidig var vi så heldige at vi hadde en fagorganisasjon, og sterke stemmer fikk gjennomført stipendordninger som garantiinntekten. Jeg fant meg ikke til rette i noen av båsene, det var så mange regler. Blant annet gjorde jeg den store fadesen at jeg malte på tre. Det gjorde man bare ikke! Jeg hadde en idé som handlet om å ta i bruk flere medier samtidig, men opplevde at det var det ikke rom for.

I Brasil, som bortsett fra biennalen i São Paulo overhodet ikke sto på kartet i det norske miljøet, tenkte man annerledes. Jeg kunne på en måte se alt med nye øyne. For meg var det en befrielse, og gjennom møtene med brasilianske kunstnere ble jeg venn med Carmela Gross, Daniel Senise, arkitekten Claudio Bernardes og designerbrødrene Campanas. Senere kom også Dias & Riedweg inn i livet mitt. Og mange flere. «It's a tribe», sa fotografen og galleristen Eduardo Brandão til meg. Det har han rett i. Kunstnere møtes over hele verden. Av de kunstnerne jeg traff i Brasil, har mange blitt verdensberømte, mens andre har blitt visket ut. Årene der ga meg en grunnleggende internasjonal forankring som jeg har bygget videre på med arbeidsopphold i land som India, Kina og Sør-Afrika.

Vi er Europa, vi er lille Norge, vernet på alle kanter, med fagorganisasjoner og stipender. De som var på min alder i Brasil hadde opplevd diktaturet. Mange snakket ikke engelsk. De hadde liten input fra kunstverden og den øvrige verden

The exhibition is more than the sum of its individual works. The surrounding room requires an awareness and a real sensitivity to the materials, to intimacy, to delicacy and horror. How can you fit all of this into these galleries, which of course enjoy a special status in Norwegian art and art history? The former curator Steinar Gjessing referred to them as 'the coffins'. Have you approached these rooms in a different way from your previous exhibitions?

———— Well, Kunstnernes Hus is laid out so that when you enter the galleries, it's a long way to the end of the room. In this format, there is a weightiness and a lightness, and I don't see them as coffins at all, but as wonderful journeys. At an early stage I created models of both the upper galleries and thought about how they opened out from the top of the stairs. History is embedded in the roof in the guise of Per Krohg's painting. Throughout the entire process I've thought about the possibilities of exploiting the volume and the high ceilings and how the viewer's gaze can be actively engaged. I'm interested in different formats and how they interact. I work horizontally and vertically, and directly as well. Plinths don't exist for Hanne Tyrmi.

The trees have been created especially for Kunstnernes Hus, and they are suspended, chained together, above the viewer. They create two main lines crossed at right angles by other lines in the room. In the stairwell there is a rockslide heading in your direction, a chaotic mess. On the other side of the stairs are the small shacks, and these act as important contrasts: there are different stories in dialogue with each other from either side of the stairwell. The rockfall encompasses the favela, everything that isn't part of the system, everything that collapses outside it and doesn't have anything to do with established social norms. The shacks are arranged almost like the cells in a honeycomb. I don't want visitors to just rush through the exhibition, I want them to be forced up close to the objects. The works are in your face, inside you, above you, around you. You get caught up in them and find it hard to untangle yourself from them.



Pathways off the map

You mention your extensive travels in 2019 as a key experience that marked out a route and gave rise to these works. Can you speak a bit about your own personal history with Brazil, which is more remote from Norway than Paris and Berlin, both geographically and culturally?

————— I first travelled to Brazil twenty-eight years ago and lived there for two years, and I wanted to go back. Travelling there involved significant financial risk, and we sold our flat to make it happen. I wanted to go back and meet the artists I had met before, and not least see how Brazil has developed politically and socially. How have these artists gotten by? During the three months I was there, I reconnected with many of the people from that first visit when I found my artistic language in earnest. I held three exhibitions while living there – two in Rio de Janeiro and one at the Museo de Arte Moderna, or MAM, in São Paulo.

When I travelled to Brazil in the early 1990s, it was at a time when I felt the horizons in Norway were very narrow. My experience was that there were very clear hierarchies and groups, with sculpture and painting at the top, followed by prints and drawing. At the same time, we were lucky enough to have a union, and by raising our voices we were able to campaign for funding schemes, such as the guaranteed income for artists. I didn't find my feet in any of these various pigeonholes – there were just so many rules. For example, I committed the sin of painting on wood. It just wasn't heard of! I had an idea that involved combining a variety of media, but found that there wasn't room for that.

In Brazil – which, apart from the biennale in São Paulo, was not at all on the Norwegian art radar – people had a different approach. In a way I could see things with fresh eyes. This came as a relief, and through my encounters with Brazilian artists I became friends with Carmela Gross, Daniel Senise, the architect Claudio Bernardes, and the Campanas designer brothers. Later on, Dias & Riedweg also came into my life, along with many others. 'It's a tribe', the photographer and gallerist Eduardo Brandão told me. And he's right. Artists meet each other all over the world. Of the artists I met in Brazil, many have become world famous, while others have disappeared. The years I spent there gave me a fundamentally international outlook, which I later continued to develop in countries such as India, China, and South Africa.

We are Europe, we are little Norway, protected on all sides, with trade unions and grants. People my age in Brazil

←
Utendørs atelier
i Brasil, 1994

←
Outdoors studio
in Brazil, 1994

utenfor Brasil. Lygia Clark og Hélio Oiticica, som var to av de første jeg så utstilt der, var jo døde da jeg kom, men hadde hatt en lang karriere under skiftende regimer; de arbeidet også før diktaturet (som varte til 1985). Frødigheten jeg opplevde hos dem fikk meg til å tenke at her var allting mulig. Under diktaturet var alt innskrenket, og kunstnerne levde i usikkerhet. Men de hadde et så godt utgangspunkt, blant annet med alle de store markedenes vell av materialer. Her kunne du finne alt. Impulsene lå der og ruget. I Brasil var det jo ikke noen sterk fagorganisasjon, og de fleste kunstnerne jeg møtte kom fra middelklassen og den øvre middelklassen. Du måtte simpelthen komme fra en velstående familie for å kunne velge kunstnerkarrieren. Så da jeg kom fra Europa, trodde mange at også jeg lå i det sjiktet. På den måten var det en mismatch i erfaring.

Alt jeg hittil hadde lært kunne jeg bare putte i en koffert og hive på havet. Jeg måtte lære på nytt og se med nye øyne. Jeg kom inn i en verden med mange ulike kunstnermiljøer. Jeg så mange ulike måter å bevege seg på, både sosialt og politisk. Men det var en aksept for at man kunne ta sine egne valg, en fri holdning til hvordan man ville jobbe, rullegardinen gikk ikke ned. Du hadde et himmelrike av materialer og muligheter, til å få ting sandblåst og sandstøpt



had lived under the dictatorship there. Many of them didn't speak English. They didn't have much input from outside Brazil, whether from the world of art or the world in general. Lygia Clark and Hélio Oiticica, who were among the first artists I saw at exhibitions there, had of course both passed away by the time I got there, but they had long careers under different regimes. They also worked before the dictatorship, which lasted until 1985. The exuberance I sensed in their art made me think that everything was possible there. Everything was restricted during the dictatorship, and artists lived uncertain lives. But they had such a solid foundation, for example the great abundance of materials that were available in the large markets. You could find everything there. The sources of inspiration were just lying in wait. In Brazil, of course, there wasn't a strong trade union, and most of the artists I met came from either the middle class or the upper middle class. You simply had to come from a wealthy family in order to opt for an artistic career. So when I came from Europe, many people assumed that was my background as well. In that regard there was a mismatch in our experiences.

Everything I had learned up until that point could just be chucked into a suitcase and thrown in the sea. I had to learn from scratch and see things with new eyes. I entered

i aluminium i et hull i veggen, nesten uten at det kostet noe. Jeg så jo betydningen av hvor jeg kom fra, hvor heldig jeg var, men jeg så også hvordan man kunne åpne opp i flere retninger. Det gjorde enormt mye med meg og min kunst, og gjorde meg mer bevisst fagpolitisk. Dette satte flere ting i system for meg, uten at jeg egentlig var helt klar over det. Da jeg flyttet til Brasil, sendte jeg alt verktøyet dit, men det kom aldri fram. Motorsag og det hele, det var jo ikke lov å ta inn i landet. Hva gjorde jeg da? Jeg måtte omformulere hvordan jeg skulle jobbe, så det var egentlig bra at verktøyet strandet. Jeg ble presset til å se etter andre muligheter.

Utstillingen på Kunstnernes Hus begynte med dette tilbakeblikket, opplevd på nytt i en politisk virkelighet som kan kalles en katastrofe. I Bolsonaros Brasil har alt blitt rårere. Rio hadde forandret seg. Igjen så jeg skurene, men ungene var borte fra gata. Hvor er de nå? Likevel var det egentlig mest i Paris, da jeg var på Cité våren og sommeren samme år, jeg ble meg bevisst alle pappskurene som dukket opp rett utenfor der jeg bodde, bygget av rusk og rask. Jeg begynte å lage bittesmå skur i bølgepapp som jeg fant på gata. Jeg støpte senere tre av dem i bronse i Berlin. Prosessen består ikke nødvendigvis bare av handlinger, den mekaniske prosessen, men kontakten mellom hode og hånd underveis. Slik jeg ser det, begynte utstillingen før den var tiltenkt på støperiet i Berlin.

a world with many different artistic communities. I saw lots of different ways of moving, both socially and politically. But people there accepted that you could make your own choices. They were open to however you wanted to work – they didn't pull the blinds down. You had an ocean of materials and possibilities. You could have things sandblasted and sand-cast in aluminium in a hole-in-the-wall type of shop, almost without costing anything. I did see the importance of where I came from, and how lucky I was, but I also saw how you could open yourself up in multiple directions. This had a tremendous impact both on me personally and on my art, and it made me more aware of the politics of art. This put several different things in a system for me, even though I didn't entirely realize it. When I moved to Brazil, I shipped all my equipment over, but it never turned up. Chainsaws and everything – you weren't allowed to import that type of thing into the country. So, what did I do then? I had to rethink how I was going to work, so it was actually a blessing in disguise that my tools were impounded. I was forced to search for other possibilities.

The exhibition at Kunstnernes Hus began with this backwards glance, which I've now experienced again in the political situation there, which is nothing less than a catastrophe. Everything has become more brutal in Bolsonaro's Brazil. Rio has changed. I saw the shanty towns again, but the kids had vanished from the streets. Where are they now? Still, it was actually mostly in Paris, when I was in Cité that same spring and summer, that I became aware of all the cardboard huts popping up right outside where I was living, scraped together from odds and ends. I began to make teeny-tiny shacks in corrugated cardboard that I found on the street. Later on, I cast three of them in bronze in Berlin. The process doesn't necessarily just consist of actions, the mechanical process, but the contact between the head and the hand while you're working. As I see it, the exhibition began even before it was being planned at the foundry in Berlin.



