

Passing
Motherhood



Passing
Motherhood

Aline Motta, Athena Farrokhzad,
Basma al-Sharif, Elise Storsveen,
Gitte Dæhlin, Lisbet Dæhlin,
Maritea Dæhlin, Guttormsgaards archive,
Hannah Ryggen, Käthe Kollwitz,
Louise Bourgeois, Marin Shamov,
Nils Aas, Thora Dolven Balke,
Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar,
Veslemøy Lilleengen, unknown authors.

Curated by Yaniya Mikhailina and
Marianne Zamecznik

Trondheim kunstmuseum
Hannah Ryggen Triennale 2025 MATER
4. april – 31. august 2025

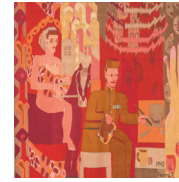
2.2 Veslemøy Lilleengen



2.1 Basma al-Sharif



1. Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar



7.3 Hannah Ryggen

7.2 Käthe Kollwitz



7.1 Unknown author (Soviet prisoners of war)



2.3 Unknown author (dollhouse)



2.4 Unknown Sami author (toy cradle)



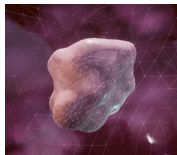
3.1 Thora Dolven Balke



3.2 Unknown author (dogu)



3.3 Marin Shamov



4.1 Nils Aas



4.2 Unknown Sami author (buvrie)



4.1

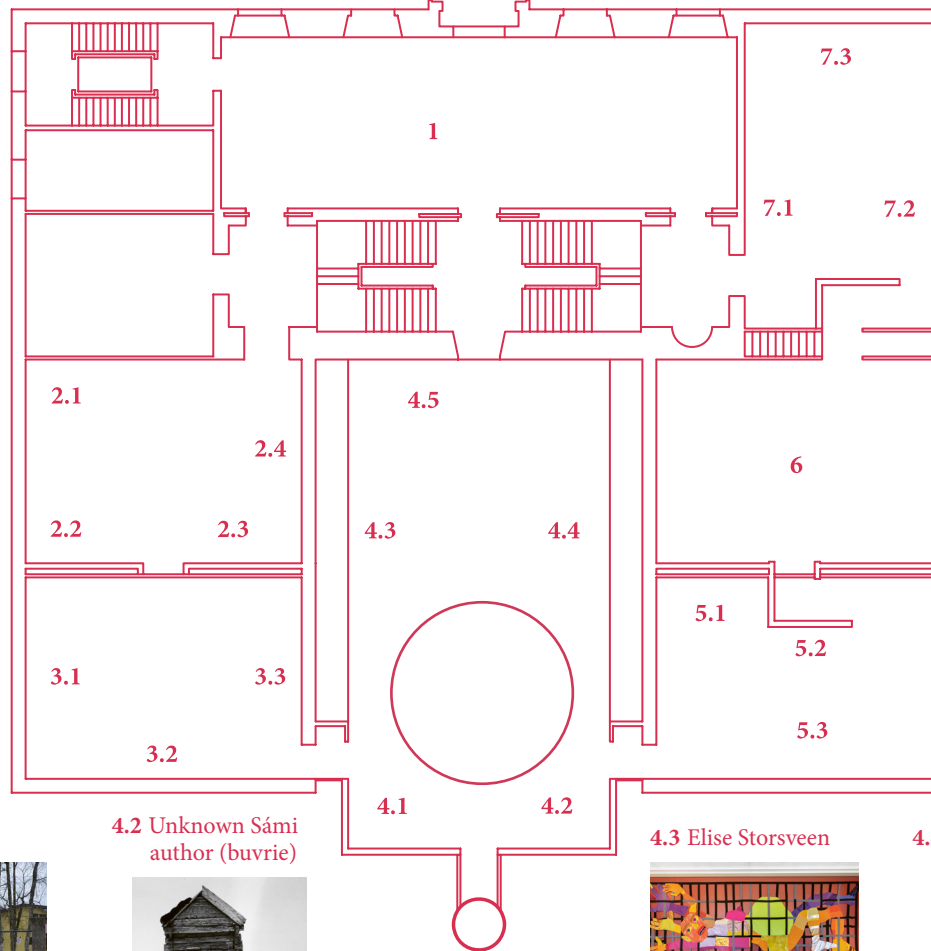
4.2

4.3 Elise Storsveen



4.4 Athena Farrokhzad

4.5 Louise Bourgeois



6 Aline Motta



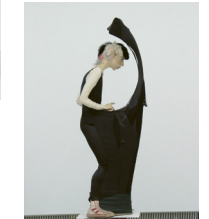
5.3 Maritea Dæhlin



5.2 Lisbet Dæhlin



5.1 Gitte Dæhlin



Contents

01 Introductions

About/Om Hannah Ryggen Triennale 2025 10

Introduction/ Introduksjon

Marianne Zamecznik 14

02 Monologues

Returning Senses: Passing Motherhood

Tilbakevendende sanser: passerende moderskap

Yaniya Mikhailina 26

Letter to a Warrior

Brev til ei krigarske

Athena Farrokhzad 34

Excerpt from Treatment for Morning Circle

Utdrag fra skisse til Morgenstund

Basma al-Sharif 50

Beautiful Objects of Resistance

Vakre motstandsobjekter

Ellef Prestsætter 56

Mother*hood Instruction: a monologue

Mother*hood Instruction: en monolog

Marin Shamov 70

HANDS

HENDER

Maritea Dæhlin 80

Water is a Time Machine

Vann er en tidsmaskin

Aline Motta 88

Innhold

03 A-Z Participants Index

Aline Motta 106

Athena Farrokhzad (with Saga Gärde) 112

Basma al-Sharif 118

Elise Storsveen 124

Gitte Dæhlin 130

Hannah Ryggen 138

Käthe Kollwitz 142

Lisbet Dæhlin 146

Louise Bourgeois 154

Marin Shamov 158

Maritea Dæhlin 162

Nils Aas 168

Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar 174

Thora Dolven Balke 182

Veslemøy Lilleengen 186

Unknown Sámi authors (Sverresborg Trondelag Folkemuseum) 194

Unknown authors (Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum) 202

Unknown authors (Guttormsgaards archive) 210

04 References

Biographies 214

Production Credits 220

Image and Text Credits 226

Acknowledgments 228

Colophon 229

Introductions

About Hannah Ryggen Triennale 2025

The Hannah Ryggen Triennale (HRT) is an exhibition held in diverse venues in and around Trondheim, Norway, in honor of the textile artist Hannah Ryggen (1894–1970). She created her artworks both in rural Ørlandet and in Trondheim. During her lifetime, Ryggen gained international recognition for her political art, and her tapestries are exhibited throughout the world. Each edition of HRT presents a selection of her works as well as contemporary craft and visual art works that bear a relation to particular aspects of her artistic practice. In this way, HRT brings the international art scene to the place where Ryggen lived and worked, as well as into dialogue with her work, for the enrichment of both the local public and our visiting guests alike.

MATER is the theme for the Hannah Ryggen Triennale of 2025 (HRT25). *Mater* means mother in Latin and, as such, alludes to something creative and life-giving. In addition to implying a biological origin, or connoting a female caregiver, *mater* can indicate a source or background in an institutional sense — a school, tradition or culture that provides the basis for further development. Inasmuch as *mater* is the root of words such as *matter*, *material* and *materiality*, it shows how the material world — our physical surroundings — have always been perceived as absolutely fundamental. This, in turn, is reflected in a concept such as “mother nature.” The connection between motherliness and materiality is also reflected in how “*matter*”, as a noun, refers to a substance, while the verb “to *matter*” refers to being significant for something or someone. MATER is about creation, origin, the perpetuation of traditions, and about care for the things around us.

Om Hannah Ryggen Triennale 2025

Hannah Ryggen Triennale (HRT) er en utstillingssyklus som finner sted på ulike visningssteder i og rundt Trondheim hvert tredje år, som hedrer kunstnerskapet til Hannah Ryggen (1894–1970), — kunstneren som bosatte seg i regionen, og ble anerkjent for sine politiske billedtepper. Ryggen fikk internasjonal oppmerksomhet for sin politiske vevkunst allerede i sin egen samtid, og hennes tepper utstilles fortsatt over hele verden. Hver utgave av HRT viser et utvalg av Ryggens verk, samt kunsthåndverk og billedkunst fra vår egen tid som knytter an til bestemte sider ved Ryggens kunstnerskap. Slik bringes den internasjonale kunstscenen til stedet der Ryggen levde og arbeidet og settes i dialog med hennes kunstnerskap, til glede både for det lokale publikummet og for våre tilreisende gjester.

MATER er den røde tråden i Hannah Ryggen Triennale 2025 (HRT25). *Mater* er latin for mor, og viser slik sett til noe skapende og livgivende. I tillegg til et biologisk opphav eller en kvinnelig omsorgsperson, kan *mater* indikere en kilde eller bakgrunn i institusjonell forstand — en formativ skole, tradisjon eller kultur som danner grunnlag for videre utvikling. At *mater* er opphav til ord som *materie*, *materiale* og *materialitet*, viser hvordan det stofflige — det fysiske rundt oss — har vært oppfattet som absolutt grunnleggende, noe som også gjenspeiles i et begrep som “*moder jord*”. Forbindelsen mellom det moderlige og det materielle reflekteres videre i det engelske ordet “*matter*”, som i subjektform viser til en substans, mens det som verb, “to *matter*”, viser til det å ha betydning for noe eller noen. MATER handler om skapelse, opphav, videreføring av tradisjoner, og om omsorg for tingene rundt oss.

HRT25 highlights Ryggen's thematic treatment of the roles of mothers and women in general, and shows how the strong materiality in her works was rooted in nature all around her. This edition of the triennial sheds light on how the perspective of being a mother weaves itself into traditions of art and craft. It presents artworks by contemporary artists who relate to the theme of mater, for instance by approaching materiality from an ecological perspective, or by seeking out their maternal forebears in order to establish and understand their individual and cultural identity.

HRT is organized by Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum (NKIM, the National Museum of Decorative Arts and Design, Trondheim) which owns the largest collection of Hannah Ryggen's tapestries. The triennial's editions are developed in collaboration with other institutions and organizations in Trondheim that link themselves to the program with thematically related exhibitions and events. The institutions participating in this year's edition of the Hannah Ryggen Triennale are: Galleri Dropsfabrikken; K-U-K; Trondhjems Kunstforening; Kunsthall Trondheim; Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum; Trondheim Kunstmuseum; Trøndelag Centre for Contemporary Art; and Ørland/Bjugn Kunstforening.

HRT25 løfter frem Ryggen's tematisering av mors- og kvinnerollen, og viser hvordan den sterke materialiteten i Ryggen's verker er fundert i naturen som omga henne. Denne utgaven av triennalen belyser hvordan perspektivet på det å være mor vever seg inn i kunst- og håndverkstradisjoner. Årets triennale viser verk av samtidskunstnere som knytter seg til mater-temaet, blant annet ved å nærme seg det materielle fra et økologisk perspektiv, eller ved å oppsøke formødre for å fastslå og forstå sin individuelle eller kulturelle identitet.

HRT er organisert av Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum (NKIM), institusjonen som eier den største samlingen av Hannah Ryggen's tepper. HRT25 er utviklet i samarbeid med andre institusjoner og initiativtagere i Trondheim og omegn, som knytter seg til programmet med tematisk relaterte utstillinger og arrangementer. Institusjonene som deltar i Hannah Ryggen Triennale 2025 er: Galleri Dropsfabrikken; Trondhjems Kunstforening; K-U-K; Kunsthall Trondheim; Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum; Trondheim kunstmuseum; Trøndelag senter for samtidskunst; og Ørland/Bjugn Kunstforening.

Introduction

Marianne Zamecznik

At first glance, *Passing Motherhood* might seem to revolve around a single, contained theme: the experience of mothering. Yet from the very beginning, the exhibition demonstrates how motherhood, in all its sensible and political dimensions, stretches far beyond the individual context — reaching into questions of land and belonging, war and displacement, memory and inheritance, as well as institutional frameworks surrounding it. The artworks, archival materials, testimonies and historical objects assembled for the exhibition underscore the vast matrices in which “motherhood” is continuously created, contested, and transferred, across bodies, geographies, and generations. In this polyphonic landscape, we recognize the threads — routes — through which the exhibition can be experienced, and drawn on the exhibition map to be found in the ensuing pages. The act of mapping is an invitation to create a route of one’s own as it is the viewer’s experience that gives birth to the new relationships between the works.

14 This catalogue is not just a record of each piece but an invitation to look closer — to examine the relationships that tether us together, at the histories that form us, and at the fragile spaces of transformation that we inherit. Through engaging with *Passing Motherhood’s* artworks and contexts, we honor the collective labor that all forms of “passing on” entail: the hands that stitch, the words that survive, the breath that makes up a rhythm. At the same time, we pay attention to the “passing”: the missed, the overlooked, the left behind. May these pages, and the exhibition, offer new ways to see, to remember, and to imagine how we hold and are held by others.

Acknowledging the ongoing wars in our turbulent times, one of the threads in the exhibition is the relation between war and motherhood, explored, for instance, in Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar’s “*When the Gun is Raised, Dialogue Stops...: Women’s Voices From the Kashmir Valley* (2000). In this installation, Kashmiri women, of diverse religious and ethnic background, come together to speak of the violence that has torn apart their land, homes, families, and sense of belonging. Hannah Ryggen’s tapestry *Grini* (1945) captures motherhood under siege, depicting the artist’s daughter Mona bringing a piece of their home island of Fosen to her father, who, during the Second World War, was imprisoned in the notorious Falstad concentration camp

Introduksjon

Marianne Zamecznik

Ved første øyeblikk kan det virke som om *Passing Motherhood* dreier seg om et enkelt, avgrenset tema: opplevelsen av å være mor. Men utstillingen viser fra første stund hvordan moderskapet, i alle sine sanselige og politiske dimensjoner, strekker seg langt utover det individuelle planet — og griper inn i spørsmål om land og tilhørighet, krig og fordrivelse, minne og arv, og de institusjonelle rammene som omgir det. Kunstverkene, arkivmaterialet, vitnesbyrdene og de historiske gjenstandene i utstillingen, understreker det enorme nettverket der “moderskap” uopphørlig skapes, bestrides og overføres — på tvers av kropp, geografi og generasjoner. I dette flerstemmige landskapet legger vi merke til stiene som løper gjennom utstillingen og som utstillingen kan oppleves via. Stiene er tegnet inn i utstillingskartet på de neste sidene. Disse ulike stiene er en invitasjon til å skape sin egen vei gjennom utstillingen, ettersom det er betrakterens opplevelse som skaper nye relasjoner mellom verkene.

Denne katalogen er ikke bare en oversikt over hvert enkelt verk, men en invitasjon til å se nærmere på relasjonene som binder oss sammen, på historiene som har formet oss, og på de skjøre forvandlingsprosessene som går i arv mellom generasjoner. Ved å engasjere oss i kunstverkene og -kontekstene hedrer vi det kollektive arbeidet som alle former for videreføring innebærer: hendene som syr, ordene som overlever og pusten som utgjør en rytme. Samtidig retter vi oppmerksomheten mot det som passerer oss; de som ikke blir sett, de som overses, de som blir igjen. Måtte disse sidene — og utstillingen — lære oss nye måter å betrakte, huske og forestille oss hvordan vi holder og blir holdt av andre.

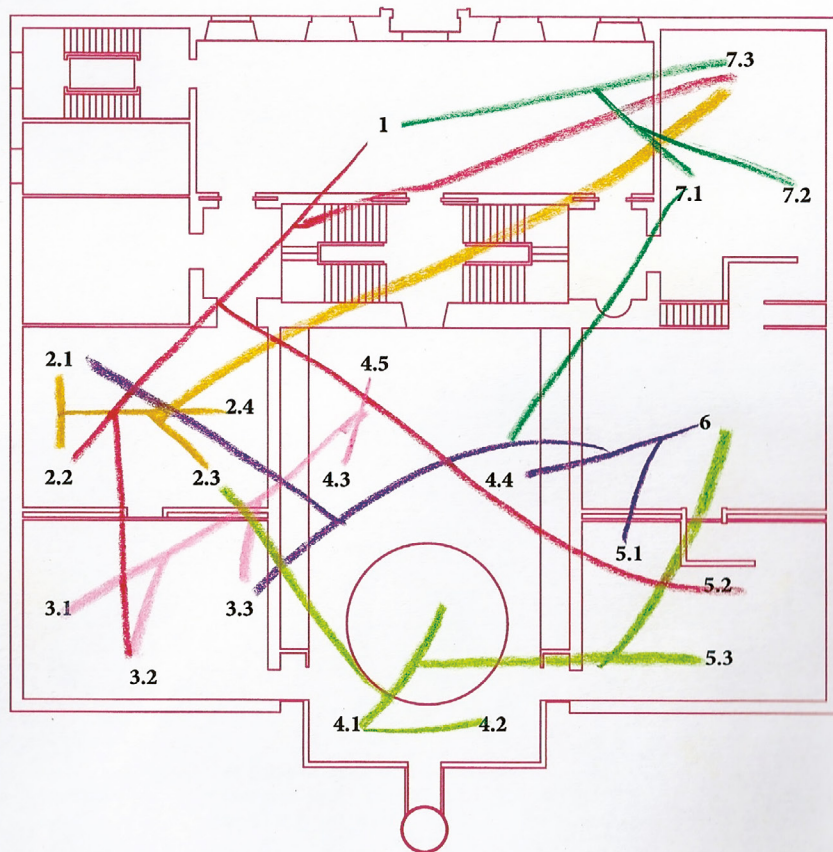
Som en erkjennelse av dagens pågående kriger, er en av trådene i utstillingen forholdet mellom krig og moderskap, som undersøkes i Sheba Chhachhi og Sonia Jabbar’s “*When the Gun is Raised, Dialogue Stops...: Women’s Voices From the Kashmir Valley* (“Når våpenet heves, stopper dialogen ...”: Kvinnens stemmer fra Kashmir-dalen) (2000). I denne installasjonen kommer kvinner i Kashmir med ulike religiøse og etniske bakgrunn sammen for å fortelle om volden som har revet i stykker deres land, hjem, familier og følelse av tilhørighet. I Hannah Ryggen’s billedvev *Grini* (1945) skildres moderskap under beleiring, der kunstnerens datter Mona bringer et stykke av hjemstedet Fosen til sin far, som under andre verdenskrig først satt fengslet i den

HOME

MIGRATION

BODY

SOIL
EARTH



WAR

CHILDS PERSPECTIVE

(81 km from Trondheim) and, later, in Grini, outside Oslo. Echoing these narratives, a display of wooden birds and other toys from the collection of the Guttormsgaard archive, painstakingly carved by Soviet prisoners of war in Norway, also during the Second World War, is presented in the same room. These “beautiful objects of resistance”, contextualized by art historian Ellef Prestsæter’s contribution to this catalogue and activated through a series of handling sessions, speak to longing for family and home in the midst of captivity. This longing nourished prisoners of war in a literal sense: the toys were used as a currency in exchange for food. Another work from the Guttormsgaard archive is Käthe Kollwitz’s print *Tod, Frau und Kind* (*Death, Woman and Child*) (1910) which offers an equally piercing view of maternal grief on a corporeal level. In each instance, an environment shaped by violence and loss refracts and redefines the roles and notions of mothers, children and families.

Another thread of the exhibition explores motherhood and displacement and the importance and complexity of one’s roots in this relationship. The poet Athena Farrokhzad’s *Brev till en krigerska* (*Letter to a Warrior*) (2016) is a monologue written for Swedish Radio. It interweaves lullabies of contested homelands with anticipation of birth, both as a militant act of resistance and one’s rebirth in a new land. Aline Motta’s filmic meditation, *A água é uma máquina do tempo* (*Water is a Time Machine*) (2023), shows us how mother-daughter bonds are entangled across centuries of racial oppression, colonisation and obliterated dreams, reflected through the liminal power of water. Marin Shamov’s *Mothe*rhood Instruction* (2021–2025) brings displacement into cyberspace, presenting an interactive “sound performance-game” that tasks participants with meeting a “cyber” child’s needs during times of crisis, thereby mirroring the complexities faced by actual m*others navigating displacement, at times forced to return to a hostile land, all seen from a queer perspective.

Motherhood also takes shape on and through the body, as seen in Thora Dolven Balke’s *Gravitas* (2024), in which silicone casts of infant bathtubs appear as uncanny, skin-like shells, evoking both tender care and the intense physical reality of parenting. Louise Bourgeois’s small yet monumental sculpture *Femme* (2005) and Elise Storsveen’s expansive tapestry *Fødelsen* (*The Birth*) (2023) both treat pregnancy as a site of immense strength and vulnerable transformation. By contrast, the ancient Japanese *dogū* figurines (11,000–400 BC) illustrate how body-centric ritual forms have anchored cultural narratives of fertility

beryttede konsentrasjonsleiren Falstad, 81 km fra Trondheim, og senere på Grini utenfor Oslo. Som et ekko av disse fortellingene vises i samme rom en utstilling av trefugler og andre leker samlet inn av Guttorm Guttormsgaard og utlånt til utstillingen fra Guttormsgaards arkiv. Disse møysommelig utskårede “motstandsobjektene”, laget av sovjetiske krigsfanger i Norge under andre verdenskrig, blir kontekstualisert i kunsthistoriker Ellef Prestsæters essay og aktiveres gjennom en rekke håndteringsøkter i løpet av utstillingsperioden. Lenselen etter familie og hjem midt i fangenskapet ga fangene næring rent bokstavelig: lekene ble brukt som valuta i bytte mot mat. Et annet verk lånt fra Guttormsgaards arkiv er Käthe Kollwitz’ grafiske arbeid *Tod, Frau und Kind* (*Død, kvinne og barn*) (1910), som gir et like gripende bilde av mors sorg på et kroppslig nivå. Hver på sin måte bryter de opp og omdefinierer roller og forestillinger om mødre, barn og familier underlagt vilkår preget av vold og tap.

En annen rød tråd i utstillingen utforsker moderskap og fordrivelse, og det komplekse forholdet dette utgjør for ens røtter. Poeten Athena Farrokhzads *Brev till en krigerska* (2016), er en monolog skrevet for Sveriges Radio. Her flettes vuggesanger fra omstridte hjemland sammen med fødselens forventninger, både som en militant motstandshandling og som gjøfødelse i et nytt land. Aline Mottas filmatiske meditasjon, *A água é uma máquina do tempo* (*Vann er en tidsmaskin*) (2023), viser oss hvordan båndet mellom mor og datter er sammenflettet på tvers av århundrer med raseundertrykkelse, kolonisering og glemte drømmer, gjenspeilet i vannets liminale kraft. Marin Shamovs *Mothe*rhood Instruction* (*Instruksjon i m*orsrollen*) (2025–2021) bringer fordrivelse og landflyktighet inn i cyberspace. Det interaktive dataspillet og lydperformansen gir deltakerne i oppgave å møte et “cyberbarns” behov i krisetider — noe som spiller kompleksiteten som møter faktiske m*ødre som må navigere landflyktighet og i noen tilfeller tvungen retur til et fiendtlig land, sett fra et skeivt perspektiv.

Moderskapet tar også form på og gjennom kroppen, som i Thora Dolven Balke’s *Gravitas* (2024), der silikonavstøpninger av spedbarnsbadekar fremstår som uhyggelige, hudlignende skall som fremkaller assosiasjoner til øm omsorg, men også til foreldreskapets intense fysiske virkelighet. Både Louise Bourgeois’ lille, men monumentale, skulptur *Femme* (2005) og Elise Storsveens store tekstil *Fødelsen* (2023) behandler svangerskapet som en tilstand av så vel enorm styrke som sårbar forvandling. I kontrast til dette illustrerer de eldgamle japanske *dogū*-figurene (400–11.000 f.Kr) hvordan kroppssentrerte rituelle formler har sementert kulturelle fortellinger

and regeneration for millennia. Once mislabeled as *haniwa*¹, these spiritual objects open up a potential for institutional self-critique² by western museums.

Notions of home and belonging, and the politics around them, thread through Basma al-Sharif's *Morgen Kreis (Morning Circle)* (2025), a film and research project, in which the seemingly innocent rituals of a kindergarten circle emerge as a key stage for shaping subjecthood, imperceptibly bound up with nation-state ideologies. As part of the work, a workshop will be organized for Trondheim-based persons who are from migrant backgrounds or/and parents of children in the public school system, as well as for anyone who might find the theme interesting.

Belonging is problematized with the presence of a Sámi doll purchased by a Norwegian family and later absorbed into a museum setting, and a photograph of a *buvrie* (a Sámi food storage house), both from the collection of Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. Al-Sharif's project and displaying of museum objects illuminate how children's spaces reflect — and shape — cultural memory. In the exhibition, play, seen from a child's point of view, is introduced with Nils Aas's *Elefanten* (1968), a play sculpture made of concrete, originally donated by the artist and installed in an Oslo suburb. It will be presented in the exhibition space as a scaled down model. Inspired by the play sculpture sub-genre, a temporary playground will be organized in the middle of the exhibition space as a curatorial intervention.

A different, but equally generative, perspective on homes that one inherits is the exhibition-within-an-exhibition curated by Maritea Dæhlin, focusing on her mother, Gitte Dæhlin, and her grandmother, Lisbet Dæhlin — three generations of artists who negotiated, and continue to negotiate, craft traditions, familial dynamics and social commitments. Their respective materials weave the domestic sphere into a broader socio-political tapestry: Gitte's life in Mexico, shaped by indigenous culture and Zapatista solidarity, and Lisbet's belief in the power of everyday objects to foster shared human experiences such as mealtimes. Maritea's presentation foregrounds the child's perspective — an outlook we all share — looking back toward prior mothers who

1 In the text about the objects on loan from Nordenfjeldske Museum of Decorative Arts, one can read Yaniya Mikhailina's reflections on the mislabeling of the figurines.

2 The term "institutional self-critique" is borrowed from art historian and curator Pernille Lystlund Matzen's dissertation *Whose Bildung? Institutional self-critique in art exhibitions on colonial history* (Aarhus University, 2024).

om fruktbarhet og fornyelse i årtusener. Disse åndelige gjenstandene, som en gang ble feilaktig merket som *haniwa*¹, åpner for institusjonell selvkritikk² fra vestlige museers side.

Forestillingen om hjem og tilhørighet, og politikken som omgir hjemmet, går som en rød tråd gjennom Basma al-Sharifs *Morning Circle* (2025), et film- og forskningsprosjekt der et av barnehagens tilsynelatende uskyldige ritualer trekkes frem som et viktig steg i utformingen av barnets subjektivitet, samtidig som det umerkelig knyttes til nasjonalstatlige ideologier. Som en del av arbeidet vil det bli gjennomført en workshop for personer med innvandrerbakgrunn som er foreldre til barnehagebarn i Trondheim, samt for andre som finner tematikken interessant.

Tilhørighet problematiseres også gjennom en samisk dukke som ble byttet bort til en norsk familie og senere innlemmet i en museal setting, og et fotografi av en *buvrie*, et samisk stabbur, begge fra samlingene til Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. Al-Sharifs prosjekt, og museumsgjenstandene, belyser hvordan barns rom gjenspeiler — og former — det kulturelle minnet. Lek sett fra et barns perspektiv synliggjøres i Nils Aas' *Elefanten* (1968), en lekeskulptur i betong gitt i gave av kunstneren til Beverdalen borettslag, i en forstad til Oslo. Utstillingen presenterer en skalert modell av dette verket. Inspirert av lekeskulptursjangeren er det gitt rom for en tumleplass for barn i midten av utstillingsrommet.

Et annet, men like produktivt perspektiv på hjemmet man arver, tematiseres av en utstilling i utstillingen, kuratert av Maritea Dæhlin. Den fokuserer på hennes mor, Gitte Dæhlin, og bestemoren, Lisbet Dæhlin — tre generasjoner som forhandlet, og stadig forhandler håndverkstradisjoner, familiodynamikk og sosiale forpliktelser. Deres respektive materialer vever hjemmets sfære inn i et bredere sosiopolitisk nett: Gittes liv i Mexico, formet av urfolkskultur og zapatistsolidaritet, og Lisbets tro på hverdagsgjenstandens evne til å foredle felles menneskelige erfaringer, som for eksempel de daglige måltidene. Mariteas presentasjon løfter frem barnets perspektiv — et perspektiv vi alle deler — som iakttar formødrene som formet vår verden. Aline Mottas refleksjoner utvider det voksne barnets perspektiv ytterligere

1 I teksten om gjenstandene som er utlånt fra Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum, kan du lese Yaniya Mikhailinas refleksjoner rundt feilmerkingen av figurene.

2 Begrepet "institusjonell selvkritikk" er lånt fra kunsthistoriker og kurator Pernille Lystlund Matzens avhandling *Whose Bildung? Institutional self-critique in art exhibitions on colonial history* (Aarhus universitet, 2024)

have shaped our worlds. Meanwhile, Aline Motta's reflections further expand the adult child's perspective in relation to maternal ancestors, highlighting how genealogies are informed by migration, inheritance and creative re-invention.

Another bridge that can be built across many of the works is the idea of soil and land. Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar incorporate local earth, from Trondheim, into their installation, while Veslemøy Lilleengens temporary workshop station *Grunntanker (Grounded Thoughts)* (2021) invites visitors to contribute soil from places dear to them, shaping it into polished spheres in a *dorodango*³ technique, thereby embodying personal and collective memories. Lilleengens process is linked to her family's farm on Fosen, adjacent to the land where Hannah Ryggen once lived. Ryggen famously dyed her own wool with plants from her garden, engaging the earth directly in her artistic practice. Ryggen's famous "pot" blue was made using urine as a key ingredient. The blue and the soil also figure in the ceramics of Lisbet Dæhlin, who prized a specific fine-grained blue clay that produced a distinctive hue upon firing.

As the following pages show, each form of participation — whether a living artist, an archival entry, or a historical presence — offers a distinct perspective on care, birth, inheritance and the sociopolitical contexts that shape how we carry one another across time. The exhibition and catalogue function as a kaleidoscope of viewpoints: from personal memory and embodied practice to colonial histories and institutional critique, and from the technological mediation of care to centuries-old ritual objects that have crossed borders and epochs. These works remind us that "motherhood" is an ever-shifting, multivalent state. The contributions demonstrate, and perform, how mothering is transmitted through bodies, cultural structures, words, silence, trauma, images, crafts and gestures of resilience. This transmission is manifested in many ways: a tapestry woven in defiance of war, a glimmering sphere of compressed earth, a digitally programmed "cyber child", or the sound of someone else's mother tongue.

The process of creating this exhibition has itself been fluid and open-ended, shaped by coincidences, dreams, dialogues with artists and researchers, as well as evolving political realities. We embrace this incompleteness, seeing in it a similar generosity at the heart of mothering, a continuously unfolding endeavor that can never be fully contained.

3 One can read more about the ancient *dorodango* technique in the text relating to Veslemøy Lilleengens project *Grunntanker* (2021).

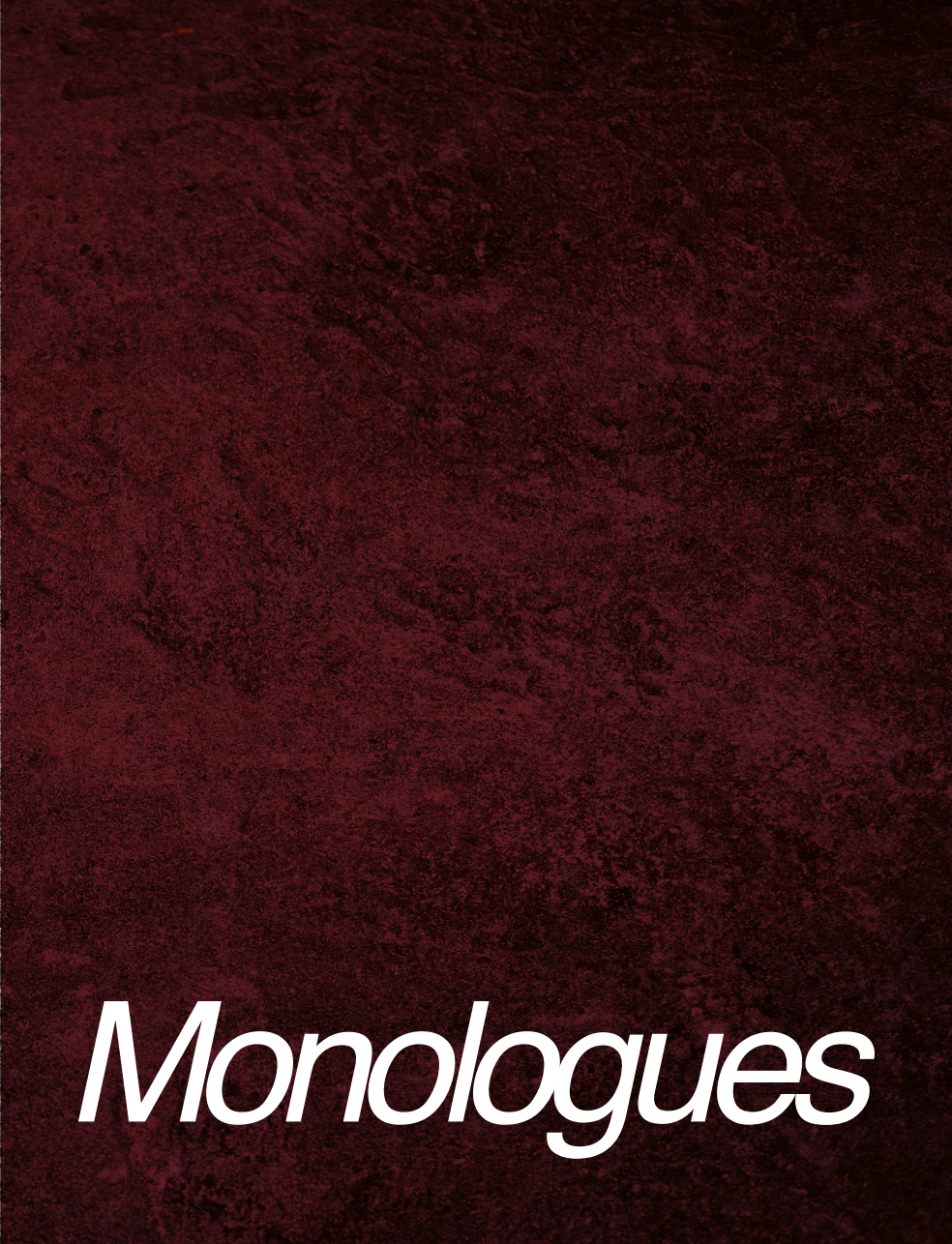
i relasjon til formødrene våre, og fremhever hvordan genealogier er preget av migrasjon, arv og kreativ gjenoppfinnelse.

En annen sti som går gjennom mange av verkene, er ideen om jord og land. Sheba Chhachhi og Sonia Jabbar inkorporerer lokal jord fra Trondheim i installasjonen sin, mens Veslemøy Lilleengens midlertidige verkstedstasjon *Grunntanker* (2021) inviterer besøkende til å bidra med jord fra steder de har kjær, og forme den til polerte kuler i en *dorodango*-teknikk³ som legemliggjør personlige og kollektive minner. Lilleengens prosess er knyttet til familiegården på Fosen, som ligger like ved der Hannah Ryggen en gang bodde. Ryggen var kjent for å farge sin egen ull med planter fra hagen sin, og på den måten involverte hun jorden direkte i sin kunstneriske praksis. Ryggens berømte "potteblått" ble laget med urin som en viktig ingrediens. Det blå og jorda er også en viktig del av keramikken til Lisbet Dæhlin, som satte pris på en spesiell finkornet blå leire som ga en særegen fargetone ved brenning.