På en måte kan kanskje disse skurene ses på som versjoner av helt grunnleggende støttefunksjoner for kroppen, noe nådeløst nakent og prekært, som er en menneskelig grunntilstand du lenge har jobbet med. Krykker og forsterkninger blir kanskje også metaforer for hva kunsten kan være på et helt universelt plan?

— Hele veien er det blaff fram og tilbake. Jeg er opptatt av skropeligheten i mennesket og i samfunnet. Samfunnet stemmer ikke lenger. Det har utviklet seg noe sykelig og dysfunksjonelt over samfunnsordningen og verdensbildet, religion og politikk. Ting stues vekk og stemninger kneler. Vi har alle en erfaring med å være utsatte og sårbare. *Avlastninger og forsterkninger*, som jeg nevnte tidligere, handler om at vi alle må ha hjelp noen ganger. Ikke bare med kroppen, men også intellektuelt. Det bygger seg opp stengsler som må løses opp. Jeg har jobbet med skulpturer som kan oppfattes som kroppsdel, proteser og krykker. Noe må holdes oppe, i en konkret, men også en abstrakt forstand. Hodet opptreer liksom på en stang, det kommer en kvist ut av foten. Det er amputasjoner, medisinske ringer og proteser. Beslektet er arbeidet med blytrærne som balanserer i luften. Jeg har lukket naturen, den er pakket inn i bly. Noe er forhindret, stanset opp.

In a way, these shacks could be seen as versions of totally basic bodily necessities, brutally naked and precarious, as a sort of base human condition that you've been working on. Perhaps crutches and supports also become a sort of metaphor for what art can be at a wholly universal level?

— Things surge back and forth all the time, and I'm interested in the fragility of both people and societies. Society is out of whack. The social order and the state of the world, religion, politics - they've become unhealthy and dysfunctional. Things are hidden away and voices are suppressed. All of us have felt exposed and vulnerable. *Reliefs and reinforcements*, as I mentioned before, is about how all of us need help from time to time. Not only with our bodies, but also intellectually. Barriers are built up that need to be dissolved. I have worked on sculptures that could be seen as body parts, prosthetic limbs, crutches. Something has to be held up, in both a concrete but also an abstract sense. A head turns up on a kind of pole; a twig sprouts out of a foot. There are amputations, medical corsets and prosthetic limbs. This also resembles the lead trees I make that balance in the air. I have encapsulated nature and packed it in lead. Something is hindered, thwarted.



Livet er en lang strek

Det er mange kontraster i dine arbeider. De kan være voldsomme i materialer og dimensjoner, men er samtidig følsomme og sårbare. Kroppsligheten følger dem, noen ganger ubehagelig, nesten grotesk. Jeg som har fulgt prosessen tett opplever dem som stadig råere rent emosjonelt, men også på et vis mer eksistensielt åpne. Tilsynelatende er du like mye i det ytre som i det indre rom, blant annet i flere arbeider som antyder hud, en sårbarhet og et dekke. Underliggende er en feministisk grunnfølelse som hele tiden får større spillerom.

———— De vegghengte arbeidene som refererer til hud, har fått tittelen *Betroelser*. Arbeidene spiller på tillit mellom kvinner, der du åpner opp for noe du helst vil skjule.

Life is a stretched-out line

There are a lot of contrasts in your works. Though they may be extreme in terms of materials and size, the pieces themselves are delicate and vulnerable. They have their own corporeality, sometimes uncomfortably so, even grotesquely. I've followed the process closely, and I see them as being more and more emotionally raw, but also in a sense more existentially open. Your art seems to take place just as much in the exterior as the interior, such as in several works that suggest skin, vulnerability, and a membrane. Underlying all this is a feminist dimension that comes more and more into play.

———— The works mounted on the wall that refer to skin have been titled *Hidden secrets shared*. These works touch on trust among women, when you open yourself up to something that you would prefer to keep concealed.

*Under et atelierbesøk i november 2020 formulerte du det slik at verkene uttrykker ulike stasjoner gjennom livet. «Livet er en lang strek, med en begynnelse og en slutt.» Vi er en del av reisen gjennom rommet. Det er så mange krav til alt som skal være i orden, men ting kan hele veien rakne i noe nevrotisk, eller klumpe seg sammen. Jeg tenker på dette i verket *Til overs*, en stabel med brettet bly, som står sammen med et stativ med ruller av bly og tekstiler.*

———— Det dreier seg om alt det som ikke får komme med videre, som bare blir liggende der som opphopninger. Det er på et vis statisk. I andre verk er det en mer reell bevegelse, mest i hullene, altså *Bleikeplassen*, og i trærne. Alt som henger innebærer en mulighet for bevegelse, at noe ikke har landet, men kan settes i sving.

*When I visited your studio in November 2020, you said that the works express different stages of life. 'Life is a stretched-out line, with a beginning and an end.' We are part of the journey through space. There are so many demands for everything to be perfect, but things can so easily degenerate into neurosis, or get stuck together. I think about this in *Superfluous stuff*, where a pile of folded lead stands next to a rack of lead and textile rolls.*

———— *Leftover* is about things that we can't bring along with us, and which just stay lying there like obstacles. It's a static work, in a way. There is more genuine movement in other works, mostly in the holes, like the ones in *The bleaching yard*, or the trees. Things that are hanging always have the potential of movement, of something that hasn't come down to earth but that can be set in motion.



Du endte opp med å gi hvert arbeid hver sin tittel, etter først å ha tenkt at de ulike salene på Kunstnernes Hus skulle ha hver sin samletittel. Tittelen på utstillingen, Hester dør stående var ikke på plass før sent i prosessen. Den får meg til å tenke på det fine diktet Hestene står i regnet av Astrid Hjertenes Andersen, og det tunge, trauste og vakre i den seige hestekroppen.

— Jeg har hatt titlene inni meg lenge. De lå og duvet, det var egentlig bare å hente dem ut. *Hester dør stående* viser til utholdenhet, at du må stå på og aldri gi opp, uansett hvor slitsomt eller vanskelig det er.

You ended up giving each work an individual title, after initially thinking that each gallery at Kunstnernes Hus would have its own overarching title for the pieces in it. The title of the whole exhibition, Horses Die Standing, did not arrive until late in the process. It makes me think about the very affecting poem 'Horses Stand in the Rain' by Astrid Hjertenes Andersen, and all the heaviness, solidity and beauty innate in the muscularity of a horse.

— I had the titles inside me for a long time. They were bobbing around in there, so it was just a question of me plucking them out. *Horses Die Standing* alludes to endurance, to committing to something and never giving up, no matter how exhausting or difficult the situation.

Mange av titlene er rikt assosiative, gåtefulle og poetiske uten å være overtydelige. Titlene er hviskende og antyder historier, brudd og risikable overganger. Bleikeklassen sender for eksempel tankene til Vesaas, men for meg personlig også til Lars von Triers serie *Riget*, som gjør et dramatisk poeng ut av at Rikshospitalet i København er bygget over de historiske blekedammene, noe som skaper ubalanse og trøbbel i ånde verden. Kan du si noe om hvilken betydning titlene har for deg, og dermed tekst og det litterære?

————— Hvordan jobbe med titler? Min metode har vært å samle små lapper på atelieret parallelt med at objektene vokste fram. Ordene klippes ut, de henges opp, og er med der i bakgrunnen, slik at de støtter opp under arbeidene i prosessen. Når du begynner å bygge opp noe, følger en dramaturgi med. Du er på en måte inne i en litterær verden. Du begynner å dra tråder og bygge videre, det kommer naturlig.

Det ligger allerede mye i verkene, mye smerte som jeg ikke behøver å understreke ytterligere gjennom titlene. Verkene må synge sammen. Tidlig i prosessen kom *Ti råd for å slutte å gråte*. Så dukket *De fleste veiene finnes ikke på kartet* opp, som er alle de hengende trærne. I denne tittelen lå hele forutsetningen for å finne fram, du må ha tro på de veiene du er nødt til å gå. Det er lett å bare se de veiene du tror er tilgjengelige, og la dem bli en direkte speiling av deg selv. Når du manøvrerer deg fram, vil du alltid danne sentrum i verden, men du mangler overblikket.

I samme rom som installasjonen med trær er også *Alt er fanget i en forestilling*, tre blanke liggende objekter. De har organiske former, det kan være pytter, vann eller isflak. Helt flate skulpturer som disse har jeg ikke gjort før. Jeg måtte gjøre det sånn for å få den riktige speilingen. Objektene har å gjøre med ditt eget speilbilde, at man speiler seg for å få svar, og for å bli vist veien. Speilobjektene ligger og vipper som en slags sannhetskorn, i enden av salen. Du får se deg selv, men du kan også fortape deg. I kontrast henger *Den første snøen* på vegg, en tittel som kom fordi arbeidet kom. Snøen er matt, den speiler ikke, men er bare noe i seg selv, utenfor en selv. Når du ser snø, er alt rent. Ingen har gått der, ingen har besudlet den, naturen har på en måte plastret over seg selv. Snøen er hvit og stille, før alt smelter og alt bare blir rot igjen. Jeg har klippet ut det øyeblikket, snøbildet, og laget en soveplass, en hvileplass for hørsel og syn. Sinnet heles, snøen renser deg – hvis du klarer å ta uttrykket til deg, som et lys i mørket.

Many of the titles are richly evocative, enigmatic and poetic, without being overt. The titles are like whispers that suggest stories, disruptions, and precarious transitions. The bleaching yard, for example, evokes [the Norwegian author] Tarjei Vesaas, but for me personally also Lars von Trier's TV series *The Kingdom*, which makes a dramatic point out of how the National Hospital in Copenhagen was built on top of the city's historical 'bleaching ponds', which in the series creates imbalance and trouble in the spiritual world. Can you talk about what importance the titles, and also the texts and the literary elements, have for you?

————— Well, when it comes to working on titles, my method has been to assemble notes on small scraps of paper in the studio at the same time as the objects come into being. I cut out the words and hang them up in the background so that they reinforce the works during the process. When you begin building something, its dramatic quality naturally ensues. You find yourself in a kind of literary world. You begin pulling threads together and then continue to develop it – it all flows naturally.

There is already a lot going on in the works, a lot of pain that I don't have to emphasize any further through the titles. The works have to sing in harmony. *Ten ways to stop your tears* turned up early on in the process. And then came *Most roads are not on the map*, which is the collective title for the suspended trees. This title embodied the whole idea of finding your way – you have to believe in the roads you need to travel. It's easy to see only the roads you think are accessible and let them become a direct reflection of yourself. When you manoeuvre yourself forwards, you will always be the centre of the world, but you're lacking an overview.

In the same room as the tree installation there is also *Everything is captured in a single scene* – three shiny objects on the ground. Their shapes are organic – they could be puddles, water, or sheets of ice. I've never done entirely flat sculptures like these before. I had to do it that way in order to achieve just the right degree of reflectiveness. The objects relate to your own reflection, to how you look in the mirror to get answers and to be shown the right path. The mirror-like objects lie quivering like kernels of truth, so to speak, at the far end of the gallery. You get to see yourself, but you can also get lost in yourself. By contrast, hanging on the wall is *The first snowfall* – a title that came about because the art did. Snow is matt, it doesn't reflect anything, but is just something in

Da du stilte ut på Henie Onstad Kunstsenter i 2001 kalte kunstnerisk leder Gavin Jantjes deg for en polyglott i katalogteksten til The word became a sentence. Har du noe forhold til dette begrepet? For deg virker det som om ordene er veldig viktige, men de er ikke teoretisk avkoblet fra kroppen. Det handler kanskje mest om den fysiske fornemmelsen ordene kan gi?

— Du lager ett ord, det kan være én skulptur, og begynner å sette sammen. Til slutt blir det en setning, eller én installasjon som har mange betydninger. En setning modellerer en stemning i et rom. Dens ulike deler kan skyves og flyttes på, men det fungerer bare hvis de hver for seg er gode og står for seg selv. Jeg ante jo ikke hva det ordet betydde da Gavin brukte det, jeg måtte google! Det betyr et menneske som har mange språk, noe jeg synes det var veldig morsomt å bli kalt. Det ga meg en stolt fornemmelse, selv om de færreste har noe forhold til begrepet. For meg er det viktig å romme en flerspråklighet, men også en poesi. Ett objekt kan bli en setning, satt sammen med andre objekter, og utstillingen skaper en lengre fortelling. Hva du som betrakter drar kjensel på, eller tolker, er avhengig av hvilke språk du allerede behersker. Du kjenner bare igjen de språkene du kan, det er jo sånn språk virker.

Jeg er veldig verbal i omgangen med ord, sånn har det alltid vært. Som en indre flamme mer enn på et bokstavelig, refererende eller konseptuelt plan, omgangen med ord er en prosess som trenger tid for å modne. Jeg må få satt sporene riktig, til det ikke lenger hersker noen tvil. Denne ordleken er noe jeg alltid har hatt i meg, og jeg skriver for hånd eller med elektrisk skrivemaskin. Jeg vil si jeg har en litterær måte å jobbe med objekter på. Samtidig vil jeg understreke at det alltid må være en viss avstand mellom objektet og teksten, enhver må få frirom til å lese på sin måte. Hvis det rommet ikke er der, drepes både tekst og objekt. Jeg leter etter de ordene som tar deg med på en reise etter å forstå. Noen ganger kommer tankene og titlene av seg selv, kanskje før verket. Ordene ligger langt inni der. Hvis jeg må streve for mye med det, kan verket like gjerne forbli uten tittel.

itself, outside of yourself. When you look at snow, everything is clean. No one has walked there, no one has spoiled it. Nature has in a way plastered over itself. The snow is white and silent, before it all melts and turns into a mess again. I have extracted that moment, the image of snow, and created a sanctuary for sleeping, a place for resting your ears and eyes. Your mind is healed, the snow purifies you— if you're capable of taking the imagery in, like a light in the darkness.



De kryssende metallstengene midt i rommet, med det svarte tøyestykket helt opp mot taket som et slags flagg, fremstår som ekstra truende, men kanskje først og fremst illevarslende, et varsel som må tydes. På den måten er det et tegn i et større system. Hva gir tekstilet som materiale her, i kontrast til alt det harde og fikserte?

——— Ja, det krysset er et varsel. Noe kommer til å skje. Jeg har kalt verket *Mene Tekel*, som er en urgammel betegnelse, en slags mytologisk skrift på veggen, med klang av et hekseformular, noe besvergende. Det betyr også bare varsel. Du er veiet og funnet for lett. Nå er det for sent, for du har vært blind for skjebnen. Det er kanskje noe desperat og mørkt over dette som markerer midten av rommet og forkludrer lyset, slik at man løfter blikket. Det var min første tanke, at noe mørkt skygget for lyset, og jeg ville at dette skulle skje helt bokstavelig. I overlyssalen handler det om lys, jeg ville ha noe høyt og ruvende som tok lyset, og på den måten jobbet *mot* rommet. Krysset står som to gafler, med et spyd på toppen. Det harde opptrer mot det myke materialet – derfor tekstil og derfor svart. Noen har assosiert de sammensydde svarte filteppene med IS-flagget, men min intensjon er på langt nær så bokstavelig. Men jeg vil pirke borti noe utrygt som også er politisk, en situasjon vi befinner oss i, en essens. Lappet sammen det som har vært og er.

When you had a show at Henie Onstad Kunstsenter in 2001, the artistic director there, Gavin Jantjes, called you a 'polyglot' in the catalogue essay for The Word Became a Sentence. How do you relate to this term? It seems as though words are very important to you, but they are not theoretically detached from the body. Maybe it's mostly about the physical sensations the words can induce?

——— You create a word – it might be a sculpture – and begin to put things together. In the end it becomes a sentence, or an installation that has many meanings. A sentence shapes the atmosphere in a room. Its various components can be shifted and moved around, but it only works if they're good individually and can stand on their own. I had no idea what 'polyglot' meant when Gavin used it – I had to google it! It means that a person speaks many languages, which I thought was very amusing to be characterised as. It made me feel a sense of pride, even though the phrase itself is pretty much unknown to most people. It's important to me to encompass a multilingual dimension, but also a poetry. One object can become a sentence, assembled together with other objects, and the exhibition creates an extended narrative. What viewers recognize or interpret depends on the language they already know. You only recognize the languages you know – that is just how languages work.

I have always had a very verbal relationship with words, that's the way it's always been. Our use of words is a process that needs time to mature, like an inner flame, more than on a literal, allusive, or conceptual level. I need to denote things correctly, so that there is no longer any doubt. This wordplay is something I've always had in me, and I write by hand or on an electric typewriter. I would say I have a literary way of working on objects. At the same time, I would underline that there must always be a certain distance between the object and the text. Everyone should feel free to interpret it in their own way. If that freedom is missing, it kills both the text and the object. I look for words that take you on a journey of understanding. Sometimes the thoughts and titles turn up by themselves, perhaps before the work. The words are deeply entrenched. If I have to struggle too much with them, the work might well remain untitled.



The metal poles crossing at the centre of the room, with the black cloth at the top towards the ceiling like a sort of flag, seems especially threatening, but perhaps above all foreboding, like an omen that requires interpretation. In that way it is a sign within a larger system. What does the fabric add as a material here, in contrast to all the hard and fixed elements?

——— Yes, that's right, the cross is an omen. Something is going to happen. I have called the work *Mene Tekel*, which is an ancient phrase, a sort of mythological writing on the wall – it sounds like a witch's spell, something incantational. It also simply means 'warning'. You've been weighed in the balance and found wanting. It's too late now, because you have been blind to fate. There is perhaps something desperate and dark about this that marks the centre of the room and occludes the light, so that you look upwards. That was my initial thought, something dark overshadowing the light, and I wanted this to take place in a literal sense. The skylight galleries at Kunsternes Hus are all about the light, so I wanted to have something tall and towering that captured the light, and working *against* the room. The cross stands there like two forks, with a spear on the top. The hard elements contrast with the soft material – hence the fabric and hence the blackness. Some people have associated the patched-up black felt pieces with the ISIS flag, but my intention has never been so literal. But I do want to touch on something unsafe, something that is also political, a situation we find ourselves in, an essence. So I've patched together what has been and what is.

Du har allerede nevnt De fleste veiene finnes ikke på kartet i den ene overlyssalen som et slags nøkkelverk. Trær i bly henger i kjetting fra taket, de ruver som en fossil skog. Kan du utdype hva slags veier det siktes til her?

————— Hvor kommer vi fra? Hvordan har verden formet deg? Når man er liten, skjønner man ikke at det finnes valg. Det er mye som skal legges til rette for at man skal kunne gro som menneske. Det urettferdige er at man ikke alltid får den plassen i livet, og noen finner aldri ut av det. Folk sier ikke alltid hvor du skal gå, og det er lett å gå i feil retning. Du kan gå deg veivill. Hvem er jeg? Hva synes jeg? Dette er de helt sentrale spørsmålene. Det kan ta et liv å si til et menneske at det tar feil. Du kan føres som en åre gjennom vannet. De valgene du tar definerer deg som menneske, og du kan ikke annet enn å stole på deg selv – og andre. Du må stoppe opp og være nysgjerrig. Overalt i livsutviklingen er det tverrlinjer som knekker, dumper og drar.

De fleste veiene finnes ikke på kartet er på et mer konkret plan også knyttet til den synlige infrastrukturen i bybildet i Berlin, hvor karakteristiske rør løper over gatene som en organisme over bygninger og innbyggere. Deres funksjon er å drenere vekk vann fra fuktige områder i byen, og blir dermed et redskap for å kontrollere og underlegge oss naturen. De rørene har jeg dratt med meg videre i mine blytrær.

You've already highlighted Most roads are not on the map in one of the skylight galleries as being a kind of key to the whole exhibition. In this work, lead trees hang down from the ceiling in chains, towering above us like a sort of fossilised forest. Can you elaborate on what kind of roads you're alluding to?

————— Where do we come from? How has the world shaped you? When you're a kid, you don't understand that there are choices. Many things have to be in place for you to grow as a person. What is unfair is that you don't always get that space in life, and some people never figure it out. People don't always tell you where to go, and it's easy to go in the wrong direction. You can lose track. Who am I? What do I think? These are the entirely fundamental questions. It might take a lifetime to tell someone that they are wrong. You can be guided like an oar through the water. The decisions you make define you as a person, and you can't do anything but trust yourself – and others. You have to stop and be curious. As your life unfolds, there are criss-crossing lines everywhere that crack, tumble, and pull.

On a more concrete level, *Most roads are not on the map* is also related to the visible urban infrastructure in Berlin, where the city's characteristic drainpipes run through the streets, above buildings and people, like an organism. Their purpose is to drain the rainwater from the most waterlogged parts of the city, so that they become a tool for controlling and subjugating nature. These pipes inspired me to make the lead trees.

Tyngden i materialet

Det er en absolutt tyngde i utstillingen, noe fysisk tar overtaket på deg, helt fra du går opp trappen hvor raset venter på toppen. Tonnevis av bly har både en reell og metaforisk vekt. Er denne tyngden kjernen i utstillingen? Du har sagt den handler om det såreste og det tyngste i livet. Blyet er fargeløst og ugjennomtrengelig. Hva er mennesket i møte med blyet?

— Bly dekker og verner. Det er tungt og mykt, og det skjuler. Det har mange egenskaper, derfor er materialet i seg selv interessant.