Som det fremgår av de neste sidene, gir hver enkelt deltaker — enten det dreier seg om en nålevende kunstner, en arkivoppføring eller en historisk tilstedeværelse — et distinkt perspektiv på omsorg, fødsel, arv og de sosiopolitiske sammenhengene som former hvordan vi bærer hverandre gjennom tiden. Utstillingen og katalogen fungerer som et kaleidoskop av synspunkter: fra personlige minner og kroppsliggjort praksis, til kolonihistorier og institusjonskritikk, fra teknologisk utført omsorg til århundregamle rituelle objekter som har krysset landegrenser og epoker. Disse verkene minner oss på at "moderskap" er en stadig skiftende og mangetydig tilstand. Den lar seg ikke begrense til biologi eller sentimentalitet, akkurat som den ikke lar seg plassere med én geografisk nål. I stedet viser bidragene hvordan moderskap overføres — gjennom kropp, kulturelle strukturer, ord, taushet, traumer, bilder, håndverk og motstandshandlinger. Denne overføringen manifesterer seg på mange måter: en billedvev vevd på tross av krig, en skinnende kule laget av sammenpresset jord, et digitalt programmert "cyberbarn", eller lyden av en annens morsmål.

Prosesen med å skape denne utstillingen har i seg selv vært flytende og åpen, formet av tilfeldigheter, drømmer, samtaler med kunstnere og forskere og skiftende politiske realiteter. Vi omfavner denne ufullstendigheten, og ser i den den samme ustrukturerte generøsiteten som ligger til grunn for moderskapet: en stadig utfoldende handling som aldri helt kan ringes inn.

3 Les mer om den eldgamle *dorodango*-teknikken i teksten om Veslemøy Lilleengens prosjekt *Grunntanker* (2021).



Monologues

Returning Senses: Passing Motherhood

Yaniya Mikhailina

Once upon a time, there was a primordial mother. She completely controlled her daughters and did not allow them to enter romantic relationships of any kind. One day, the daughters united. They killed their mother, cut her corpse into pieces, and each ate one, incorporating the law of the mother into their bodies. Since then, every human carries a part of that constitutive guilt for the act they committed in search of other forms of love — that desperate gesture of separation from the one with whom we were once undifferentiated.

Tilbakevendende sanser: passerende moderskap

Yaniya Mikhailina

Det var en gang en urmor. Hun hadde fullstendig kontroll over døtrene sine og lot dem ikke innlede kjærlighetsforhold av noe slag. En dag gikk døtrene sammen om å drepe moren, og stykket opp liket i biter. Døtrene spiste en bit hver, og således ble morens ånd en del av dem. Siden da har hvert eneste menneske på jorden båret på en nedarvet skyldfølelse i søken etter andre former for kjærlighet, et desperat forsøk på å skille oss fra den vi en gang var ett med.

26 This is a brief feminized retelling of a fable that, according to Freud, attempts to trace the origins of modern civilization. Freud's original version first appeared in the collection of essays *Totem and Taboo* (1913), where the author, in accordance with the colonial frameworks of his time, traced the law that traverses cultures — that is, the maternal law; the origin of concurrent love and hatred that later find a way to exist separately. Jacques Lacan, another male European thinker from the previous century, would later coin this contradictory feeling through neologism *hainamoration*, or *love (whom I hate)*.

The Hannah Ryggen Triennial is a recurring framework intended to situate the work of Hannah Ryggen, one of the most politically and materially perceptive textile artists of her time, within contemporary discourse. Just like motherhood is not merely a topic but a condition that is inevitably woven into all facets of life, so too is weaving a perspective through which to view the world. Weaving, like motherhood, is slow: a world-making in itself. Ryggen's piece *Grini* (1945), rarely shown because of its physical fragility, was an important starting point for the conceptualization of the curatorial process at Trondheim Kunstmuseum. It visualized for us the building of connections between forms of passing histories and affects contoured by our cultural repertoires, by the threads and hands we have at our

Dette er en nedkortet versjon av en fabel som forklarer hvordan vår moderne sivilisasjon ble til ifølge Freud, omskrevet fra et kvinnelig perspektiv. Freuds opprinnelige versjon sto på trykk første gang i essaysamlingen *Totem og tabu* (1913). I denne versjonen sporet forfatteren, i takt med samtidens koloniale rammeverk, en lov som gjelder hos alle kulturer — en moderlig lov; starten på det komplekse og sammensatte forholdet mellom kjærlighet og hat som vi senere tar med oss ut i verden. Jacques Lacan, en annen mannlig europeisk tenker fra forrige århundre, beskrev senere dette motsetningsforholdet mellom de to følelsene med nyordet *hainamoration*, eller *kjærlighet (som jeg hater)*.

Gjennom Hannah Ryggen-triennalen plasseres arbeidet til Hannah Ryggen, en kunstner som mesterlig tok pulsen på sin samtid og sin egen uttrykksform, i nåtiden. Morsrollen er ikke bare et tema, men en tilstand som på ulike vis veves inn i alle aspekter av livet. På lignende vis er veven et vindu ut mot verden, farget av langsomt, nennsomt arbeid som i seg selv skaper en egen verden. Ryggens verk *Grini* (1945), som sjelden stilles ut fordi det er så skjørt, skulle bli det som farget konseptet for utstillingsarbeidet ved Trondheim kunstmuseum: å trekke sammenhenger mellom historieformidling og affekt formet av vår kulturelle bakgrunn gjennom trådene og hendene vi har

27

disposal. Rather than conceiving a ready-made concept for the show, Marianne Zamecznik and I, co-curators, allowed the exhibition to develop organically, one step at a time, through encounters, discoveries, possibilities, urgencies, and economic realities.

Motherhood is hardcore, or hard at its core, no matter what form of motherhood one finds themselves in. The state of motherhood cannot be generalized; it's not just diverse, but singular and incomparable. Any attempt to essentialize it would inevitably lead to exclusion, so our continuous conversation with Zamecznik about possible directions for the exhibition — with other mothers, daughters, landscapes, motherlands, mother tongues, inner mothers, motherisms — is processed through the fundamental impossibility of full representation. Yet we believe that mothers should not be alone: being a mother also means standing in solidarity with other mothers, and with those who, in the current extractivist geopolitical landscape, are refused the right to choose whether or not to become one (which is also a spectrum of experience). The distribution, representation, and articulation of motherhood are not equal, and these unequal representations reproduce the juridical-political hierarchy of the world.

28 It takes around nine months to grow a child. There is a quotidian alchemy, an often-omitted dignity in being formed from the void, in the warm and tight space of the womb whose hospitality leaves no conscious memory. The process of being formed results in our senses: our ability to hear, touch, see, smell, and taste. As one grows up, these fragmented senses slowly coalesce over time and reveal a face, a body, a world. Every human being orchestrates her own peculiar relationships between the senses we all have but don't share. In moments of crisis, this fragile constellation can collapse in order to become a safe myopic universe of partial objects once again.

Mothers have teeth, voices, hands, and sometimes wombs. In Norwegian, the outer part of the womb is called *mormunn*, the mouth of the mother. It's a linguistic testimony that the body of the mother is reassembled by the labor she goes through, bringing new meanings to the ways of passing histories from mouth to mouth. With the hope of acknowledging motherhood as a form of history told from our particular present, in which thousands of Palestinian mothers have been deprived of life, the labor of exhibition-making feels vain. Yet, this labor is part of an unending struggle: for dignity, recognition, and solidarity. It is an attempt to support the inherently complicated process of diluting the effects of love and hate, first projected and

til rådighet. Heller enn å bestemme et konsept for utstillingen på forhånd, valgte Marianne Zamecznik og jeg som kuratorer å ta ett steg av gangen og la konseptet utvikle seg på en mer organisk måte, gjennom møter, funn og muligheter, behov og økonomiske realiteter.

Morsrollen er tøff, uansett hvilken form den tar: morsrollen kan ikke generaliseres. Ikke bare tar den mange ulike former, men disse kan heller ikke sammenlignes. Å prøve å snevre inn hva morsrollen er ville medføre ekskludering, så alle samtalene med Zamecznik har drøftet mulige retninger for utstillingen — inkludering av andre mødre, døtre, landskap, moderland, morsmål, indre mødre, "motherism" — i viten om at det er umulig å representere alle. Likevel mener vi at mødre ikke skal måtte stå alene: å være mor betyr også å vise solidaritet med andre mødre, og med de som i dagens geopolitiske og ekstravistiske landskap nektes retten til å bli mor — eller retten til ikke å bli en, noe som også har et eget spektrum. Hvordan morsrollen distribueres, representeres og artikuleres ser ikke likedan ut for alle, og speiler verdens juridisk-politiske hierarki.

Det tar rundt ni måneder å bære frem et barn. Det er en hverdagslig alkymi, en ofte oversett verdighet i det å formes ut av tomrommet inne i en varm, trang livmor som man siden ikke husker noe av. Her inne dannes sansene våre: muligheten til å høre, berøre, se, lukte, smake. Når vi vokser opp, blir sansene fra dette halvferdige stadiet satt sammen til et ansikt, en kropp, en verden. Ethvert menneske former sine personlige forhold mellom disse sansene som vi alle har, men ikke deler. I en krisesituasjon kan den skjøre balansen mellom sansene kollapse, for midlertidig å ta oss tilbake til et trygt univers med uferdige deler.

Mødre har tenner, en stemme, hender og iblant en livmor. Den ytre delen av livmora kalles *mormunnen*. Det er et språklig vitnesbyrd om at morens anatomi endres av fødselen og gir ny mening til konseptet om muntlig overlevering av historier. Vårt håp for utstillingen er å anerkjenne morsrollen som en form for historie, men idet tusener av palestinske mødre blir drept, føles dette arbeidet fånyttet. Samtidig er det en del av en kamp som aldri tar slutt: kampen om verdighet, anerkjennelse, solidaritet og forsøk på å støtte den kompliserte prosessen det er å utvanne følelsene av kjærlighet og hat som først rettes mot morsfiguren, så videre ut mot verden. Idéen om morsrollen som en form for omsorg, som ofte brukes i diskurser som søker å privatisere og avpolitiserer morsrollen, går hånd i hånd med en idé om morsrollen som en form for omsorg for kampen som utkjempes, en omsorg for verden. Ikke minst er dette en kamp innen estetikkfeltet,

condensed on the mother figure, further into the world. On this journey, the topic of motherhood as a form of care — often employed by discourses who wish to privatize and de-politicize it — goes hand in hand with motherhood as a form of care for this struggle and for the world itself. Not least, this is a struggle on the playing field of aesthetics, and museums are often seen as places to enjoy rather than rethink and engage with it.

Whether climbing the stairs or using the museum's relic of an elevator, we invite you to celebrate, mourn, respect, critique, and stand alongside us, despite the conscious and unconscious differences we start from when entering the terrains of motherhood. For example: Despite the immense exhaustion of our current global condition, we invite you to acknowledge the right and responsibility of each of us to contribute to the always partial understanding of forms of life that continually emerge from the darkness of the womb into the cradle of reality. Like maternal labor, this is an effort that cannot be paused — but passed.

og muséer blir ofte sett på som steder for å nyte avbildninger av morsrollen, heller enn å tenke nytt rundt den og engasjere seg i den.

Enten du går opp trappene eller bruker museets relikvie av en heis, inviterer vi alle til å feire, sørge, respektere, kritisere og støtte mødre, til tross for de bevisste og ubevisste forskjellene vi har som utgangspunkt når vi begir oss inn i moderskapets terreng. Til tross for den enorme utmattelsen i vår nåværende globale tilstand, inviterer vi deg til å anerkjenne retten og ansvaret hver og en av oss har til å bidra til den alltid ufullstendige forståelsen av de livsformene som stadig dukker opp fra livmorens mørke og inn i virkelighetens vugge. I likhet med en fødsel kan ikke morsarbeidet settes på vent — det må passeres.

handsome, and
anna (the Indian
ride his motor bike
yday.

warned him
en killed him
their ways.



Letter to a Warrior

Athena Farrokhzad

Translated to English by Jennifer Hayashida

My child, kicking warrior, little life inside my stomach.
In a few months you will finally arrive in the world.
If the contractions began now there would be a chance to save you.
I feel your movements reproduced inside me.
Like a wave that flows and as quickly ebbs again.
Like the fin of a fish suddenly breaking a calm surface.

Opposite the bed I have mounted pictures of you.
The first thing I see when I wake is your black and white silhouette.
The last thing I see when I fall asleep is you resting inside me like a half moon.

Packages for you arrive in the mail from other continents.
That someone can be so loved before their birth.
That someone can change me before they have begun to exist.
That someone can occupy so much space before they intervene in the world.

I don't know what you will look like.
I don't know with what pain I will deliver you.
I don't know who you will become or what you will make me.
I don't know what our days together will be like.
I don't know when our nights will drive me insane.

I wonder if you will be born with hair on your head.
I wonder if your heart will beat with a rhythm that worries me.
I wonder if you will begin your life silently or with a scream.
I wonder if the umbilical chord will be coiled as a sign around your body.
I wonder if your gaze will see through me from the beginning.
I wonder if my conception of mothers will change when I become one.

I have no inheritance for you.
No china, no paintings, no lace cloth, no jewelry.
I have nothing that has been passed between generations.
For you belong to families that have abandoned everything.
That have left with nothing.
Neither of your parents grew up in the same place as our parents.
We have nothing to pass on, since nothing has been passed on to us.
Nothing except stories about decisive hands.

Brev til ei krigarske

Athena Farrokhzad

Oversatt til nynorsk av Kristina Leganger Iversen og Camara Lundestad Joof

Barnet mitt, sprellande krigarske, vesle liv på innsida av magen.
Om nokre månadar kjem du endeleg til verda.
Om riene sette i gang no ville det finnast ein sjanse for å redde deg.
Eg kjenner rørsleane dine forplante seg på innsida mi.
Som ei bølge som reiser seg og like snart fell saman.
Som ein fiskefinne som plutselig bryt eit stille vatn.

Midt imot senga har eg hengt opp biletet av deg.
Det siste eg ser før eg sovnar er korleis du ligg på innsida som ein halvmåne.
Det første eg ser når eg vaknar er den svart-kvite silhuetten din.

På posten kjem det pakker til deg frå andre kontinent.
At nokon kan vere så elska allereie før dei er fødde.
At nokon kan ha endra meg allereie før dei har byrja å bli til.
At nokon kan ta opp så stor plass allereie før dei kan gripe inn i verda.

Eg veit ikkje korleis du kjem til å sjå ut.
Eg veit ikkje med kva smerte du kjem til å blir forløyst.
Eg veit ikkje kven du kjem til å bli eller kven du vil gjere meg til.
Eg veit ikkje korleis dagane våre saman kjem til å arte seg.
Eg veit ikkje når nettene våre kjem til å drive meg til vanvit.

Eg lurar på om du kjem til å bli fødd med hår på hovudet.
Eg lurar på om hjartet ditt kjem til å slå i ein takt som uroar meg.
Eg lurar på om du kjem til å byrje livet ditt tagal eller med eit skrik.
Eg lurar på om navlestrengen kjem til å vere kvervla kring kroppen din som eit teikn.
Eg lurar på om blikket ditt allereie frå byrjinga kjem til å sjå gjennom meg.
Eg lurar på korleis førestillinga mi om mødrer kjem til å endre seg av sjølv å bli ei.

Eg har ikkje noko arvegods å gi deg.
Ikkje noko porselen, ingen måleri, ingen hekla dukar, ingen smykke.
Eg har ingenting som er blitt gitt vidare gjennom generasjonar.
For du høyrer til slekter som har forlate alt.
Som har gitt seg i veg utan å ta noko med seg.
Ingen av dine foreldre er vaksne opp på same plass som våre foreldre.
Vi har ingenting å gi vidare, fordi ingenting har blitt gitt vidare til oss.
Ingenting forutan forteljingar om handlekraftige hender.

We have stories about the fight that precedes you.
We have stories about the struggles that enabled us to survive.
So we one day could give you life.
We have stories about where we come from.
We have stories about which battle fields brought us here.
Here to the place that will soon be yours.

*

I traveled with your father to your grandmother's home town.
We went to a park where the names of the dead are written.
There were thirty thousand.
They were arranged alphabetically.
When the same last name was repeated I understood.
An entire group of siblings had been annihilated.
I held your father's hand when he threw roses into the river.
In the park I understood something about your aunt's poems.
When she writes about carrying the names of the dead as talismans it is not a symbol.
Your grandmother pointed out the names to us in the park.
She named her children after all her dead.
She named them after sweethearts and comrades.
She gave them the names of the dead because something was already lost.
36 Because death in all its futility would at least serve as protection.
Your father said his ashes should be scattered in the park one day.
To be reunited with all the dead.
For his death will remain tied to theirs.
For it will belong to the place they were forced to leave.
It was when I saw your father cry in the park that I understood you were possible.

For a love that does not contain such grief can not give rise to life.
For a desire that does not know history can break us can not be dwelled in.
For a future that does not tend to such defeats I have no faith in.

I wonder if you will be the first who is allowed to remain.
If you will end your life in the same place as it begins.
If you will call a place home and not see it devastated.
If you will bury us in a place you can return to.
Or if you must also bid a hasty farewell that turns out to be final.
If you must also stand by prison gates and wait.
If someone will stand outside and wait for you.
If someone will search for your name in lists of the dead.
If all suffering one day will be placed in relation to a freedom gained.

Vi har forteljingar om kampen føreåt deg.
Vi har forteljingar om stridane som har gjort det mogleg for oss å overleve.
Sånn at vi ein dag skulle kunne gi deg liv.
Vi har forteljingar om kvar vi kjem i frå.
Vi har forteljingar om kva slagmark som har ført oss hit.
Hit til den plassen som snart skal bli din.

*

Eg reiste med far din til farmora di sin heimstad.
Eg gjekk med han til ein park der namna på dei døde står.
Dei var tretti tusen.
Dei var stilte opp i alfabetisk rekkefølge.
Når same etternamn blei gjenteke forstod eg.
Det var ein heil søskenskare som var blitt utsetta.
Eg heldt pappaen din i handa når han kasta roser i elva.
I parken forstod eg noko om dikta til tanta di.
Når ho skriv om å bere namna til dei døde som talismanar er det ikkje ei likning.
Farmora di peika ut namna for oss der i parken.
Ho gav barna sine namn etter alle sine døde.
Ho gav dei namn etter kameratar og ungdomskjærastar
Ho gav dei namna til dei døde fordi nokre ting allereie var tapte.
For at døden i all si meiningsløyse i det minste skulle vere eit vern.
Pappaen din sa at oska hans ein dag skal bli spreidd i parken.
For å igjen bli foreina med dei døde.
Slik at døden hans kjem til å vere bunden saman med deira.
Slik at han høyrer til den plassen dei blei tvungne til å forlate.
Det var då eg såg far din gråte i parken at eg forstod at du var mogleg.

Fordi ein kjærleik som ikkje rommar ei slik sorg ikkje kan gi opphav til liv.
Fordi ein attrå som ikkje veit at historia kan slå oss sund er umogleg å eksistere i.
Fordi ei framtid som ikkje forvaltar slike nederlag har eg inga tiltru til.

Eg lurar på om du kjem til å bli den første som får bli verande.
Om du kjem til å ende livet ditt på same plass som du starta det.
Om du kjem til å kalle ein plass for heim utan å sjå han bli øydelagd.
Om du kjem til å gravlegge oss ein stad du kan vende tilbake.
Eller om du òg må ta eit hastig farvel som viser seg å vere endeleg.
Om du òg må stå ved fengselsportar og vente.
Om nokon kjem til å stå utanfor og vente på deg.
Om nokon kjem til å leite etter namnet ditt på lister over døde.
Om all lidinga i det minste ein dag kan jamførast med ein fridom som er vunnen.

My child, kicking warrior, little life inside my stomach.
I will teach you the language of the dead so you will remember why they disappeared.
I will sing you lullabies I barely master.
If you do not understand your grandmother's chants she will have fought for nothing.
If you do not know your aunts' songs their struggle will end with you.

I am afraid something will end with you.
If it ends with you I don't know how we will recognize ourselves in each other.
I hope something will end with you.
If it does not end with you I don't know how long it will continue.

*

There are so many ways to be annihilated.
One way is to die of bullets and lashes of the whip.
Another is to destroy yourself because you didn't.
Like your uncle who against all odds evaded the hands of repression.
He who fled and told me how escape routes became dead ends.
He who told me who had gotten married and who had been unfaithful.
He who showed me where I should place my feet to not slip down the mountain.
Then he took one pill too many and never woke again.
I who promised him that one day we would return and make victory signs.
I who imagined how we would lean back and toast each other.
I know that grief is the price of love.
I know that even the earth will go some day.
I know that either one buries or is buried by those one loves.
But his shoes still stand in the hallway waiting for him to awaken.
It was when I kissed his cold forehead that I understood you were necessary.

Because love lives in flesh and not in stone.
Because if someone disappears someone else must become.
Because death is so inexplicable that it can only be soothed by the inexplicability of life.
Because if we do not increase in any other way we must do so through you.

Can there be lullabies that are not songs of struggle.
Can there be children's hands not taught to form fists.
Can there be daughters not named after warriors.
Can there be fireworks that do not evoke memories of gunshots.
Can there be games of tag that do not recall escape routes.

I am afraid I have nothing to offer you.
I am afraid the only thing I can console you with is stories of our defeats.
I am afraid the only hope I can convey is about our delayed victories.

Barnet mitt, sprellande krigarske, vesle liv på innsida av magen.
Eg skal lære deg språket til dei døde for at du skal minnst kvifor dei forsvann.
Eg skal syngje voggeviser for deg som eg knapt meistrar sjølv.
Om du ikkje forstår slagorda til farmora di vil kampen hennar ha vore forgiveves.
Om du ikkje kan songane til tantane dine kjem kampen deira til å ende med deg.

Eg er redd for at noko skal ende med deg.
Om det endar med deg veit eg ikkje korleis vi skal kjenne oss igjen i kvarandre.
Eg håpar at noko skal ende med deg.
Om det ikkje endar med deg veit eg ikkje kor lenge det skal halde fram.

*

Det finst så mange måtar å bli utsletta på.
Ein måte er å døy av kuler og piskesveip.
Eit anna er å utslette seg sjølv fordi ein ikkje gjorde det.
Som onkelen din som mot alle odds glapp unna undertrykkingas hender.
Han som kom unna og fortalte om korleis fluktrutar blei til blindvegar.
Han som fortalte om kven som hadde gifta seg og kven som hadde vore utru.
Han som viste kvar eg skulle plassere føtene for å ikkje skli ned frå fjellet.
Så tok han ein tablett for mykje og vakna aldri igjen.
Eg som lova han at vi ein gong skulle vende tilbake og gjere sigersteikn.
Eg som såg føre meg korleis vi skulle lene oss tilbake og skåle.
Eg veit at sorga er kjærleikens pris.
Eg veit at til og med jorda ein dag skal slutte å eksistere.
Eg veit at ein anten får gravlegge eller bli gravlagd av dei ein elsker.
Men skoa hans står framleis i gangen og ventar på at han skal vakne.
Det var då eg kyssa den kalde panna hans at eg forstod at du var naudsynt.

Fordi kjærleiken lever i kjøt og ikkje i stein.
Fordi om nokon forsvinn må nokon bli til.
Fordi det ubegripelege ved døden berre kan bli lindra av det ubegripelege ved livet.
For om vi ikkje økslar oss på noko anna vis må vi gjere det gjennom at du blir til.

Kan det finnast voggeviser som ikkje er kampsongar.
Kan det finnast barnehender som ikkje blir mana til knyttnevar.
Kan det finnast døtrar som ikkje er oppkalla etter krigarsker.
Kan det finnast fyrverkeri som ikkje vekker minne om skotsalvar.
Kan ein leike sisten utan å bli minna om fluktvegar.

Eg er redd for at eg ikkje har noko å gi deg.
Eg er redd for at det einaste eg kan trøyse deg med er forteljingar om våre nederlag.
Eg er redd for at det einaste håpet eg kan gi vidare handlar om våre utsette sigrar.

I am afraid you will reject the stories, as I have rejected them.
I am afraid they are told in too many versions.
I am afraid the guilt is the same regardless if the stories are swaddled or undressed.
I am afraid loss defines us even though we cannot remember what we have lost.
I am afraid our lives are conditioned by experiences inaccessible to us.
I am afraid this is why we must continue to tell.
I am afraid you will not want to listen.
I am afraid freedom will make you a stranger.

*

My child, kicking warrior, little life inside my stomach.
I push home a stroller and think that the next time you will be asleep in it.
I assemble a crib and see you hoist yourself out of it.
I fold a onesie and imagine you crawling around in it.
I match socks and try to understand that this is the measure of your feet.

I will dress you in our stories as mothers have dressed their children for an eternity.
I will place your arms in our victories as a mail.
I will wrap your legs in our defeats as a shield.
I will arm you with stories to bear you when the ground gives way.

40 Your grandmother joined the guerrilla when she was fifteen.
When she went underground she was carrying her first child.
When her mother knew the military was searching for her daughter she cleaned the apartment.
She said that she didn't want to give them the satisfaction of seeing them dirty.
From her window she saw the helicopters going to dump the corpses in the river.
In the square the mothers gathered to demand the return of their disappeared children.
When your mother had crossed the border her father brought the passport home.
So that someone else's child could also be saved.
He continued to dream that there would be enough champagne for everyone.
It was when I heard about the price of his exuberance that I understood you were essential.

For there are traumas so defining that to move on would be a betrayal.
For there are damages so decisive that they can only be left as inheritance.
For there is grief so dumbfounding that it can only be told in fragments.

*

We who consist of all these stories.
We who spoke with our cousins on crackling phone lines.
We who cried in airports during the summers.

Eg er redd for at du kjem til å mistru forteljningane, slik som eg har mistrudd dei.
Eg er redd for at dei blir fortalde i altfor mange versjonar.
Eg er redd for at skulda er den same uansett om dei er linda inn eller kledde av.
Eg er redd tapet definerer oss trass i at vi ikkje minnest kva vi har tapt.
Eg er redd for at liva våre er vilkårsbundne av erfaringar som er utilgjengelege for oss.
Eg er redd for at det er derfor vi må halde fram å fortelje.
Eg er redd for at du ikkje kjem til å ville lytte.
Eg er redd for at fridomen kjem til å gjere deg til ein framand.

*

Barnet mitt, sprellande krigerske, vesle liv på innsida av magen.
Eg trillar heim ei barnevogn og tenker at neste gong søv du der.
Eg monterer saman ei sprinkelseng og ser deg dra deg opp av ho.
Eg bretter ei sparkebukse og førestiller meg at du kryp rundt i den.
Eg parar i hop strømper og freistar å forstå at dei har storleiken til dine føter.

Eg skal kle deg i våre forteljingar slik mødrer har kledd barna sine i ei æve.
Eg skal trø armene dine i sigrane våre som eit skjold.
Eg skal linde beina dine i nederlaga våre som eit panser.
Eg skal ruste deg i forteljingar som kan bere deg når jorda rivnar.

Farmora di slutta seg til geriljaen då ho var femten.
Då ho gjekk under jorda bar ho sitt første barn.
Då mor hennar forstod at militæret jakta på dottera hennar gjorde ho reint i leilegheita.
Ho sa at ho ikkje ville gi dei gleda av å sjå dei som ureinslege.
Frå vindauget sitt såg ho helikopter på veg for å dumpe lika i elva.
På torget samla mødrene seg for å krevje dei forsvunne barna sine tilbake.
Då farmora di kryssa grensa tok far hennar med seg passet heim.
Slik at nokon andre sitt barn også skulle kunne bli redda.
Han haldt fram med å drøyme om at det skulle vere nok champagne til alle.
Det var då eg hørde om prisen for livslysta hans at eg forstod at du var uunnverleg.

Fordi det finst traume som er så definerande at det å gå vidare frå dei ville vere forræderi.
Fordi det finst skader som er så avgjerande at ein berre kan legge dei bak seg som arv.
Fordi det finst sorger som er så forstummande at dei berre kan bli fortalde i bitar.

*

Vi som består av alle desse forteljingar.
Vi som prata med søskenbarna våre på knitrande telefonlinjer.
Vi som gråt på flyplassar om somrane.

We who knew what was concealed in the lining of the suitcase.
We who called our parents different names depending on who wanted to know.
We who longed for a place that had never been ours.
We who were nostalgic for a time we had never experienced.
We who armed ourselves for battlefields already abandoned.
We who bandaged the wound before it had occurred.
Our only inheritance is stories we hope will exist when we no longer do.

Your grandmother distributed flyers and agitated at the factories.
Your grandmother delivered babies during bombings until it was her turn to give birth.
When she got married the taxi driver was a witness since everyone had gone underground.
When she returned she packed her suitcase full of bananas for her nieces and nephews.
Her brother remained even though everyone else had left.
He did not want to live anywhere other than the place that had robbed him of life.
They planted weapons in his office so he would be unable to prosecute his cases.
Thirty years later he said that he should also have left.
That he had hidden hope deep in his closet until it withered like a plant.
Your grandfather spent nine years in a prison cell.
When I was a child he said that he was fed and didn't have to pay rent.
When I became older I read about the mock executions.
Your grandfather will never be the same and I don't know who he could have
It was when I realized he could not tell that I understood you were critical.

42 For I wonder what it feels like to see oneself in a face regarded as precious.
For I wonder what the changing seasons are like for someone who is not in a place temporarily.
For I wonder what it feels like to have a body shaped by the earth one treads on.
For I wonder what death means for someone with a grave to visit.

*
My child, kicking warrior, little life inside my stomach.
I rub my skin so the sheath that surrounds you will stretch.
I practice breathing so I can bear the contractions when you rush forth.
I learn that the pain is not dangerous so I should not be overcome with fear.
I dismiss the thought that one of us will not make it.

I will kiss your feet and hope they will never have to cross a border.
I will wash your skin and imagine it will never be scarred.
I will speak your name and think of what its vowels will let you bear.

Vi som visste kva som fanst gøymd innanfor futteralet på kofferten.
Vi som sa ulike namn på foreldra våre avhengig av kven som ville vite.
Vi som lengta til ein stad som aldri hadde høyrd oss til.
Vi som var nostalgiske over ei tid vi ikkje hadde opplevd.
Vi som rusta oss for ei slagmark som allereie var overgitt.
Vi som bandasjerte skaden allereie før den hadde skjedd.
Vårt einaste arvegods forteljingane vi håpar skal finnast når vi ikkje lenger finst.

Mormora di delte ut flygeblad og agiterte på fabrikkane.
Mormora di forløyste barn under bomberegn til det var hennar tur til å føde.
Då ho gifta seg var taxisjåføren vitne ettersom alle var gått under jorda.
Då ho reiste tilbake pakka ho kofferten full av bananar til nieser og nevøar.
Broren hennar blei igjen sjølv om alle andre drog i veg.
Han ville ikkje leve nokon annan stad enn den som hadde tatt frå han alt liv.
Dei planta våpen på kontoret hans så han ikkje skulle kunne føre sine rettsaker.
Tretti år seinare sa dei at han også burde ha forlate landet.
At han hadde gøymd håpet lengst inne i skapet til det visna som ein plante.
Morfaren din sat ni år i ei fengselselle.
Då eg var barn sa han at han fekk gratis mat og slapp å betale leige.
Då eg blei eldre las eg om liksom-avrettingar.
Morfaren din blei aldri den same og eg veit ikkje kven han kunne ha blitt.
Det var då eg innsåg at han ikkje kom til å fortelje at eg forstod at du var livsviktig.

Fordi eg lurar på korleis det kjennest å sjå seg sjølv i eit ansikt som ein tykkjer dyrebart.
Fordi eg lurar på kva årstidene tyder for den som ikkje oppheld seg på ein plass midlertidig.
Fordi eg lurar på korleis det kjennest å ha ein kropp som er forma av jorda ein trampar på.
Fordi eg lurar på kva døden inneber for den som har ei grav å gå til.

*
Barnet mitt, sprellande krigarske, vesle liv på innsida av magen.
Eg smører inn huden mi så det dekket som omgir deg skal kunne utvide seg.
Eg trener på å puste så eg skal halde ut riene når du styrtar fram.
Eg lærer meg at smerta ikkje er så farleg så eg ikkje skal bli overmanna av redsle.
Eg slår i frå meg tanken på at ein av oss ikkje skal overleve.

Eg skal kysse føtene dine og vone at dei aldri vil trenge å krysse ei grense.
Eg skal vaske huden di og førestille meg at ho aldri skal få arr.
Eg skal uttale namnet ditt og undre kva desse vokalane skal få deg til å utstå.

I will tousle your hair and wonder where its blackness will take you.
I will brush your teeth and hope they will never be knocked out.

What is quaking in the future erupts at the thought of your stomach's smallness.
What is baffling in the present appears when I see myself caress your back.
What is cyclical in history blooms when I imagine your ear lobes' softness.

I will tell you about all your aunts.
Those who fought so I could decide it is now that I want you.
Those who struggled so we would both survive your arrival in the world.
So the sheets would be clean.
So the midwife would be rested.
So no one would hurt you without punishment.
So I would have time to get to know you.
I will tell you about your aunts with their strollers leading the demonstration.
Those who continued when police ordered them to stop.
Those who had bandages in their backpacks and lemon wedges in their pockets.
Those who did things I cannot recount.
Those who dreamed of fields of flowers and awoke in prison cells.
Those whose experiences were never recognized as knowledge.
Those who survived even though they weren't meant to.
I will tell you about your aunts who fostered the hatred that is in service to love.

My child, kicking warrior, little life inside my stomach.
I will tell you about everyone who precedes you.
I will tell you why your life is connected to theirs.
I will tell you why they are not here to greet you when you arrive.
I will tell you why you receive packages from other continents.
I will tell you about the walls that hold them hostage.

I will tell you about self defense that cannot be punished.
I will tell you about movements that transform us into many.
I will tell you about history that will not be repeated.
I will tell you about abilities that give according to need.

Eg skal rufse til håret ditt og spørje meg kvar svarheita vil føre deg.
Eg skal børste tennene dine og be om at dei aldri skal bli slått ut.

Det skjelvande i framtida spring ut ved tanken på kor liten magen din er.
Det ufattelege i noet trer fram når eg ser meg sjølv stryke over ryggen din.
Det sykliske i historia slår ut når eg forestillar meg kor mjuke øyreflippene dine er.

Eg skal fortelje for deg om alle tantene dine.
Dei som blei slått for at eg skulle få avgjere at det var no eg ville ha deg.
Dei som kjempa for at vi begge skulle overleve ditt komme til verda.
For at lakena skulle vere reine.
For at jordmora skulle vere utkvilt.
For at ingen ustraffa skulle få gjere deg vondt.
For at eg skulle få lære deg å kjenne.
Eg skal fortelje om alle tantene dine med barnevogner lengst framme i demonstrasjonstoga.
Dei som heldt fram å gå når politiet gav ordre om å stanse.
Dei som hadde gassbind i sekken og sitronbåtar i lommene.
Dei som gjorde ting eg ikkje kan fortelje att.
Dei som drøymde om blomsterenger men vakna i fengselsceller.
Dei med erfaringar som aldri blei kjent igjen som kunnskap.
Dei som overlevde sjølv om det ikkje var meininga.
Eg skal fortelje om tantene dine som dyrka det hatet som står i kjærleikens teneste.

*

Barnet mitt, sprellande krigarske, vesle liv på innsida av magen.
Eg skal fortelje deg om alle som har gått framfor deg.
Eg skal fortelje om kvifor livet ditt høyrer saman med deira.
Eg skal fortelje om kvifor dei ikkje er her for å ta i mot deg når du kjem.
Eg skal fortelje om kvifor du får pakker frå andre kontinent.
Eg skal fortelje om murane som held dei som gislar.

Eg skal fortelje som sjølvforsvar som ikkje kan straffast.
Eg skal fortelje om rørsler som forandlar oss til mange.
Eg skal fortelje om historia som ikkje skal gjenta seg.
Eg skal fortelje om evner som gir etter behov.

I will tell you about victories that do not make us heroes.
I will tell you about the places you come from.
Where you come from the tanks cross the squares like combines.
Where you come from escape routes becomes dead ends.
Where you come from the dying reach for each other with a prayer for remembrance.
Where you come from the ambulances drive directly to the morgues.
Where you come from the living are worth less than what their hands have made.
Where you come from the present rhymes with history like syllables in a poem.
Where you come from the rivers are cemeteries.
Where you come from the cobblestones are memorials.
Where you come from the profits are individual and the debt collective.

Where you come from we have supported what has destroyed us for too long.
Where you come from we have left our mothers' houses.
Where you come from we have realized that the road leads to our executioners' houses.
Where you come from we have thrown gravel into the machinery.
Where you come from we have discovered that the factory turns gravel into grease.
Where you come from no courtroom can give us restitution.
Where you come from even we have taken our testimony as perjury.

*

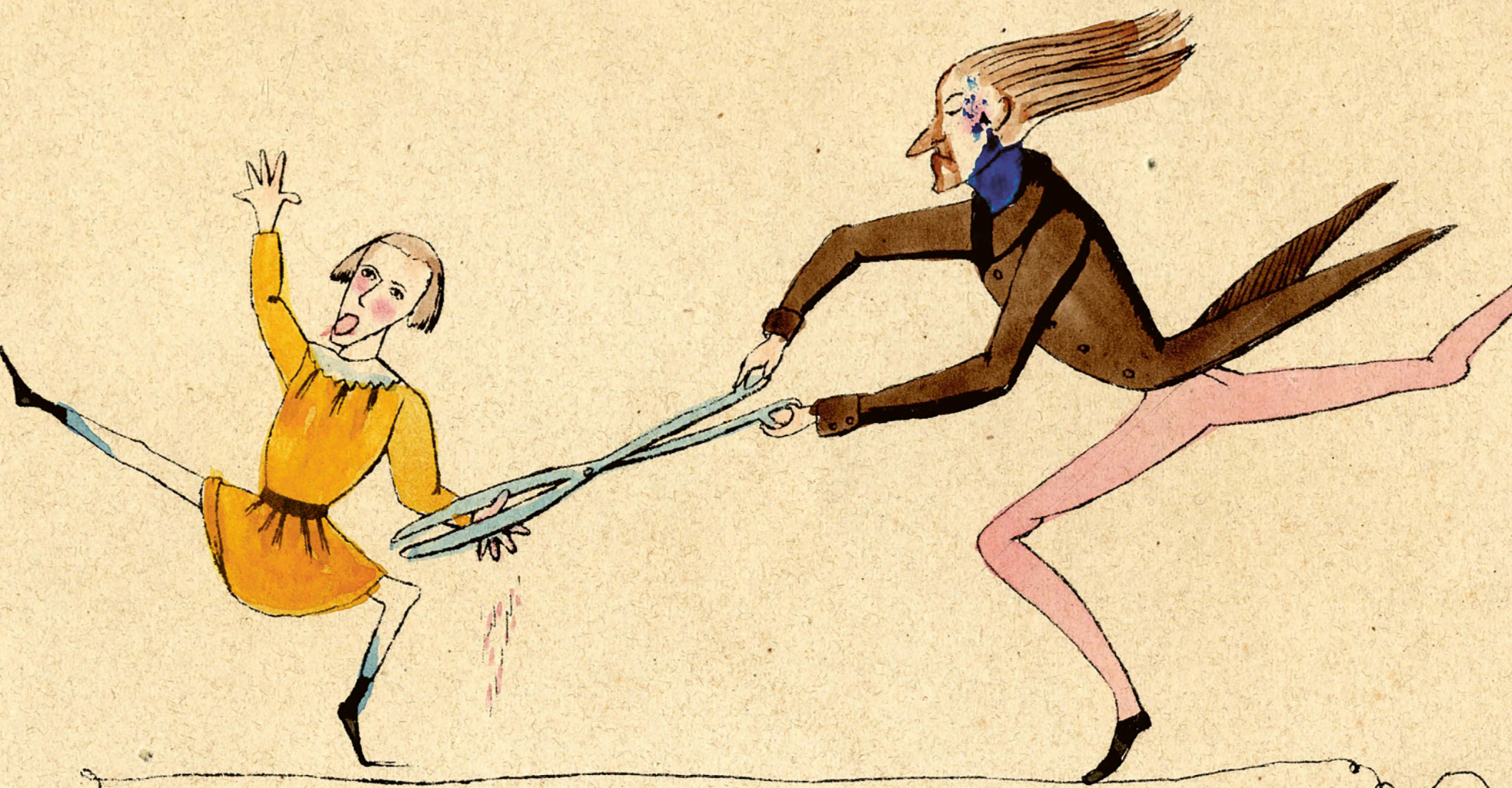
46 My child, kicking warrior, little life inside my stomach.
You have a face that resembles mine, one I have not yet seen.
You are the future present here.
You are an unknown promise.
You come into being independently of me, a condition for your creation.
You are foreign and my continuation by other means.
You renegotiate my dependence.
You displace my limit.
The frailty that is life appears through you.
The connection between us grows with every movement.
The body I have been alone in I share with you.
But I have never been alone in this body.
It has always been connected to other bodies.
To other stories that you will hear when you arrive.

Eg skal fortelje om sigrar som ikkje gjer oss til heltar.
Eg skal fortelje for deg om plassane du kjem i frå.
Der du kjem i frå drar panservogner fram over torget som skurtreskarar.
Der du kjem i frå blir fluktveggar blindveggar.
Der du kjem i frå strekker dei døde seg etter kvarandre med ei bønn om minne.
Der du kjem i frå køyrer ambulansane rake vegen til likhusa.
Der du kjem i frå er dei levande mindre verde enn det hendene deira har skapt.
Der du kjem i frå rimar noet på historia som stavingar i eit dikt.
Der du kjem i frå er elvene gravplassar.
Der du kjem i frå er brusteinane minnesmerke.
Der du kjem i frå er vinsten individuell men skulda felles.

Der du kjem i frå har vi forsørغا dei som har øydelagt oss for lenge.
Der du kjem i frå har vi forlate huset til våre mødrer.
Der du kjem i frå, har vi innsett at vegen fører til våre bødlars hus.
Der du kjem i frå har vi kasta grus i maskineriet.
Der du kjem i frå har vi oppdaga at fabrikkjen omset grus som smurning.
Der du kjem i frå er det ingen domstol som kan gje oss oppreisning.
Der du kjem i frå har til og med vi tatt vitnemåla våre for å vere meineid.

*

Barnet mitt, sprellande krigarske, vesle liv på innsida av magen.
Du har eit ansikt som liknar mitt som eg enno ikkje har sett.
Du er framtida nærverande i noet.
Du er eit løfte om noko ukjent.
At du blir til uavhengig av meg som er føresetnaden for tilbliinga di.
Du er framand og framhaldet mitt med andre middel.
Du forhandlar behova mine på ny.
Du forskyver grensa mi.
Det skjøre som er livet trer fram gjennom deg.
Det bandet som finst mellom oss blir sterkare for kvar rørsle.
Kroppen som eg har vore åleine i delar eg med deg.
Men eg har aldri vore einsam i denne kroppen her.
Den har alltid vore samanlenka med andre kroppar.
Med andre forteljingar du skal få høyre når du kjem.



Excerpt from Treatment for Morning Circle: Background and Artist Note

Basma al-Sharif

Morning Circle stages a rebellion by a group of preschool children against the typical morning ritual of gathering together in a circle to sing a song in order to set the tone for the day.

The first half of the film subtly depicts how Arab migrants are othered in new and often hostile environments, and shows the State's presence in the intimate rituals between parent and child on a typical day as they transition from home to kindergarten. Using metaphor to viscerally portray the violence of displacement, the film ends with the children rebelling against the morning ritual as a sign of their ambivalence towards Western cultural hegemony. The project began by tying together research on integration policy, and pedagogical texts for kindergartens, and applying the experience of displacement to the psychoanalysis of separation anxiety and its relationship to attachment theory.

As a Palestinian born in the diaspora with strong ties to the Gaza Strip, this film is immensely personal and driven by a desire to question what we take for granted in relation to the most vulnerable members of our societies. Germany, a country that has participated in 2 genocides and a holocaust, is also the birthplace of kindergarten and of "circle time," it is also where I happen to be an immigrant for the third time in my life, and with my son who will turn 6 this year and enter school, in a country that is hostile to us, and from a place we cannot go back to.

Background

Widely accepted as a normal stage of development, the shock experienced by both child and parent in their first significant experience of separation is the foundation of healthy attachment in adulthood. Under the best circumstances, this panic around separating from a primary caregiver will occur between nine months and four years of age, regardless of whether or not a child enters childcare. Separation

Utdrag fra skisse til Morgenstund: bakgrunn og kunstnernotat

Basma al-Sharif

Morning Circle utspilles i form av en gruppe barn som gjør opprør mot "morgensamling" — ritualen der barna samles i sirkel og synger sammen for å skape en god start på dagen.

Filmens første del er en subtil skildring av hvordan arabiske migranter blir fremmedgjort i nye, og ofte fiendtlige innstilte, omgivelser. Den illustrerer statens tilstedeværelse i de intime hverdagslige morgenritualene mellom foreldre og barn i overgangen fra hjemmet til barnehagen. Filmen bruker metaforer som virkemiddel for å beskrive overgrepet som ligger i denne tvangsflytningen, og ender med at barna gjør opprør mot morgensamlingen som et tegn på deres ambivalens mot vestens kulturelle hegemoni. Mitt utgangspunkt for prosjektet var å trekke paralleller mellom forskning på integreringspolitikk og pedagogiske tekster for barnehager, og å se på tvangsflytningen i lys av psykoanalyse av separasjonsangst og dens forbindelse med tilknytningsteori.

Jeg er selv av palestinsk opphav og føler sterk tilhørighet til Gazastripen. For meg er dette en dypt personlig film drevet frem av et ønske om å stille spørsmål ved hva vi tar for gitt med tanke på samfunnets mest sårbare. Tyskland, et land som har vært delaktig i to folkemord og et holocaust, er også arnestedet for barnehager og ritualen "morgensamling". Det er også landet der jeg for tredje gang i mitt liv er immigrant. Sammen med sønnen min, som snart fyller seks og skal begynne på skolen, lever vi i et land som er fiendtlige innstilt mot oss, og vi kommer fra et land vi ikke kan dra tilbake til.

Bakgrunn

Sjokket som både barn og foreldre opplever første gang de er adskilt over lengre tid, er et allment akseptert og normalt utviklingsstadium, og betraktes som grunnlaget for en sunn tilknytning i voksen alder. I beste fall opplever et barn panikken ved å bli separert fra sin omsorgsperson i alderen mellom ni måneder og fire år, uavhengig av

anxiety can occur even after a child has been in daycare for several months with no previous experience of anxiety at separation from the parent. The process of leaving one's country, especially a country where conflict or danger forces this departure, produces what I see as a similar anxiety and feeling of loss. Through this film, I wish to bring these two experiences together.

The film questions the “appropriate” way to navigate this loss, both for children and for immigrants, and especially the children of immigrants. If an adult is forced to move to a new city within the country they are from, they will experience a sense of loss or disorientation, often accompanied by fear and discomfort. Let us then imagine what that loss feels like when an immigrant child is separated from their parent in a country neither is from. Little has been done to distinguish one kind of anxiety as perhaps more acute than another within this context (an immigrant child versus the child of a national citizen when going through separation anxiety in early childhood). More study is needed into ways that healthy attachment bonds could be dealt with more sensitively for those who have been displaced from countries of conflict.

The way we navigate separation anxiety and the care of a child by strangers is a Western invention that is widely accepted across the world as the remedy for smaller nuclear families with working parents, and yet this is upheld as a symbol of progress and not a consequence of capitalism — especially when free childcare is provided by the State. By producing a deeply visceral experience of such universal loss, I wish the viewers to question who or what is served by our participation in the process of separation and what is lost when we participate in and encourage integration. Rather than only focusing on this imperceptible violence, the film ends on a threateningly joyous note.

om barnet starter i barnehage eller ei. Separasjonsangst kan oppstå selv etter at barnet har gått i barnehagen over lengre tid, og uten å ha opplevd angst over å ha blitt skilt fra foreldrene tidligere. Prosessen det er å forlate hjemlandet sitt, særlig når det er på grunn av konflikt eller fare, fremkaller det jeg ser på som en lignende angst og følelse av tap. Med denne filmen ønsker jeg å føre disse to opplevelsene sammen.

Filmen stiller spørsmål ved hva som er en “passende” måte å bearbeide dette tapet på, både for barn og for immigranter, og særlig barn av immigranter. Dersom en voksen tvinges til å flytte til en annen by i sitt eget hjemland, vil de oppleve en fornemmelse av tap eller føle seg desorientert, gjerne fulgt av frykt og ubehag. Så la oss forestille oss hvordan et slikt tap oppleves for et immigrantbarn som blir separert fra foreldrene sine i et land som er fremmed for begge. Lite er gjort for å undersøke hvorvidt det kan være forskjellige nivåer på disse to angstopplevelsene — immigrantbarn versus nasjonale barn som gjennomgår separasjonsangst i tidlig barndom. Det er behov for flere studier som ser på hvordan det varsomt kan tilrettelegges for sunne tilknytningsbånd for mennesker som har måttet flykte fra uro og konflikt i egne hjemland.

Måten vi håndterer separasjonsangst på og lar fremmede ta seg av barna våre er en vestlig oppfinnelse og allment akseptert verden over som en løsning for kjernefamilier der begge foreldre er i arbeid. Løsningen anses som et tegn på fremgang heller enn en konsekvens av kapitalisme — særlig når barnehagen er finansiert av det offentlige. Gjennom å formidle en følelsesladet fremstilling av tapet vi alle opplever i løpet av livet, ønsker jeg at seerne skal stille spørsmål ved hvem, eller hva, som tjener på at vi gjennomgår slike separasjonsprosesser, og hva som går tapt når vi deltar i og fremmer integrering. Heller enn å kun sette lys på det usynlige overgrepet, har filmen en faretruende gledelig avslutning.



Beautiful Objects of Resistance

Ellef Prestsæter

From time to time I have been invited by institutions — mostly American — to speak about aesthetics. On one occasion I considered accepting and I thought of taking with me a bird made of white wood. But I didn't go. The problem is that you can't talk about aesthetics without talking about the principle of hope and the existence of evil.¹

56 These words belong to the English writer John Berger (1926–2017) and introduce his essay “The White Bird” (1985). Let me state, at the outset, that I don't fully understand the reasoning behind Berger's reluctance to talk about aesthetics, and that I find his formulations somewhat overblown. I mean, what exactly does a “bird made of white wood” have to do with the existence of evil? I will try to return to this question later on. For now, though, I simply want to point out that, at the moment of writing this, forty years after Berger published his essay, a number of wooden birds similar to his ‘white bird’ have landed, temporarily, on a black table in the Guttormsgaard archive, accompanied by dozens of toys and figures made from the same material. Amongst them are more birds (of different species), a broken crocodile, a seated couple, a sewing machine, and a squirrel.² They were left like this following a visit from the curators Yaniya Mikhailina and Marianne Zamecznik, some months ago, as preparation for the loan of a selection of these wooden objects for the exhibition, *Passing Motherhood*, at Trondheim Art Museum. A couple of days later, a public event was held in the Guttormsgaard archive. Among the visitors that day was Wenkai Xu, a Chinese architect based in Oslo. She was thrilled to discover and recognize, among the figures scattered on the table, the kind of bird she had previously encountered in Berger's short essay, with fan-shaped wings and a tail protruding from two pieces of wood joined together crosswise. Shortly after

1 John Berger, “The White Bird,” *Why Look at Animals?* (London: Penguin Books, 2009), pp. 54–60. The essay first appeared in his 1985 book *The White Bird*.

2 The Guttormsgaard Archive is an independent art institution built around the collection of artist Guttorm Guttormsgaard. It is located in a former dairy in Blaker in the municipality of Lillestrøm. For more details, see <https://www.guttormsgaardsarkiv.no>

Vakre motstandsobjekter

Ellef Prestsæter

Fra tid til annen har jeg blitt invitert av institusjoner — hovedsakelig amerikanske — for å snakke om estetikk. Ved ett tilfelle vurderte jeg å takke ja, og tenkte jeg kunne ta med meg en fugl laget av hvitved. Men jeg lot det være. Problemet er at man ikke kan snakke om estetikk uten å snakke om prinsippet om håp og ondskapens eksistens.¹

57 Med disse ordene åpnet den engelske forfatteren John Berger (1926–2017) sitt essay “The White Bird” (1985). Jeg vil gjerne begynne med å si at jeg ikke helt forstår hva som ligger til grunn for at Berger ikke ønsket å snakke om estetikk, og at formuleringene hans lyder en smule høytravende og malplasserte. Hva skulle en “fugl laget av hvitved” ha med ondskapens eksistens å gjøre? Jeg skal prøve å komme tilbake til dette spørsmålet underveis. For øyeblikket vil jeg bare poengtere at i skrivende stund, førti år etter at Berger utga dette essayet, har flere fugler i tre som minner om hans “hvite fugl” landet, midlertidig, på et svart bord inne på Guttormsgaards arkiv, sammen med et antall andre leker og figurer laget av samme materiale. Blant dem er det flere fugler (av ulike arter), en ødelagt krokodille, et sittende par, en symaskin og et ekorn². De ble liggende igjen slik etter at kuratorene Yaniya Mikhailina og Marianne Zamecznik kom på besøk for noen måneder siden, for å forberede et utlån av et utvalg av disse treobjektene til utstillingen *Passing Motherhood* ved Trondheim kunstmuseum. Et par dager senere ble det avholdt et offentlig arrangement ved Guttormsgaards arkiv. Blant de besøkende den dagen var Wenkai Xu, en kinesisk arkitekt bosatt i Oslo. Hun ble begeistret da hun blant figurene som lå strødd på bordet dro kjensel på fugler lik den hun tidligere bare hadde støtt på i Bergers essay, med vinger og stjert som brer seg ut i vifteform fra to enkle trestykker lagt i kors. Kort tid etter dette heldige

1 John Berger, “The White Bird”, *Why Look at Animals?* (London: Penguin Books, 2009), s. 54–60. Essayet ble først publisert i 1985, i boken *The White Bird*.

2 Guttormsgaards arkiv er en uavhengig kunstinstitusjon bygd opp omkring samlingen til kunstneren Guttorm Guttormsgaard. Arkivet holder til i Blaker gamle meieri i Lillestrøm kommune. Les mer på <https://www.guttormsgaardsarkiv.no>



this serendipitous incident, she forwarded Berger's text to me and she even made her first (and very beautiful) 'white bird', based on his meticulous instructions.

The objects laid out on the table in the archive were made under very different circumstances by Soviet prisoners of war in Norway during World War II. Around 100,000 Soviet POWs were brought by the German occupiers to Norway during the years 1941–45.³ They were forced to work building infrastructure — roads, railways, airports and fortifications. There were camps all over Norway, around 500 in total, but two-thirds of the prisoners were taken to northern Norway. In accordance with the racist ideology of the Nazi regime, they were seen as *Untermenschen* (subhuman) as *Russische Schwein* (Russian pigs),⁴ and they were subject to extreme degradation and violence. Many starved to death or were killed. It is estimated that more than 13,000 of the Soviet prisoners of war died in Norway. This death toll exceeds the total number of Norwegian war casualties.⁵

I first learned about the prisoner of war works in the winter of 2012 when Guttorm Guttormsgaard (1938–2019) organized an exhibition of such objects in the archive.⁶ The exhibition included a handwritten text in which Gunvor Gjessing (1932–2019) passed on her memories about growing up close to a camp in Saltdal in the county of Nordland:

At school we spent many of our breaks walking or ball-playing along the highway, even in the days of the prison camp. On a strip of land nearby we could see Russian prisoners being forced to dig graves for fellow prisoners who had died. By a barrack there once lay a corpse in a paper bag, with its bare feet sticking out. [...] The prisoners were starving. Occasionally we managed to give them food. The guards threatened with a gun. One day a prisoner was lying shot by the road where we were walking. But it also happened that the German camp commandant was liberal and allowed Norwegian Russian barter, mediated by our schoolteacher Ragnvald Mo. Norwegian food, bread for instance, was exchanged for works made by Russian prisoners, perhaps a carved walking stick or a handmade

3 My account in this paragraph is based on historian Marianne Neerland Soleim's magisterial *Sovjetiske krigsfanger i Norge 1941–1945: Antall, organisering og repatriering* (Oslo: Spartacus, 2018).

4 Soleim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge*, pp. 21–5.

5 Ibid., pp. 10, 95–8.

6 The exhibition was based on objects from the Guttormsgaard Archive and loans from the collections of Karl-Leif Halvorsen and Kurt Johannesen.

sammentreffet sendte hun meg Bergers tekst, og hun laget til og med sin første (og svært vakre) "hvite fugl", ved å følge hans omhyggelige anvisninger.

Gjenstandene på bordet i arkivet ble laget under helt andre omstendigheter, av sovjetiske krigsfanger i Norge under andre verdenskrig. Tyske okkuperanter fraktet om lag 100,000 sovjetiske krigsfanger til Norge i perioden 1941–45³. De ble satt til tvangsarbeid for å bygge infrastruktur — veier, jernbaner, flyplasser og befestninger. Det var til sammen rundt 500 fangeleirer rundt om i landet, og to tredjedeler av fangene ble fraktet til Nord-Norge. I tråd med nazistregimets rasistiske ideologi ble de ansett som *Untermenschen* (undermennesker) og *Russische Schwein* (russiske svin)⁴, og de ble utsatt for grov fornedring og vold. Mange sultet i hjel eller ble drept. Det anslås at over 13,000 av de sovjetiske krigsfangene omkom i Norge. Dette dødstallet er høyere enn det totale antallet norske krigsofre⁵.

Mitt første møte med disse arbeidene laget av krigsfanger fant sted vinteren 2012, da Guttorm Guttormsgaard (1938–2019) arrangerte en utstilling av slike objekter på arkivet⁶. Utstillingen inkluderte en håndskrevet tekst der Gunvor Gjessing (1932–2019) fortalte om sine minner fra da hun vokste opp i nærheten av en krigsfangeleir i Saltdal i Nordland:

Vi som var skolebarn, brukte mange av frikvarterene til å gå eller slå ball på riksveien, også i fangeleirens tid. På en jordteig kloss inntil kunne vi se russiske fanger som ble tvunget til å grave grav til døde medfanger. Ved en brakkevegg lå det en gang et lik i en papirsekk, med nakne føtter stikkende ut. [...] Fangene sultet. Av og til klarte vi å stikke mat til dem. Vokterne truet med pistol. En dag lå en fange skutt ved veier der vi gikk. Men det hendte også at den tyske leirkommandanten var liberal og tillot norsk-russisk byttehandel, formidlet av vår skolelærer Ragnvald Mo. Norsk mat, brød, for eksempel, ble byttet mot russiske fangearbeider, kanskje en utskåret spaserstokk eller et håndlaget treskrin dekorert med et mønster av ørsmå, kulørte

3 Min fremstilling i dette avsnittet er basert på historiker Marianne Neerland Soleim's *Sovjetiske krigsfanger i Norge 1941–1945: Antall, organisering og repatriering* (Oslo: Spartacus, 2018).

4 Soleim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge*, s. 21–5.

5 Ibid., s. 10, 95–8.

6 Utstillingen var basert på objekter fra Guttormsgaards arkiv og utlån fra samlingene til Karl-Leif Halvorsen og Kurt Johannesen.

wooden box decorated with a pattern of tiny, coloured straw pieces, almost like intarsia. Even under such harsh conditions as these, the sense of beauty could survive, and perhaps even aid survival.⁷

The title of the exhibition was *Om verdighet: Russiske fangearbeider* (On dignity: Russian prisoner works). It has been customary in Norway to refer to the prisoners of war as Russians and to their works as *russerarbeider* (works by Russians). It is, however, important to insist on their complicated, multiethnic pedigree. In addition to Russians, the prisoners that were repatriated to the Soviet Union from Norway after the war included people of more than 45 different nationalities: Armenians, Azerbaijani, Avars, Bashqorts, Bulgarians, Buryats, Cossacks, Daghestanis, Darghins, Estonians, Georgians etc. There were Jews among them, and according to the database of the National Archives of Norway, at least one Sámi.⁸

In “The White Bird,” Berger analyses the wooden bird’s representational, symbolic, material and formal properties, taking special note of how “this man-made object provokes a kind of astonishment.” This feeling is related to the question of how the bird was made: “anyone unfamiliar with the technique wants to take the dove in his hands and examine it closely to discover the secret which lies behind its making.” The bird represents a mystery of sorts:

*One is looking at a piece of wood that has become a bird.
One is looking at a bird that is somehow more than a bird.
One is looking at something that has been worked with a
mysterious skill and a kind of love.⁹*

Somehow more than a bird. Preparing the birds on the table for their northbound journey I am struck by a similar sense of wonder. Wenkai and Berger help me understand something of that feeling, bracketing, for a moment, my knowledge of the conditions under which the objects were made.

At the same time, I wonder what Berger’s account of how aesthetics relates to “the principle of hope and the existence of evil” would have looked like had he known that such birds were also made in the prisoner of war camps. In this context, far removed from the American institutions that had invited him to lecture on aesthetics,

7 Gunvor Gjessing, “Med fangeleir ved skoleveien,” available at <https://obs-osv.com/64.html>

8 Soleim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge*, p. 287.

9 Berger, “The White Bird,” pp. 55–6.

halmbiter, nesten som intarsia. Selv under så harde vilkår som dette kunne skjønnetssansen overleve, og kanskje også fremme overlevelsen?⁷

Utstillingen het *Om verdighet: Russiske fangearbeider*. I Norge har det vært vanlig å omtale krigsfangene som russere og arbeidene deres som russerarbeider. Imidlertid er det viktig å understreke at arbeidene har en kompleks, multietnisk bakgrunn. Det var ikke bare russere som ble sendt tilbake til Sovjetunionen fra Norge etter krigen, men mennesker fra mer enn 45 ulike folkegrupper og nasjoner: armenere, aserbajdsjaner, avarer, basjkirer, bulgarere, burjater, kosakker, dagestanere, darginer, estere, georgiere osv. Det var joder blant dem, og ifølge Nasjonalarkivets database minst én same.⁸

I “The White Bird” analyserer Berger trefuglens materielle og formelle egenskaper samt hva den representerer og symboliserer, og han bemerker spesielt hvordan “dette menneskeskapte objektet vekker en slags forundring”. Denne følelsen bunner i spørsmålet om hvordan fuglen ble laget: “den som ikke kjenner teknikken, vil ønske å holde duen i hendene og studere den nøye for å finne ut hemmeligheten som ligger bak dens tilblivelse.” Fuglen byr på et lite mysterium:

Man ser på et trestykke som har blitt til en fugl. Man ser på en fugl som på et eller annet vis er mer enn en fugl. Man ser på noe som har blitt bearbeidet med mystiske evner og en slags kjærlighet?⁹

På et eller annet vis er den mer enn en fugl. Idet jeg klargjør fuglene på bordet til deres reise nordover, føler jeg på en lignende forundring. Wenkai og Berger hjelper meg litt på vei til å forstå den følelsen, og setter for et øyeblikk min kunnskap om omstendighetene rundt tilvirkningen av disse gjenstandene i parentes.

Samtidig lurer jeg på hva Berger ville ha sagt om estetikens forbindelse til “prinsippet om håp og ondskapens eksistens” dersom han hadde visst at slike fugler også ble laget i krigsfangeleirer. I denne sammenhengen, fjernt fra de amerikanske institusjonene som hadde invitert ham for å holde forelesninger om estetikk, framstår formuleringene jeg først oppfattet som malplasserte i et nytt lys, og

7 Gunvor Gjessing, “Med fangeleir ved skoleveien”, tilgjengelig på <https://obs-osv.com/64.html>

8 Soleim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge*, s. 287.

9 Berger, “The White Bird”, s. 55–6.

the formulations I initially found overblown suddenly appear in a different light, resonating with the wooden objects on the table in the archive in an almost uncanny way.

It seems likely that Berger's ambivalence towards lecturing on aesthetics in part had to do with how it relates to suffering, to ethics and to politics. Shouldn't we avoid "aestheticizing" such things? Perhaps, but, when it comes to the objects made by the prisoners of war, it also bears remembering that the prisoners themselves had already aestheticized life in the camps by crafting such objects. Recall the words of Gjessing: "Even under such harsh conditions as these, the sense of beauty could survive, and perhaps even aid survival." In our encounter with these objects it seems urgent to look for ways of affirming this impulse.

I have never written about these objects made by Soviet prisoners of war before, but I have often shown them to visitors in the archive. I pass the objects around and encourage people to touch them. Using a relatively established term within museum practice, I have come to refer to such encounters between people and things as "handling sessions." They may come about spontaneously during a visit to the archive or take the form of planned events. For instance, in the fall of 2021, in Barentsburg (a Russian settlement on the Svalbard archipelago in Norway), I organized a handling session with a selection of the Soviet prisoner of war objects for the (predominantly Russian and Ukrainian) schoolchildren there. For me, the goal of such sessions is to engage with the objects collectively and in an open-ended way, without assuming that we already know their meaning. What comes out of such encounters is, in principle, unpredictable. In 2021, handling the POW works in Barentsburg enabled us to talk about the history shared between Norwegians and citizens of the Soviet Union. A few months later, Russia's full-scale invasion of Ukraine created a situation in which Norwegian interaction with the inhabitants of Barentsburg became almost impossible, and I have no way of telling what, if anything, the memories from our handling session might mean today to those who took part. For me, the experience remains a source of ongoing reflection on the power of objects to engage people under different, and often changing, historical circumstances. Sometimes I bring this story to the table of new handling sessions.

Drawing on my experience of handling the prisoner of war objects together with others, I want to end by proposing some points for consideration with respect to how and why these objects continue to move us:

de får en nesten uhyggelig gjenklang i gjenstandene som ligger på bordet foran meg.

Når Berger valgte å takke nei til invitasjonene, hadde det tilsynelatende å gjøre med spørsmålet om hvordan estetikk henger sammen med lidelse, etikk og politikk. Burde vi ikke unngå å "estetisere" slikt? Kanskje det, men når det gjelder gjenstandene som ble laget av krigsfangene, bør vi også huske på at fangene selv allerede hadde estetisert livet i leirene ved å lage slike gjenstander. Som Gjessing formulerte det: "Selv under så harde vilkår som dette kunne skjønnhetssansen overleve, og kanskje også fremme overlevelsen." I vårt møte med disse gjenstandene føles det maktpåliggende å bekrefte denne impulsen på en eller annen måte.

Jeg har aldri skrevet om krigsfangearbeidene før, men jeg har ofte vist dem til arkivets besøkende. Jeg sender dem rundt og oppfordrer folk til å ta på dem. Med henvisning til betegnelsen *handling sessions*, som er relativt etablert innenfor museumsfeltet, har jeg begynt å snakke om slike møter mellom mennesker og ting som "håndteringsøkter". De kan oppstå spontant i løpet av et besøk på arkivet eller foregå som planlagte arrangementer. Høsten 2021 organiserte jeg for eksempel en håndteringsøkt i Barentsburg (en russisk bosetning på Svalbard) med et utvalg arbeidere laget av sovjetiske krigsfanger for (de i hovedsak russiske og ukrainske) skolebarna der. For min del er målet med slike økter å ta for seg gjenstandene i fellesskap og på en åpen måte, uten å anta at vi allerede vet hva de betyr. Utfallet av slike møter er i prinsippet uforutsigbart. I 2021 gjorde håndteringsøkten i Barentsburg det mulig for oss å snakke om nordmenns og sovjeteres felles historie. Noen måneder senere skapte Russlands fullskalainvasjon av Ukraina en situasjon som gjorde det nærmest umulig for nordmenn å samhandle med innbyggerne i Barentsburg. Jeg kan umulig vite hva, om noe, minnene fra håndteringsøkten vår kan ha å si i dag for de som deltok. Selv blir jeg stadig inspirert av opplevelsen til å reflektere over gjenstanders evne til å engasjere folk som lever under ulike, og ofte skiftende, historiske omstendigheter. Iblant forteller jeg denne historien i forbindelse med nye håndteringsøkter.

Basert på mine erfaringer med å håndtere krigsfangearbeidene i fellesskap med andre ønsker jeg avslutningsvis å dele noen punkter det kan være verdt å reflektere over med tanke på hvordan og hvorfor disse gjenstandene den dag i dag fremdeles evner å bevege oss:

- 1) First of all, they were *made*. We can imagine that making such objects was a way of carving out some kind of virtual outside to life in the camps, a temporary release from degrading circumstances. To make toys and objects of beauty in your “free time” in a forced labour camp was a work of resistance and, as Gjessing suggests, a means of survival.
- 2) Unlike most of their makers, the birds often managed to flee, seeking refuge in the care of people on the outside. Their literal escape from the camps magnifies the birds’ symbolic power.
- 3) These were gifts, tokens of gratitude given in response to the provision of food and other necessities by locals on the outside. People from whom everything had been taken were still able to give.
- 4) The objects were conduits. They testify to an encounter, and a mutual recognition, that transgressed and resisted the often brutally applied law prohibiting Norwegians and prisoners of war from having any contact whatsoever.¹⁰
- 5) As material traces of this recognition, the objects helped keep alive war memories among the Norwegian population at a time when the Cold War tended to suppress every sign of positive interaction between people from the Communist East and the Capitalist West.

During the Cold War, the politics of memory of the Norwegian state was shaped by national security issues. In 1951 the government decided to move the graves of the dead POWs to a central war cemetery in order to control the movement of Soviet citizens around Norway. It was feared that travel around the many graves and memorials in the country would provide Soviet spies with an opportunity to carry out intelligence work.¹¹ Today, Soviet or Russian war memorials in Norway have again become an urgent and hotly debated security issue. Beyond state politics of memory, however, many of these works made by Soviet prisoners of war in Norway during WWII persist. They form a vernacular, collective, and dispersed monument that embodies a principle of hope in the face of evil. They speak of care and mutual recognition across cultural and geo-political barriers. They have been — and may under new circumstances continue to be — beautiful objects of resistance.

¹⁰ Soleim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge*, pp. 183–97.

¹¹ *Ibid.*, pp. 364–85.