The weightiness of the material

There is an absolute weightiness to the exhibition – something physical seizes hold of you as soon as you walk up the stairs to the top, where the rockfall is waiting for you. The tonnes of lead have both an actual and a metaphorical weight. Is this weightiness the core of the exhibition? You've stated that the exhibition is about the most vulnerable and heaviest things in life. Lead is colourless and impermeable – what is humanity in the encounter with this lead?

— Lead covers and protects. It is heavy and soft, and it envelops things. It has many qualities, so the material itself is interesting.

Ditt første verk i bly var en gardin på 3×9 meter som først ble vist på separatutstillingen på Haugar kunstmuseum i 2014 og senere på Kunstnerforbundet i 2016. Nå dominerer blyet hele utstillingen. Dette materialet forandrer seg fysisk over tid, og kan tidvis minne om matt fløyel. Har materialet endret seg for deg, nå som du bruker det i så stor utstrekning?

————— Verket *Behind the dusk* er videreført på Kunstnernes Hus, så og si i sin tredje fase. Det er under utvikling, det er selv på reise og antar stadig nye betydningslag. På Haugar inngikk blygardenen i et interiør hvor rammeverket var huset som metafor, fra kjeller til loft. Her lå det minner om et panoramavindu hvor gardinen var trukket for, og ingen så verken inn eller ut. Verden slapp ikke inn, og historiene ble avstengt. Da verket ble vist på Kunstnerforbundet kunne publikum passere gjennom en åpning i gardinen, og på den måten oppleve verket både utenfra og innenfra. Denne gangen ville jeg la gardinen stenge rommet fullstendig, og forminske det. Vi vet ikke hva som skjer bak. De forskjellige versjonene har til felles at de signaliserer det motsatte av trygghet, alt er jævlig usikkert.

Da jeg i 2012 startet med bly, var det fordi jeg hadde noen blyrester etter å ha tettet rundt pipa. Så begynte jeg å eksperimentere. Blygardenen vokste fram som en fortelling som nærmest var sydd i blymaterialet. Jeg sto i ett år bare med bly, og ble kjent med blyets egenskaper. Jeg fikk trening med materialet over tid, og så muligheter i det tunge og døde. Det er et materiale som kan henge, det kan bli florlett etter behandling, men kan også bankes i stykker. Når du banker, drar du ut metallet. Blyet er grunnleggende bevegelig, det er lett å forme og banke til, men hvis man ikke skjønner hvordan bly skal behandles, klapper det sammen. Man må være veldig sikker på hvor objektet begynner og slutter, for blyet lever sitt eget liv. Når lys og luft i rommet kommer inn, forandrer blyet seg. Det eldes, oksideres og får patina. Tiden har forandret blygardenen, den har fått andre skygger og formasjoner, partier på overflaten er mattet ned og blitt nesten visket ut. Det er rett og slett et spesielt egenrådig materiale, som tiden selv. Og tiden kan du ikke bestemme over. Den er selv bly, grå og trist.

Your first work using lead was a curtain measuring three by nine metres that was initially displayed at your solo exhibition at Haugar Art Museum in 2014 and later at Kunstnerforbundet in 2016. And now lead permeates the whole of the new exhibition. This material changes physically over time, and may at times bring to mind dull velvet. Has this material changed for you, now that you use it to such a large extent?

————— The work *Behind the dusk* has been continued at Kunstnernes Hus, now in its third phase, so to speak. It is currently being developed – it is itself on a journey, constantly assuming new layers of meaning. At Haugar, the lead curtain was part of an interior where the overall framework was the house as a metaphor, from the cellar to the attic. This included vestiges of a panoramic window where the curtain had been closed so no one could look in or out. The world was excluded, and stories were shut out. When the work was shown at Kunstnerforbundet, the audience could pass through an opening in the curtain and thereby experience the work from both the outside and the inside. This time I wanted to let the curtain close off the room completely and reduce it. We do not know what is going on behind it. What the different versions have in common is that they signal the opposite of safety – everything is just so uncertain.

When I started out with lead in 2012, it was because I had some lead left over from sealing my chimney. And so I began to experiment. The lead curtain emerged as a narrative that was almost woven into the lead. For a year I worked exclusively with lead and became familiar with its properties. I gradually became adept at using it and saw the potential in this heavy, inert material. It's a material that can hang down – it can also become light as a feather after treatment, but you can also hammer it into pieces. When you hammer it, you extend the metal. Lead is fundamentally malleable – it is easy to bend and hammer into shape, but if you don't know how to treat it, it will collapse. You have to be extremely sure of where the object begins and ends because lead lives a life of its own. When the light and air of the room are factored in, lead alters. It ages, oxidizes, and develops a patina. And so time has transformed the lead curtain – it has acquired other shadows and formations, while certain portions of the surface have become duller and almost erased. Lead basically has a mind of its own, just like time itself. And you can't govern time. Time itself is lead – grey and gloomy.

Det å tvinge blyet inn i en skulpturell form, er sjeldent å se. Man tenker jo gjerne på Anselm Kiefer, men han jobber vel stort sett med hele flak som settes sammen. Du har flere stativlignende strukturer, som får meg til å tenke på arte povera-kunstneren Jannis Kounellis og hans installasjoner med industrielle kroker og slakt. Her betones noe kroppslig og brutalt på en uhyre konsentrert og taktil måte.

De ulike stativene har hos deg ulike indre logikker, utfyllende åpne og lukkede former. Du har omtalt disse som innkapslede minner, i form av beholdere. Skålene i bly kan minne om kneskåler, hasper og ledd i kroppen som her henger som avskjær på kroker. Du begynte med de åpne formene, og de lukket seg gradvis, de ble til noe annet. Du har også laget en enorm kule, som i mine øyne like gjerne kan være et middelaldersk torturredskap. Hva foregår her? Hva slags fiendtlighet er vi vitne til?

————— Kula har jeg kalt *Rekyl*. I den opprinnelige modellen til stativene valgte jeg å henge objektene i kjøttkroker på et slaktestativ. Jeg lagde dette formatet hvor jeg ville blande sammen ulike objekter, et stativ hvor du henger opp noe som skal tas vare på, eller henges bort. Etter hvert bygde det seg mer ut som flere hovedtyper, ikke bare flak og skjellignende former, men lukkede, tette og forknytte beholdere som ble samlet for seg selv, som pendants. Det tok tid, men innholdet bevegde seg videre. Jeg har også arbeidet med flak av silikon, hengt over vektstenger som i et slags treningsstudio, i *Jeg roper navnet mitt og holder meg for ørene*. Livets ulike faser, og dets hjulpestokker, binder det hele sammen.



Mye av dette kretser rundt ivaretagelse, det å ordne det man har tilgjengelig i systemer, stabler og ruller. Det er en midlertidighet i dette, man bretter og ordner, lager arkiv som kanskje bare har betydning for en selv. Hva er det du ønsker kan lagres i din kunst, som en slags påminnelse?

————— Jeg ønsker jo at det skal vekkes opp noe, noe du har opplevd i en aller annen fase i livet ditt. Man setter sammen forestillinger og verdener basert på det som til enhver tid er tilgjengelig, om det så bare er tablåer av støvdotter og knapper – noe skrutlete som lever videre i den kunsten jeg lager. Jeg laget meg allerede som barn en annen verden for å komme meg ut av den jeg var i. Det har alltid vært viktig å flytte seg ut av det man kommer fra – og ikke forbli inni seg selv.

Alle disse rullepølsene med lagring, som i verket *Til overs*, viser kanskje til en situasjon som kan oppsummeres slik: Så mye hadde jeg, så mye har jeg igjen. Ting renner ut av livet. Til slutt er det bare små skvetter igjen, og urner. Det er ingenting som riktig fester seg, og tanker og drømmer ligger over hverandre i ringer. Det er en tvetydighet i alt det som er kapslet inn, det er noe som ikke slipper ut, samtidig som det er en aktiv lagring, en polstring. I kapselen og i frøet kan også noe gro fram. I *Bleikeplassen* kan det virke som noe er sprengt ut, alle lagene vi går rundt i. Samtidig balanserer også utstillingen mot noe lettere, noe som gjentar seg syklisk, skjærer gjennom og gir håp.

It's rare to see lead being forced into a sculptural shape. Anselm Kiefer readily springs to mind, but he seems to work mostly with entire sheets of lead that are put together. You have created several rack-like structures that make me think of the arte povera artist Jannis Kounellis and his installations of industrial hooks and butchered meat. This emphasizes something bodily and brutal in a highly concentrated and tactile way.

In your art, the various rails have their own inner logic, with open and closed shapes that complement one another. You have referred to these works as encapsulated memories, in the guise of containers. The lead bowls may evoke kneecaps, cartilages, and joints that hang there like offal on hooks. You began with the open shapes, and then they gradually closed, becoming something else. You've also created an enormous bullet, which in my eyes also looks like some kind of medieval torture instrument. What is taking place here? What kind of hostility are we seeing?

————— I've called the bullet *Target reversed*. In the original model for the rails, I chose to hang the objects from meat-hooks on a butcher's rack. I created this format where I wanted to mix together various objects, using a rail where you hang something that you need to preserve or store away. After a while, other elementary shapes presented themselves, not only sheets and spoon-like shapes, but closed, tight and sealed containers that were sorted into a distinct group, like pendants. It took a while, but the content developed. I have also used sheets of silicone, hung above barbells like in a sort of gym, in *I call out my name and shield my ears*. The various phases of life, and the things that help it along various, bind the work together.

Du vil ikke inn dit

Huset og det hjemlige, som du har jobbet mye med gjennom årene, trer nå mer i bakgrunnen. Likevel er disse skurenes nødtørftige strukturer miniatyrhjem i krise. De har brutt seg ut fra enhver illusjon om trygghet og tilhørighet – her er det ingen fasade igjen å verne om. Du har plassert skurene inn i et slags titteskap. De er fjernet fra oss, sett på avstand, og dermed mest visuelle. Samtidig er de noe som er gjemt vekk, kanskje til og med beskyttet. Hva slags samfunn ligger i disse små skurene, og måten de presenteres for oss på?

———— Vi som ser på er nødt til å være betraktere, vi er alltid det. Vi er ikke inne i det. Det ligger noe privilegert i å se, uten nødvendigvis å bli sett. Her er objektet og fortellingen ett. Det er omtrent 50 skur her, og tre av dem er i bronse, resten er laget i papp og voks. Å plassere dem i en kasse, en bikube, slik at du ser dem gjennom spalter, gir en mørk innramming – de blir ikke lenger nydelige objekter, men har en dobbelthet i seg. En beskyttelse som gir litt vern om livet, som er gjemt og hemmelighetsfull. I bikuben er det full aktivitet, for å få noe inn må man ut å stjele noe. Inne i begge salene pågår et massivt sanseangrep, her i bikuben er noe lite og skjørt sirklet inn. Men du vil ikke inn dit. Du glør inn på en verden som ikke er din, og blir en betrakter midt i Direksjonsrommet, med utsikt mot Slottsparken. Bak ligger favelaen i Brasil som et fugleberg med raset i trappa – her løper det en uttalt hovedlinje i utstillingen. Like fullt, grensene mellom hvem som ser, og hvem som blir iaktatt blir uklare i skumringen. *It's dark. Let's go home.*

Much of these works deal with preservation, on organizing what is available to you in systems and piles and rolls. There is a temporariness to this – you fold and organize things, create archives that perhaps only have meaning for you personally. What is it that you want to conserve in your art, like a reminder of sorts?