- 1) For det første ble de *laget*. Vi kan forestille oss at å lage slike gjenstander var en måte å skape en slags virtuell outside til fangeleirene på, en midlertidig pause fra fornedring og slit. Å lage leketøy og vakre gjenstander på “fritiden” i en tvangsarbeidsleir var en motstandshandling, og slik Gjessing antyder, en overlevelsesstrategi.
- 2) I motsetning til de fleste av sine skapere, klarte fuglene ofte å flykte, og de søkte tilflukt hos og ble tatt hånd om av folk på utsiden. At de bokstavelig talt klarte å ta seg ut av leirene forstørrer fuglenes symbolske kraft.
- 3) Disse gjenstandene var gaver, symbolske uttrykk for takknemlighet for mat og andre nødvendigheter fangene mottok fra lokalbefolkningen utenfor. Selv om de hadde blitt fratatt alt, var de fremdeles i stand til å gi.
- 4) Gjenstandene var forbindelseslinjer. De vitner om møter og gjensidig anerkjennelse, på tross av den ofte brutalt håndhevede loven som forbød nordmenn og krigsfanger å ha noen form for kontakt med hverandre¹⁰.
- 5) Som materielle spor etter slike møter bidro gjenstandene til å holde krigsminner i live blant den norske befolkningen i en tid da tegn på positiv samhandling mellom mennesker fra kommunistiske Østen og kapitalistiske Vesten gjerne ble dysset ned.

Under den kalde krigen var den norske statens minnepolitikk formet av nasjonale sikkerhetshensyn. I 1951 besluttet regjeringen å flytte gravene til de døde krigsfangene til en sentralisert krigskirkegård for å kontrollere sovjetiske statsborgeres bevegelser rundt om i Norge. De fryktet at de mange gravstedene og minnemonumentene i landet kunne gi sovjetiske agenter en mulighet til å bedrive spionasje¹¹. I dag har sovjetiske eller russiske krigsmonumenter i Norge igjen blitt gjenstand for heftig diskusjon på grunn av nasjonale sikkerhetshensyn. Men uavhengig av statlig minnepolitikk har mange av disse arbeidene laget av sovjetiske krigsfanger bestått. Spredt omkring i samlinger og private hjem utgjør de et folkelig og kollektivt monument som i fysisk form uttrykker et prinsipp om håp i møte med ondskap. De forteller en historie om omsorg og gjensidig anerkjennelse på tvers av kulturelle og geopolitiske grenser. De har vært — og kan under nye omstendigheter fortsette å være — vakre motstandsobjekter.

¹⁰ Soleim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge*, s. 183–97.

¹¹ *Ibid.*, s. 364–85.

The cyberchild hid in the darkness
of the screen for safety reasons.

How can the lost sustainability
of the environment be restored?

Set the Fog Extinction Scale to 0

Increase the fog: Fog Density = 0

Right thumbstick to select an answer, **B** to confirm



Mother*hood Instruction: a monologue

Marin Shamov

I am Marin Shamov, a performance, visual and dance artist; queer trans* activist; and political émigré. In August 2021, in St. Petersburg, Russia, I created the performance *Motherhood Instruction*, which featured a video game and an interactive element for the audience. Five performers shared their personal experiences of motherhood. The performance was based on the play *Motherhood Instruction* by Pauline Vishnya, and sought to overcome the stigma of motherhood and the stereotypes associated with the role of a mother. We were able to perform the work twice before the full-scale Russian invasion of Ukraine began in 2022. After that, all of the project's performers, including myself, left the country because of our anti-war stances and persecution by the police.

In September 2024, I received an invitation to participate in the exhibition *Passing Motherhood* at Trondheim kunstmuseum as part of the 2025 Hannah Ryggen Triennale. It is curated by Marianne Zamecznik and Yaniya Mikhailina, and is supported by project manager Lisa Størseth Pettersen. As a response to this invitation, and taking into account that all of the participants of the original performance were in different countries except for two who had to return to Russia, I decided to remake the project in the format of a game and sound installation. In this new version, the work is not based on Vishnya's play, but rather on the personal stories of the work's original performers.

The result is a sound performance in which mothers talk about what has changed in their experience of motherhood as a result of being forced to leave the country — and in some cases, after being forced to return due to child custody conflicts. They speak about the challenges they have faced, and how these experiences have affected their lives considering their gender, sexual identity, and their ages as well as the ages of their children. The viewer listens to a narration that is interrupted periodically by a video request from a cyber child in the form of a coded recording. Using a game console, the viewer has to choose one of the options offered, after which they can continue listening to the mothers' stories.

Mother*hood Instruction: en monolog

Marin Shamov

Jeg heter Marin Shamov og er en kunstner som jobber med performance, visuell kunst og dans; en skeiv trans*aktivist og politisk flyktning. I august 2021, i St. Petersburg i Russland, skapte jeg performansen *Motherhood Instruction*, som besto av et TV-spill og en interaktiv del for publikum. Fem utøvere delte sine personlige erfaringer som mor. Performansen var inspirert av teaterstykket *Motherhood Instruction* av Pauline Vishnya, og hadde som mål å få bukt med stigmaet rundt morsrollen og stereotypiene som er knyttet til det å være mor. Vi rakk å fremføre verket to ganger før Russlands fullskala invasjon av Ukraina startet i 2022. Da det skjedde, forlot alle utøverne i prosjektet landet, meg selv inkludert, fordi vi var imot krigen og ble politiforfulgt.

I september 2024 ble jeg invitert til å delta i utstillingen *Passing Motherhood* ved Trondheim kunstmuseum, som er en del av Hannah Ryggen-triennalen 2025. Utstillingen er kuratert av Marianne Zamecznik og Yaniya Mikhailina med støtte fra prosjektleder Lisa Størseth Pettersen. Som respons på invitasjonen, med tanke på at alle utøverne i den opprinnelige performansen nå befant seg i ulike land bortsett fra to som måtte dra tilbake til Russland, bestemte jeg meg for å gjenskape prosjektet i form av en lyd- og spillinstallasjon. I denne nye utgaven tar ikke verket utgangspunkt i Vishnyas teaterstykke, men i de opprinnelige utøvernes personlige historier.

Resultatet er en lydperformance der man hører mødre snakke om hvordan deres erfaringer som mødre har endret seg etter at de måtte forlate landet — og i enkelte tilfeller etter at de ble nødt til å reise tilbake grunnet tvister om foreldrerett. De forteller om utfordringene de har stått overfor og hvordan disse opplevelsene har påvirket livet deres med tanke på deres kjønn, seksuelle identitet og alder, og også alderen til barna deres. Seeren får høre en fortelling som innimellom blir avbrutt av en videoforespørsel fra et cyberbarn i form av et kodet opptak. Betrakteren må bruke en spillkonsoll til å velge en av valgmulighetene som blir angitt, og kan deretter fortsette å lytte til mødrenes historier.

“There were wild threats from my daughter’s biological father that he was going to get us; for example, deportation of me and my daughter to Russia and criminal penalties against me. So he never paid child support, and then he decided to say that I kidnapped the child. He wanted me to deny his responsibility to pay child support officially. And his condition was that if I did that, he would have no further contact with us. And I wrote a document to the bailiffs that I have no claims, that everything is in order, no one persuaded me, no one threatened me. So now I’ve written off that debt. We still don’t have a court decision on who my daughter lives with, because it’s a long process that takes several months, and with the inspections — who is better for the child to live with, and who is worse. And I’m worried now at this time what the court might say, is it better for her to live in unfriendly Germany, or, in Chita, I mean, in Russia in general? So we don’t have a court decision and I’m obliged to enter Russia every year together with her. And he even threatens me that he will declare that I am a traitor to the country because of my anti-war position and manipulates me and the child in such a way.”

72 “My son has very long hair. And he has been bullied a lot because of his appearance. He’s been going through a lot of trauma. He had very strong panic attacks. We went to psychologists. We tried to help him and gave him pills. But he got better when the summer vacation started because he didn’t have to go to school. Now we have changed schools. So far, it seems fine.”

“I did not tell anyone that I had a child, what his name was, where he was. I did not show our joint photos, I created such a life — hiding my child from the state. I realized that this is the main goal in my life for an indefinite period.”

“I’ve been alone all day for two years. I have no communication at all, zero, no one around me, only children.”

“My kids say, ‘We’re queers too, we’re ‘they’ too.’ But none of us can learn to call ourselves ‘they’, here, although I don’t know, well, ‘they’ is an unusual pronoun for me too. I really like languages where, well, for example, in Estonian there is no ‘he’ and ‘she’. This question is non-existent. There is just a word that means a person. And Russian is so gendered. So I don’t think about it now. In my environment, there are only my children, and my bosses at work, with whom I speak Russian. But I can’t ask my bosses to call me ‘they.’ They won’t.”

“Min datters biologiske far kom med ville trusler om at han skulle ta oss; for eksempel skulle han få meg og datteren min deportert til Russland, der jeg ville bli straffeforfulgt. Så han lot være å betale barnebidrag, og påsto deretter at jeg hadde kidnappet barnet. Han ville jeg skulle offisielt fraskrive ham ansvaret for å betale barnebidrag. Det var betingelsen for at han skulle la oss være i fred. Så jeg skrev et brev til myndighetene og sa at han ikke skyldte meg noe, at alt var i orden, at ingen tvang eller truet meg til å skrive det. Så den gjelden er avskrevet. Vi har fremdeles ikke fått en rettskjennelse om hvem datteren min skal bo hos, for det er en lang prosess som tar flere måneder med hjemmevisitter som skal avgjøre hvem det er best for barnet å bo hos. Og nå er jeg redd for at retten skal si at det er bedre for henne å bo i Tsjita, eller Russland generelt, enn i russiskfiendtlige Tyskland. Saken er fremdeles ikke avgjort i retten, og jeg er pliktig til å dra tilbake til Russland med henne årlig. Og han truer med at han skal angi meg som landssviker fordi jeg er imot krigen, og manipulerer meg og barnet på den måten.”

“Sønnen min har veldig langt hår. Og han har blitt mobbet en del for utseendet sitt. Han har opplevd mye traumatisk. Han fikk alvorlige panikkanfall. Vi oppsøkte psykologer. Vi prøvde å hjelpe ham og ga ham medisiner. Men han ble bedre da det ble sommerferie og han ikke måtte gå på skolen. Nå har han byttet skole, og så langt ser det ut til å gå bra.”

“Jeg fortalte ingen at jeg fikk en sønn, hva han het, hvor han var. Jeg viste ikke noen bilder av oss sammen. Det er det livet jeg har skapt – hvor jeg skjuler sønnen min fra myndighetene. Jeg har innsett at det er det viktigste målet i livet mitt på ubestemt tid.”

“Jeg har vært alene døgnet rundt i to år. Jeg snakker ikke med noen, ingen, jeg omgås ikke med noen, bare barn.”

“Barna mine sier: ‘Vi er også skeive, vi er også de.’ Men ingen av oss kan lære å kalle oss ‘de’ her, selv om, vel, ‘de’ føles litt fremmed for meg også. Jeg liker språk som estisk, for eksempel, der det ikke er noe ‘hun’ og ‘han’. Det er ikke engang en problemstilling. Det er bare et ord som betyr en person. På russisk har alt kjønn. Så jeg tenker ikke på det mer. Jeg omgås bare barna mine og sjefene på arbeid, som jeg snakker russisk med. Men jeg kan ikke be sjefene mine kalle meg ‘de’. Det gjør de ikke.”

“When we left, I had 50 euros, that was all my money. I mean, I’m a mom, I have two kids, I have 50 euros. I take the kids and leave the country.”

“I started to go to a psychologist, the situation is that my son is three years old, and I have to go to work. And I can’t. The psychologist validated my problems, that I am an émigré with a small child, that we are all in the same space all the time, and that we have a family crisis. And I have to work. But I can’t do it psychologically.”

Each response option offered by the game somehow resolves the situation. However, there is one option that resets the image of the cyber child to its original state. The other options alter the situation in some way and, depending on the choice, the visual scene evolves further. The part the viewer sees highlighted in red (see image) simply indicates the option you are selecting with the gamepad — as you scroll up or down, the highlighted option changes, showing which one you’re about to choose. The requests and responses are built using IT terminology that aligns with game engines and 3D graphics technologies. They include concepts such as Word Position Offset, vertex offset, polygon count, and other terms related to materials, textures, and optimization. It combines real technical terminology with metaphors reflecting the emotional and social challenges faced by the narrators. The questions refer to certain moments in the monologues.

I use the term ‘sound performance’ as it indicates a live element. Instead of a pre-recorded sound that is programmed into the game, the viewer/player has to play the game in order to hear the different segments of the sound work. *Mother*hood Instruction* invites the audience to join the practice of collective mother*ing.

I’m presenting a project involving people with experiences of motherhood, so what’s my position as an artist and non-mother?

I’m a trans* non-binary person in the process of medical transition. At the same time, I am coming to the realization that I do not want to give up the opportunity to have biological children. There is a contradiction here: on one side, my gender representation following testosterone therapy and top surgery; on the other, the potential of carrying a child, involving a sperm donor (or a second parent), and other complexities associated with queer parenthood.

“Da vi dro, hadde jeg 50 euro, det var alt jeg hadde av penger. Jeg er tobarnsmor, og 50 euro var alt jeg hadde. Jeg tok med meg barna og forlot landet.”

“Jeg begynte å gå til psykolog, for situasjonen er at sønnen min er tre år gammel, og jeg må dra på arbeid. Og det klarer jeg ikke. Psykologen validerte problemene mine, at jeg er en flyktning og småbarnsmor, at vi oppholder oss i samme rom hele tiden og at vi har en familiekris. Og at jeg må arbeide. Men jeg er psykologisk ute av stand til det.”

Hver av valgmulighetene spillet gir spilleren, løser på en eller annen måte situasjonen. Men én av mulighetene gjenoppretter det opprinnelige bildet av cyberbarnet. De andre mulighetene endrer på et vis situasjonen, og alt etter hvilken mulighet som ble valgt, utvikler den visuelle scenen seg videre. Det seeren ser markert i rødt (se bilde), viser bare hvilken mulighet du velger med kontrolleren — når du skroller opp eller ned, flyttes markøren og viser hvilken mulighet du er i ferd med å velge. Spørsmål og svar er laget med IT-terminologi som brukes i programvare til spill og 3D-grafikkteknologi. De bruker blant annet konsepter som world position offset, vertex offset, polygon count og andre termer tilknyttet materialer, teksturer og optimalisering. Teknologisk fagterminologi blandes med metaforer som reflekterer de emosjonelle og sosiale utfordringene fortellerne står overfor. Spørsmålene refererer til bestemte øyeblikk i monologene.

Jeg bruker betegnelsen ‘lydperformance’ fordi det indikerer at det er et live-element i verket. I stedet for forhåndsinnsplile lydopptak som er programmert inn i spillet, må seeren/spilleren spille spillet for å høre de ulike segmentene av lydverket. *Mother*hood Instruction* inviterer publikum til å ta del i den kollektive mors*rollen.

Jeg presenterer et prosjekt som omhandler personer som har erfaring med morsrollen, så hvor står jeg som kunstner og ikke-mor?

Jeg er en trans* ikke-binær person som er under kjønnsbekreftende behandling. Samtidig innser jeg nå at jeg ikke ønsker å oppgi muligheten til å ha egne biologiske barn. Det er et motsetningsforhold her: på den ene siden min kjønnsstatus etter testosteronterapi og å ha operert bort brystene; på den andre siden muligheten til å bære frem et barn, hvilket ville kreve en sæddonor (eller en forelder til), og andre komplekse problemstillinger rundt det å være skeiv forelder.

My role as an artist and personal history create connections to the development of a cyber child together with a game developer. It's a metaphor for the separation of the ovum from the trans* body that enables the birth or non-birth of a child. By inviting the audience to share in the care for the cyber child, I ask them to consider the diverse constellations of parenting possibilities, of how different personal, political, and economic factors affect the availability of parenting. By availability, I mean the resources, conditions, and legal rights for raising children, depending on one's degree of precarity, gender, and the overall social context in one's country of residence. For example, in Austria, the country where I currently reside, single individuals generally can't use donor sperm — one must be in a partnership (either married or registered). Additionally, one of the partners must be a citizen of an EU country or have permanent legal residency status in Austria. Permanent residency can be obtained after five full years of legal employment in the country. If one has a student visa, this time doubles and it takes up to 10 years before one can start the process of applying for a permanent residency.

In Norway, single individuals who wish to have a child, including queer people who do not have health-related issues, can access donor sperm. There are no restrictions based on sexual orientation or gender identity. Single women*, including lesbians or other queer individuals, can use donor sperm for artificial insemination. However, the process is regulated, and individuals must meet certain legal and financial criteria, such as demonstrating their ability to provide a stable environment for a child. Immigrant status, language proficiency, and integration into Norwegian society are also considered.

While we can discuss the legislative frameworks, it's important to emphasize that things become much more complicated in practice. Within queer communities, it is known that individuals who want to do gender-affirming procedures, but who do not identify with a male or female gender, often encounter difficulties. The medical system tends to focus on binary transitions, from male to female, or vice versa.¹

¹ Of course, there may be variations depending on the clinic, and deeper research into these issues would be required for anyone planning to pursue any of these procedures: this information is based on my personal research and the experiences shared within queer communities. The relationship between legal frameworks and practical realities can vary. Further research and more specific context are needed to determine the applicability of this information in each unique case.

Min rolle som kunstner og min personlige historie kan knyttes til at jeg har skapt et cyberbarn med en spillutvikler. Det er en metafor for at eggcellen som avgjør om et barn kan fødes eller ikke, fjernes fra trans*kroppen. Ved å invitere publikum til å ta vare på cyberbarnet ber jeg dem vurdere de ulike formene foreldrerollen kan ta og hvordan personlige, politiske og økonomiske faktorer påvirker tilgjengeligheten til det å være forelder. Med tilgjengelighet sikter jeg til ressursene, de oppfylte betingelsene og lovbestemte rettighetene man har til å oppdra barn, avhengig av hvor etablert man er, hvilket kjønn man er og den generelle sosiale strukturen i landet der man bor. I Østerrike, for eksempel, der jeg for tiden er bosatt, kan ikke enslige benytte seg av sæddonor — man må være i et partnerskap (enten gift eller i et registrert partnerskap). I tillegg må en av partene i partnerskapet være EU-borger eller ha permanent oppholdstillatelse i Østerrike. Det kan man først få etter å ha hatt lovlig inntekt i landet i fem år. Dersom man oppholder seg i landet på studentvisum, doubles denne tidsrammen, og det kan ta opptil ti år før man kan søke om permanent oppholdstillatelse.

I Norge kan enslige individer som ønsker å få barn, inkludert skeive personer som ikke har helsemessige problemer, benytte seg av sæddonor. Det er ingen restriksjoner basert på seksuell legning eller kjønnsidentitet. Enslige kvinner*, inkludert lesbiske eller andre skeive individer, kan få assistert befruktning med donorsæd. Prosedyren er imidlertid regulert, og man må oppfylle visse lovlige og økonomiske krav, som å kunne bevise at de kan gi barnet et stabilt oppvekstmiljø. Immigrasjonsstatus, norske språkferdigheter og integrering i det norske samfunnet blir også tatt med i vurderingen.

Vi kan diskutere de lovlige rammene, men det viktig å understøtte at det i praksis er mye mer komplisert enn i teorien. Innen skeive samfunn er det en kjent sak at individer som ønsker kjønnsbekreftende behandling, men ikke identifiserer seg som mann eller kvinne, ofte støter på problemer. Leger fokuserer som regel på binære overganger, fra mann til kvinne eller omvendt.¹

¹ Dette kan selvsagt variere fra klinikk til klinikk, og den som ønsker å gjennomgå behandling av denne typen må sette seg videre inn i disse problemstillingene. Min påstand bunnar i min egen research samt erfaringer som er blitt delt i skeive fora. Forholdet mellom gjeldende lovlig rammer og praktisk realitet kan variere. Mer research og kontekst på individuelt nivå er nødvendig for å kunne si om denne informasjonen stemmer i hvert enkelt tilfelle.

This complexity, combined with one's status as an immigrant, the ability to proficiently master a language, the necessity of financial stability, and the overall integration into the country, all play a crucial role in the possibility of even imagining having a child. For instance, being an artist, it may be required that one is formally employed in a job that ensures their income meets a certain level, which would allow them to have children. Trans* identity involves a great deal of nuance, particularly in the practical realities of navigating multiple clinics and how one's individual circumstances are considered. When approached one by one, these issues may seem manageable. However, it's important to emphasize that when taken together, they create an overwhelming barrier that can feel nearly impossible to cross.

*Mother*hood Instruction* is designed so that viewers must make a decision — perhaps they need to google the answer, ask someone, or simply push the button. This creates an atmosphere of complexity and inevitability of choice, reflecting the challenges one faces in the experience of motherhood. It mirrors the necessity of balancing the various factors involved in having and raising children. The game highlights how navigating these external and internal factors is neither straightforward nor transparent, and requires constant negotiation and decision-making.

Denne kompleksiteten, i tillegg til immigrantstatus, evnen til å lære et språk flytende, nødvendigheten av økonomisk stabilitet og generell integrering i et samfunn spiller alle en avgjørende rolle for om man i det hele tatt kan tenke på å få barn. Er man for eksempel kunstner, kan det være et krav at man er fast ansatt i en jobb som garanterer en viss inntekt, slik at man kan skaffe barn. Identifiserer man seg som trans*, er det mange nyanser i spill, særlig når det gjelder det rent praktiske i å navigere seg frem mellom ulike klinikker og hvordan disse vurderer ens individuelle omstendigheter. Tar man for seg disse problemstillingene én etter én, kan de virke overkommelige. Men det er viktig å understreke at de samlet under ett skaper en overveldende hindring som det kan virke håpløst å forsere.

*Mother*hood Instruction* er laget slik at seeren/spilleren må ta en avgjørelse — kanskje må man google svaret, spørre noen til råds, eller bare trykke på knappen. Dette skaper en atmosfære preget av kompleksitet og nødvendigheten av å ta et valg, hvilket reflekterer utfordringene man står overfor i morsrollen. Det gjenspeiler hvor viktig det er å balansere ulike faktorer knyttet til å få og oppdra barn. Spillet demonstrerer at det hverken er enkelt eller likefremt å navigere seg gjennom disse eksterne og interne faktorene, og at man til stadighet må forhandle og fatte beslutninger.

HANDS

Maritea Dæhlin

CHILD: Do you remember when I told you that I thought your textile and leather sculptures were some of the best you made while you were alive, that it was a shame you stopped making them.

MOTHER: Yes, of course I do.

CHILD: Not that I didn't like the papier-mâché sculptures, they were more like friends to me, since they were always there, at our house.

MOTHER: That's just how it turned out.

CHILD: Like what?

MOTHER: That the soft papier-mâché became best after you were born. It was a very long and demanding process to work with hand-sewn leather and textile sculptures. And after you were born, time changed, it didn't get shorter, because time is time, but it became different. And most importantly, it was the hands.

80 *CHILD:* Your hands?

MOTHER: Yes, or rather my fingers. They were completely wrecked by all the sewing, not everyone knows this, but it's hard work to hand-sew a figure in leather or fabric. The skin on all my fingertips was sore, lumpy and hard, not the kind of hands you want to touch a baby with, least not your own child, your only child, you, my baby. So I turned to papier-mâché, which offered less resistance to my skin. Thus, my fingers softened once again.

CHILD: So you could stroke my skin?

MOTHER: So I could stroke your skin.

CHILD: I'm sorry.

MOTHER: There's no need to apologize.

CHILD: Not to you then, but to the sculptures you didn't make any more because of me.

MOTHER: I've never thought of it like that. I never stopped working; making sculptures, they just changed material and form. Remember that things change, they transform, as they must.

HENDER

Maritea Dæhlin

BARN: Husker du da jeg sa til deg at jeg syntes tekstil- og lærsulpturene er noen av de beste du lagde mens du levde, at det var synd du sluttet å lage dem.

MOR: Ja, jeg gjør jo det.

BARN: Ikke som at jeg ikke likte pappmasjésulpturene, men de var mer som venner for meg, siden de alltid var der, hjemme hos oss.

MOR: Det ble liksom sånn.

BARN: Hva da?

MOR: At den myke pappmasjéen ble best etter at du ble født. Det var en veldig lang og krevende prosess å jobbe med håndsydde lær- og tekstilsulpturer. Og etter at du ble født endret tiden seg, den ble ikke kortere, for tid er tid, men den ble annerledes. Og viktigst av alt var det hendene.

BARN: Dine hender?

MOR: Ja, eller rettere sagt fingrene mine. De ble helt ødelagt av all syingen, det er ikke alle som vet det, men det er hardt arbeide å håndsy en figur i lær eller tekstil. Huden på alle fingertuppene mine var ømme, klumpete og harde, det er ikke slike hender du vil ta på en baby med, i hvert fall ikke ditt eget barn, ditt eneste barn, du, babyen min. Så da ble det pappmasjé, den ga ikke så mye motstand til huden min. Slik ble huden på fingrene mine myk igjen.

BARN: Så du kunne stryke over huden min?

MOR: Så jeg kunne stryke over huden din.

BARN: Unnskyld.

MOR: Du skal ikke unnskyld deg.

BARN: Ikke til deg da, men til skulpturene du ikke lagde mer på grunn av meg.

MOR: Sånn har jeg aldri tenkt på det. Jeg sluttet jo aldri å jobbe; å lage skulpturer, de endret bare materiale og form. Husk at ting endrer seg, de forandrer seg, sånn skal det være.

CHILD: Grandma didn't do that.

MOTHER: In a way not, she insisted on the ceramics. That, too, holds its own worth. And by the way, so did I — I insisted.

CHILD: Right. But mom, why were they humans before I was born and then they became animals and then they became plants, or rather forests, always human-like, yet no longer humans. Even you and I turned into animals.

MOTHER: Yes, indeed, but you know I never answer such questions; neither in life nor now. That's for others to wonder about. I've never posed these questions to myself either, the trick is *not* to be preoccupied with those answers, but rather, continuing to dive deeper.

CHILD: Now you sound like Besse. I had a homework once where I ended up asking him what the role of art was and he replied that it was to view the world from new angles — not as immutable truths.

MOTHER: That's also how I look at my own art, I don't pause to decipher it, yet that does not mean it doesn't arise from a profound place, or that it isn't significant. Even I would never have used such words as 'deep' or 'important'.

82 *CHILD:* Yes, you probably wouldn't have used those words. But when you talked about change, I realised that not only did the sculptures shift in material and form, but you did as well. It's so surreal to think that now you're both here with me and at the same time you are dust somewhere else.

MOTHER: Yes, it's strange to think about. But at least the art remains in the same form, the one I had time to create.

CHILD: But what if they forget you?

MOTHER: Who?

CHILD: The people who look at your art. What if they forget your art and cease to see it, to speak of it?

MOTHER: No, they won't.

BARN: Mormor gjorde ikke det.

MOR: På en måte ikke, hun insisterte på keramikken. Det er også en verdi. Og forresten, så gjorde jeg det òg - insisterte.

BARN: Sant. Men mamma, hvorfor var de mennesker før jeg ble født og så ble de dyr og så ble de planter, eller rettere sagt skoger, alltid menneskelige, men ikke mennesker lenger, til og med du og jeg ble dyr.

MOR: Ja, sant, men sånt vet du jeg aldri svarer på, ikke når jeg levde og ikke nå heller. Det får andre undres om. Jeg har aldri stilt slike spørsmål til meg selv heller, kunsten er nettopp å ikke være opptatt av de svarene, men fortsette å fordype seg.

BARN: Nå høres du ut som Besse. Jeg fikk en lekse en gang hvor jeg endte med å stille han spørsmålet hva som var kunstens rolle og han sa at det var å se på verden fra nye vinkler, men ikke som sannheter.

MOR: Sånn ser jeg også på egen kunst, jeg stopper ikke opp for å forstå den, men det betyr ikke at den ikke kommer fra et dypt sted eller at den ikke er viktig. Uten at jeg noen gang hadde brukt slike ord som 'dyp' eller 'viktig'.

BARN: Ja, du hadde nok ikke brukt de ordene. Men når du snakket om forandring, kom jeg på at det ikke bare er skulpturene som forandret materiale og form, det gjorde du òg. Tenk at nå er du både her med meg og samtidig er du støv et annet sted.

MOR: Ja det er rart å tenke på. Men kunsten forblir i hvert fall i samme form, den som jeg rakk å lage.

BARN: Men hva om de glemmer deg?

MOR: Hvem da?

BARN: De som ser på kunsten din. Hva om de glemmer kunsten din og slutter å se på den, snakke om den?

MOR: Nei, det gjør de da ikke.



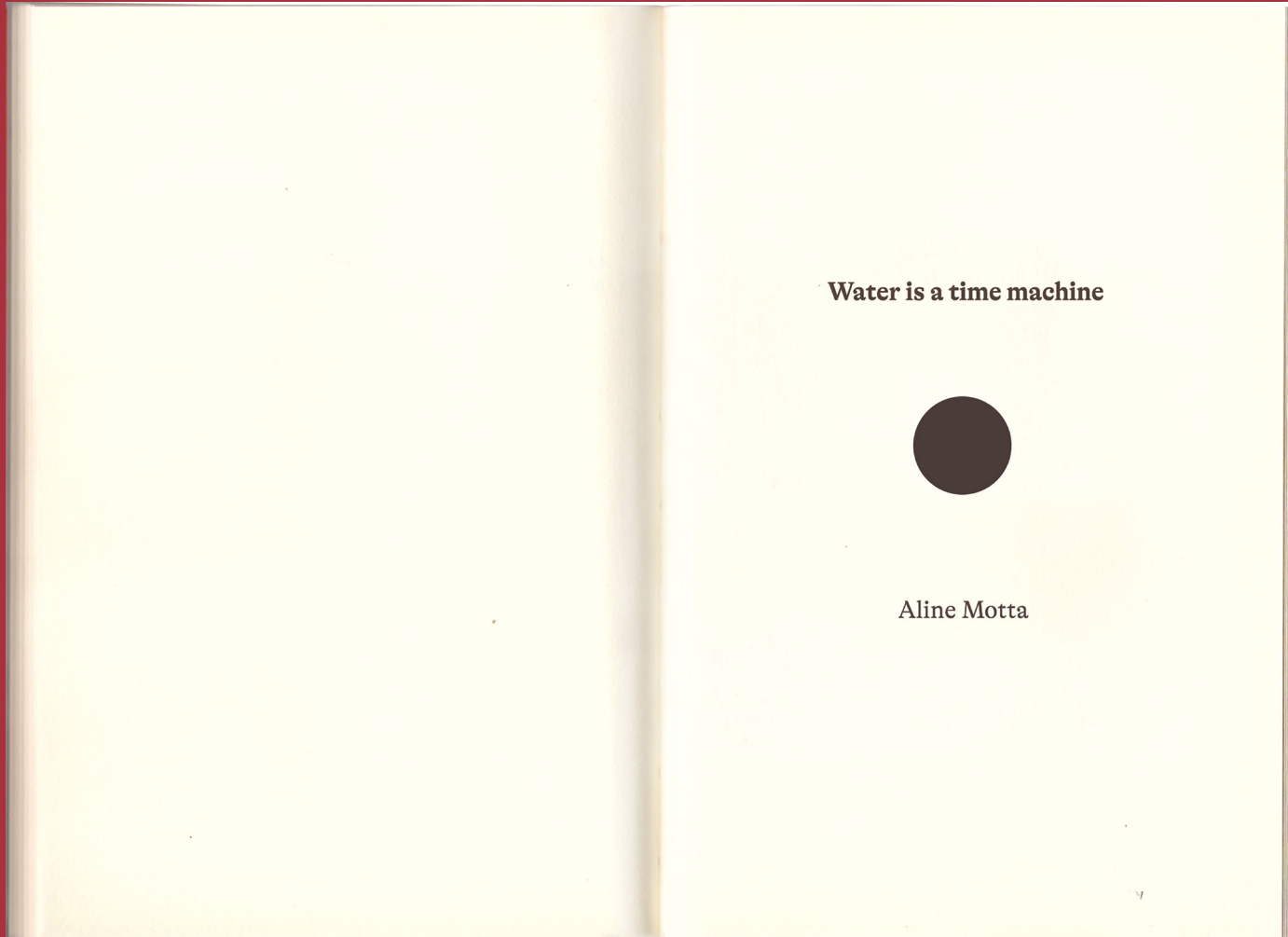


Water is a Time Machine

Aline Motta

Vann er en tidsmaskin

Aline Motta



Her last breath passed through the umbilical cord and left
my eyes as tears. Even as an adult I could still inhabit
her body. Shift her organs out of place.

NO LONGER ALIVE,

NOW I CAN ONLY PROTECT HER IN THOUGHT.



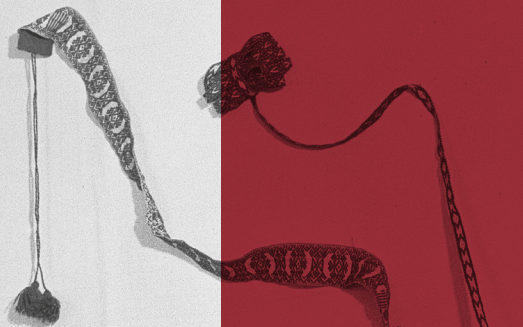
A Black woman can stand anything, until the day she can no longer take the stairs. My mother's arm riddled with holes and she never complained, shrugging off her hardships with perfection. Finally someone realized the nurse giving her chemo had cataracts, which is why she kept missing the vein. Her access points dried up with every misplaced prick. Her arm riddled with holes and she never complained. I hated when people called my mother a fighter. Her body was not a battlefield. For all intents and purposes, when our turn came to host the saint, which visited every apartment in the neighborhood, we would have no prayers left for her.

PEOPLE DON'T KNOW, BUT PLACES KNOW.

Are they dreaming or taking photos of themselves?

Were we swimming or being carried off by the waves?

Of my body I fashion an altar
On which the dead may dance



*A-Z
Participants Index*

A água é uma máquina do tempo (Water is a Time Machine),

video installation, 2023, 31:48

Não corte os negativos (Do Not Cut the Negatives), video loop, 2023, 1:10

Water is a Time Machine, book, 144p., 2025

Vann er en tidsmaskin, videoinstallasjon, 2023, 31:48

Ikke klipp negativene, videoloop, 2023, 1:10

Water is a Time Machine, bok, 144p., 2025



she/her; 1974, Niterói



“I am pregnant with my mother. It is my turn to carry you in my belly. The gestation lasts the time it takes to write a book. Now you can close your eyes. Now you can close your eyes, at the bottom of a sea,” states the entry lines of a film in the quiet voice of the artist.

Through transtemporal picturesque images of Brazil — the same scenery that once made the country so attractive to colonizers — through the colors red and blue, through rhythmic juxtapositions, through bird’s-eye views of Rio de Janeiro that impassively depicts dramatic social divisions, through a collective spirit and fragments of archival material, we are guided through the lives and deaths of Aline Motta’s mother, grandmother, and ancestors. The film moves in a circular narrative structure inspired by Saidiya Hartman’s method of *critical fabulation*. It connects the end and beginning of life; personal loss intertwines with the abolition of slavery and its traces in the country’s present.

The soundtrack is a subtle composition by Motta’s consisting of manipulated car noises, instruments made from 18th and 19th-century drawings of African instruments done by foreign travelers that visited Brazil — revived by a musician Spirito Santo — and the directed improvisation of Jéssica Gaspar who reinterprets the music of Brazil’s first female conductor, Chiquinha Gonzaga.

A água é uma máquina do tempo.

Even if one does not understand Brazilian Portuguese, it is worth the attempt to taste the title in its original language. Sometimes, the acoustic image of a word is a more accurate conveyor of meaning than its literal translation. Like a dissolving substance, the title transforms in one’s mouth, transcending its original form to evoke new situated meanings. In Central African cosmo-perceptions inherited by Afro-Brazilians, as Motta shares in her text ‘Water is a Time Machine’ in the journal *Latin American and Latinx Visual Culture*, “a fine line of water called Kalunga separates the dimension of the living from that of the dead.” It is from this spiritual place that Motta’s words rise to reach us.

“Jeg er gravid med min egen mor. Det er min tur til å bære deg i magen. Svangerskapet tar like lang tid som det tar å skrive en bok. Nå kan du lukke øynene. Nå kan du lukke øynene, på havets bunn”. Slik lyder åpningsreplikken i filmen, fremført med dempet stemme av kunstneren.

Gjennom tidløse, pittoreske bilder av Brasil — det samme landskapet som gjorde landet så attraktivt for kolonimakter — gjennom rød- og blåfarger, gjennom rytmiske kontraster, gjennom et fugleperspektiv over Rio de Janeiro som uanfektet skildrer enorme sosiale forskjeller, gjennom fellesskapsånd og fragmenter av arkivmateriale, ledes vi gjennom Aline Motta’s mors, bestemors og formødres liv og død. Filmen er strukturert i et sirkulært narrativ, inspirert av Saidiya Hartman’s metode “kritisk fabulering”. Livets begynnelse og slutt møtes: personlige tap flettes inn i avskaffelsen av slaveriet og sporene det har etterlatt seg i dagens Brasil.

Lydsporet er en nyanserik komposisjon av Motta. Den består av manipulererte billyder, instrumenter laget etter tegninger av afrikanske instrumenter som ble laget på 1700- og 1800-tallet av besøkende i Brasil — fornyet av musiker Spirito Santo — og improvisasjoner i regi av Jéssica Gaspar, som fortolker musikken til Brasils første kvinnelige dirigent, Chiquinha Gonzaga.

A água é uma máquina do tempo.

Selv om man ikke forstår brasiliansk-portugisisk, er det forsøket verdt å smake litt på tittelen i sin opprinnelige språkdrakt. Iblant kan det akustiske inntrykket av et ord formidle betydningen av ordet bedre enn en ordrett oversettelse. Som en substans som går i oppløsning forvandles tittelen på tungen, transcenderer sin opprinnelige form og fremkaller nye kontekstuelle betydninger. I sentralafrikanske oppfatninger av universet, som har gått i arv hos afro-brasilianere — noe Motta formidler i teksten ‘Water is a Time Machine’ i tidsskriftet *Latin American and Latinx Visual Culture* — skiller elven Kalunga de levendes rike fra de dodes. Motta’s ord springer ut til oss fra dette åndelige stedet.





Letter to a Warrior,
monologue, 2016

Brev till en krigerska (Letter to a Warrior),
radio drama, 2016, 43:11
with Saga Gärde

Letter to a Warrior (Brev til en krigerske),
monolog, 2016

Brev till en krigerska (Brev til en krigerske),
radiostykke, 2016, 43:11
med Saga Gärde

Athena
Farrokhzad

she/her; 1983, Tehran

“If you do not understand your grandmother’s chants, she will have fought for nothing. If you do not know your aunts’ songs their struggle will end with you.”

A woman talks to her unborn child about how she has no family heirlooms to pass on because her family had to flee, leaving everything they owned. But she has stories about the wars and battles that were fought where her family travelled from. She tells about why she has to sing lullabies in a language she does not master, about escape routes that turn into dead ends, and about the sorrow that is the price of love. She both hopes and fears that the story will end with the child.

Letter to a Warrior is a monologue written by Athena Farrokhzad, a Swedish-Iranian poet, activist and social commentator, who raises issues about the political potential of art, representation, whiteness, and about which voices are allowed in the cultural public sphere. The work consists of two parts. The first part was originally written as radio theatre for Swedish Radio in 2016, and the second part was commissioned for the House of Literature in Oslo for the anniversary production *The Political Body* (2017). The first part of the work, which is presented in this catalogue, has been translated into New Norwegian (*nynorsk*) by Kristina Leganger Iversen and Camara Lundestad Joof, as well as into English by Jennifer Hayashida.

“For me, it’s seeing in a moment of despair that people can come together, with the knowledge of people who have gone before, to see how political change can be achieved. Athena’s lyrics give strength, hope and knowledge.” So says Saga Gärde, director of a radio version of *Brev till en krigerska* (*Letter to a Warrior*) and, before that, Farrokhzad’s critically acclaimed debut *Vitsvit*.

Both deeply intimate and collective, the radio version blends Farrokhzad’s text with testimonies of the participants, children of revolutionary émigrés who fled to Sweden from Iraq and Kurdistan. We hear stories of radio personalities Shang Imam, host of the podcast *Verkligheten* (*The reality*) on Swedish Radio, and journalist Silan Diljen, creator of the documentary film and social media

“Om du ikkje forstår slagorda til farmora di vil kampen hennar ha vore forgjeves. Om du ikkje kan songane til tantane dine kjem kampen deira til å ende med deg.”

En kvinne snakker til barnet hun bærer i magen om at hun ikke har noen arvestykker å gi videre, da familien måtte flykte fra alle eiendelene sine. Men hun har historier, om krigene og kampene som ble utkjempet der familien reiste fra. Hun forteller om grunnen til at hun må syng vuggeviser på et språk hun ikke behersker, om fluktruter som ender opp som blindveier, og om sorgen som er prisen man må betale for kjærlighet. Hun både håper og frykter at historien ender med barnet.

Brev till en krigerska er en monolog skrevet av Athena Farrokhzad, en svensk-iransk poet, aktivist og samfunnskommentator som fremmer debatt om kunstens politiske potensial, representasjon, om det å være hvit og hvilke stemmer som får innpass i den offentlige kulturelle sfæren. Verket består av to deler. Den første delen var opprinnelig skrevet som radioteater for Sveriges radio i 2016, og den andre var et bestillingsverk til Litteraturhuset i Oslos jubileumsforestilling *The Political Body* i 2017. Den første delen av verket, som presenteres i denne katalogen, er blitt oversatt til nynorsk av Kristina Leganger Iversen og Camara Lundestad Joof, og til engelsk av Jennifer Hayashida.

“For meg handler det om å se at folk kan samles i nødens stund, væpnet med sine forgjengeres kunnskap, for å se hvordan de kan oppnå politiske endringer. Athenas tekster gir styrke, håp og kunnskap,” uttaler Saga Gärde, som regisserte radiostykket av *Brev till en krigerska* og tidligere også Farrokhzads kritikerberømte debut *Vitsvit*.

Radiostykket er både svært intimt og allment. Den fletter Farrokhzads tekster sammen med vitnesbyrd fra deltakerne om hvordan det er å være barn av revolusjonære flyktninger som kom til Sverige fra Irak og Kurdistan. Vi får høre historiene til radiopersonlighetene Shang Imam, som er vert av podkasten *Verkligheten* på Sveriges radio, og journalist Silan Diljen, som står bak dokumentarfilmen og

project #minflykt.¹ Departing from a state of pregnancy, Saga Gärde has crafted a captivating composition, blending lyrical and realist text, documentary elements and a mix of original and sampled music, all brought to life through David Gülich's sound design.

The loud visuality of Athena Farrokhzad's words make us imagine, even without assistance from the organ of vision. It is in listening that we see the pregnant warrior, and the warrior-to-come, in front of our eyes, here to empower us.

sosiale medier-prosjektet #minflykt¹. Saga Gärde har satt sammen en fengslende komposisjon som består av lyrisk og nådeløs tekst, dokumentariske elementer og en blanding av original og lånt musikk. Det hele bringes til liv av David Gülich's stemningsfulle lyddesign.

Athena Farrokhzads sterkt visuelle ord får oss til å se det for oss, uten å bruke synssansen. Når vi lytter, ser vi den gravide krigerken og den fremtidige krigeren, rett for øynene våre. De gir oss styrke.

¹ *Min flykt (My escape)* is a documentary broadcast on Swedish Radio (SR) by Silan Diljen, published in 2013 in connection with a documentary for which SR collected refugee stories of escape, using the hashtag #minflykt. Stories poured in and became radio programs in nine different languages. Later, these escape stories were read out at the Dramaten theatre in Stockholm. #minflykt also spread to Norway where NRK collected more and made several podcasts concerning escape stories by refugees in Norway.

¹ *Min flykt* er en dokumentar på Sveriges radio (SR) av Silan Diljen som ble utgitt i 2013. I tilknytning til dokumentaren samlet SR inn flyktnings historier om flukt under emneknaggen #minflykt. Historiene veltet inn, og ble til radioprogrammer på ni ulike språk. Disse flukthistoriene ble senere lest opp ved teateret Dramaten i Stockholm. #minflykt spredte seg også til Norge, hvor NRK samlet inn og produserte flere podkaster om flukthistoriene til flyktninger i Norge.

Morgenkreis (Morning Circle),
a film, workshop and research project, 2025

Morgenkreis (Morgenstund),
film, workshop og forskningsprosjekt, 2025

Pasma
Bal-Sharif
she/her; 1983, Palestinian



In “Colonial Object Relationships,” David L. Eng connects the European Enlightenment project — and its role in shaping European liberal subjectivity — to the “war in the nursery” described by Freud in “Beyond the Pleasure Principle.” In this text, Freud conceptualizes the emergence of the death drive in the infantile psyche by observing his 18-month-old grandson. To cope with his mother’s comings and goings, Freud’s grandson Ernst famously plays *fort-da*, throwing and returning the wooden reel by its string. This repetitive action symbolizes the introjection of the reality principle.

A year later, Ernst takes the same toy and throws it on the ground, claiming to send it “to the front,” where his father was stationed at the time. Freud links this event to the segregation of love and hate between “beloved mother and rivaled father.” David L. Eng goes beyond conventional Oedipal interpretations, instead looking at the difference in objects produced by the European colonial condition:

...Attention to colonial object relations reveals the ways in which affect is unevenly distributed in the history of liberal empire and reason. It exposes how love and hate are affectively policed to create a field of good and bad objects and liberal and indigenous subjects, regulated by a colonial morality that is not the cause but rather the effect of processes of repair.¹

In his reading, reparation is the fantasy of a white liberal subject. The question is, when and where do we see it emerge in daily life?

Basma al-Sharif’s new project, *Morning Circle*, necessarily traverses different forms, simultaneously existing as a research project, a workshop, and a 16-mm film. It opens a space for critical reflection on Western cultural hegemony through the seemingly benign environment of a kindergarten. As an institution invented in Germany in the 18th century, the kindergarten has played a crucial yet shadowed

1 David L. Eng, “Colonial Object Relations: On the Psychic Life of Colonial Inheritances,” *Social Text* 38, no. 4 (2020): 49-76.

I “Colonial Object Relationships,” sammenligner David L. det europeiske opplysningsprosjektet — og rollen det har spilt i å forme europeisk liberal subjektivitet — med “krigen på barnerommet” som Freud beskrev i “Hinsides lystprinsippet”. I denne teksten definerer Freud et begrep om dødsdriftens opprinnelse i spedbarns psyke gjennom å observere sitt 18 måneder gamle barnebarn. For å håndtere at moren kom og gikk, lekte Freuds barnebarn Ernst som kjent *fort-da* — “borte-tittei” på norsk — med en trådsnelle, som kom tilbake når han trillet den. Denne repetitive handlingen symboliserer introjeksjonen av virkelighetsprinsippet.

Ett år senere kastet Ernst den samme leken i bakken og hevdet at han sendte den “til fronten”, der hans far var utstasjonert. Freud kobler denne hendelsen til segregeringen av kjærlighet og hat mellom “elskede mor og rivaliserende far”. David L. Eng ser forbi konvensjonelle ødipustolkninger og ser i stedet på hvordan europeiske kolonister ser på ulike objekter med ulike øyne:

...Ser vi nærmere på tidligere kolonimaktens forhold til koloniobjekter, ser vi at affekt er ujevnt fordelt i det liberale imperiets historie og tankesett. Det avslører hvordan kjærlighet og hat er under streng kontroll for å skape en orden der man kan være gode eller dårlige objekter, eller liberale og stedegne subjekter. Dette styres av en kolonial moral som ikke er årsaken, men virkningen av reparasjonsprosesser.¹

I Eng’s tolkning forstås reparasjon som fantasien til en hvit liberal person. Og spørsmålet er når, og hvor, vi kan se eksempler på dette i dagliglivet?

Basma al-Sharifs nye prosjekt *Morning Circle* tar av nødvendighet ulike former. Det er både et forskningsprosjekt, en workshop og en 16 mm-film. Prosjektet gir rom for kritisk refleksjon over vestlig kulturs hegemoni gjennom et tilsynelatende ufarlig miljø — en barnehage.

1 David L. Eng, “Colonial Object Relations: On the Psychic Life of Colonial Inheritances,” *Social Text* 38, no. 4 (2020): 49-76.

role in maintaining the European liberal project, its colonial morality, and the fantasy of assimilating the Other, intensified by the ways in which the state shapes a process of primary separation.

As a Palestinian artist living and working in Germany, al-Sharif confronts a complex situation: a state that negates the reality of the genocide in Gaza and any expressions of solidarity against it at the governmental level, while maintaining a monopoly over childhood education (homeschooling in Germany is illegal). Through her work, Basma performs a necessary ethical act. She reveals the connections between these two seemingly unrelated foundations upon which the emergence of the good white liberal subject and the bad colonial object rests, as well as the morbid hierarchies these foundations perpetuate. In the film, the artist stages a revolt by a group of preschool children against the typical morning ritual of gathering in a circle to sing a song together to start the day.

In keeping with the unpredictable schedule of birth, the final film will premiere in the middle of the exhibition period. Meanwhile, a collection of images documenting the rehearsals for the film, as well as the script, will be presented as an installation.

Barnehaugen som institusjon oppstod i Tyskland på 1800-tallet. Den har spilt en avgjørende, men likevel nedtonet, rolle i å vedlikeholde det europeiske liberale prosjektet, dets koloniale moralbegrep og fantasien om å assimilere "de andre", noe som forsterkes av hvordan staten på et tidlig stadium initierer en separasjonsprosess.

Gjennom å være en palestinsk kunstner som bor og virker i Tyskland, står al-Sharif overfor en kompleks situasjon: en stat som bestrider realiteten av folkemordet i Gaza og alle uttrykk for solidaritet med palestinere på regjeringsnivå, samtidig som den fortsatt har monopol på undervisning av barn (hjemmeundervisning er ulovlig i Tyskland). Gjennom sitt arbeid utfører Basma al-Sharif en nødvendig etisk handling: hun avdekker sammenhengene mellom de to tilsynelatende urelaterte grunnlagene som ideen om det gode hvite liberale subjekt og det underlegne koloniale objekt, er tuftet på, i tillegg til de morbide hierarkiene disse grunnlagene viderefører. I filmen starter en gruppe førskolebarn et opprør mot det hverdagslige morgenritualet der barna sitter i sirkel og har allsang.

I tråd med det uforutsigbare ved en fødsel, vil den ferdige filmen ha premiere midt i utstillingsperioden. I mellomtiden vises manus og dokumentasjonsbilder fra innstudering av filmen som en installasjon.



The Birth,
appliquéd textile, 900x300 cm, 2023

Fødselen,
applikert tekstil, 900x300 cm, 2023

Elise
Storsveen

1969, Oslo

“Death has been thematized so much in art, but not birth,”¹ says the artist Elise Storsveen about her work *Fødselen* (*The Birth*), which is rooted in her own bodily experience of childbirth. Yet it is not the actual moment of birth we see, but rather the contractions — a visceral, consuming force — that have defined the experience for her. As the artist’s own labour ended in an emergency caesarean section, the contractions became her most intense and defining memory of childbirth, an experience of her body slipping entirely out of her control.

A female figure, face expressing strong feelings, lies on her back. The work is structured within a rigid grid that encloses the woman’s body, at once a cage and a measuring device. Its fragmented character echoes the geometric experimentation of Anni Albers and Gunta Stölzl, two Bauhaus textile artists who explored grid-based designs as a modernist framework, demonstrating precise mathematical structures. Their textiles highlight a tactile, visceral dimension of making, subtly challenging the rigid, masculine-coded ideas of industrial modernism. *Fødselen* subverts the rigidity of the grid by highlighting the body’s refusal to be fully contained or disciplined.

In *Fødselen*, the female body resists such ordering and invites us to trust the process at first encounter. It does not conform: it strains, ruptures, and expands beyond the limits imposed upon it. The birthing body emerges as something ungovernable, a body that invites a feminist take on abstraction that is usually usurped by modernism. The work challenges the historical erasure of birth in art and architecture, where most of the spaces that we as a society inhabit are built for bodies that are static, male, able-bodied, and adult.

The nine-meter-long tapestry subversively enables a formal dialogue with monumental art traditions, illuminating the ambiguous nature of childbirth through its application technique. The hidden subtitle of the work, appearing on the reverse side of the tapestry, honors the importance of collectivity and collaboration required by reproductive labor of all kinds, whether it be a work of art or a human life.

Thank you Svein for making the child, thank you Marlon for being born, thank you Tuppen for the materials, thank you Ella Emma Hallvard for the seams.

¹ *Konfronterer publikum med fødsler og hetetokter* (*Confronts the audience with births and hot flashes*), by Silje Aanes Fagerlund in Altså, published 21. March 2023. <https://xn--alts-toa.no/2023/03/21/rier-og-hetetokter-pa-vigelandmuseet/>

“Døden har blitt tematisert så mye i kunst, men ikke fødselen,”¹ sier kunstneren Elise Storsveen om *Fødselen*, et verk som springer ut av hennes egen kroppslige erfaring med å føde. Likevel er det ikke selve fødselsøyeblikket vi ser, men riene — den altopplukende, fysiske kraften som definerte opplevelsen for henne. Fordi kunstnerens egen fødsel endte med akutt keisersnitt, ble riene det mest intense og definerende minnet fra fødselen: opplevelsen av å fullstendig miste kontrollen over egen kropp.

En kvinnelig figur, med et ansikt som uttrykker sterke følelser, ligger på ryggen. Verket er strukturert innenfor et strengt rutenett som omslutter kvinnens kropp — som umiddelbart kan leses som et bur og et måleinstrument. Rutenettet kan minne om den geometriske eksperimenteringen til Anni Albers og Gunta Stölzl, to Bauhaus-tekstilkunstnere som utforsket rutenettbasert design som en form for modernistisk rammeverk, med presise matematiske strukturer. Samtidig fremhever tekstilene deres en taktil, kroppslig dimensjon ved å skape, og utfordrer på den måten de rigide, maskulint kodede ideene i den mer mannsdominerte, industrialiserte modernismen.

I *Fødselen* motsetter den kvinnelige kroppen seg den rasjonelle orden og inviterer oss til å stole på prosessen. Kroppen lar seg ikke innordne; den strever, brister og utvider seg ut over de grensene den er pålagt. Den fødende kroppen trer fram som noe ustyrlig, en kropp som inviterer til et feministisk blikk på den abstraksjonen modernismen tok monopol på. Verket utfordrer den historiske utviskingen av fødsel i kunst og arkitektur, der de fleste rom vi som samfunn bebor, er bygget for kropp som er statiske, mannlige, funksjonsfriske og voksne.

Det ni meter lange tekstilverket går subversivt i dialog med monumentale kunsttradisjoner og belyser den tvetydige naturen ved fødsel gjennom sin teknikk. Den skjulte undertittelen, som dukker opp på baksiden av teppet, hedrer betydningen av kollektivitet og samarbeid, som kreves av reproduktivt arbeid av alle slag — enten det handler om kunstverk eller menneskeliv:

Takk Svein for at vi laget barnet, takk Marlon for at du ble født, takk Tuppen for materialene, takk Ella Emma Hallvard for sømmene.

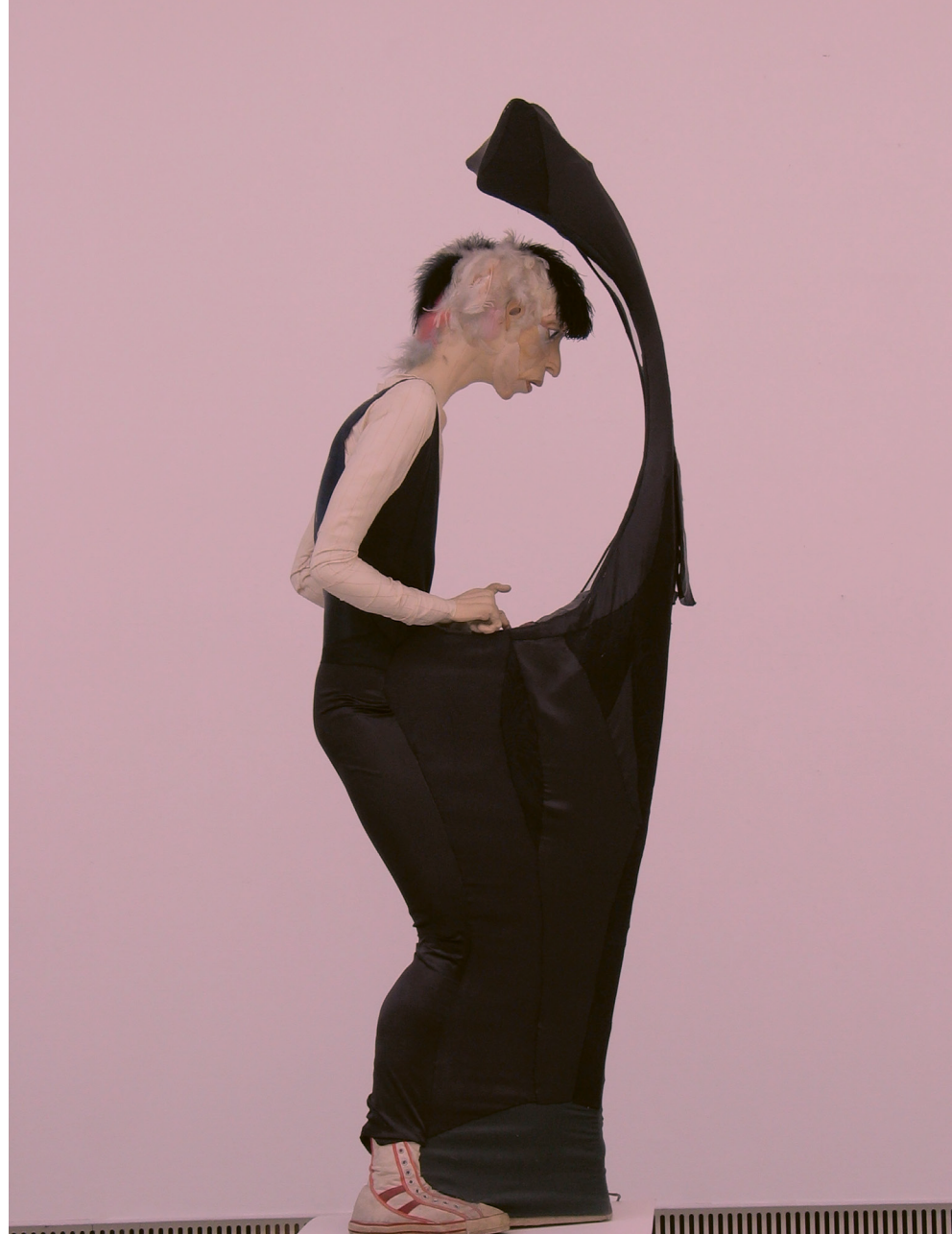
¹ *Konfronterer publikum med fødsler og hetetokter*, av Silje Aanes Fagerlund i Altså, publisert 21. mars 2023. <https://xn--alts-toa.no/2023/03/21/rier-og-hetetokter-pa-vigelandmuseet/>



Taken by the Game,
textile sculpture with a light component, 189 cm, 1980
From the collection of the Trondheim kunstmuseum

Tatt av spillet,
tekstilsulptur med lyskomponent, 189 cm, 1980
Fra Trondheim kunstmuseums samling

Sivte
Dæhlin
she/her; 1956, Oslo – 2012, Oslo



Gitte Dæhlin (1956–2012) began her artistic education in ceramics as an apprentice working with her mother. However, she chose early on to distance herself from this tradition and developed a distinctive textile and leather-based technique, in which she tightly sewed fabric around sculptural forms. It is through this technique that the sculpture *Taken by the Game* was made. It was originally shown at her debut exhibition at Galleri Dobloug in 1981 and was acquired by Trondhjems Kunstforening the same year. Not shown for decades, the status of an artwork hibernating in museum storage opens up questions about passing down the late artist's legacy, stretched, as it was, between family members, institutional responsibilities, and social agenda.

The working method came at a price. When Gitte had her daughter Maritea in 1986, she realized that her hands had become rough and hard after years of intense stitching. In order to regain soft hands to touch her child, she had to find a new way of working. Turning to papier-mâché marked a new departure in her practice: it is a material of low status that gave her a tactile and immediate working process and, most importantly, a mother's hands. This story, which Maritea Dæhlin draws on in a new sound work for the exhibition, shows how freely motherhood circulates between bodily and artistic choices.

Dæhlin's artistic practice was often moved by political and feminist questions, particularly those concerning gender roles, identity, and power structures. Moving to Mexico in 1977, and living there most of her life, she worked at the intersection of sculpture, craftsmanship and issues around solidarity. She lived in San Cristóbal de las Casas, and the indigenous cultures movement there, in southeastern Mexico, and in Guatemala, with which she had a close relationship, had a profound influence on her work.¹ Later on, she was closely engaged in solidarity work with the Zapatista movement.²

1 San Cristóbal de las Casas — often referred to simply as San Cristóbal — is located in the state of Chiapas in south-eastern Mexico. The city lies in the highlands and is surrounded by large indigenous communities, particularly Mayan ethnic groups such as Tzotzil and Tzeltal. Inequality and a lack of political representation led to the emergence of various indigenous and peasant movements in the 1980s. As early as the 1970s San Cristóbal became a focal point for researchers, artists, anthropologists and activists from all over the world who were concerned with indigenous culture and human rights.

2 One of the most famous political mobilisation in the region surfaced in 1994 when the Zapatista movement, Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), rebelled. The background to this was decades of dissatisfaction with land distribution, human rights and indigenous autonomy.

Gitte Dæhlin (1956–2012) startet sin kunstneriske utdannelse innen keramikk som lærling hos sin egen mor. Hun valgte imidlertid på et tidlig tidspunkt å ta avstand fra denne tradisjonen og utviklet en særegen teknikk med tekstil og lær der hun formsydde stoff rundt skulpturer. Skulpturen *Tatt av spillet* er laget med denne teknikken. Den ble vist for første gang på debututstillingen hennes ved Galleri Dobloug i 1981, og ble innkjøpt av Trondhjems Kunstforening samme år. Når et kunstverk ikke stilles ut på flere tiår, men ligger i dvale på et museumsmagasin, åpner det for spørsmål om hvordan arven etter den avdøde kunstneren forvaltes, med tanke på familiens ønsker, institusjonelle plikter og sosiale tendenser.

Arbeidsmetoden hadde sin pris. Da Gitte fikk datteren Maritea i 1986, innså hun at hendene hennes hadde blitt harde og ru etter en årrekke med intenst syarbeid. Om hun skulle ha myke hender å berøre barnet sitt med, måtte hun finne en ny måte å arbeide på. Hun valgte pappmasjé, noe som ble starten på en ny epoke i hennes kunstnerskap: et lavstatusmateriale som ga henne en taktil og rask arbeidsprosess, og viktigst av alt, en mors hender. Denne historien, som Maritea Dæhlin henter inspirasjon fra i et nytt lydverk til utstillingen, viser hvor fritt morsrollen sirkulerer mellom kroppslige og kunstneriske valg.

Dæhlins kunstnerskap ble ofte påvirket av politiske og feministiske spørsmål, særlig når det gjaldt kjønnsroller, identitet og maktstrukturer. I 1977 flyttet hun til Mexico, der hun bodde mesteparten av livet og virket i krysningspunktet mellom skulptur, kunsthåndverk og solidaritetsarbeid. Hun bodde i San Cristóbal de las Casas, og urfolk-kulturbewegelsen i Sorøst-Mexico og Guatemala, som hun hadde et nært forhold til, påvirket arbeidet hennes i betydelig grad.¹ Hun var senere sterkt engasjert i solidaritetsarbeid med Zapatistene.²

1 San Cristóbal de las Casas — ofte bare kalt San Cristóbal — ligger i delstaten Chiapas i Sorøst-Mexico. Byen ligger i høylandet og er omgitt av store urfolksamfunn, særlig mayanske etniske grupper som tzotziler og tzeltaler. Diskriminering og mangel på politisk representasjon førte til oppblomstringen av ulike bevegelser i regi av urfolk og bønder på 1980-tallet. Allerede på 70-tallet ble San Cristóbal satt i søkelyset av forskere, kunstnere, antropologer og aktivister fra hele verden som ønsket å fremme urfolk-kulturer og menneskerettigheter.

2 Den mest kjente politiske mobiliseringen i regionen fant sted i 1994, da Zapatisthæren for nasjonal frigjøring, Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), startet opptøyer. Bakgrunnen for opprøret var misnøye gjennom flere tiår angående fordeling av land, menneskerettigheter og urfolks selvvræderett.

Taken by the Game, however, differs from her more explicitly political works. Instead, it explores a phenomenon that was in its infancy in the 1980s but has since grown into a massive cultural and economic market: video games. Gaming addiction and digital escapism are now the subject of extensive debate but, as early as the 1980s, concerns were expressed about screen use, particularly among young people. The character in *Taken by the Game* is completely immersed in the game — a state that can be interpreted both as pleasure and as a form of self-destruction. Is she in control of the game, or is she *taken by the game*? Dæhlin often worked with hybrid beings: female figures fused with animal or mythological beings. In *Taken by the Game*, the figure is seemingly without such transformative features. Yet it has an intense presence, a silent commentary on how technology and identity intertwine. Today, at a time when digital worlds dominate both social and economic interaction, the work seems prophetic.

In the context of this exhibition, in which motherhood is explored as a dynamic and changeable concept, *Taken by the Game*, not originally created with motherhood in mind, allows for a new reading. If a viewer sees this figure as a mother, she emerges as an unconventional one — one who is not defined solely by her caring role, but who maintains her own agenda and identity. What does it mean to be a mother who is not primarily defined by caring?

This question gains further depth in light of the material heritage that characterises the exhibition. *Taken by the Game* is shown alongside works by both Gitte Dæhlin's daughter, Maritea Dæhlin, and her mother, ceramicist Lisbet Dæhlin. Maritea Dæhlin has curated a space where this matrilineal connection is central, creating an artistic dialogue across generations.

Later in life, Gitte Dæhlin returned to clay, the material she had once abandoned. For the large public work, *Flokk* (2011), a permanent outdoor installation made of 21 bronze figures, she proceeded via ceramic modelling to bronze casting and, in a way, she came full circle back to her original starting point. *Taken by the Game* can thus be seen in the light of a lifelong material investigation, a continuous negotiation between body, craft and life experiences.

Tatt av spillet skiller seg imidlertid ut fra de mer uttalt politiske arbeidene hennes. Verket utforsker i stedet et fenomen som var i sin spede begynnelse på 1980-tallet, men som siden har vokst og blitt et enormt kulturelt og økonomisk marked: TV-spill. Spillavhengighet og digital eskapisme er temaer som nå er under heftig diskusjon, men allerede på 80-tallet var folk bekymret for utstrakt skjermbruk, særlig blant ungdom. Karakteren i *Tatt av spillet* er fullstendig oppslukt av spillet — en tilstand som kan tolkes både som nytelse og en form for selvdestruksjon. Har hun tatt kontroll over spillet, eller er hun selv *tatt av spillet*? Dæhlin inkorporerte ofte hybridvesener i kunsten sin — kvinnelige figurer sammensmeltet med dyr eller mytologiske skapninger. Figuren i *Tatt av spillet* ser ikke ut til å ha slike hybride trekk. Likevel har den en intens tilstedeværelse, en stille kommentar angående overlappingen mellom teknologi og identitet. I vår tidsalder, der digitale verdener dominerer både sosial og økonomisk samhandling, kan kunstverket virke som en profeti.

I kontekst av denne utstillingen, der morsrollen utforskes som et dynamisk konsept som er under endring, kan *Tatt av spillet*, som ikke egentlig handlet om morsrollen, tolkes på nye måter. Dersom figuren tolkes som en mor, vil hun fremstå som atypisk — en mor som ikke kun lar seg definere av omsorgsrollen, men tar vare på sin egen agenda og identitet. Hva vil det si å være en mor som ikke først og fremst defineres av omsorgsrollen?

Dette spørsmålet stikker dypere i lys av den materielle arven som preger utstillingen. *Tatt av spillet* stilles ut side om side med arbeider av Gitte Dæhlin's datter Maritea Dæhlin, og moren hennes, keramikker Lisbet Dæhlin. Maritea Dæhlin har kuratert et rom der denne matrilineære sammenhengen er sentral og skaper en kunstnerisk dialog på tvers av tre generasjoner.

Senere i livet gikk Gitte Dæhlin tilbake til å bruke leire, materialet hun tidligere gikk bort ifra. For å lage det store offentlige verket *Flokk*, en permanent utendørs installasjon fra 2011 som består av 21 bronsefigurer, gikk hun via leirmodeller til støpt bronse, og på en måte sluttet hun sirkelen og endte opp der hun startet. *Tatt av spillet* kan slik ses som en livslang utforskning av materialer, en vedvarende forhandling mellom kropp, kunst og livserfaringer.



Grini,
tapestry, 191x167 cm, 1945
From the collection of the Trondheim kunstmuseum

Grini,
billedvev, 191x167 cm, 1945
Fra Trondheim kunstmuseums samling

Hannah Ryggen

she/her; 1894, Malmö – 1970, Trondheim



The subject matter of Hannah Ryggen's tapestries is broad, based both on her experiences in life and her political convictions. Struggles against war, fascism and social injustice, most of it in solidarity with similar causes across the world, characterized Ryggen's works.

When the war came to Norway in 1940, the municipality where she lived, Ørland, was heavily affected: there was a military airfield there, a large German troop presence and several prison camps with Russian and Serbian prisoners of war. Ryggen was impacted personally when her husband, the painter Hans Ryggen, was captured by the Nazis for suspected resistance activities and sent to the Falstad prison camp. Later, he was transferred to Grini and, towards the end of the war, he was taken to Mysen. This forms the theme of the tapestry *Grini* which depicts her husband, with prisoner number 13243, as he paints a skull and crossbones, while their daughter Mona, naked on a horse, brings a piece of their home island of Fosen to him.

Before the war, the couple worked at a farm in Ørland making art together, living a simple life with little money and close to nature. Ryggen worked using a loom that Hans built for her, weaving with yarn that she carded, spun and dyed herself, as well as with linen that she had grown and processed. In *Grini* she seems to be willing 140 Hans to hang on, so that they can once more be together. Through the messenger, their daughter Mona, Hannah bestows a dream on her husband, showing him a way out of captivity.

Ryggen shows how craft and fine art can exist in the same sphere. While often her works express modernist compositional sensibilities, in this work she seems more anchored in folk art motifs with their literal symbolism. According to Marit Paasche, "The fiery red hues symbolize both intensity and danger. The nude woman on horseback sent with flowers to liberate the captive is like an image from a fairy tale..."¹

Hannah Ryggen donated the tapestry to Trondhjems Kunstforening in 1965.