———— I want to awaken something, a thing you've experienced at some period or other during your life. You put together ideas and worlds based on what is available at any given point in time, even if they're only tableaux of buttons and dust – of something untidy that is embodied in the art I create. Already as a child, I would create other worlds to escape the one I was in. It has always been important to move outside of where you come from and to not remain inside yourself.

The sausages hanging in storage, as in the work *Superfluous stuff*, allude perhaps to a situation that can be summarized as follows: this is what I had, this is how much I am left with. Things drain away from life. In the end, there are only tiny trickles left – and urns. Nothing really stays permanent, and thoughts and dreams lie above each other in rings. There is an ambiguity to everything that has been encapsulated – there is something that is not allowed to escape, even while there is an active storing of it, a padding-out. Things can grow inside a capsule, inside a seed. In *The bleaching yard* it may seem as though something has been blasted out – all these layers we walk around in. At the same time, the exhibition also balances against something lighter, something that repeats itself cyclically, that cuts through and provides hope.

You don't want to go in there

The house and the domestic sphere, which you have explored so much over the years, are receding more into the background these days. Nevertheless, these shacks and their impoverished structures serve as miniature homes during times of crisis. They have broken away from any illusion of safety and belonging - there is no façade here that needs protecting. You have placed the shacks in a kind of display case. They have been removed from us and are seen at a distance, so that they mostly become visual. At the same time, they are hidden away, perhaps even protected. What kind of society lies in these small shacks, and in the way they are presented to us?

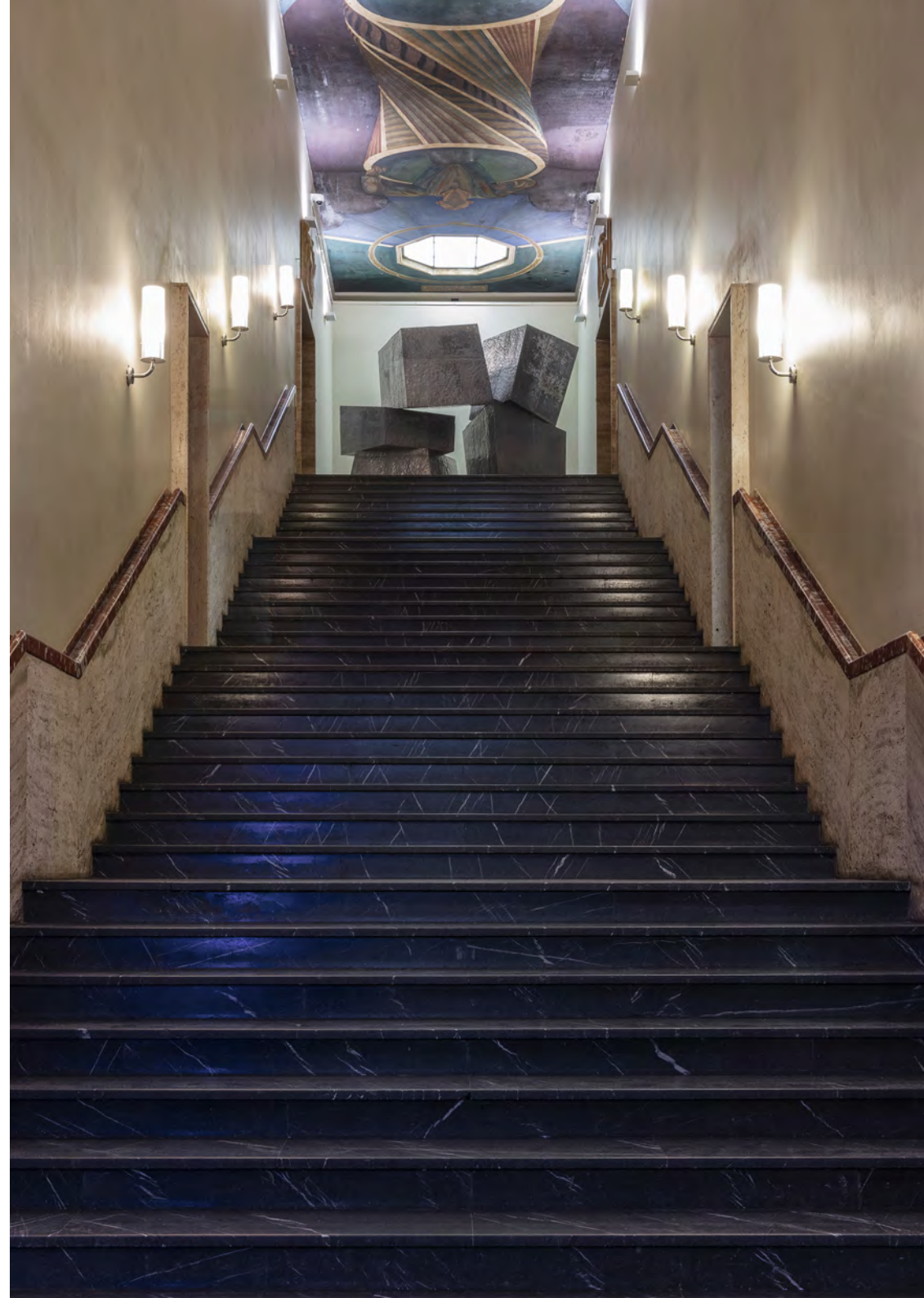
— Those of us who are looking at these shacks are bound to be spectators - we always will be. We aren't on the inside. There is something privileged about seeing without necessarily being seen. Here, the object and the story are one. There are around fifty shacks here, and three of them are bronze, while the rest have been fashioned from cardboard and wax. Placing them inside a crate, inside a beehive, so that you see them through slits, gives them a dark framework - they no longer become gorgeous objects, but incorporate a duality, a protection that safeguards your life to some extent, that is hidden and secretive. The beehive is full of activity - in order to get something, you have to go out and steal something. Inside both galleries there is a massive attack on your senses - and here in the beehive, something small and delicate has been squirrelled away. But you don't want to go in there. You're staring into a world that is not yours, and you become a spectator in the middle of Kunstnernes Hus's boardroom, with its view over the Royal Park. In the background, the Brazilian favela is seen like a cliffside, with the rockfall on the stairs - this is one of the main threads that runs throughout the exhibition. Nonetheless, the boundaries between who is looking and who is being looked at become blurred in the twilight. *It's dark. Let's go home.*



Hester dør
stående

66

Horses Die
Standing











































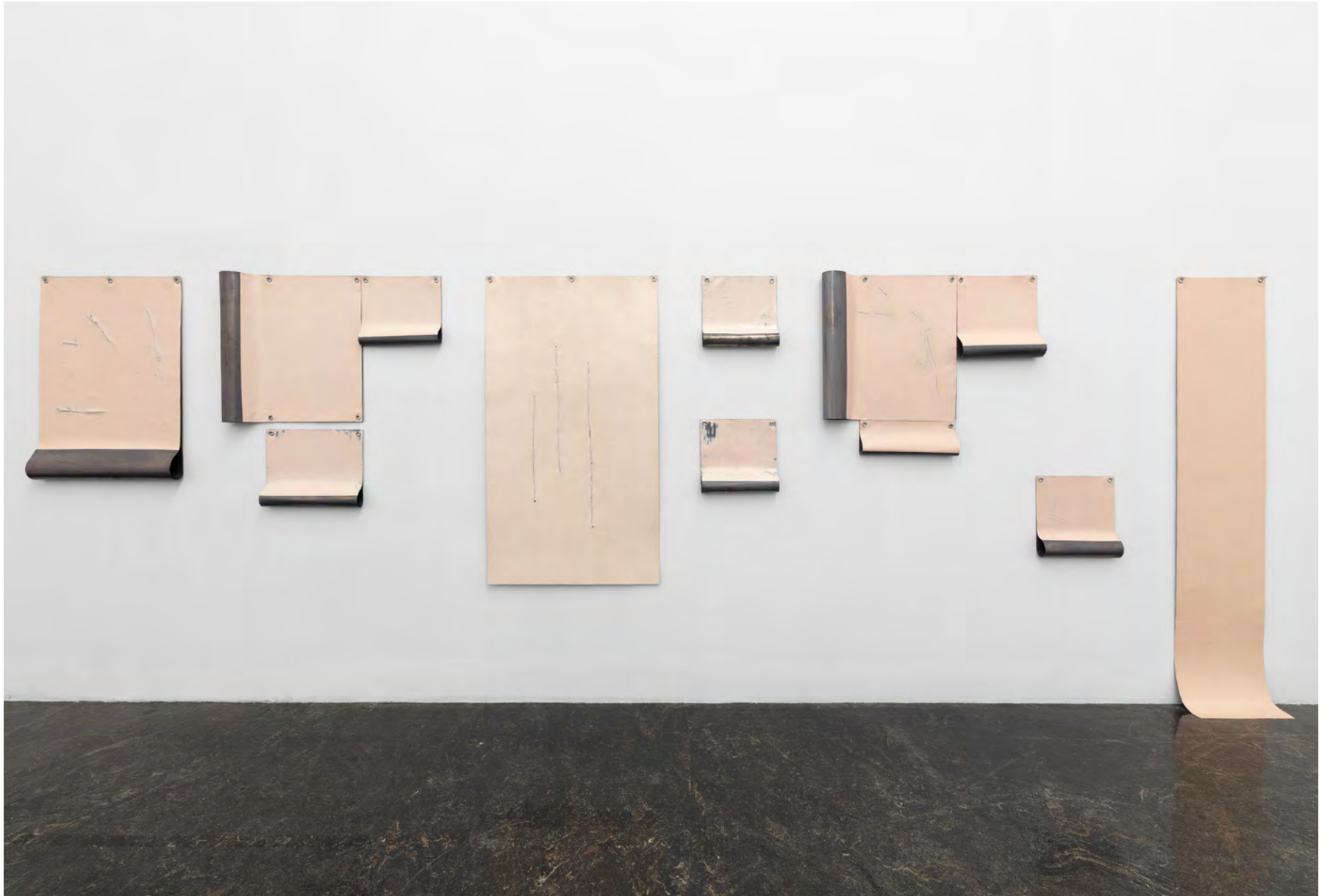




















Mene

Marit Paasche om Hanne Tyrmi

128 *Mene Tekel.* Tittelen på verket lyder illevarslende og synsinntrykket bekrefter antagelsen; svart ullstoff faller asymmetrisk fra sylkvasse stålstenger. Sorgeskjorte eller varselflagg, stengene kan spidde deg når som helst. Utsagnet *mene tekel* har en besvergende karakter, og er hentet fra kapittel 5 i «Daniels bok» (vers 1-29) i Det gamle testamentet. Under kong Belasars festmåltid skrev en usynlig hånd på veggen: «mene, mene, tekel ufarsin». De første ordene betyr noe slikt som: Gud har talt ditt kongedømmes dager og gjort slutt på det. Du er veid på vekten og funnet for lett.¹ En dom og et varsel, med andre ord. Å bli veid og funnet for lett – den følelsen har alle har kjent på. Men skriften på veggen til kong Belasar peker også mot et sted som mange først kommer til med alder. Dette stedet rommer selve oppsummeringen: Hvordan forvaltet du alle dagene og timene; hva gjorde du ut av det hele?