Hannah Ryggen's billedvever tar for seg et bredt spekter av tema som reflekterer både hennes egne livserfaringer og politiske engasjement. Verkene hennes er preget av kampen mot krig, fascisme og sosial urettferdighet, samtidig som de uttrykker solidaritet med krigsutsatte verden over.

Da krigen nådde Norge i 1940, ble hjemplassen Ørlandet hardt rammet. Den tyske okkupasjonsmakten stasjonerte ut store militære tropper, anla en militær flyplass og flere fangeleirer med russiske og serbiske krigsfanger. Hannah Ryggen ble også personlig berørt da hennes ektemann, maleren Hans Ryggen, ble arrestert av nazistene mistenkt for motstandsaktiviteter og sendt til Falstad fangeleir. Senere ble han overført til Grini fangeleir og mot slutten av krigen ble han sendt til konsentrasjonsleiren på Mysen. Ektemannens fangenskap er temaet i billedveven *Grini*, som viser Hans Ryggen med fangenummer 13243 på brystet, mens han maler hodeskaller og korslagte knokler. Til venstre i bildet ser vi datteren Mona, naken og ridende til hest, som bringer med seg en bit av hjemstedet på Fosen til faren.

Før krigen brøt ut levde ekteparet et enkelt liv, i pakt med naturen og med lite penger, på gården på Ørlandet. De arbeidet sammen, Hans med penslene og Hannah ved veven han hadde bygd til henne. Hun vevde med garn hun selv hadde karded, spunnet og farget og med lin hun dyrket og bearbeidet på gården. Etter at Hans så brått ble arrestert og sendt i fangenskap, fremstår det som hun i verket *Grini* ber ham holde ut, slik at de igjen kan være sammen. Gjennom budbringeren, datteren Mona, skjenker hun sin ektemann en drøm som viser en vei ut av fangenskapet. 141

Her viser Ryggen hvordan håndverk og billedkunst kan sameksistere og utfylle hverandre: Selv om arbeidene hennes ofte uttrykker et modernistisk komposisjonsspråk, oppleves dette verket mer forankret i folkekunstens motiver og dens bokstavelige symbolikk. Ifølge Paasche "symboliserer de glødende røde fargetonene både intensitet og fare. Den nakne kvinnen til hest som sendes med blomster for å frigjøre den fangne, er som et bilde hentet fra et eventyr..."¹

Hannah Ryggen donerte billedveven til Trondhjems Kunstforening i 1965.



Tod, Frau und Kind (Death, Woman and Child),
etching, 1910

From the collection of the Guttormsgaards archive

Tod, Frau und Kind (Død, kvinne og barn),
etsning, 1910

Fra samlingen til Guttormsgaards arkiv

**Käthe
Kollwitz**
she/her; 1867, Königsberg – 1945, Moritzburg

Along with production of wars, each epoch has constructed distinct strategies for representing human suffering. For Käthe Kollwitz (1867–1945) and her time — the late 19th and early 20th century — art undoubtedly considered its goal the humanization of those subjects most affected by warfare: working-class mothers. “Working class” almost sounds too elaborate, as the depth of their poverty — and grief — is inconceivable. This term reflects an archaic class consciousness rather than the actual one. It has yet to emerge from the depths of sorrow and anger of those who have nothing left to lose. Faces melt into each other; bodies exist the same state of decay as their environment — all black and white. Figures exist frozen in an eternal process of development, slowly emerging from the emptiness of the sheet, like a Polaroid in its first minute of exposure.

144 Kollwitz's later etching *Tod, Frau und Kind* (*Death, Woman and Child*) is widely considered to be a reflection of her fear as a mother in the face of the possible loss of her son to serious illness, as well as her own mother's grief at losing three children in infancy. The work resides in collections worldwide, including Guttormsgaard's archive in Norway. Kollwitz's choice of the printmaking medium reflects the artist's commitment to socialist principles of accessibility and collective ownership in the arts. She further elevates poverty via the labor-intensive technique of printmaking, while simultaneously perpetuating the quiet violence of representing the suffering of the Other through the repetitive image-making process. In this, there is an echo of the hierarchical display of pain which is not one's own. While the distress becomes sublime in the final art work, it is still very much part of the discourse of the Other. Viewing this work from our media-saturated present in which the fetishistic desire to “look at someone else's suffering” is fully indulged, the concept of humanized poverty may feel obsolete. Yet, it remains as relevant as ever.

Ulike kriger har i ulike epoker resultert i sine særegne måter å skildre menneskelig lidelse på. I Käthe Kollwitz' (1867–1945) tid — sent 1800-tall og tidlig 1900-tall — så kunsten det utvilsomt som sitt mål å humanisere de som lider mest i krig: arbeiderklassemødre. “Arbeiderklasse” høres nesten for elegant ut, da omfanget av deres fattigdom — og sorg — er ufattelig. Begrepet reflekterer snarere en arkaisk klassebevissthet enn en ekte. Den må komme fra den ytterste sorg og sinne hos de som ikke har mer å tape. Ansikter smelter inn i hverandre; kropper eksisterer i samme grad av forvitring som omgivelsene — alt er svart og hvitt. Figurer synes frosset i en evig utviklingsprosess: de kommer sakte til syne på det tomme arket, som et polaroidbilde som nettopp har startet fremkallingsprosessen.

145 Kollwitz' etsning *Tod, Frau und Kind* (*Død, kvinne og barn*) er ofte tolket som en refleksjon av kunstnerens frykt for å skulle miste sin sønn, som var alvorlig syk, og dessuten sorgen hennes egen mor måtte bære over å ha mistet tre spedbarn. Verket er innlemmet i samlinger verden over, blant annet hos norske Guttormsgaards arkiv. Kollwitz' valg av grafikk som medium reflekterer kunstnerens tro på sosialismens prinsipper om tilgjengelighet og kollektivt eie innen kunsten. Hun fremhever fattigdom gjennom den arbeidsintensive teknikken, samtidig som hun holder liv i det stille overgrepet det er å skildre de Andres lidelse gjennom den repetitive trykkeprosessen. I dette kan man høre et ekko av den hierarkiske fremstillingen av smerte som ikke er ens egen. Selv om elendigheten opphøyes i det endelige kunstverket, tilhører det unektelig fremdeles diskursen om de Andre. Når vi ser på dette verket i vår tid, der digitale medier råder og man lett får oppfylt sine fetisjistiske behov for å “se på andres lidelse”, kan konseptet om humanisert fattigdom virke avleggs. Likevel er det like relevant nå som noen gang før.



Untitled (golden cup),
glazed earthenware, early nineties
From the collection of Maritea Dæhlin

Uten tittel (gullkopp),
glasert leiregods, begynnelsen av nittitallet
Fra Maritea Dæhlin sin samling

Lisbet
Dæhlin

she/her; 1922, Nymindegab – 2012, Oslo

Lisbet Dæhlin (1922–2012) was a pioneering ceramic artist whose work merged functionality with artistic vision. Born in Denmark, Dæhlin trained at the School of Arts and Crafts in Copenhagen, before settling in Norway. She became a central figure in the artistic community at Frysja in Oslo, where she worked alongside other ceramicists and crafts artists. Her studio became a place of creative exchange with younger colleagues, such as Karen Klim, Beth Wyller, Lillian Magnus, Anne Hansen and Jannicke Heierdahl-Larsen.

148 According to her colleague Nina Malterud, Lisbet practiced “living traditions,” encouraging renewal, experimentation and adaptability, thus bringing tradition into the contemporary world.¹ The artist was concerned with the great potential of form: Dæhlin’s bowls, plates and jars were not just vessels but expressions of a philosophy in which beauty and function were inseparable. She believed in the intimate relationship between objects and daily rituals, for instance the shared experience of a meal. Dæhlin encouraged the use of handcrafted pieces in everyday life, challenging the tendency to relegate craft to decorative display. Her work often involved a quiet modernism, favoring simple, elemental shapes with subtle imperfections that spoke to the human hand in their making. Her signature blue jar that is part of the permanent collection exhibition on the first floor, for instance, stands as a complete and independent artistic statement, an object of both contemplation and utility.

Dæhlin has been described by her colleagues as both quiet and modest, but also brave and strict. She was groundbreaking in that she employed a strong blue, matt glaze and increased the size of the object, moving towards the sculptural. She also took up the idea of adding luster, gold, onto cups and vessels, which wasn’t fashionable at the time. Dæhlin herself said of her rebellious “gold” period: “I grew up with the pure form of the 40s and 50s, and an architectural style where decoration and flowers were inexorably stripped away. That’s still my style. But sometimes I break with the purist in me and use gold on the edge of

1 Nina Malterud, “Lisbet Dæhlin” in *Kunsthåndverk* 3, 2003, p.18–19.

Lisbet Dæhlin (1922–2012) var en banebrytende keramiker som kombinerte en dyp materialforståelse med en sterk bevissthet om bruksobjektets estetiske og relasjonelle kvaliteter. Dæhlin ble født i Danmark og utdannet seg ved Kunsthåndverksskolen i København før hun bosatte seg i Norge. Hun ble en sentral skikkelse i det kunstneriske miljøet på Frysja i Oslo, der hun arbeidet sammen med andre keramikere og kunsthåndverkere. Atelieret hennes ble et sted for kreativ utveksling med både etablerte og yngre kolleger som Karen Klim, Beth Wyller, Lillian Magnus, Anne Hansen og Jannicke Heierdahl-Larsen.

Ifølge kollegaen Nina Malterud utøvde Dæhlin i sin virksomhet levende tradisjoner: fornyelse, utproving, forskyvning — og brakte dermed tradisjonen inn i samtiden¹. Hun var opptatt av formens store potensial: Dæhlins skåler, fat og krukker var ikke bare beholdere, men uttrykk for en filosofi der skjønnhet og funksjon var uatskillelige størrelser. Hun trodde på det intime forholdet mellom gjenstander og daglige ritualer, som for eksempel den felles opplevelsen av et måltid. Hun var en kunstner som oppmuntret til bruk av håndlagde gjenstander i hverdagen, og hun utfordret tendensen til å henvise kunsthåndverk til stashyllen. Med en stille modernisme og en forkjærlighet for enkle, elementære former med subtile ufullkommenheter, speilet Dæhlin det menneskelige preget i sine verk. Den blå krukken hennes, som er en del av den permanente samlingsutstillingen i første etasje, står for eksempel som et fullstendig og selvstendig kunstnerisk utsagn, et objekt som både kan betraktes og brukes.

Dæhlin er blitt beskrevet av sine kolleger som både stillferdig og beskjeden, men også modig og streng. Hun var banebrytende gjennom å ta i bruk en sterk blå, matt glasur og at hun gikk opp i format og beveget seg i retning av det skulpturale. Hun tok også opp ideen om å sette lyster — gull — på kopper og kar, noe som ikke var moderne på den tiden. Dæhlin sa selv om sin opprørske “gullperiode”: “Jeg er oppvokst med 40–50-årenes rene form, og en arkitektonisk stil hvor dekor og blomster var ubønnhørlig skrellet vekk. Det er fremdeles

1 Nina Malterud, “Lisbet Dæhlin” i *Kunsthåndverk* 3, 2003, s.18–19.

the cup.”² One of those golden cups, used daily by her granddaughter, artist Maritea Dæhlin, for a morning coffee, will become a sculpture for the exhibition period.

Dæhlin was deeply aware of patriarchal and other organizing structures that shaped her career. She was 51 when she received her first working grant in 1973, an event that not only provided financial stability but also validated her role as a professional artist. Lisbet spoke openly about the significance of financial independence and the shifting gender roles she observed among her younger colleagues. Throughout her career, Dæhlin was a central part of the Norwegian crafts community. She was involved in the establishment of the artist-run outlet *Gabelsgate* in Oslo, an important forum, not least for experimenting with the dissemination of arts and crafts.

Later in life she exhibited widely, gaining recognition for her ability to imbue simple, functional objects with a profound sense of presence. Placing her large pots directly on the floor instead of on pedestals in order to emphasize their earthy and tactile qualities challenged the traditional forms of display at the time. She saw her ceramics as conduits for connection — between people, between hands and materials, between art and life.

Questions around not touching or using the objects, in an exhibition context, were never an issue for Dæhlin. She accepted that museums and galleries placed restrictions on touch, but she knew that her objects could be used and appreciated in other contexts. For her, strength of craftsmanship was about precisely this duality: a jug could be an art object, but also a thing that was a part of people’s lives. Her legacy lives on through her works, perhaps even more in people’s kitchens than in museum displays. Everyday objects created by Dæhlin transcend their utilitarian purpose, inviting an awareness of form, touch, and presence experienced over a daily meal.

² Lisbet Dæhlin, “Exciting art — with and without gold,” interview with Reidar Storaas, in *Bergens Tidende*, 29 August 1987

min stil. Men iblant bryter jeg med puristen i meg og bruker gull på koppekanten”². En av disse gullkoppene, som barnebarnet, kunstneren Maritea Dæhlin, bruker daglig til morgenkaffen, blir en skulptur i utstillingsperioden.

Hun var også bevisst de samfunnsmessige strukturene som påvirket hennes karriere. I en alder av 51 år mottok hun i 1973 sitt første arbeidsstipend — en milepæl som både sikret økonomisk uavhengighet og bekreftet hennes posisjon som profesjonell kunstner. Hennes åpne refleksjoner om kunst, håndverk og skiftende kjønnsroller blant yngre kollegaer bidro til en dypere forståelse av forholdet mellom maker, objekt og samfunn. Dæhlin var gjennom hele sin karriere en sentral del av det norske kunsthåndverksmiljøet. Hun var med på å etablere det kunstnerdrevne utsalgststedet *Gabelsgate* i Oslo, et viktig forum, ikke minst for å eksperimentere med formidling av kunsthåndverk. Gjennom utstillinger, både i tradisjonelle gallerier og alternative utsalgsteder, ble hun anerkjent for sin evne til å gi enkle, funksjonelle gjenstander en sterk tilstedeværelse. Ved å plassere de store krukken sine direkte på gulvet, i stedet for på sokler, for å understreke deres jordnære og taktile kvaliteter, utfordret hun datidens tradisjonelle utstillingsformer. Hun så på keramikken sin som kanaler for kontakt: mellom mennesker, mellom hender og materialer, mellom kunst og liv.

Spørsmålet om berøring og brukbarhet i utstillingssammenheng var aldri en problemstilling for Dæhlin. Hun aksepterte at muséer og gallerier satte begrensninger for berøring, men hun visste at hennes objekter kunne brukes og verdsettes også i andre sammenhenger. For henne var kunsthåndverkets styrke nettopp denne dobbeltheten: en mugge kunne være et kunstobjekt, men også en ting som inngikk i menneskers liv. Arven etter henne lever videre gjennom verkene hennes, kanskje i større grad på folks kjøkken enn i museumsutstillinger. Dæhlins hverdagsgjenstander får en ny dimensjon i dagliglivet — som gjenstander som både kan inspirere og brukes i menneskers hverdagsritualer; som under et måltid.

² Lisbet Dæhlin intervjuet av Reidar Storaas i *Bergens Tidende* 29. august 1987. “Spennende kunst — med og uten gull.”



Femme,
pink marble, 17,1x12,7x8,9 cm, 2005
From the collection of the Christen Sveaas' Kunststiftelse

Femme,
rosa marmor, 17,1x12,7x8,9 cm, 2005
Fra samlingen til Christen Sveaas' Kunststiftelse

Louise
Bourgeois

she/her; 1911, Paris – 2010, New York



Louise Bourgeois's *Femme* is a small yet compelling figure: headless and seemingly caught in perpetual metamorphosis. Sculpted in pink marble when the artist was 93 years old, its miniature, pregnant form encapsulates Bourgeois's enduring preoccupation with themes of motherhood, transformation, and trauma.

Speaking of reproduction, one might say that Bourgeois's work epitomizes what theorist Peter Osborne calls the "necessary but impossible" relationship between contemporary art and capitalism. *Femme* was loaned for this exhibition at a cost of 3,000 NOK by Christen Sveaas's Kunststiftelse, a private art collection owned by Christen Sveaas, who is listed as Norway's 22nd wealthiest individual.¹ Sveaas's company, Kistefos AS, invests in dry cargo shipping, offshore supply, finance, private equity, venture capital, technology, and real estate.² He also operates the Kistefos Museum, whose annual budget exceeds 70 million NOK (including 3.8 million NOK in public funding).³ In stark contrast, Trondheim Kunstmuseum's yearly exhibition budget is about 1.5 million NOK, underscoring the disparity in resources among Norwegian art institutions.

Many private collections in Norway — often built on the principle of art as investment — tend to feature a similar roster of European-American artists, reflecting the globalized capitalist art market that emerged after 1989. This dynamic illustrates what Karl Marx termed the "fetish character of the commodity." However, unlike more orthodox Marxist critics, Osborne argues that art's commodification does not simply neutralize its critical potential. Rather, art's power lies in its paradoxical status as both commodity and critique of the commodity-form: while artworks circulate as high-value assets, their conceptual dimensions can still expose contradictions within capitalism.

Indeed, Bourgeois's artistic legacy, even if "necessarily but impossibly" absorbed into the globalized art market, continuously strikes back. One of her most powerful late projects is the *Steilneset Memorial* in Vardø, northern Norway, completed shortly after her death in 2011. Also known as *The Damned*, *The Possessed*, and *The Beloved*, it commemorates 91 victims of 17th-century witch trials in Finnmark. Here, Bourgeois's work stands as a testament to art's capacity to bear witness to historical injustices, even as it traverses the ever-shifting terrain of global capital.

1 Finansavisen, "Norges 400 Rikeste," Kapital Index. (<https://www.finansavisen.no/kapital-index/norges-400-rikeste>)
2 Wikipedia, "Christen Sveaas," last modified 2024.
3 Kistefos Museum, Annual Report 2022.

Louise Bourgeois' *Femme* er en liten, men fengslende figur: hodeløs og tilsynelatende fanget i en evig metamorfose. Kunstneren laget figuren i rosa marmor i en alder av 93 år, og den lille gravide formen gjenspeiler Bourgeois' vedvarende interesse i temaer som morsrollen, forvandling og traumer.

Apropos reproduksjon kan man si at Bourgeois' verk er et perfekt eksempel på det teoretiker Peter Osborne kaller det "nødvendige, men umulige" forholdet mellom samtidskunst og kapitalisme. *Femme* ble utlånt til denne utstillingen for 3000 kr av Christen Sveaas' Kunststiftelse, en privat kunstsamling eid av Christen Sveaas — nummer 22 på listen over Norges rikeste¹. Sveaas' firma, Kistefos AS, driver med investeringer i tørrlastshipping, offshoreforsyninger, finans, privat eierkapital, risikokapital, teknologi og eiendomsmarkedet.² Han drifter også Kistefos museum, som har et årsbudsjett på over 70 millioner kroner (hvorav 3,8 millioner kroner er offentlig finansiering)³. Det står i sterk kontrast til Trondheim kunstmuseum's årlige utstillingsbudsjett på rundt 1,5 millioner kroner, noe som understreker hvor ujevnt fordelt midlene er mellom norske kunstinstitusjoner.

Mange private samlinger i Norge — som ofte er bygd opp rundt prinsippet om kunst som investering — består av verker av en begrenset gruppe europeiske og amerikanske kunstnere, hvilket gjenspeiler det globaliserte kapitalistiske kunstmarkedet som vokste frem etter 1989. Denne dynamikken illustrerer det Karl Marx omtalte som varefetisjisme. Men i motsetning til mer konservative kritikere av Marx' teorier, argumenterer Osborne for at kunstens status som handelsvare slett ikke nøytraliserer dens kritiske potensial. Han mener at kunstens makt tvert imot ligger nettopp i dens paradoksale status som både handelsvare og kritikk av handelsvarestatusen: selv om kunstverker går i omløp som verdifull kapital, kan deres konseptuelle sider likevel blottlegge paradoksene innen kapitalismen.

Bourgeois' kunstneriske arv, selv om den på "nødvendig, men umulig" vis er blitt en del av det globaliserte kunstmarkedet, fortsetter imidlertid å slå tilbake. Et av de sterkeste verkene hun laget på sine senere år var en installasjon til minnesmonumentet på Steilneset i Vardø, som ble ferdigstilt kort tid etter at hun døde i 2011. Det bærer tittelen *The Damned*, *The Possessed*, and *The Beloved* (*Den fortapte, den besatte og den elskede*) og minnes 91 ofre for hekseprosessene i Finnmark på 1600-tallet. Bourgeois' verk demonstrerer kunstens evne til å vitne om historisk urett, selv om den krysser over i det omskiftelige globale kapitalmarkedet.

1 Finansavisen, "Norges 400 Rikeste," Kapital Index. (<https://www.finansavisen.no/kapital-index/norges-400-rikeste>)
2 Wikipedia, "Christen Sveaas," last modified 2024.
3 Kistefos Museum, Årsrapport 2022

The cyberchild has encountered social rejection.
The Word Position Offset in the child's material
is too high.

What should we do to help it cope with the situation?

Reduce it to any value

Set the offsetMultiplier parameter in the baby's material to 1

Replace the baby's material
with one that doesn't have a vertex offset

Right thumbstick to select an answer,  to confirm

Mother*hood Instruction (2021–2025),
interactive sound-performance game, 2025,
15:03 + time for making decisions

Mother*hood Instruction (2021–2025),
et lydperformancespill, 2025,
15:03 + tid for å ta avgjørelser

Marin
Shamov
they/them; 1990, Sebezh

Cyberfeminism emerged in the 1990s as a feminist response to the growing influence of digital technology and the internet. It examines the ways technology both perpetuates and challenges traditional gender roles, and emphasizes the opportunities for empowerment as well as the risks of reinforcing inequalities. The internet and its virtual spaces offer platforms for marginalized voices, enabling women, queer and trans* people to create communities, share knowledge, and challenge dominant narratives.

Structured as a sound performance-game, *Mother*hood Instruction* (2021–2025) inherits the ideas of cyberfeminism and how it relates to the automation of reproductive labour; unpaid or undervalued labor that sustains human life and wellbeing. This labor encompasses a diversity of forms of caregiving: child-caring, cooking, cleaning, and emotional support. The sound component of the game consists of personal stories of the performers/participants from the initial version of *Mother*hood Instruction* that took the form of a performance in St. Petersburg, Russia, in 2021. After the full-scale Russian invasion of Ukraine, all of the project's performers left the country. This new version of the work features personal stories of the original performers, some of whom were forced to return to Russia due to the country's patriarchal legal system, which heavily impacted them as mothers.

*Mother*hood Instruction* introduces a cyber environment for the emergence of a cyber child — an artistic embodiment of the shared response-ability of motherhood. Structured like an interactive game, the sound performance/sound work can only progress when the basic needs of the cyber child are met. In order to perform the actions required to care for the cyber child, the viewer/player has to understand the cyber child's needs. When the viewer/player hears the call, they have to decide whether to answer it, wait, or ignore it. The viewer/player will soon discover that answering the cyber child's needs will be challenging; these needs are embedded in the game's code, so one must understand the underlying logic to satisfy the cyber baby's needs. Regardless of the answer, making a decision (selecting one of the alternatives offered in the game) moves forward the narrative of the sound performance.

Cyberfeminisme vokste frem på 1990-tallet som en feministisk reaksjon på den økende påvirkningen fra digital teknologi og internett. Den undersøker hvordan teknologi både forsterker og utfordrer tradisjonelle kjønnsroller, og underbygger både mulighetene for bemyndigelse og risikoen for å forsterke ulikheter. Internett og dets virtuelle rom gir marginaliserte stemmer en plattform og gjør det mulig for kvinner, skeive og trans*personer å danne fellesskap, dele kunnskap og utfordre de rådende narrative.

*Mother*hood Instruction* (2021–2025) tar form av et lydperformancespill og låner cyberfeminismens idéer og dens syn på automatiseringen av reproduksjonsarbeid; ulønnet eller undervurdert arbeid som opprettholder menneskers liv og velferd. Denne typen arbeid omfatter mange ulike former for omsorg: barnepass, matlaging, rengjøring og emosjonell støtte. Lydelementet i spillet består av de personlige historiene til utøverne/deltakerne som var med i den opprinnelige utgaven av *Mother*hood Instruction*, som ble fremført som en performance i St. Petersburg i Russland i 2021. Etter Russlands fullskala invasjon av Ukraina forlot alle utøverne landet. I denne nye utgaven av verket hører vi de personlige historiene til de opprinnelige utøverne. Noen av dem måtte dra tilbake til Russland på grunn av landets patriarkalske rettssystem, som rammet dem hardt som mødre.

*Mother*hood Instruction* presenterer et cybermiljø der et cyberbarn kan bli født — en kunstnerisk kroppsliggjøring av vår felles evne til å ta de valg som følger med morsrollen. Lydperformansen/lydverket er strukturert som et interaktivt spill, og spilleren kan kun gå videre når cyberbarnets behov er tilfredsstilt. For å gjøre det som skal til for å ta vare på cyberbarnet må betrakteren/spilleren forstå cyberbarnets behov. Når betrakteren/spilleren hører barnet rope, må de avgjøre om de skal svare, vente eller ignorere det. Betrakteren/spilleren vil snart oppdage at det er utfordrende å tilfredsstille cyberbarnets behov; disse behovene er lagt inn i spillets koding, så man må forstå logikken som ligger bak kodingen for å tilfredsstille cyberbarnets behov. Uavhengig av hva man velger å gjøre, driver valget (av et av valgmulighetene i spillet) narrativet i lydperformansen fremover.

Soft papmaché (Gitte) (1-8); Sorry (Mamá);
photo series, 9 digital prints, 50x50 cm each, 2025

To Carry a Cup (Lisbet); To Carry (Grandmother); To Carry a Jug (Lisbet),
3 digital prints, 55x55 cm each, 2025

Where They Human, digitalized medium format wallpaper print, 2025

Great-grandmother's Dance, digital print, 110x110 cm, 2025

This is a Blue Jug, video, 2025, 4:09

HANDS, sound work, 2025, 3:56

Myk pappmasjé (Gitte) (1-8); Unnskyld (Mamma);
fotoserie, 9 digitale trykk à 50x50 cm, 2025

Å bære en kopp (Lisbet); Å bære (Mormor); Å bære en mugge (Lisbet),
3 digitale trykk à 55x55 cm, 2025

Var de mennesker, digitalisert mellomformat foto, fototapet, 2025

Oldemors dans, digitalt trykk, 110x110 cm, 2025

Dette er en blå mugge, video, 2025, 4:09

HENDER, lydverk, 2025, 3:56

Maritea
Dæhlin
she/her; 1986, Oslo



Maritea Dæhlin is an artist who works across the spectrum of theatre, photography, video, performance, sound and text. Through fragmentation, repetition and rhythm, she creates ritual and visually striking spaces in which she poses questions about identity, history and tradition.

Dæhlin is a third-generation artist: daughter of visual artist Gitte Dæhlin (1956–2012) and granddaughter of ceramicist Lisbet Dæhlin (1922–2012). When both of her foremothers passed away in the same year, she suddenly found herself in the role of steward of their artistic legacy. It's hard to imagine the scale and weight of this task: not only the handling of a material bequest, but also the responsibility of managing their artistic legacy into the future.

164 For the exhibition *Passing Motherhood*, Dæhlin produces a new cycle of work in dialogue with the artistic practices of her mother and grandmother. She brings her body and voice to the fore, orchestrating the co-presence of her children, along with sculptures made by Gitte and Lisbet, into the works. It manifests a shift of medium in Dæhlin's practice and is the first photographic work made by the artist. These new works are shown in this exhibition within the exhibition, together with Gitte Dæhlin's *Taken by the Game* and a gold cup made by Lisbet Dæhlin.

Using herself and her own body as her material, Dæhlin has long worked with performance, a format that requires her presence in real time. After becoming a mother herself, the need arose to broaden the performance into other media such as sound, text, video and photography — expressions that can 'perform' without her actually being physically present in the work. This transition allows her to continue to explore identity, heritage and belonging, while still allowing her the opportunity to be present for her family.

In the exhibition, she posits her art practice within both her mother and grandmother's material. The new work, *This is a Blue Jug* (2025), combines archive footage of her grandmother's hands, turning clay, with a fictionalized conversation between Maritea, her grandmother

Maritea Dæhlin arbeider i spennet mellom teater, foto, video, performance, lyd og tekst. Gjennom fragmentering, repetisjon og rytme skaper hun rituelle og visuelt oppsiktsvekkende rom hvor hun setter spørsmål ved identitet, historie og tradisjon.

Dæhlin er tredje generasjons kunstner: datter av billedkunstner Gitte Dæhlin (2012–1956) og barnebarn av keramikker Lisbet Dæhlin (2012–1922). Da begge hennes formødre gikk bort samme år, sto hun plutselig igjen som forvalter av deres kunstneriske arv. En rolle som i tillegg til å håndtere den materielle arven også innebar et ansvar for å forvalte deres kunstnerskap for fremtiden — en oppgave det er vanskelig å forestille seg tyngden og omfanget av.

Til utstillingen *Passing Motherhood* har Dæhlin laget nye verk i dialog med sine formødres kunstneriske praksis: hun setter sin egen kropp og stemme i forgrunnen og orkestrerer barnas tilstedeværelse sammen med skulpturer laget av moren Gitte og bestemoren Lisbet inn i verkene. Dette er første gang hun jobber med fotografi, noe som gir et medium-skifte i Dæhlins praksis. De nye arbeidene vises som en utstilling i utstillingen sammen med Gitte Dæhlins *Tatt av spillet* og en gullkopp av Lisbet Dæhlin.

Dæhlin har lenge arbeidet med performance, hvor hun bruker seg selv og sin egen kropp som materiale; et format som krever hennes tilstedeværelse i sanntid. Etter at hun selv ble mor, oppsto behovet for å feste performansen til medier som lyd, tekst, video og foto — og slik skape et uttrykk som kan "opptre" uten at hun selv er fysisk til stede. Denne overgangen gjør at hun kan fortsette sin kunstneriske utforskning av identitet, arv og tilhørighet, samtidig som hun skaper rom for å være fysisk til stede for sin familie.

I utstillingen forener hun sin kunstpraksis med sin mors og sin bestemors materiale. Det nye verket *Dette er en blå mugge* (2025) kombinerer arkivopptak, der bestemorens hender dreier leire, med en fiktiv samtale mellom Maritea, bestemoren og bestefaren, kunsthistorikeren Erik Dæhlin. Videoen spiller et barns undrende blikk på kunsten. I teksten *HENDER*, gjengitt i katalogen, forestiller

and her grandfather, art historian Erik Dæhlin. The video reflects a child's wondering gaze upon art. In the text *HANDS*, reproduced in the catalogue, Dæhlin imagines an afterlife conversation with her mother: a seemingly mundane chat that nevertheless touches on big questions about choices, personal costs and what it means to be an artist and a parent.

The photographs shown in *Passing Motherhood*, including *Great-Grandmother's Dance*, depict Dæhlin with her daughter Nina, both with painted faces, holding one of her grandmother/great-grandmother's signature blue jugs. The face painting occupies a liminal space between children's play and ritual masking; an echo of Gitte Dæhlin's sculptures in which faces often appear as mask-like forms. Other photographs show Maritea wearing a leopard print, posing with various objects from her mother and grandmother's bodies of work: papier-mâché and textile sculptures, as well as ceramics, including a gold cup that Dæhlin uses daily. The leopard pattern is omnipresent, challenges the viewer, and can be interpreted both as a superficial consumer product and an animal mask. It is a transgression of human and animal boundaries that echoes something similar in Gitte Dæhlin's sculptures, and it is a recurring theme in Maritea's work.

166 Through the new body of work, Maritea Dæhlin weaves together experiences and idioms of several generations, across continents and art forms. The works reflect how she takes ownership of her own identity and history, while at the same time bringing the heritage of her familial foremothers into a new artistic landscape. The result is an expanded self-portrait, with an emphasis on the expansion of the concept of the "self"; an exploration of identity that is in living dialogue with parents, children, and the ritual space between present and past.

Dæhlin seg en samtale med moren i etterlivet; en tilsynelatende hverdagslig passiar som likevel berører store spørsmål om valg, omkostninger og hva det innebærer å være kunstner og forelder.

Fotografiene i *Passing Motherhood*, blant annet *Oldemors dans*, viser Dæhlin sammen med sin datter, begge med malte ansikter, mens de holder en av bestemorens/oldemorens blå mugger. Ansiktsmalingen danner et grenseland mellom barnelek og rituell maske — et ekko av Gitte Dæhlins skulpturer, der ansikter ofte tar maskelignende former. Andre fotografier viser Maritea iført en leopardmønstrert kjole, der hun poserer med ulike objekter fra morens og bestemorens kunstnerskap; pappmasje- og tekstilskulpturer samt keramikk, blant annet gullkoppen hun selv bruker i hverdagen. Leopardmønsteret er allestedsnærværende og utfordrer seeren — det kan tolkes som en overflatisk forbruksvare, men også som en dyrisk maske, en overskridelse av menneske- og dyregrenser: et ekko av Gitte Dæhlins skulpturer og en gjenganger i Dæhlins arbeider.

Gjennom disse nye verkene vever Maritea Dæhlin sammen flere generasjoners erfaringer og formspråk, på tvers av kontinenter og kunstarter. Arbeidene speiler hvordan hun tar eierskap til sin egen identitet og historie, og samtidig bringer formødrenes arv inn i et nytt kunstnerisk landskap. Slik oppstår det et utvidet selvportrett: en utforskning av egen identitet som står i dialog med både tidligere og kommende generasjoner og det rituelle rommet mellom nåtid og fortid.



The Elephant,
play sculpture (model), 1968

Elefanten,
lekeskulptur (modell), 1968

**Nils
Aas**

he/him; 1933, Inderøy – 2004, Oslo

The *lekeskulptur* (play sculpture) *Elefanten* by sculptor Nils Aas was created in the politically significant year of 1968 in Oppsal, a planned suburb of Oslo built after World War II. Not only a sculpture for children, it is made of concrete, and employs ancient block technology, a method naturally used by children to build their own cardboard cutouts. Brutalist in style, it offers a situated, participatory perspective on material and production processes. The ears of the elephant bear the traces of little hands, monumentalizing the participation of children who took part in its creation. Unfortunately, due to further gentrification of the area, in 2012 the play sculpture was moved from its original site. In the archival images in the installation, we see Aas's radical contrivance: the figure of the elephant was written into the landscape along with two swings and a flagstaff. The simple and open-ended construction offered children plenty of opportunities to engineer their own additions to the playground through planks and paint.

170 Scandinavia is known for taking childhood seriously. Adventure playgrounds, also known as junk playgrounds, evolved in Denmark in the 1930s during the German occupation as a way to ensure free play within given boundaries, as parents feared that "their children's play might be mistaken for acts of sabotage by soldiers." After the war, the abundance of leftover building materials from the newly built socialist housing facilitated the organic experimentation of children in the adult activities of progress. By the 1960s, the popularity of adventure playgrounds reached its peak and the play acquired an institutionalized form with playworkers or pedagogues supervising the building and assisting in play, guaranteeing modern safety standards. Back in 1951, on the occasion of the opening of Egon Möller-Nielsen's *The Egg* in Stockholm — one of the first play sculptures in Scandinavia — art critic Ulf Hård af Segerstad wrote, "We used to raise huge equestrian statues of worldly rulers. Today, we build play sculptures for our children. It is a beautiful and wonderful human progress." In the trajectory common to the adult world, Nils Aas moved in the opposite direction after making *Elefanten*, instead creating sculptures of kings and autonomous solo work. One of his earliest works remains one of his most radical.

Trondheim kunstmuseum hopes to install a full-scale replica of the original elephant outside the museum's building for children in Trondheim.

Lekeskulpturen *Elefanten* av billedhogger Nils Aas ble til i det politisk viktige året 1968 i Oppsal, en drabantby utenfor Oslo bygget etter andre verdenskrig. Ikke bare er den laget for barn, den er støpt i betong og satt sammen med gammel blokkteknologi, en metode barn ofte bruker til å bygge ting i papp. Med sitt brutalistiske uttrykk bidrar skulpturen med et situert og deltagende perspektiv på materialer og produksjonsprosesser. Ørene på elefanten har avtrykk av små hender, og blir et minnesmerke for barna som var med på å lage den. Grunnet utbygging av boligområdet ble lekeskulpturen dessverre flyttet fra sin opprinnelige plass i 2012. På arkivbilder fra installeringen av skulpturen ser vi Aas' radikale kunstgrep; elefantfiguren ble skrevet inn i landskapet sammen med to husker og en flaggstang. Den enkle og åpne konstruksjonen ga barna mange muligheter til å legge til sine egne elementer til lekeplassen med planker og maling.

171 Skandinavia er kjent for å ta barndom på alvor. Byggelekeplasser, eller skrammellekeplasser, ble utviklet i Danmark på 1930-tallet, under den tyske okkupasjonen. De skulle sørge for at barna kunne utfolde seg fritt innenfor et avgrenset område, da foreldre var redd for at barnas lek kunne bli feiltolket av soldater som sabotasje. Etter krigen lå det igjen store mengder med overflødig byggemateriale fra de nybygde sosialistiske boligblokkene, og det falt barn naturlig å eksperimentere med de voksnes fremskrittaktiviteter. Slike lekeplasser nådde høyden av sin popularitet på 60-tallet, og leken tok da en mer institusjonalisert form, med lekeassistenter eller pedagoger som hadde oppsyn med byggingen og hjalp til, slik at moderne sikkerhetsstandarder ble overholdt. I 1951, i anledning åpningen av Egon Möller-Nielsen's *Ägget* i Stockholm — en av de første lekeskulpturene i Skandinavia — skrev kunstkritiker Ulf Hård af Segerstad: "Før laget vi enorme statuer av verdens herskere til hest. I dag lager vi lekeskulpturer til barna. Det er en vidunderlig vakker fremgang for menneskeheten." Men slik det ofte er i de voksnes verden, gikk Nils Aas i motsatt retning etter å ha laget *Elefanten*, og begynte i stedet å lage skulpturer av konger i tillegg til mer personlige arbeider. Et av hans tidligste verk forblir et av hans mest radikale.

Trondheim kunstmuseum håper å kunne installere en kopi i full størrelse av den opprinnelige elefanten utenfor museumsbygningen, til glede for barn i Trondheim.





“When the Gun is Raised, Dialogue Stops...”:
Women’s Voices From the Kashmir Valley,
installation with B&W photographs; text; 36 wooden rihals
(bookstands); rusted iron-sheet; locally sourced earth; bricks;
rice; 2000

“Når våpenet heves, stopper dialogen ...”:
Kvinneres stemmer fra Kashmir-dalen,
installasjon med sølvgelatinfotografier; tekst; 36 rihaler
(bokstativ) i tre; rustne jernplater; piggråd; lokalt hentet jord;
murstein; ris, 2000

Sonia & *Sheba*
Jabbar *Chhachhi*
(she/her; 1964, India) *(she/her; 1958, Harar)*

In the eternal limbo between the hope and unfathomable loss that accompany life in war zones, the epicenters of competing patriarchies, how can a gendered take on trauma, a scab on collective memory, be addressed through representation and its limitations?

Long-standing friends, comrades, collaborators, and participants of women's and peace movements in India, Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar have developed the work "*When the gun is raised, dialogue stops...*": *Women's Voices from the Kashmir Valley* over the course of 6 years. The idea for an installation emerged when Chhachhi first traveled to Kashmir in 1994. Kashmir is a land torn apart by decades of double-sided nation-state military violence, and Chhachhi joined an activist team working in the region as a photographer. Jabbar later joined Chhachhi in archival research, and returned to Kashmir many times for longer periods to document and write about the proxy war.

176 The first iteration of the installation, titled *Caught in the Crossfire*, was presented at the Beijing Women's Conference in 1995, in a Peace Tent along with female activists from Rwanda and Ireland. In 1999, the work was installed in the corridors of the Hague Court of Justice, as part of the Hague Appeal for Peace. In 2000, "*When the gun is raised...*" was shown in Delhi. Now in 2025, this installation is shown for the first time in the North. In a global landscape continuously torn by geopolitical conflict, it serves as a reminder and also as an example of a decolonial and feminist response to the temporality of war.

The installation confronts the binary divisions in media narratives on Kashmir, and thus questions the geopolitical stance on so-called 'conflict zones'. "*When the gun is raised...*" shares the testimonies of women from across ethnic and religious spectrums: Shias, Sunnis, Sikhs and Kashmiri Pandits who have stayed in the Valley, as well as those who live in refugee camps. In the most vulnerable cases, there are no photographs paired with text; this absence addresses the limits of the image and speaks as eloquently as its presence. As Delhi-based cultural theorist and curator Nancy Adajania aptly notes in her essay "Obey the Little Laws and Break the Great Ones: A Life in Feminism," written for Chhachhi's monograph, "Socialized in a feminist ethos,

Det evige limboet mellom håp og ubegripelig tap er en del av hverdagen i krigsområder, som er episentre for konkurrerende patriarkater. Hvordan kan vi formidle de berørte kvinnenes perspektiv på traumer, et sår i det kollektive minnet, når representasjon av kvinner er så begrenset?

Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar er gamle venner, våpenfeller og samarbeidspartnere, og de er begge aktive i bevegelser for fred og kvinners rettigheter i India. Over en seksårsperiode har de utviklet verket "*Når våpenet heves, stopper dialogen ...*": *Kvinnens stemmer fra Kashmir-dalen*. Idéen til installasjonen dukket opp da Chhachhi reiste til Kashmir for første gang i 1994. Kashmir er et område som er splittet av flere tiår med strid mellom både militære og militante grupper, og Chhachhi sluttet seg til en aktivistgruppe i regionen for å jobbe som fotograf. Jabbar sluttet seg senere til Chhachhi for å gjøre forskningsarbeid, og hadde flere lengre opphold i Kashmir for å dokumentere og skrive om stedfortrederkrigen.

Den første utgaven av installasjonen bar tittelen *Caught in the Crossfire* og ble vist ved FN's kvinnekonferanse i Beijing i 1995, i et fredstelt med kvinnelige aktivister fra Rwanda og Irland. I 1999 ble verket installert i korridoren ved Den internasjonale domstolen i Haag, i anledning Hague Appeal for Peace. I 2000 ble "*Når våpenet heves, stopper dialogen ...*" vist i Delhi. Nå i 2025 vises installasjonen for første gang i Norden. I et globalt landskap der geopolitiske konflikter herjer til stadighet fungerer den som både en påminnelse om og et eksempel på en postkolonial og feministisk reaksjon på krigers sekulære natur. Installasjonen utfordrer tosidigheten i mediedekningen av kampene i Kashmir og setter dermed spørsmålsteget ved geopolitiske holdninger når det gjelder såkalte 'konfliktområder'. I "*Når våpenet heves, stopper dialogen ...*" får vi lese vitnemål fra kvinner med forskjellig etnisk og religiøs bakgrunn: sjiamuslimer, sunnimuslimer, sikher og kasjmirske panditer som har blitt værende i Kashmirdalen, samt noen som bor i flyktningleirer. I de mest ømfintlige tilfellene er det ikke noe foto til teksten. Fraværet av bildet vitner om dets begrensninger og sier like mye som om det var der. Kulturteoretiker og kurator Nancy Adajania, som har sin base i Delhi, skriver passende nok i sitt essay "Obey the

Chhachhi and Jabbar chose to address a heterogeneity of voices; they spoke across the class divide to the 'half-widows' (wives of missing militants), peasant women, college students and housewives who had endured brutality at the hands of both the militants and the armed forces."

The perspective offered by Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar is an inspiring combination of documentality and spirituality. The words of the women and their black and white portraits are presented next to each other on wooden bookstands. Placed in a non-hierarchical relationship, texts and photographs occupy the same amount of space. These bookstands are called *rihals*, and are meant to hold prayer-books of the Islamic, Hindu, Christian and Sikh faiths. Extracted from their original environments, the rihals with photographs and testimonies are placed on bricks surrounded by dark soil/compost, sourced locally in Trondheim, thus addressing the commonality and solidarity across borders.

Little Laws and Break the Great Ones': A Life in Feminism," som hun skrev til Chhachhis monografi: "Med et feministisk etos har Chhachhi og Jabbar valgt å løfte frem et mangfold av stemmer; de gikk på tvers av klasseskiller og snakket med 'halvenker' (konene til savnede militanter), bondekvinner, studenter og husmødre som alle hadde måttet utstå grusomheter utført av både militanter og militæret."

Sheba Chhachhi og Sonia Jabbar byr på et perspektiv som er en inspirerende kombinasjon av dokumentering og åndelighet. Uttalelsene fra kvinnene og portrettene av dem i svart-hvitt blir presentert side om side på bokstativer i tre. Tekst og fotografier får like mye plass og oppmerksomhet. Slike bokstativer kalles *rihaler* og brukes vanligvis til å holde bønnebøker, både innen islam, hinduisme, kristendom og sikhisme. I denne installasjonen er rihalene tatt ut av sitt opprinnelige miljø. De holder fotografier og vitnemål og står plassert på murstein omgitt av mørk jord, som er hentet lokalt i Trondheim, og uttrykker på denne måten fellesskap og solidaritet på tvers av grenser.





Gravitas I-III,
3 sculptures, silicone cast, pigment, 2024

Gravitas I-III,
3 skulpturer, støpt silikon, pigment, 2024

Stora
Dolven Balke
she/her; 1982, Oslo

Three uncanny pinkish silicone objects are hanging on the wall, recognizable by anyone with the experience of crouching over a rampaging child in the bath: the sculptures have been cast from infant bathtubs. For other viewers, they may remain enigmatic, hollow, skin-like sculptures, reminiscent of deflated vessels, suspended between states of support and collapse. The title of the series, a polysemous word *gravitas*, refers to a description of someone, often a man, as serious and behaving in a manner of importance. In Portuguese — a language the artist and her translocal family speak due to their connection to Brazil — *gravidas* means pregnant, feminine plural.

184 Simultaneously full of playfulness and monumentality, Balke's work embodies the performative female gaze through the de-biologization of care work. The abstract character of her sculptures is relational and questions both the subtexts of maternal labor and art history, as well as its respective materialities. The sculptures are part of the larger series *The Human Scale* in which the artist juxtaposes gemstone stickers and medium format photography, glycerine soap, functional architectural elements, family history and institutional memories. Soft, strange-familiar, elevated from the quotidian and deeply corporal all at once, these works position the experience of motherhood somewhere in between a desire to touch and a desire to run away.

185 Tre uhyggelige rosafargede silikonobjekter henger på veggen, og de av oss som har erfart å stå bøyd over et livlig småbarn i badebaljen, kjenner nok igjen formen: skulpturene er støpt etter badebaljer for barn. For andre er kanskje disse formene mer mysteriøse — hule, hudlignende skulpturer som kan minne om beholdere som luften har gått ut av, i limbo mellom å holde formen og å kollapse. Tittelen på serien, det polyseme ordet *gravitas*, er en referanse til en beskrivelse av noen, gjerne en mann, som fremstår alvorlig og viktig. På portugisisk — et språk kunstneren og hennes translokale familie snakker grunnet sin tilknytning til Brasil — betyr ordet *gravidas* "gravid" i flertallsform.

Balkes arbeider bærer preg av både lekenhet og det monumentale, og gir form til det performative kvinnelige blikket ved å eliminere det biologiske fra omsorgsarbeid. Det abstrakte uttrykket i skulpturene hennes er relasjonelt og stiller spørsmål ved både underteksten i morsarbeid og kunsthistorie og deres respektive materialiteter. Skulpturene tilhører en større verkserie, *The Human Scale*. Her spiller kunstneren på kontraster gjennom å bruke klistremerker av edelstener og fotografier i mellomformat, glyserinsåpe, funksjonelle arkitektoniske elementer, familiehistorie og kollektive minner. Disse verkene er på samme tid myke, underlig gjenkjennelige og hevet over det dagligdagse og rent kroppslige, og plasserer på denne måten opplevelsen av morsrollen et sted mellom ønsket om å berøre og ønsket om å rømme.

Grounded Thoughts,
installation and workshop series, 2021
From the collection of the Trondheim kunstmuseum

Grunntanker,
installasjon og workshop-serie, 2021
Fra Trondheim kunstmuseums samling

Vestemøy
Lilleengen
(she/her; 1975, Ørlandet)



Soil is an elemental material. It is messy, organic, and deeply rooted in place. It carries traces of history, erosion, and life, shaping landscapes and personal experiences. Using the technique of *dorodango*, Veslemøy Lilleengen creates polished soil spheres from samples collected across the city of Trondheim.

It is said that *dorodango* was developed in Japan around 1300 years ago as an exercise for craftsmen. Today, the method is often used in an educational context. The process — taking raw, messy soil and carefully shaping, drying and polishing it into a smooth, reflective sphere — teaches children about material transformation, persistence, and the beauty of everyday substances.

Lilleengen draws on this slow, meditative process, not just as a craft technique but as a way of exploring our connection to place. The artwork bridges childhood play and artistic practice, turning something as ordinary as soil — often seen as dirty or mundane — into an object of reflection and meaning. Through this transformation, Lilleengen invites visitors to consider how we engage with the ground beneath us, both in memory and in the present moment.

The wordplay in the Norwegian title, *Grunntanker*, combines the ideas of “fundamental thoughts” (*grunntanker*) and “thoughts about the ground/soil” (*grunn* meaning ground or soil). *Grunntanker* invites the audience to contribute their own soil — from places they feel connected to, such as a former home or a site tied to meaningful memories. The work was born from Lilleengen’s need to symbolize her own shifting relationship with the land:

I come from a long line of farmers; I know how to stand on freshly ploughed land, I’ve always known where I belong. But in recent years, there have been nights when I’ve woken up afraid that I’ve forgotten how to plough, that after living more than half my life in the city, I’ve forgotten what it feels like to work with the soil.

The table is a central gathering point in our lives, serving as both a place to share meals and to focus on work. It is around the table that Lilleengen invites participants to join a workshop to make *dorodango* from soil they bring and to have a conversation about the places that connect them to this soil. Here, conversation is as essential as the materials; just as important as the finished spheres is the sense of community that grows from these shared reflections. *Grunntanker* centres on utensils displayed on the table. The latter is made from an old table and a door salvaged from a house in Svartlamon (an alternative, self-managed neighbourhood in Trondheim, known for its community-driven housing, cultural activism, and focus on

Jord er et grunnmateriale — rotete, organisk og dypt forankret i et sted. Den bærer spor av historie, erosjon og liv, den former landskap og personlige erfaringer. Ved hjelp av *dorodango-teknikken* skaper Veslemøy Lilleengen polerte jordkuler av innsamlede jordprøver fra hele Trondheim.

Det sies at *dorodango* ble utviklet i Japan for rundt 1300 år siden som en øvelse for håndverkere. I dag brukes metoden ofte i undervisningssammenheng. Prosessen — å ta rå, klundrete jord og forsiktig forme, tørke og polere den til en glatt, skinnende kule — lærer barn om materialforvandling, utholdenhet og skjønnheten i hverdagslige materialer.

Lilleengen bruker denne langsomme, meditative prosessen, ikke bare som en håndverksteknikk, men også som en måte å utforske vår tilknytning til et sted. Verket bygger bro mellom barndommens lek og kunstnerisk praksis, og forvandler noe så ordinært som jord — som ofte oppfattes som skittent eller hverdagslig — til et objekt for refleksjon og mening. Gjennom denne transformasjonen inviterer Lilleengen besøkende til å reflektere over hvordan vi forholder oss til bakken vi står på, både i minnet og i nuet.

Ordspillet i den norske tittelen, *Grunntanker*, kombinerer begrepene “grunnleggende tanker” og “tanker om bakken/jorda”. *Grunntanker* inviterer publikum til å bidra med sin egen jord — jord fra steder de føler seg knyttet til, for eksempel et tidligere hjem eller et sted som er koblet til viktige minner. Dette verket ble til fra Lilleengens behov for å symbolisere sitt eget skiftende forhold til jorda:

Jeg kommer fra en lang rekke bønder, jeg vet hvordan jeg skal stå på en nylig pløyd mark, jeg har alltid visst hvor jeg hører hjemme. Men de siste årene har det hendt at jeg har våknet om natten og vært redd for at jeg ikke husker hvordan jeg skulle pløye. At etter å ha bodd mer enn halve livet mitt i byen, har jeg glemt hvordan det føles å jobbe med jord.

Grunntanker består av redskaper utstilt på et T-formet bord — laget av et gammelt bord og en dør reddet fra et hus på Svartlamon, et alternativt, selvstyrt nabolag i Trondheim som er kjent for sitt boligfellesskap, sin kulturelle aktivisme og sitt fokus på bærekraft, hvor kunstneren har tilbrakt store deler av sitt voksne liv. Under pandemien fikk bordet sin T-form for å sikre fysisk avstand. På bordet står karaffer, skåler, tallerkener og eggeglass som er samlet inn fra loppemarkeder og bruktbutikker i løpet av de siste 20 årene. Mange av dem har vært i bruk i kunstnerens eget hjem. Et viktig objekt er en stor sil av metall som kunstneren og hennes far brukte

sustainability), where the artist spent much of her adult life. A T-shaped layout emerged during the pandemic to ensure physical distancing. The table holds carafes, bowls, plates, and egg cups gathered over the past twenty years from flea markets and second-hand shops. Many were once used in the artist's own home. A key feature is a large sieve crafted from metal that the artist and her father once used to sift gravel. Through ongoing repair and reuse, the installation honours the history of everyday objects and underscores our ability to repurpose and renew what we already have.

Grunntanker is also an indirect invitation to reflect on the history of Trondheim's soil from the ecological perspective of human presence. It is a medieval city where waste was dumped on streets and roads and it became an inseparable part of the soil. Geochemists Rolf Tore Ottesen and Marianne Langedal write in the article "Urban soil — a toxic history" (2008):

In the centre of Trondheim, the thickness of the soil layer varies from half a metre to many metres. Although we are beginning to see the outlines of a modern waste disposal system in our cities from the 1880s, waste was used as landfill or dumped at sea well into the 20th century. Our largest cities have had almost every type of industry and craftsmanship throughout their history. Large quantities of products, such as building materials, paint, coal, oil and petrol, have been transported into the city and used here. Both during consumption and as waste, parts of the products remain in the ground. If we were to generalise, we could say that urban soil has been used and reused many times and consists of building debris, fire debris, household waste, industrial waste, excavated material and local natural soil. In this way, each generation has left its chemical traces.

In Trondheim, as in many parts of the world, the story of environmental impact continues to unfold — often in alarming ways. Despite its reputation for "green" innovation, institutions here develop technologies that can exacerbate ecological harm. Deep-sea mining projects, large-scale fish farming, including those outsourced abroad, and other extractive industries risk leaving an even more devastating imprint than earlier generations, overlaying past chemical traces with new pollution and habitat destruction.

The ground itself becomes a silent witness to layered histories, geological shifts, and human intervention. Together, these elements remind us of the delicate balance between past traditions and present realities, urging us to reflect on how we inhabit, transform, and pass on the ground we stand upon.

til å sile grus. Gjennom kontinuerlig reparasjon og gjenbruk hedrer installasjonen hverdagsgjenstandenes historie og understreker vår evne til å gjenbruke og fornye det vi allerede har. Bordet er et sentralt samlingspunkt i livene våre, og fungerer både som et sted for å dele måltider og for arbeid. Det er rundt bordet Lilleengen inviterer deltakerne til å delta i en workshop for å lage *dorodango* av medbrakt jord mens de forteller om stedene som knytter dem til denne jorden. Samtalen blir like viktig som materialene.

Grunntanker er også en indirekte oppfordring til å reflektere over Trondheims jordhistorie fra et økologisk perspektiv. Trondheim er en middelalderby hvor avfall tidligere ble dumpet i gater og veier, og dermed ble en uatskillelig del av jordlagene. Geologene Rolf Tore Ottesen og Marianne Langedal skriver i "Byjord — en giftig historie" (2008):

I midtbyen i Trondheim varierer tykkelsen på jordlaget fra en halv meter til mange meter. Selv om vi begynner å se konturene av et moderne renovasjonssystem i byene våre fra 1880 årene, ble avfall brukt som fyllmasser eller dumpet på sjøen langt inn på 1900 tallet. De største byene våre har hatt nesten alle typer industri og håndverksvirksomhet i løpet av sin historie. Store mengder produkter, som bygningsmaterialer, maling, kull, olje og bensin, har blitt transportert inn til byen og brukt her. Både under forbruk og som avfall blir deler av produktene igjen i bakken. Hvis vi skal generalisere, kan vi si at byjorda er brukt og gjenbrukt mange ganger og består av bygningsrester, brannrester, husholdningsavfall, industriavfall, tilkjørte gravemasser og lokal naturlig jord. Hver generasjon har på denne måten lagt igjen sine kjemiske spor.

I Trondheim, som mange andre steder i verden, utvikler historien om menneskelig påvirkning av miljøet seg stadig — ofte på bekymringsfulle måter. Til tross for ryktet som en "grønn" by, utvikler institusjoner her teknologi som kan forverre økologiske skader. Dyphavsgruvedrift, storskala oppdrett av fisk og andre utvinningsindustrier kan etterlate et enda mer ødeleggende avtrykk enn tidligere generasjoner, og legge nye lag med forurensning og habitatødeleggelser over de gamle kjemiske sporene.

Bakken blir i seg selv et taust vitne til lagdelte historier, geologiske endringer og menneskelig inngripen. Til sammen minner disse elementene oss om den skjøre balansen mellom fortidens tradisjoner og nåtidens realiteter, og oppfordrer oss til å reflektere over hvordan vi bebor, forandrer og fører videre den grunnen vi står på.



Dogū figurine,

clay, 10,8 cm high Japan, 11,000–400 BC

Dollhouse,

194x122x60 cm England, 1750–1800

From the collection of the Nordenfjeldske Kunstinstitut

Dogū figur,

leire, 10,8 cm høy, Japan, 11.000–400 f.Kr

Dukkehus,

194x122x60 cm, England, 1750–1800

Fra samlingen til Nordefjeldske kunstinstitut

Unknown
Authors



By the standards of geologic time, museums were born this afternoon. Yet some of these newborns possess objects from long before their inception and far beyond their location. This is the case with *dogū*, clay figurines that date back to the Jōmon period (11,000–400 BC) and were largely located in the territory of present-day Japan. These sculptures are now part of western museum collections including Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum. According to the Metropolitan Museum of Art's Collection of Asian Art research entry, since several of the *dogū* "appear to have been broken intentionally, it has been hypothesized that they were used in rituals meant to cure physical ailments. It seems that once the affliction was ceremonially transferred to the figure, the clay image was discarded. This speculation would explain why most *dogū* are found scattered around or in refuse heaps rather than in graves."

196 Three of the *dogū* are part of the Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum collection in Trondheim. The museum was established approximately 130 years ago as a meeting point between handicrafts, design, and the quickly expanding industrial habitat, both in terms of arts and crafts production and dissemination. The original collection was assembled by the museum's first director Jens Thiis, a male Norwegian art historian with an interest in art nouveau and a wide variety of Japanese objects. Having earned a reputation for possessing a strong East Asian collection, the museum received several hundred objects of Asian origin from Gunborg and Olav Apold in 1984 and 1987. Among the handicrafts from Korea, China, Vietnam, and Thailand were three figurines of highly stylized female bodies, known as *dogū*, which were mistakenly attributed as *haniwa*. Drawing from researcher and curator Pernille Lystlund Matzen's dissertation *Whose Bildung? Institutional self-critique in art exhibitions on colonial history* (2024), we approach this mistake — a common and almost inevitable error in museum collections built on colonial logic — as an invitation for institutional self-critique.

Sett fra et geologisk tidsperspektiv ble museene våre født nå i ettermiddag. Men enkelte av disse "nyfødte" har i sitt eie objekter hvis opprinnelse ligger museene fjernt i både tid og rom. Et eksempel på dette er *dogū*, leirfigurer fra Jōmon-perioden (11.000–400 f.Kr.) som i hovedsak kommer fra det som i dag er Japan. Disse skulpturene er nå innlemmet i vestlige museumssamlinger, blant annet hos Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum. Metropolitan Museum of Arts skriver i forskningsnotater tilknyttet sin Asia-samling at siden flere av *dogū*-figurene "ser ut til å ha blitt ødelagt med vilje, er en mulig teori at de ble brukt i ritualer for å kurere fysiske plager. Det kan virke som at leirfiguren ble forkastet etter at plagene hadde blitt seremonielt overført til den. Dette ville i så fall forklare hvorfor de fleste *dogū*-figurene ble funnet spredt rundt om i avfallshauger og ikke i graver."

197 Tre slike *dogū*-figurer er del av Nordenfjeldske Kunstinstrimuseums samling. Museet ble etablert for rundt 130 år siden som et møtepunkt for kunsthåndverk og design, samt den raskt fremvoksende industrialiseringen av disse fagområdene, med tanke på både produksjon og utbredelse. Den opprinnelige samlingen ble kuratert av museets første direktør Jens Thiis, en kunsthistoriker som var spesielt interessert i art nouveau og et variert utvalg av japanske objekter. Museet ble kjent for sin flotte østasiatiske samling, og mottok flere hundre objekter av asiatisk opprinnelse fra Gunborg og Olav Apold i 1984 og 1987. Blant håndverksobjektene fra Korea, Kina, Vietnam og Thailand befant det seg tre stiliserte kvinnefigurer som er kjent som *dogū*, men som ved en feiltakelse ble betegnet som *haniwa*. Inspirert av forsker og kurator Pernille Lystlund Matzens doktoravhandling *Whose Bildung? Institutional self-critique in art exhibitions on colonial history* (2024) benytter vi denne feiltakelsen — en vanlig feil som er nærmest uunngåelig i museumssamlinger bygd på kolonial logikk — som en mulighet til å ta selvkritikk som institusjon.

As Lystlund Matzen writes:

Since their inception as public institutions, art museums have been closely associated with ideas of Bildung, which in its historical conception was a central means to the 'civilizing' and disciplining of citizens in the emerging European nation-states in the late 18th and early 19th century. (...) By exhibiting the works in their close connections with colonialism and colonial history, some of the basic assumptions of normative art history are made visible and called into question: the imagined demarcation line between art and ethnography, the idea of the artwork as the product of an autonomous creative force, as well as the implicit (culturally homogenous, white) 'we' that the art museum has operated within its modes of address.

- 198 Another object retrieved from the Nordenfjeldske collection is a 19th-century dollhouse of British origin that was donated to the museum by a Trondheim citizen, whose family's children owned it for several generations. Before the late 19th century, dollhouses were aimed at adults. The miniature house represents an upper-class ideal of private space, and existed as an example of the desired aesthetic normalcy of its time. The dollhouse the museum owns has been well-weathered by time, and its abandoned condition creates an ambivalent perspective on the Bildung (as a civilizational effort) behind it. Considering exhibitions as a space to expose and enhance relationships between objects, environments, and the memories they safeguard, we as curators offer to direct attention not just to the dollhouse per se, but also to the relationships its presence and high-brow decay establishes with other works in the room.

Lystlund Matzen skriver:

Siden kunstmuseer ble til som offentlige institusjoner, har de vært tett knyttet opp mot idéen om dannelse, som var sentral for å "sivilisere" og disiplinere borgere i de europeiske nasjoner som vokste frem på sent 1800-tall og tidlig 1900-tall. (...) Ved å stille ut gjenstander som er tett knyttet opp mot kolonialisme og kolonihistorie blir enkelte av de grunnleggende antakelsene innen normativ kunsthistorie synliggjort og utfordret: det tenkte skillet mellom kunst og etnografi, tanken om kunstverket som et produkt av fri skaperkraft, samt det implisitte (kulturelt homogene, hvite) "vi" som kunstmuseet har adoptert som standpunkt i sin verdensanskuelse.

Et annet objekt hentet fra Nordenfjeldskes samlinger er et britisk dukkehus fra 1800-tallet. Det ble gitt i gave til museet av en trondhjemmer som hadde hatt det i familiens eie i flere generasjoner og ble brukt som leketøy for barna. Frem til sent 1800-tall var dukkehus beregnet på voksne. Det lille miniatyrhuset er selve bildet på overklassens ideal om privatlivets sfære, og var et eksempel på estetikken man skulle trakte etter den gangen. Dukkehuset i museets eie er nokså preget av tidens tann, og den slitne tilstanden det er i skaper et ambivalent bilde av dannelsen (som siviliseringstiltak) som ligger bak et slikt objekt. En utstilling gir rom for å avdekke og styrke båndene mellom objekter, miljøer og minnene de ivaretar. Vi som kuratorer ønsker å rette publikums oppmerksomhet ikke bare mot dukkehuset i seg selv, men også mot dialogen det med sin tilstedeværelse og falmede overklasseidealer oppretter med andre utstillingsobjekter i rommet.



Buvrie (*Sámi storehouse at Langvatnet, Verrafjellene, Nord-Trøndelag. Later rebuilt at Sverresborg Trøndelag Folk Museum; photo by Tiller S.*), 1935

Sámi toy (*cradle*)
wood, reindeer skin, wool yarn, wool fabric, plastic, silk ribbon
7,5x19x11.5 cm, sixties

From the collection of Sverresborg Trøndelag Folkemuseum

Buvrie (*Samisk stabbur ved Langvatnet, Verrafjellene, Nord-Trøndelag. Senere gjenreist på Sverresborg Trøndelag Folkemuseum; bilde av Tiller S.*), 1935

Samisk leketøy (*komse*)
tre, reinskinn, ullgarn, ullstoff, plast, silkebånd;
7,5x19x11.5 cm, sekstitallet

Fra Sverresborg Trøndelag Folkemuseums samling

Unknown
Authors



According to its self-presentation, Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, is Norway's first museum, founded in 1909 by "a group of enthusiastic citizens from Trondheim who wanted to preserve old and distinct buildings in the city." The location around the ruins of King Sverre's medieval castle has been in use since 1914, and today the museum's holdings span more than 28 hectares. The cultural history collection includes over 300,000 artifacts, 5,000 of which are available for public viewing.

204 Out of those 300,000 objects, 102,000 have been digitized. Among them, 218 items can be found under the search term "Sámisk" on the museum's webpage at digitalmuseum.no. For *Passing Motherhood*, we chose two: a wooden Sámi doll swaddled in deer skin and a photograph from 1935 of a Sámi storehouse on pillars, a *buvrie*, from Langvatnet, Verrafjellene, Nord-Trøndelag, photographed before being disassembled and reinstalled on-site at the museum. This choice engages with institutional perspectives on heritage preservation, aims to remind of Trøndelag territory as a Southern Sámi land, and critically revisits the presence and varied labeling of duodji in museum collections as crafts/arts/archives/ethnography/design.

Originally established as a grassroots initiative, Sverresborg Trøndelag Folkemuseum has expanded its collection primarily through donations. However, grassroots does not necessarily ensure ethical practices: when investigating the provenance of the Sámi objects in the collection, we found that they are registered as belonging to/being acquired by Norwegians and thus attributed to them rather than their Sámi creators. As an example of a common trope in the history of indexical media, the photograph of a Sámi *buvrie* is credited to the museum inspector Sigurd Tiller who photographed the house, without any mention of the Sámi families that utilized it during the seasonal migrations.

The provenance information available to the public is limited, yet provides clues for interpretation. We can see that of the two hand-made Sámi dolls in Sverresborg's collection, one belonged to the daughter of (supposed wealthy) Trøndelag parents who donated hundreds of toys

Sverresborg Trøndelag Folkemuseum presenterer seg selv som Norges første museum, grunnlagt i 1909 av en gruppe ildsjeler i Trondheim som ønsket å samle "karakteristiske typer paa ældre tiders bygningskunst". Tomten rundt ruinene av kong Sverres middelalderborg har vært i bruk som friluftsmuseum siden 1914, og i dag strekker det seg over mer enn 28 hektar. Den kulturhistoriske samlingen omfatter over 300,000 gjenstander, hvorav 5,000 er på utstilling for publikum.

Av de 300,000 gjenstandene har 102,000 så langt blitt digitalisert. 218 av disse finner man under søkeordet "samisk" på museets nettsider på digitalmuseum.no. Til utstillingen *Passing Motherhood* har vi valgt ut to gjenstander herfra: en samisk tredukke svøpt i reinskinn og et foto fra 1935 av et samisk stabbur, et *buvrie*, fra Langvatnet i Verrafjellene i Nord-Trøndelag. Bildet ble tatt for stabburet ble demontert og bygd opp igjen på museumsområdet. Valget av gjenstander går inn på temaet om institusjonelle perspektiver på bevaring av kulturarv, er tenkt som en påminnelse om at Trøndelag er sørsamisk territorium, og retter et kritisk blikk mot de ulike merkelappene som settes på duodji i museumssamlinger som håndverk/kunst/arkivmateriale/etnografi/design.

Sverresborg Trøndelag Folkemuseum var opprinnelig et grasrotprosjekt, og mesteparten av samlingen har museet mottatt i gave. Grasrot er imidlertid ikke ensbetydende med etisk praksis; da vi undersøkte opphavet til de samiske gjenstandene i samlingen, fant vi ut at de offisielt tilhører eller er blitt innkjøpt av nordmenn, og dermed er tilegnet dem, ikke samene som lagde dem. Et godt eksempel på denne sedvanen er at fotografiet av et samisk *buvrie* er kreditert daværende museumsdirektør Sigurd Tiller, som tok bildet av bygningen, uten at de samiske familiene som brukte den under de årlige migrasjonene blir nevnt.

Informasjon om gjenstandenes opphav tilgjengelig for publikum er begrenset, men vi får noen ledetråder. Vi ser at av de to håndlagede dukkene i Sverresborgs samling, tilhørte én datteren til et (visstnok formuende) ektepar fra Trøndelag som donerte hundrevis av leker til museet; den andre ble tatt med hjem til barna "da faren deres kom

to the museum; the other was brought to children “when their father came home from seasonal work in Finnmark in the 60s”. From the 19th century onwards, the adaptation of crafts by Indigenous peoples for the production of souvenirs for settler populations can be seen as a common form of forced participation in the economic realities of the nation-state and its craving for exotic curiosities.

German philosopher Walter Benjamin — an important voice in the era of modernity responsible for the maturation of the museum as an institution — considered every collector as engaging in a form of grasping history; struggling against dispersion. Elevated to the institutional level, what kinds of history do contemporary museums perpetuate? What dispersions are they resisting but their own? How can museums’ decisions lead to more permanent, structural changes in their operations? Every museum with a significant collection must make an economic, inwardly political choice: to what extent should resources be invested in preserving the physical state of the objects in their care as a primary goal, and what hidden narratives should be exposed by the very existence of those objects within the institution and public?