Den omfattende utstillingen til Hanne Tyrmi på Kunstnernes Hus kan oppleves som en form for tilbakeblikk eller vurdering av et menneskes arbeid og vandring i tiden. Smertefulle

erfaringer vises i form av objekter, mange av dem er laget i bly. Kombinasjonen av smerten og materialet er her med på å forbinde et individuelt og et kollektivt nivå: «jeg» og «vi» eksisterer side om side.

I.

I de siste årene har Tyrmis kunstnerskap særlig kretset rundt tema som bevegelse og utsatthet, vern og forsterkninger. Arbeidsintensiteten har vært høy. De aller fleste skulpturene til Kunstnernes Hus er laget i løpet av de to-tre siste årene. Bare noen få, som *Bakenfor skumringen* (2014), den store blygardinen som er plassert i salen i første etasje, er tidligere verk. Når en i tillegg vet at Tyrmi ikke gjør bruk av readymades, men lager eller får laget alt selv, fremstår omfanget av nedlagt arbeid som ganske ufattelig. Enda mer imponerende er den suverene materialbeholderskelsen som kunstneren demonstrerer, og måten hun klarer å arbeide frem erfaringer på i et tungt, fysisk materiale. Tyrmi trosser flere ganger de fysiske materialgrensene og evner å lade

Tekel

Marit Paasche on Hanne Tyrmi

Mene Tekel. The title of the work sounds ominous, and a glance at it confirms the suspicion: black wool cloth hanging asymmetrically from a javelin-like steel rod. Mourning cloak or warning flag, the rods can pierce you at any moment. The phrase *mene tekel*, from chapter 5 of the Old Testament's Book of Daniel, has an importuning quality. During King Belshazzar's feast, an invisible hand writes "mene, mene, tekel, upharsin" on a wall. The first words (mene, tekel) are roughly interpreted: God has numbered the days of your kingdom and brought it to an end; you have been weighed and found wanting.¹ Both a judgment and an omen, so to speak. To be weighed and found wanting – that feeling is one we have all experienced. Yet the writing on King Belshazzar's wall also suggests another facet, one we perhaps appreciate only with age, and which can be summarized: How did you fill all your hours and days; what do you have to show for it all?

Hanne Tyrmi's major exhibition at Kunstnernes Hus can be experienced as a form of retrospect or weighing of one person's work

and journey through time. Painful experiences are shown in the form of objects, many of which are made of lead. Here, the combination of pain and such material is one means of connecting individual and collective levels: 'I' and 'we' exist side by side in this exhibition.

I.

In recent years Tyrmi's art has revolved particularly around themes of movement and vulnerability, protection and reinforcement. Her productivity has been intense; most of the sculptures in this exhibition were made over the course of the last two-three years. Only a few, such as *Behind the dusk* (*Bakenfor skumringen* 2014), the monumental lead curtain placed in the ground floor gallery, are earlier works. Conscious of the fact that Tyrmi does not incorporate 'readymades' but makes or has everything made herself, the sheer volume of work is quite incomprehensible. The outstanding mastery the artist demonstrates with respect to her media and the way she is able to work out experiences in such a heavy substance are even more

form og materiale med stor emosjonell intensitet. *Hester dør stående* heter en av skulpturene, og den metaforiske tittelen – som også er tittelen på utstillingen – er betegnende for noe utrettelig som er virksomt her, noe som skyver og dytter og sliter erfaring ut av historien.

Betroelser, de hudfargemalte blyplatene med maljer som henger som skriftruller i ulike lengder på veggene, er enkle og geniale. Fargen fremkaller det kroppslige nærværet i en betroelse: Møtet mellom kropp, og følelsen av at ordene som er ytret er umulige å ta tilbake. Ordene har fått tyngde og blitt like konkrete som blyplatene. Som en motsats finnes verket *Til overs* der noe, som tittelen antyder, ikke fikk plass. *Til overs* består av to skulpturer: I den ene har det tiloversblevne blitt liggende fastklemt mellom lagene i blyruller, plassert på et nøye utformet stativ i stål. I den andre skulpturen ligger kvadratiske blyplater lagvis og danner en stabel, som er plassert på en like stor stålplate med fire påmonterte hjul.

Flere av de skulpturelle installasjonene i utstillingen har potensielle for å bli skjøvet på eller satt i bevegelse, deriblant den ene skulpturen i *Til overs*. Det hersker noe rastløst over denne muligheten for mobilitet; elementene har ingen fast plass og kan når som helst flyttes til et annet sted. At stativet i den andre skulpturen ikke har hjul, men er fylt med blyruller, gjør at den potensielle bevegelsen overføres til rullene selv. (De små bøyde avslutningene på de fleste blyplatene i *Betroelser* gir inntrykk av at de nylig har vært utsatt for en slik bevegelse). Uttrykket «å rulle ut» har en språklig rot i det latinske ordet *evolvere*, som kan kobles til utvikling eller endring.²

Utstillingen oppleves på mange måter som en massiv utrulling av store erfaringsfelt. Ting er hentet ut fra lageret, sortert, og hengt opp på stativene for betraktning og vurdering. Enhver bearbeidelse innebærer en forflytning. Men noe er vanskeligere å flytte på fordi det er tungt, både i bokstavelig og overført betydning. Både *Rekyl*, en stor blykule som henger i et hampetau, og de digre blysteinene som balanserer faretruet overst i trappeløpet på Kunstnernes Hus, kan øve stor skade. Her er det de tunge objektene stillingsenergi

som utgjør en latent trussel. I salen i første etasje er det fremfor alt det at blygardinen blokkerer enhver bevegelsesbane og dominerer hele synsfeltet som oppleves som truende, nesten lammende.

II.

En kunstner vil alltid sveve over arbeidene sine som et slags spøkelse. Her er hun tilstede både i de mange referansene til et jeg i titlene, i bruken av egen kropp som målestokk for verkene, og i de fysiske sporene som er avsatt ved hendenes eller kroppens bearbeidelse av materialene. I *Jeg roper navnet mitt og holder meg for ørene* henger to silikonflak over tre stålstenger som er stabilisert med vektskiver på bakken. Det ene flaket er melkehvitt, mens det andre er gulere i tonen. Det er noe skjørt og hudaktig over silikonet som er trukket over stålskjellet. Det minner meg om den tysk-amerikanske kunstneren Eva Hesses skulpturelle praksis, som fanger inn kroppslige erfaringer gjennom materialbruk på en presis og intelligent måte. Særlig Hesses strukturelle ideer om forholdet mellom innside og utside er interessante i relasjon til Tyrmi's kunstnerskap.³ I tillegg stiller begge kunstnerne sine verk til disposisjon for tiden, de vil at tiden skal tære på arbeidene slik den gjør med kroppene våre. Jon Ippolito beskriver for eksempel hvordan Eva Hesses lysende skulpturelle installasjon, *Expanded Expansion* (1969), lagd av lateks og gasbind, ble opplevd som så vakker at folk gråt i møte med den. Nå anser museet som eier installasjonen verket som døende, og det blir ikke vist: «Eva Hesse's *Expanded Expansion* is now terminally ill, lying in a crate in the Guggenheim's warehouse like a patient on life support.»⁴

Det er selvfølgelig stor forskjell på å la tiden få herje fritt når materialet er mer forgjengelig, som tilfellet ofte var hos Hesse, og når det dominerende materialet er bly. Aksepten av tidens innvirkning på materialet er likevel den samme hos de to kunstnerne. Noe vil ødelegges og gå i oppløsning. Noe vil ryke, skiftes ut eller bli reparert. Attergang og attersting; se på stingene i lærpølsene rundt mange av de opphengte gjenstandene i verket *Ti råd for å slutte å gråte*. Pølsene ligger rundt gjenstandene som sydde

impressive. Tyrmi repeatedly defies the physical properties of the media and imbues both form and material with great emotional intensity. One of the sculptures is entitled *Horses die standing* (*Hester dør stående*), and the metaphorical title – which is also the title of the exhibition – is indicative of something indefatigable at work here, something that pushes and shoves and drags the experience out of a particular lived moment or story.

Hidden secrets shared (*Betroelser*), the skin-tone painted sheets of lead like unfurling paper scrolls in varying lengths, hung on the wall from eyelets, are simple and clever. Their color evokes the corporeal presence in a confidence: a meeting of bodies with the understanding that words uttered between them become impossible to take back. The words obtain heft, they become as solid as lead panels. By contrast, as its title suggests, the work *Superfluous stuff* (*Til overs*) presents things there was no room for. *Superfluous stuff* is comprised of two sculptures: in the former, the leftovers are squeezed between the layers of rolled-up sheets of lead placed on a carefully constructed steel rack; in the latter, a stack with layers of square lead sheets sits on a steel dolly.

It is possible to push or set in motion several of the sculptural installations in Tyrmi's exhibition, including one of the *Superfluous stuff* sculptures. A certain restlessness governs this potential for mobility: the elements have no fixed location, they can at any time be moved somewhere else. That the frame in the other *Superfluous stuff* sculpture has no wheels and is filled with rolls of lead shifts the implicit movement to the rolls themselves. (The little upturned ends on most of the panels in *Hidden secrets shared* give the impression of having just been subjected to this kind of movement.) The verb 'to unroll' is rooted in the Latin word *evolvere*, which is also related to 'development' or 'change'.²

In many ways, this exhibition can be experienced as a massive unrolling of large swaths of experience. Things are taken out of storage, sorted, hung up on racks for inspection and review. Every alteration involves a relocation. Yet some things are more difficult to move because they are heavy, in both the literal and figurative

senses of the word. Both *Target reversed* (*Rekyl*), a large lead ball suspended in a rope sling, and the huge lead blocks that balance menacingly at the top of the stairwell in Kunstnernes Hus can cause serious injury. In these works, it is the energy from the heavy objects' position that constitute a latent threat, while in the ground floor gallery it is, above all, the way the lead curtain obstructs the flow of movement and dominates one's entire field of vision that feels threatening, almost paralyzing.

II.

An artist will always dwell in her works like a kind of ghost. She is present here in the many references to an 'I' in the titles, in the use of her own body as a scale, and in the physical imprints left by her hands' or body's manipulation of the materials. In *I call out my name and shield my ears* (*Jeg roper navnet mitt og holder meg for ørene*), two sheets of silicone are draped over three steel beams set into stacks of weight plates on the floor. One of the sheets is milky white, while the other is yellow in tone. There is something delicate and skin-like about the silicone that is drawn over the metal 'skeleton'. It reminds me of German-American artist Eva Hesse's sculptural practice, which encapsulates bodily experiences through material use in a precise and intelligent way. Hesse's structural ideas on the relationship between interior and exterior are especially interesting in relation to Tyrmi's work.³ Both artists also leave their work to the ravages of time; they want time to wear on their works the way it does on our bodies. Jon Ippolito describes for example how Hesse's luminous sculptural installation, *Expanded Expansion* (1969), made of latex and cheesecloth, once was so beautiful it brought viewers to tears, but the museum that owns the installation considers it a dying work, and it is no longer on view: "Eva Hesse's *Expanded Expansion* is now terminally ill, lying in a crate in the Guggenheim's warehouse like a patient on life support."⁴

There is of course a big difference between letting time ravage freely when the material is somewhat perishable, as was often the case in Hesse, and when the predominant material is lead, but the acceptance of time's

finger, og «under sømnen iler smerten».⁵ Jeg skutter meg uvilkårlig.

Ti råd for å slutte å gråte består av 45 objekter som henger etter skarpe kroker i et stålstativ. Krokene minner om slike som finnes på slaktehuset. De aller fleste gjenstandene er hule eller har hulrom som gjør at de kan lagre ting, og ved nøye inspeksjon er det mulig å se at de er modellert fra innsiden. Det er et faktum jeg bruker lang tid på å forstå. Det er ikke en utvendig bearbeidelse, men innvendig – hun lager innsiden av objektet først. Kunstneren har formet materialet mens hun har hatt det på fanget. For selv om bly er tungt, er det også mykt – og giftig.

I *Den innerste ensomheten* ligger en stor hvit dyne i et stålstativ. På gulvet ligger en liten klump. Dyna er modellert og surret med tau på en slik måte at den antar en kroppslignende form, mens dunlerretet er patinert slik at det mimer spor og avtrykk fra en kropp. Flere søkk som kan se ut som kroppsåpninger er lagd i dynas overflate. Den mindre klumpen er av det samme dynamaterialet. Den har ikke en kropp som den andre dynesulpturen, men er mer abstrakt, ja nærmest uferdig. At dette velkjente materialet som representerer trygghet, varme og en form for repetisjon, her gir assosiasjoner til kropper som er utsatt for en eller annen form for vold, er høyst forstyrrende. Arbeidet radierer en kroppslig smerte som er tilgjengelig og gjenkjennelig for alle. Denne transformasjonen fra noe subjektivt gjennomlevd til et uttrykk som påkaller en kollektiv gjenkjennelse, er vanskelig. Det kan bare gjøres hvis man kjenner alle fasettene av en erfaring eller en hendelse så godt at den kan gis en annen form og et annet materiale.

III.

Smerte, vold og seksualitet er like sammenvevd i Hanne Tyrmi's kunstnerskap som hos Louise Bourgeois. Begge kunstnerne arbeider seg gjennom tema og former, vender tilbake til dem og arbeider seg gjennom dem på nytt – gjerne i et annet materiale som endrer uttrykket radikalt. Det materielle registeret spenner bredt hos begge, og kroppen som målestokk og omdreiningspunkt står sentralt i kunstnerskapene. De deler også

et annet fellestrekk: den fininnstilte graden av abstraksjon som det figurative underlegges. Abstraksjonen er så nyansert at den åpner for en flertydig respons; ikke minst i forhold til en biografisk lesning. Verkene blir aldri private bekjennelser, men oppleves som materielle artikuleringer av erfaringer og fornemmelser vi alle har tilgang på.

I denne utstillingen er det eksplisitt erotiske tonet ned. (Kvinne)kroppen og det sanselige er i større grad koblet til vold, destruksjon og smerte. Sterk smerte innebærer ofte en form for taushet som det er vanskelig å bryte ut av. Likefullt er det viktig at den får et vokabular. Smerte må, som Julietta Singh er inne på i boken *No Archive Will Restore You*, differensieres og leses politisk fordi den alltid springer ut fra konkrete kropper:

Extreme physical pain swallows its object. It dwarfs you... Though pain is internally felt and appears to belong to discrete bodies, it is also vitally bound up with the outside world. Pain comes through an already existing body, but is interpreted, diagnosed, and valued from the outside. Before there is an evaluation of pain, there is a suffering body. And this body is always already interpreted before pain is assessed; pain is, in other words, diagnostically secondary to the body that feels it. The more immediately 'legible' forms of bodily assessment – the gender, race, class, and sexuality that are often revealed by the body – come first. Put simply, pain cannot be disassociated from the political, cultural, and historical legacies that give rise to us as particular and particularly embodied subjects.⁶

Den private, individuelle smerten handler om noe større enn enkeltindividet: Det dreier seg om lidelse og redsel organisert i en samfunns kropp, og om hvordan disse følelsene har blitt nedfelt på strukturelle vis gjennom historien. I utstillingen finnes det klare pek mot større politiske og historiske strukturer, for eksempel i verket *It's dark, let's go home*, som viser glimt

impact on the work is nevertheless a position both artists share. Some parts will be damaged or disintegrate, others will break and have to be repaired or replaced. A certain kind of recurrence is reinforced though; look at the stitches in the sausage-like leather rings around several of the hanging objects in *Ten ways to stop your tears (Ti råd for å slutte å gråte)*. The rings encircle the objects like stitched-up fingers, and "under the seam runs the pain".⁵ I shudder involuntarily.

Ten ways to stop your tears is comprised of 45 objects hanging from sharp hooks on a steel frame. The hooks resemble those used in a slaughterhouse. Most of the objects are hollowed out or have cavities in which things can be stored. Upon closer inspection, it is possible to see that they have been modelled from the inside, but it takes me a while to understand this fact. The objects are not worked from the exterior surfaces – Tyrmi makes the inside first. She forms the material while holding it on her lap, because although lead is heavy, it is also soft. And poisonous.

In *The innermost loneliness (Den innerste ensomheten)* a large, white, down coverlet lies across a steel rack. A little lump lies on the floor. The coverlet is molded and bound with rope in such a way that insinuates a body-like form, its twill fabric is patinaed in a way that mimics traces and impressions from a body, and a number of hollows resembling bodily orifices have been worked into its surface. The smaller lump is made out of the same coverlet fabric, but it does not have a body like the other one; it is more abstract, indeed, almost unfinished. As a highly disturbing effect, the familiar material, normally signifying security, warmth and a kind of repetition, brings to mind bodies that have been subjected to some form of violence, and we immediately grasp and recognize the physical pain the work radiates. Transforming a subjective experience in such a way that it invokes collective recognition is difficult. It can only be achieved when one knows all facets of an experience or an event so well as to be able to endow it with another form and another substance.

III.

Pain, violence and sexuality are as much

interwoven in Hanne Tyrmi's practice as they are in Louise Bourgeois' oeuvre. Both artists work through subjects and forms, revisit them and work through them again – often in different media, radically changing the results. The range of materials is broad. The use of the body both for scale and as a fundamental underpinning is central in both artists' work. Their work has another feature in common as well: the finely tuned degree of abstraction that governs the figurative. Abstraction is nuanced, so much so that it allows for an ambiguous response, especially when it comes to a biographical reading. The works are never private confessions, but rather perceived as material articulations of experiences and feelings we can all access.

In this exhibition, explicit eroticism is muted. The (female) body and the sensual are to a greater extent correlated with violence, destruction and pain. Intense pain often involves a form of silence that is difficult to escape. Still, to give pain a vocabulary is important. Pain, as Julietta Singh relates in her book *No Archive Will Restore You*, must be differentiated and read politically because it always derives from actual bodies:

Extreme physical pain swallows its object. It dwarfs you... Though pain is internally felt and appears to belong to discrete bodies, it is also vitally bound up with the outside world. Pain comes through an already existing body, but is interpreted, diagnosed, and valued from the outside. Before there is an evaluation of pain, there is a suffering body. And this body is always already interpreted before pain is assessed; pain is, in other words, diagnostically secondary to the body that feels it. The more immediately 'legible' forms of bodily assessment – the gender, race, class, and sexuality that are often revealed by the body – come first. Put simply, pain cannot be disassociated from the political, cultural, and historical legacies that give rise to us as particular and particularly embodied subjects.⁶

Private, individual pain is about something greater than the individual: it has to do with suffering and fear, organized in our

av favelaens skjøre og ustadige slumarkitektur plassert inn i en bikubeaktig konstruksjon. Det «å tittle inn» eller å være en kikker fremheves her ved at man må manøvrere kroppen i posisjon for å se.

Den omfattende bruken av bly spiller også på en type kollektiv smerte med opphav i naturen og vår bruk av dens ressurser. Grunnstoffet bly er blant de tyngste metallene, og det er som nevnt også giftig. Bly er i tillegg bærer av en kulturell arv. Rørene i Romerrikets vann- og avløpssystem var laget av bly, og noen hevder at blyforgiftning var en av årsakene til imperiets fall. På 1960- og 70-tallet var blyutslipp fra bensinmotorer et stort miljøproblem. Og selv om utslippene av bly er drastisk redusert de seneste tiårene, finnes stoffet i blodet og i benvevet på alle som lever i dag.

Det er relevant å betrakte Tyrmi's bruk av bly som en metafor for en malign og altomgripende pågående prosess. I de to store installasjonene med 56 trestammer som henger i kjettinger fra taket og de 60 greinene som ligger på gulvet (*De fleste veiene finnes ikke på kartet 1 og 2*), er blyet brukt på en radikalt annen måte enn i objektene som henger på stativene. Først er blyet formet rundt faktiske innhentede trestammer og furugreiner, så er de lagt rundt pvc-rør i plast. Slike plastrør anvendes i dagens vann- og avløpssystem. De mumifiserte bly-overflatene

ligger der som giftige hinner, og skogen vi beveger oss gjennom og delvis under, blir både truende og døende. Mene tekel.

Som en motsats til de mørke og urovekkende verkene på Kunstnerens Hus finnes *Den første snøen*; en enkel og vakker vegghengt skulpturell formasjon av foldet, hvit ullfilt.⁷ For meg markerer det en mulighet for tilflukt. Arbeidet lyser i fredfull stillhet og representerer både glemsel og en ny begynnelse på én og samme tid.

Denne teksten ble skrevet for utstillingen var ferdig montert. Det kan derfor være at enkelte verk som er omtalt i teksten, ikke fikk plass i utstillingen. De anses likevel å tilhøre den tematiske kretsen av arbeider som utstillingen favner.

Marit Paasche er kunsthistoriker og kurator. Hun jobber også som forfatter, foreleser og kritiker.

bodies and how they adapt to society, as well as how these feelings have become anchored structurally through history. In this exhibition there are obvious hints at larger political and historical structures, such as for example in the work *It's dark, let's go home*, which gives a glimpse of rickety, unsound favela architecture set inside a beehive-like construction. 'Taking a peek' or being a *voyeur* is emphasized in this work by the fact that one has to deliberately shift one's position in order to see it.

Tyrmi's extensive use of lead also alludes to a type of collective pain that originates in nature and our use of its resources. Lead is among the heaviest metals and, as mentioned, it is also poisonous. In addition, the material functions as a bearer of cultural heritage. The pipes in the Roman Empire's water and sewage systems were made of lead, and some argue that lead poisoning was a factor in the empire's fall. In the 1960s and 1970s, lead emissions from gasoline engines were a major environmental problem, and although emissions have been drastically reduced in recent decades, lead can be found in the blood and bone tissue of everyone alive today.

It is relevant to view Tyrmi's use of lead as a metaphor for a malign and all-encompassing process. In the two monumental installations, *Most roads are not on the map 1 and 2 (De fleste*

veiene finnes ikke på kartet 1 og 2), one in which 56 tree trunks are suspended on chains from the ceiling and the other with 60 tree branches lying on the floor, lead is used in a radically different way than in the objects hanging from steel frames. First, lead is molded around actual tree trunks and pine branches. Then, these are wrapped around PVC pipes, the type of plastic pipes used in plumbing systems today. The mummifying lead coatings are like poisonous membranes, and the forest we walk through and under is both threatening and dying. Mene tekel.

In contrast to the dark and disquieting works at Kunstnerens Hus, *The first snowfall (Den første snøen)* is a simple and beautiful wall-mounted sculptural formation of folded, white wool felt.⁷ To me, this work marks the possibility of refuge. It glows in peaceful stillness, representing both oblivion and a new beginning at the same time.

This text was written prior to mounting and installation, and therefore certain works described herein may not be on display. They belong, however, to the same thematic cycle of work that this exhibition encompasses.

Marit Paasche is an art historian and curator. She also works as a writer, lecturer and critic.

1 *Bibelen*. Oslo: Bibelselskapets Forlag, 1986, 993 (vers 25–28).

2 «Å rulle ut», Norsk Ordbok, bind 9. Oslo: Det norske samlaget, 2011.

3 Eva Hesses skulpturer *Accession I og II* (1967–69), samt *Inside I og II* (1967) og den skulpturelle installasjonen *Repetition Nineteen III* (1968), er gode eksempler på hennes komplekse, feministiske og humoristiske utforskning av forholdet mellom innside og utside. Se også kapittelet om Lucas Samaras (og Eva Hesse) i Jo Applin's *Eccentric Objects. Rethinking Sculpture in 1960s America*, New Haven og London: Yale University Press, 2012.

4 Jon Ippolito og Richard Rhinehart, *Re-Collection. Art, New Media, and Social Memory*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014, 7.

5 Hentet fra Ann Carsons *Rød selvbiografi*, gjendiktet av Tone Hødnebo. Oslo: Kolon forlag, 2021, 98.

6 Julietta Singh, *No Archive Will Restore You*. Punctum Books (imprint), 2018, 57.

7 I likhet med *De glemte dagene* fungerer *Den første snøen* både som bilde og som skulpturell form. *De glemte dagene* består av en rektangulær blyplate som ligger langs gulvet, før den danner en nitti graders vinkel og strekker seg oppover. To åpne hull i platen (som minner om øyne) er festepunkt for opphengingen. Blyplaten er festet med et judobelte. Det skulpturelle bildet er både skremmende og tiltrekkende. Det minner meg om den japanske tegnefilmskaperen Hayao Miyazakis fantastiske mørke skapning i *Chihiro og heksene* (2001); en skapning som raskt veksler mellom å uttrykke en trist, nærmest trygg form for mørke, til å bli fryktinngytende og fortærende.

1 *Bibelen (The Bible)*. Oslo: Bibelselskapets Forlag, 1986, 993 (Daniel 5:25–28). Wikipedia (n.d.). Belshazzar's Feast. https://en.wikipedia.org/wiki/Belshazzar%27s_feast

2 From the definition of 'Å rulle ut', Norsk Ordbok (Norwegian Dictionary), vol. 9. Oslo: Det norske samlaget, 2011.

3 Eva Hesse's sculptures *Accession I and II* (1967–69), as well as *Inside I and II* (1967) and the sculptural installation *Repetition Nineteen III* (1968), are good examples of her complex, feministic and humorous explorations of the relationship between interior and exterior. See also the chapter on Lucas Samaras (and

Eva Hesse) in Jo Applin's *Eccentric Objects. Rethinking Sculpture in 1960s America*, New Haven and London: Yale University Press, 2012.

4 Jon Ippolito and Richard Rhinehart, *Re-Collection. Art, New Media, and Social Memory*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014, 7.

5 The quote is from Ann Carson's *Autobiography of Red*. New York: Vintage Contemporaries, 1998.

6 Julietta Singh, *No Archive Will Restore You*. Punctum Books (imprint), 2018, 57.

7 Similar to *Days lost to memory* (De glemte dagene), *The first snowfall* functions as both pictorial and sculptural form. *Days lost to memory* consists of a long rectangular sheet of lead, half of which lies on the floor before bending at a ninety-degree angle and stretching upward. Two holes (resembling eyes) in the vertical part of the sheet are the anchoring points for hanging it, with judo belts. The sculptural image is both chilling and alluring. It reminds me of the Japanese animated filmmaker Hayao Miyazaki's fantastic dark creature in *Spirited Away* (2001) who quickly alternates between expressing a sad, almost safe form of darkness, and being horribly intimidating and overwhelming.

Verksliste

Side 67–68

Ras, 2021

Bly

Variierende størrelser, maks
160 × 140 × 110 cm

70–83

De fleste veiene finnes

ikke på kartet, 2020–21

Bly, PVC-rør og kjettinger

Ulike lengder og diameter

L: 120–350 cm, Ø: 12–35 cm

77–83

Alt er fanget i en forestilling, 2019

Høypolert stål (tre objekter)

200 × 140 × 5 cm

160 × 120 × 5 cm

140 × 140 × 5 cm

84–87

It's dark, let's go home, 2019–22

Papp, voks, bronse og MDF

Kasse: 60 × 60 × 120 cm

Objekter i variierende størrelser

88–89, 91–93

Bleikeplassen, 2021–22

Bly, lær og stål

Totalt 400 × 400 × 30 cm

(blyobjektene)

90. 92

Den første snøen, 2021

Ullfilt og stålmaljer

165 × 140 × 18 cm

95–97

Om morgenen på frysepunktet, 2020

Ulltepper og stål

500 × 70 × 130 cm

98

Mene Tekel, 2021–22

Ulltepper og stål

250 × 250 × 640 cm

103

Rekyl, 2021

Bly, judobelter og kjetting

100 × 100 × 100 cm (blyobjektet)

105

De glemte dagene, 2021–22

Bly, judobelter og kjetting

100 × 400 cm (blyobjektet)

112

Til overs 1, 2021

Stål, bly og tekstil

200 × 80 × 150

109

Til overs 2, 2021

Stål, bly, tre og tekstil

50 × 50 × 75 cm

109–111

Hester dør stående, 2021

Stål og bly

310 × 80 × 250 cm

114–115

Ti råd for å slutte å gråte, 2021

Stål, bly og lær

310 × 80 × 250 cm

116, 118–119

Betroelser, 2021

Bly

Variierende størrelser

122–127

Bakenfor skumringen, 2014

Bly og stål

847 × 60 × 300 cm

Page 67–68

Avalanche, 2021

Lead

Various sizes, max 160 × 140 × 110 cm

70–83

Most roads are not on

the map, 2020–21

Lead, PVC tubes and chains

Various length and diameter

L: 120–350 cm, Ø: 12–35 cm

77–83

Everything is captured in
a single scene, 2019

Polished steel (three objects)

200 × 140 × 5 cm

160 × 120 × 5 cm

140 × 140 × 5 cm

84–87

It's dark, let's go home, 2019–22

Card board, wax, bronze and MDF

Box: 60 × 60 × 120 cm

Objects in various sizes

88–89, 91–93

The bleaching yard, 2021–22

Lead, leather and steel

In total 400 × 400 × 30 cm

(Lead objects)

90. 92

The first snowfall, 2021

Woolen felt and steel grommets

165 × 140 × 18 cm

95–97

Dawn at point zero, 2020

Woolen blankets and steel

500 × 70 × 130 cm

98

Mene Tekel, 2021–22

Woolen blankets and steel

250 × 250 × 640 cm

103

Target reversed, 2021

Lead, judo belts and chain

100 × 100 × 100 cm (Lead object)

List of Works

105

Days lost to memory, 2021–22

Lead, judo belts and chain

100 × 400 cm (Lead objects)

112

Left over 1, 2021

Steel, lead and fabric

50 × 50 × 75 cm

109

Left over 2, 2021

Steel, lead, wood and fabric

50 × 50 × 75 cm

109–111

Horses die standing, 2021

Steel and lead

310 × 80 × 250 cm

114–115

Ten ways to stop your tears, 2021

Steel, lead and leather

310 × 80 × 250 cm

116, 118–119

Hidden secrets shared, 2021

Lead

Various sizes

122–127

Behind the dusk, 2014

Lead and steel

847 × 60 × 300 cm

137

136



Bildekreditering / Photo Credits

Side / Page 15: Eline Mugaas

XII, 18–64: Geir Tyrmi

Forsats / Front and end paper: Vegard Kleven

Alle andre foto / All other photos: Uli Holz

140

Kunstneren ønsker å takke / The artist would like to thank

Geir Tyrmi, Pia Grønning, Helene Øgaard.

Lunner Maskin, Bildgiesserei Hermann Noack,
Hageland Kunst- og Metallstøperi AS.

Ida Kierulf, Line Ulekleiv, Marit Paasche,
Gilda Axelroud, Øyvind Aspen, Anne Hilde Neset,
Uli Holz og hele staben på Kunstnernes Hus.

Benjamin Solløs, True Solvang Vevatne, Eline Mugaas,
Christine Øgaard, Kari Berge, Morten Andreassen.

Familie og venner som har heiet på meg
i prosessen fram mot utstillingen.

Kulturrådet, Billedkunstnernes vederlagsfond,
Lindbäck Langaards Stiftelse, Bergesenstiftelsen.