We will never know the name of the child this Sámi wooden toy was originally made for, or the name of the deer whose skin was used to sew this small blanket. Yet, this absence ought to be made visible, and the not-knowing situated with care similar to the attention with which the little doll’s face was carved.

hjem fra sesongarbeid i Finnmark på 60-tallet”. Fra 1800-tallet av begynte urfolk å tilpasse håndverksproduksjonen og lage suvenirer til nybyggerne. Dette kan tolkes som en utbredt form for tvungen adaptering til nasjonalstatens økonomiske system og dens higen etter eksotiske kuriositeter.

Den tyske filosofen Walter Benjamin — en viktig skikkelse i den modernistiske epoken da museet som institusjon tok form — anså at enhver samler på sitt vis prøvde å holde fast ved historien og kjempet mot dens spredning. Om vi tar denne teorien til et institusjonelt nivå, hva slags historie er det samtidens museer viderefører? Hvilke spredninger står de imot, annet enn sine egne? Hvordan kan museers avgjørelser medføre varige, strukturelle endringer i hvordan de opererer? Ethvert museum med en betydelig samling må foreta et økonomisk og internpolitisk valg: i hvilken grad bør ressurser investeres i å bevare den fysiske integriteten til gjenstandene de har i sitt eie som et overordnet mål, og hvilke skjulte narrativer bør avdekkes som følge av at disse gjenstandene eksisterer i offentlige institusjoner?

Vi vil aldri få vite navnet på barnet som dette samiske leketøyet i tre ble laget til, eller navnet på reinsdyret som ofret skinnett sitt til det lille teppet. Likevel burde fraværet av denne informasjonen synliggjøres, og det vi ikke vet, bør behandles med like mye varsomhet og omsorg som det ble lagt i utskjæringen av dette lille dukkeansiktet.

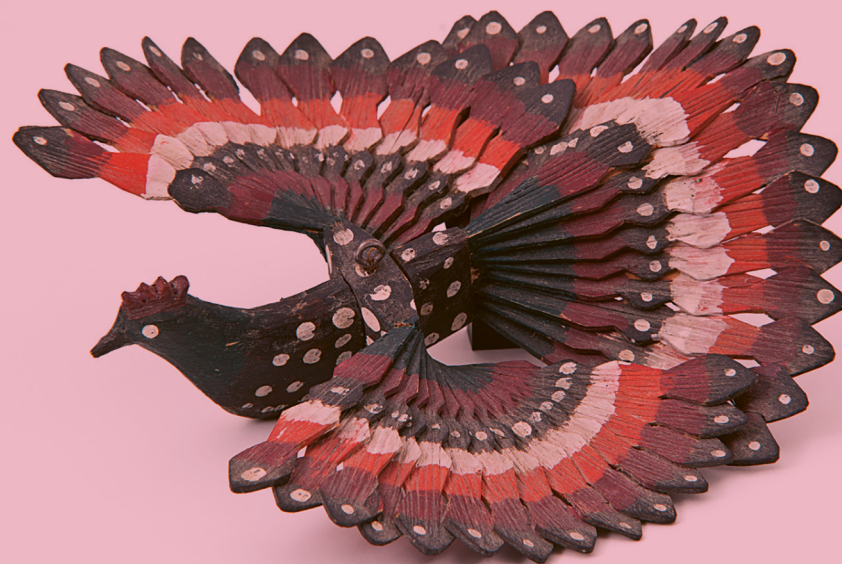
A selection of objects by Soviet prisoners of war in Norway, 1941–1945

From the collection of the Guttormsgaards archive

Et utvalg av gjenstander ved Sovjetiske krigsfanger i Norge, 1941–1945

Fra Guttormsgaards arkivs samling

Unknown
Authors



Guttormgaards arkiv (the Guttormsgaard archive) is an independent art institution built around the lifelong collecting practice of the artist Guttorm Guttormsgaard (1938–2019). The archive spans from major names such as Hannah Ryggen and Edvard Munch to Japanese woodcuts, rare avant-garde magazines and handwritten Bibles and Qurans. It is located in the former dairy of Blaker, 30 min away from Oslo by train. Their exhibition programme reflects a particular interest in artistic publishing and experimental approaches to collecting, history and pedagogy. When Guttorm Guttormsgaard wished for “a broader and more inclusive history of art,” he wanted to change both what was included under the rubric of art and how art was presented.

For the exhibition *Passing Motherhood*, curator and art historian Ellef Prestsæter, the artistic director of Guttormgaards arkiv, prepared a selection of wooden toys and figures made by Soviet prisoners of war in Norway, still an insufficiently covered topic of Norwegian history. As Prestsæter writes in his essay “Beautiful Objects of Resistance,” approximately 100,000 Soviet prisoners of war were brought to Norway by the German occupiers between 1941–45, and held in more than 500 camps across the country. Objects such as wooden birds and aluminum cigarette cases were crafted by the Soviet prisoners as a means of exchange for food and clothing. Prestsæter proposes to approach these objects of complicated origin through a series of collective “handling sessions” over the course of the exhibition. In such sessions, every audience member is treated as an active contributor to the past, present, and future of the objects in the spotlight.

Guttormgaards arkiv er en uavhengig kunstinstitusjon som bygger på samlingen som kunstner Guttorm Guttormsgaard (1938–2019) opparbeidet seg gjennom sin livstid. Arkivet omfatter alt fra verker av kjente kunstnere som Hannah Ryggen og Edvard Munch til japanske tresnitt, sjeldne avantgardetidsskrifter og håndskrevne bibler og koraner. Arkivet huses i Gamle Blaker meieri, en halvtimes togstur fra Oslo. Utstillingsprogrammet reflekterer en særskilt interesse for kunstneriske publikasjoner og eksperimentelle tilnæringer til samling, historie og pedagogikk. Da Guttorm Guttormsgaard ønsket seg “en bredere og mer inkluderende kunsthistorie”, ville han endre både hva som kan innbefattes i kunstbegrepet og hvordan kunst presenteres.

Til utstillingen *Passing Motherhood* har kurator og kunsthistoriker Ellef Prestsæter, som er kunstnerisk leder ved Guttormgaards arkiv, funnet frem et utvalg med leker og figurer i tre som ble laget av sovjetiske krigsfanger i Norge, et ennå relativt ubeskrevet tema i norsk historie. Som Prestsæter skriver i essayet “Vakre motstandsobjekter,” ble rundt 100,000 sovjetiske krigsfanger fraktet til Norge av den tyske okkupasjonsmakten i perioden 1941–45 og holdt i de over 500 fangeleirene rundt om i landet. De sovjetiske fangene lagde gjenstander som fugler i tre og sigarettetuier i aluminium for å kunne bytte mot mat og klær. Prestsæter foreslår at vi tilnærmer oss disse komplekse gjenstandene gjennom en rekke organiserte “håndteringsøkter” i løpet av utstillingsperioden. Her inviteres publikum til å bidra aktivt og bli en del av gjenstandenes fortid, nåtid og fremtid.



References

Biographies

Aline Motta is a visual artist and writer. Basing her work on speculative studies that combine archival research, field trips and oral history reports, Motta's artistic practice seeks to point out colonial erasures in her family history, and to fill the gaps. Her work consists of videos, photographs, installations and performances. Recent exhibitions include: Sharjah Biennial 15, 2023; *Chosen Memories: Contemporary Latin American Art*, Museum of Modern Art (MoMA), New York, 2023; 35th São Paulo Biennial, 2023; and Stellenbosch Triennale, 2025. Motta lives and works in São Paulo, Brazil.

Athena Farrokhzad is a poet/playwright/translator and literary critic. She lives in Stockholm where she is the head of literature at the House of Culture and professor of poetry at Linköpings University. She has published four books of poetry with Albert Bonniers förlag: *Vitsvit* (2013); *Trado* (2016); *I rörelse* (2019); and *Åsnans år* (2022). She has also translated writers, including Adrienne Rich, Audre Lorde, Natalie Diaz, Juliana Spahr and Fady Joudah, into Swedish.

Basma al-Sharif is an artist/filmmaker. Her work explores cyclical political histories and conflicts through films and installations that move backward and forward in history, between place and non-place, in order to confront the legacy of colonialism through satirical, immersive and lyrical works. Al-Sharif received an MFA from the University of Illinois at Chicago in 2007. Recent exhibitions include: *Après la fin. Cartes pour un autre avenir*, Centre Pompidou-Metz, 2025; *The Place Where I was Condemned to Live*, De Appel, Amsterdam, 2024; *Basma al-Sharif: Capital* for the Ruttenberg Contemporary Photography Series, Art Institute of Chicago, 2022; and the Kochi-Muziris Biennale, 2022. She was a fellow in the Berlin Artistic Research Grant Programme for 2022–2023 and was nominated for the Prix Aware for 2024. Al-Sharif is represented by Imane Farès Galerie in Paris and lives and works in Berlin.

Elise Storsveen is an artist and, periodically, a curator. She works mainly with collage, as a method, and often employs pre-used textiles as material. Her works frequently focus on the human body and on social roles and collaborations. Works take the form of installations, singular objects and printed fanzines. She studied at Statens håndverk- og kunstindustriskole and Statens Kunstakademi, both in Oslo. Recent exhibitions include: *G, Bryne Meieri/Bryne Kunstforening*, 2024; *Hetebølgene*, Vigelandmuseet, Oslo, 2023; *The Work That Textile Does*, Museum of Textiles, Łódź, Poland, 2023; *Et sted mellom 2D og 3D*, Kunstnerforbundet, Oslo, 2021; *Exit*, Munchmuseet, Oslo, 2019; and *Abstraksjon og innlevelse*, Galleri Soft, Oslo, 2019. Storsveen lives and works in Oslo.

Gitte Dæhlin was a Norwegian sculptor, textile artist and draughtswoman. The daughter of ceramicist Lisbet Dæhlin and art historian and critic Erik Dæhlin, she is known for her expressive and thought-provoking human-like figures in textiles made of canvas or silk tightly sewn over a fixed form. She studied at Bournemouth & Poole College of Art in England. Dæhlin was among the first students to attend Vestlandets Kunstakademi (Western Norway Art Academy) from 1974–7, studying under Bård Breivik and Morten Krogh, whose work on solidarity was influential for her early development. In 1975, she co-curated Norway's first feminist exhibition *Kvinner — kunst — kamp* (Women — Art — Struggle) in Bergen, along with Helga Norland, Therese Christensen and Elisabeth Haarr. Her first solo exhibition of textile sculptures took place in 1980 at Galleri Dobloug, Oslo. In the autumn of the same year, she participated in the Youth Biennale in Paris. In 1977, Gitte moved to Chiapas, Mexico, on the border with Guatemala, where she spent over two decades working closely with the local community on agricultural, land and indigenous rights, before moving to Oaxaca. Her biggest exhibition in Norway was *UrRo* at the Lillehammer Art Museum in 2010. In 2011, Dæhlin finished her last art project, *Flokk*, a permanent outdoor installation made up of 21 bronze figures placed in the landscape at Sygard Grytting in Sør-Fron kommune. Dæhlin died on 2 December 2012, aged just 56.

Lisbet Dæhlin was an artist/ceramicist who had a great impact on the Norwegian arts and crafts community. She was a driving force for the recognition of ceramics as an art form. On the one hand, Dæhlin's artistry transformed everyday objects, such as jugs and teapots, into sculptural objects and, on the other, insisting on creating applied forms, she argued for functionality within the arts. Lisbet was educated at the School of Arts and Crafts in Copenhagen and at various ceramics workshops internationally. In 1948, the artist moved from Denmark to Norway. She had her first solo exhibition, together with sculptor Svein Visted, at Galleri Per in 1950. It was the first solo exhibition of ceramics after the war and was the first time that ceramics were exhibited in an art gallery in Norway. Lisbet's second solo exhibition took place 23 years later, and her final solo show was at Kunstnerforbundet, Oslo, in 2018. Dæhlin's works are represented in various museums and collections throughout Norway as well as abroad, including: the Cooper-Hewitt Museum, New York; Nasjonalmuseet, Oslo; and the Victoria and Albert Museum, London. Her signature jars adorn several buildings in Norway, as well as the Norwegian Embassy in Berlin. For more than 30 years, Dæhlin had a workshop at Frysja Kunstnersenter. She lived and worked in Oslo until she died in 2012.

Maritea Dæhlin is an interdisciplinary artist. Her work, encompassing video, performance, photography, sound, and text, is deeply influenced by shifting geographies, histories and contexts. She studied Devised Theatre with Digital Arts at Dartington College of Arts, England (2007–10). Recent exhibitions include: *Sleep Locks the Bones*, Kunstnernes Hus, Oslo, 2024; *Voicing Out Silences*, Livingstone, Zambia, 2024; *Community Over Clout*, Association for Visual Arts, Cape Town, 2024; *Originally a plant* (performance), Black Box theatre, Oslo, 2022 (2022–2023) also shown at: Les SUBS, Lyon; RAS, Sandnes; Grenland Friteater, Porsgrunn; and SPILL festival, Ipswich). She is the daughter of sculptor Gitte Dæhlin, and granddaughter of ceramicist Lisbet Dæhlin. She lives and works in Norway and Mexico.

Ellef Prestsæter (he/him, b.1982, Lillehammer) is an art historian and curator. He is the artistic director of Guttormsgaards arkiv and a founding member of the art and research group Institute for Computational Vandalism. Recent exhibitions include: *Warren Brodey: Earthchild — A Time Journey*, Guttormsgaards arkiv, Blaker, 2024; and *Open Creation and Its Enemies: Asger Jorn in Situation*, Valencia Institute of Modern Art (IVAM), 2023. Recent publications include: *The River is Elsewhere: Images of Log Driving on the Glomma* (with Hans Hamid Rasmussen) (2024) and *Open Creation and Its Enemies: Asger Jorn in Situation* (2023). Prestsæter lives and works in Nesodden.

Hannah Ryggen, born Hannah Josefina Maria Jönsson, was a textile artist. Originally trained as a primary school teacher, she taught during the day and took evening classes in drawing and painting at the technical college in Lund. On a study trip to Dresden, she met her future husband, the artist Hans Ryggen. The young couple moved to Norway, to Ørlandet in Trøndelag County. In 1923 she discovered weaving's potential to express what she could not in painting. She became fascinated with its affinity with vernacular art and saw political potential in this traditional medium. She became the first textile artist to participate in the Norwegian annual Autumn Exhibition at Kunstnernes Hus in Oslo (1964), and the first female artist to represent Norway at the Venice Biennale (1964). Continuing to work until the end, Ryggen died in 1970 at the age of 75.

Louise Bourgeois was a pioneering female artist whose diverse body of work spanned nearly seven decades. Throughout her career, Bourgeois encompassed various mediums, from large-scale installations to intimate drawings, exploring complex themes of family dynamics, sexuality, the female body, mortality, and the unconscious. She exhibited extensively at prestigious institutions worldwide, shows including: *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery, Miami, 1966; Documenta IX, Kassel, 1992; the 45th Venice Biennale, 1993; and a major retrospective at Tate Modern, London, 2007. From 1938 until her death, Bourgeois lived and worked in New York.

Käthe Kollwitz was a German graphic artist and sculptor. Her work depicted the human condition, focusing on war, poverty, and social injustice through expressive drawings, etchings, lithographs, and woodcuts. She studied at the Women's Art School in Berlin and the School of Art in Munich. She became the first woman elected to the board at the Berlin Secession in 1906 and had multiple shows at Emil Richter's gallery in Dresden. Kollwitz also exhibited internationally at the Women's Art Club of New York (1917) and had exhibitions in Moscow and Switzerland during the 1920s and early 1930s. However, after the Nazis came to power in 1933, her work was removed from public view and she was forced to resign from the Prussian Academy of Arts. Kollwitz lived and worked in Berlin until her death.

Marin Shamov is a visual, dance and performance artist. In their work for the exhibition, they engage with the theme of mothering, collective response-ability, and trans bodies in relation to various political and economic factors that affect access to childbirth and child-rearing. They studied as an exchange student at the Oslo National Academy of the Arts in 2024, graduated from the School of Involved Art in 2017, Vaganova Dance Academy in 2015, and St. Petersburg Institute of Applied Arts in 2013. Recent exhibitions include: *Care Webs and Cuddles*, Kunsthalle Exnergasse, Vienna, 2025; and *HOUSE*, Academy of Fine Arts, Vienna, 2025.

Nils Aas was one of the most versatile sculptors in Norwegian modern history. Interested in various materials, styles and subjects, his legacy extends from paper to granite, from the monuments to Haakon VII in Oslo and to Henrik Ibsen in Bergen, and to the design for ten- and twenty-kroner coins. Aas grew up in a family of craftsmen in Inderøy, where both his father and grandfather were renowned cabinetmakers. Although he was expected to take over the family's furniture workshop, Nils chose a different path and moved to Oslo, first to study at the National School of Arts, Crafts, and Design and then at the National Academy of Fine Arts. Aas's sculptures in bronze cover a broad spectrum of expression, from caricature to delicate and sensitive, as well as austere and monumental, portraiture. However, it was in wood that Aas really unleashed his visual imagination, ranging from small chess pieces to sculptures such as *Sunday Morning*, depicting a priest leaning dramatically over the pulpit. Throughout his career, Aas received numerous awards, including the City of Oslo's Culture Prize in 1972, the Norwegian State Honorary Scholarship in 1984, and the Anders Jahre Culture Prize in 1990. That same year, he was appointed Knight 1st Class of the Order of St. Olav. In 1996, the Nils Aas Art Workshop was inaugurated in Inderøy — intended not as a museum but as a creative space for temporary exhibitions, in accordance with Aas's own wishes.

Marianne Zamecznik has been the chief curator at Trondheim Art Museum since 2020. After completing her formal art education, she has worked across a diverse range of fields. She co-founded the itinerant and experimental curatorial platform *Simon Says* in Stockholm, and, among other roles, she has worked as producer at Filmform in Stockholm and Head of Dissemination at the Norwegian Textile Artists' Association. Zamecznik was the artistic director of *0047*, an independent project space dedicated to art and architecture, and later served as the director of *Oslo Open*, an annual festival in which 400 artists open their studios to the public. As a critic and editor, she has contributed to publications such as: *Kunstkritikk.no*; *Konsten.se*; *Kunsthåndverk*; *Cura*; *Billedkunst*; and *The Vessel*.

Razan Hadid (she/her; 2000, Beirut) is a visual designer working across the arts, music, and culture fields. She specializes in poster design, identities for events and bilingual printed media, with a focus on Arabic typography and lettering. Working within a collage-esque framework, she draws from multiple sources, where images act as a starting point but never the center, resulting in saturated, layered compositions. She also leads workshops on analog techniques such as collage and scrapbooking and has designed posters for various events at *Metro Al Madina Theatre*. Hadid lives and works in Beirut, Lebanon.

Thora Dolven Balke is an artist whose practice is strongly mediated through photography and moving images, heightened by their sculptural installation. Her work is often collaborative and curatorial, with an interest in how humans act in precarious situations, and how those experiences are described and inscribed on their surroundings. She studied at Fatamorgana School of Photographic Art, Copenhagen, at Bergen and Oslo Art Academies, and was part of art education programs at Mountain School of Art, Los Angeles and Capacete, Rio de Janeiro. Recent exhibitions include: *Human Scale*, Melk, Oslo, 2024; *Modo Host*, CAMA, São Paulo, 2024; *Moon in Your Mouth*, UKS, Oslo, 2023; and *False Spring*, Lydgalleriet, Bergen, 2020. Publication: 2005. (2014). Dolven Balke lives and works between Oslo and Rio de Janeiro.

Veslemøy Lilleengen is a visual artist who works with textiles, sculptural installations, and performances. Lilleengen's upbringing on her family's farm in Vestråt, Ørlandet, as well as twenty years of living in the autonomous district of Svartlamoen in Trondheim, has influenced her art practice, governed by a do-it-yourself culture in which sustainability, collaboration, and activism are central values. Recent exhibitions include: *Av Jord/From Dust* at Telemark Kunstmuseum, Notodden, 2024; *Stipendutstillingen/The grant exhibition* at Kunstmuseet NordTrøndelag, Namsos, 2023; *Årsutstillingen/The Annual exhibition*, Norske kunsthåndverkere, Nasjonalmuseet, Oslo 2023; and *Arvegods/Heirlooms* at Nils Aas Kunstverksted, Inderøy, 2023. Lilleengen lives and works in Trondheim.

Unknown authors from different geographies and times form a part of the exhibition *Passing Motherhood*. Through this biographical entry, that doesn't relate to a particular person, we want to acknowledge the complex question of anonymity in, and erasure from, history and the fact that it is never an accident. We cannot simplify the reasons that some works from the exhibition don't have an author; they are many and varied. Some deal with alienation of the artwork from the artist (usually female) following a patriarchal-neoliberal logic, while others are concerned with the notion of the artwork in particular communities. Even in the absence of their proper names, we would like to mark a space for their labor and artistry.

Sonia Jabbar is a writer, photographer, filmmaker and activist who has been associated with a number of people's movements since 1990. Jabbar has worked in Kashmir since 1995, authored articles and essays in major national dailies and numerous anthologies, directed a film *Autumn Final Country* (2003), as well as making a video installation, *Granted under Fear* (2015). She has received several awards, including: Scholar of Peace, Women in Security, Conflict Management and Peace (WISCOMP), 2000; and the Nari Shakti Puraskar (India's highest civilian award for women), 2019. Recent exhibitions include: "When the Gun is Raised, Dialogue Stops..", Chennai Photo Biennale, 2019; and *Nameless Here for Evermore*, Khoj Studios, New Delhi, 2015. Since 2021, she has been primarily engaged in organic tea farming and wildlife conservation. Jabbar currently lives and works on a tea estate in north Bengal.

Sheba Chhachhi is a photographer and installation artist. Through intimate and sensorial encounters, her lens-based works investigate contemporary questions about gender, the body, the city, cultural memory and eco-philosophy. Recent exhibitions include: *The Imaginary Institution of India*, Barbican, London, 2024–2025; *Seven Lives & A Dream*, MoMA, New York, 2024–2025; *Geographies of Self*, Serendipity Art Festival, Goa, December 2024. Recent publications include: *Tate Photography: Sheba Chhachhi*, Tate Modern, London (2022); and *Arc Silt Dive: the Works of Sheba Chhachhi*, Tulika Books, New Delhi (2016). Chhachhi lives and works in New Delhi

Yaniya Mikhalina is a Volga Tatar artist, filmmaker and convener, navigating postcolonial realities and possible scenarios for their reparative futures. She is particularly interested in how the gaze is produced, represented and historicized within documentary contexts, and how documentary practices can acquire a spiritual dimension. Recent exhibitions include: *Communicating Difficult Pasts*, Tallinn Art Hall, 2024; *Real Realities for Real*, Vermillion Sands, Copenhagen, 2024; *As Though We Hid the Sun in a Sea of Stories*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 2023; *Sisterlos*, Trondheim kunstmuseum, Trondheim, 2023; *Lumbung Cinema Program*, Documenta 15, 2022. She is about to finish her PhD in Artistic Research, entitled *Colonial Madness: Feminist-Indigenous Cosmologies*, at the Trondheim Art Academy, NTNU. Yaniya lives and works in Oslo.

Production Credits

Aline Motta, *A água é uma máquina do tempo* (Water is a Time Machine), video installation, 2023, 31:48

Aline Motta, *Não corte os negativos* (Do not Cut the Negatives), video loop, 2023, 1:10

Photo credits: Daniel Cabrel

Video Credits:

Camera operators: Aline Motta, Caio Rosa,

Daniel Cabrel, Lucas Magalhães

Camera assistant: Flavio Muniz

Drone operator: Francisco “Cochi” Guimarães

Additional drone operator: Felipe Macedo

G&E: Luther Modesto

Video Projection: Daniel Cabrel

Video Projection assistant: Juliana Bento

Production coordinators: Caio Rosa and Giulia

Maria Reis

Costume designer: Aline Motta

Costume tailor: Awa Guimarães

Editing: Aline Motta and Ana Julia Travia

Post-production supervisor: Tatiana Macedo

Supervising colorist: Máisa Joanni

Colorist: Diran Serafim e/and Máisa Joanni

Motion Graphics: Marina Quintanilha

Motion Graphics assistant: Thais Suguiyama

Soundtrack: Aline Motta, Jessica Gaspar,

Spirito Santo

Music Production and Sound Mixing: Pedro

Santiago

Audiovisual and acoustics consultant: Doo

Sung You

5.1 Sound mixing: Confraria de Charutos

Musicians: Spirito Santo and Caio Rosa

Singers: Jessica Gaspar and Spirito Santo

English subtitles: Sophie Lewis and Julia Sanches

Photographic archive research: Aline Motta

and Martin Passos

Performers: Aline Motta and Mariana Silva

Commissioned by the Sharjah Art Foundation and co-commissioned by Fundação Bienal.

It was also funded in part by ZUM Photography Grant Instituto Moreira Salles, Brazil and “Coincidencia” Program Swiss Arts Council Pro Helvetia.

Aline Motta, *Water is a Time Machine*, book, 144p., Torpedo Press & Trondheim Kunstmuseum, 2025

English translation: Sophie Lewis and Julia Sanches

Design: Aline Motta

Printer: Livonia Press

Publisher: Torpedo Press

Edition: 300

Athena Farrokhzad (with Saga Gärde), *Brev till en krigerska* (Letter to a Warrior), 2016, radio drama, 42:11

Direction and Composition: Saga Gärde

Sound Design and Music: David Gülich

Sound Engineer: Frida Englund

Sound Editing: Jonas Mattsson

Producer: Magnus Berg

Cast: Şilan Diljen, Shang Imam

Singing: Ylva Karlsson, Orchi Lattapiat, Aida

Manouchehrpour, Sandra Medina, Shahram

Nazeri, Mohammad-Reza Shajarian

Commissioned by Swedish Radio Drama.

Athena Farrokhzad, *Brev till en krigerska* (Letter to a Warrior), monologue, 2016

English translation: Jennifer Hayashida

Norwegian translation: Camara Lundestad

Joof and Kristina Leganger Iversen

Commissioned by Litteraturhuset in Oslo.

Norwegian translation commissioned by Cornerstone.

Basma al-Sharif, *Morgenkreis* (Morning Circle), a film, workshop and research project, 2025

Concept, Script, Direction: Basma al-Sharif

Producer: Eyal Vexler

Assistant Director: Rozeen Bisharat

Director of Photography: Simon Veroneg

Gaffer: Golo Jahm

Sound Designer: Federico Chiari

Wardrobe and Props: Antonia Eckardt

Production Assistant: Ramez Melhem

B&W Photography: Mariam Mekivi

Music: Maurice Louca: Benhayyi Al-

Baghbaghan (Salute the Parrot)

Lead Actors: Mohammad Ali, Panos

Aprahamian

Supporting Actors: Fadi Abdel Shafi, Jasmina

Metwaly, Philip Widman

Background Actors: Soraya, Leyla Rosa, Emilia

E., Aurelia, Ana, Mía, Emilia, Sami, Henrix,

Damian, Emilio, Alexey, Sam, Milan

Commissioned by the Vega Foundation, with support from de Appel, the Gwaetler Stiftung, the Sharjah Film Production Program, and Trondheim kunstmuseum.

Elise Storsveen, *Fødselen* (The Birth), appliquéd textile, 900x300 cm, 2023

Sewn by the artist with the additional help of Ella Aandal, Marlon Ulven, Emma Elise Ødegård Olsen og Hallvard Hovland.

Site-specific production for *Hetebølgen* (Heatwaves), Vigelandmuseet, 2023

Gitte Dæhlin, *Tatt av spillet* (Taken by the Game), textile sculpture with a light component, 189 cm, 1980

From the collection of the Trondheim Kunstmuseum

Conservator: Peter Juga

Hannah Ryggen, *Grimi*, tapestry, 191x167 cm, 1945

From the collection of the Trondheim Kunstmuseum

Conservator: Ivonne Geisler

Käthe Kollwitz, *Tod, Frau und Kind* (Death, Woman and Child), etching, 1910

From the collection of the Guttormsgaards archive

Thank you: Ellef Prestsæter

Lisbet Dæhlin, *untitled* (golden cup), glazed earthenware, early nineties

From the collection of Maritea Dæhlin

Louise Bourgeois, *Femme*, pink marble, 17,1x12,7x8,9 cm, 2005

From the collection of the Christen Sveaas' Kunststiftelse

Marin Shamov, *Mother*hood Instruction* (2021–2025), interactive sound-performance game, 2025, 15:03 + time for making decisions

Video game developer: Yulia Kozhemyako

Sound editing: Marina Karpova

Participants: Olesya Panova, Tanya Sukhina,

Marina Karpova, Nastya Pyari

Comissioned by the Trondheim kunstmuseum.

Maritea Dæhlin, *Soft papmaché* (Gitte) (1-8); *Sorry* (Mamá); photo series, 9 digital prints, 50x50 each, 2025

Camera: Pablo Rojo

Assistance: Soh Tokunaga

Thank you: Studio Technika, Nordic Black Theater, David A. Lunde, Jarl Solberg og Anne

Beate Hovind

Maritea Dæhlin, *To Carry a Cup (Lisbet); To Carry (Grandmother); To Carry a Jug (Lisbet)*, 3 digital prints, 55x55 each, 2025

Camera: Pablo Rojo
Assistance: Soh Tokunaga
Thank you: Studio Technika

Maritea Dæhlin, *Where They Human*, digitalized medium format wallpaper print, 2025

Camera: Pablo Rojo
Assistance: Soh Tokunaga

Maritea Dæhlin, *Great-grandmothers Dance*, digital print, 110x110cm, 2025

Camera: Pablo Rojo
Assistance: Soh Tokunaga
Thank you: Nina

Maritea Dæhlin, *dette er en blå mugge (This is a Blue Jug)*, video, 2025, 4:09

Video features archival footage of Lisbet Dæhlin.

Video editing: Maritea Dæhlin
Text: Maritea Dæhlin
Sound recording and sound editing: Truls Hannemyr

Maritea Dæhlin, *HENDER (HANDS)*, 2025, 3:56

Sound: Rio og Maritea Dæhlin
Sound recording and sound editing: Truls Hannemyr

Nils Aas, *Elefanten (The Elephant)*, play sculpture (model), 1968

With the permission of Atle Aas,
Nils Aas estate
Carpenter: Trygve Jensen, Byåsen Trevare AS

Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar, “*When the Gun is Raised, Dialogue Stops...?*”: *Women’s Voices From the Kashmir Valley*, installation with B&W photographs; text; 36 wooden rihals (bookstands); rusted iron-sheet; locally sourced earth; bricks; rice; 2000
Fabrication: Birendar Rana, Sheba Chhachhi Studio

The authors thank the women of the Kashmir Valley for trusting them with their testimonies. Trondheim Kunstmuseum thanks Weinberger (bricks) and Tusvik pulverlakk (soil).

Thora Dolven Balke, *Gravitas*, 3 sculptures, silicone cast, pigment, 80x36x15 cm each, 2024

Casts made with the assistance of Isabela Sá Roriz in Rio de Janeiro, 2024

With support from Arts Council Norway

Veslemøy Lilleengen, *Grunntanker (Grounded Thoughts)*, installation and workshop series, 2021

The artist thanks the following individuals for the conversations, carrying help, testing, input, texts, criticism: Øystein Brynhildsvoll Hansen, Jon Alver Lilleengen, Aurelia Lilleengen, Lone Marie Trongsgård, Line Lilleengen, Bjørn Hulsund, Camilla Lilleengen, André Tribbensee, Inga Skålnes, Line Anda Dalmar, Margrethe Hopmo, Viktoria Belogradovaite, Svartlamon neighborhood in Trondheim and my neighbors from gregus 11. A special thank you to my parents for instilling in me the importance of the table as a gathering point: Aud and Svein Lilleengen.

Commissioned by *BABEL Visningsrom for Kunst*.
Supported by Trondheim municipality

Unknown Sámi author, *buvrie (Sámi storehouse at Langvatnet, Verraffjellene, Nord-Trøndelag. Later rebuilt at Sverresborg Trøndelag Folk Museum; photo by Tiller S.)*, 1935
From the collection of the Sverresborg Trøndelag Folkemuseum
Conservator: Erik Børseth

Unknown Sámi author, *Sámi toy (cradle)*; wood, reindeer skin, wool yarn, wool fabric, plastic, silk ribbon; 7,5x19x11.5 cm, sixties
From the collection of the Sverresborg Trøndelag Folkemuseum
Conservator: Metter Maske

Unknown author, *dogū figurine*, clay, 10,8 cm high, Japan, 11,000–400 BC
From the collection of the Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

Unknown author, *dollhouse*, 194x122x60 cm, England, 1750–1800
From the collection of the Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

Unknown authors (Soviet prisoners of war in Norway), 1941–1945
A selection of objects from the collection of the Guttormsgaards archive curated by Ellef Prestseter

Image & Text Credits

Image credits

pp.24–25: Nils Aas's *Elefanten*. Play sculpture detail. 2025. Photo: Yaniya Mikhailina

pp.32–33: Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar, “*When the gun is raised, dialogue stops...*”: *Women’s Voices from the Kashmir Valley*. International Court of Justice, Hague Appeal for Peace, The Hague, Netherlands. 1999. Installation detail. Courtesy Sheba Chhachhi. Photo: Sheba Chhachhi

pp.48–49: Der Struwwelpeter. Heinrich Hoffmann. 1845. Creative Commons

pp.54–55: Unknown author (Soviet prisoner of war). *Sponfugl* (wood chip bird), 1941–1945, carved and painted wood. Courtesy Guttormsgaards arkiv

pp.58–59: Open Archives at the Guttormsgaards arkiv. 2025. Courtesy Guttormsgaards arkiv. Photo: Frank Holtschlag

pp.68–69: Marin Shamov, *Mother*hood Instruction (2021–2025)*. Courtesy Marin Shamov. Left: Game screenshot. Right: Photo: Viktor Makarov

pp.84–85: Maritea Dæhlin, *Myk pappmasje (Gitte)*.
pp.86–87: Maritea Dæhlin, *Sorry (Mamá)*.
Courtesy Maritea Dæhlin

pp.88–103: Aline Motta, *Water is a Time Machine*. Book scans. Courtesy Aline Motta

pp.104–105: Samisk utstilling i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (Sámi exhibition at the Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum). September, 1950. Courtesy Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. Photo: Schröder

p.107: Aline Motta. *Water is a Time Machine*. 2023. Film still. Courtesy Aline Motta

pp.110–111: Aline Motta. *Do Not Cut the Negatives*. Installation detail. 2023. Courtesy Aline Motta. Photo: Daniel Cabrel

p.112: Ultrasound scan. Courtesy Kai Ayaz Vedel, Yaniya Mikhailina and Joen Vedel

p.119: Basma al-Sharif. Research image for *Morning Circle*. 2025. Courtesy Basma al-Sharif. Photo: Basma al-Sharif

pp.124: Elise Storsveen. Making *Fødsele*. 2023. Courtesy Elise Storsveen. Photo: Elise Storsveen

pp.129–128: Elise Storsveen. *Fødsele*. Installation view from Vigeland Museum. 2023. Courtesy Elise Storsveen. Photo: Øystein Thorvaldsen

p.131: Gitte Dæhlin, *Tatt av spillet (Taken by the Game)*. Courtesy Trondheim kunstmuseum. Photo: Dag Asle Langø

p.136–137: Gitte Dæhlin. Photo: Marcela Taboada

p.139: Hannah Ryggen, *Grini*. Courtesy Trondheim Kunstmuseum. Photo: Anders S. Solberg

p.142: Käthe Kollwitz, *Tod, Frau und Kind (Death, Woman and Child)*. Courtesy Guttormsgaards arkiv

p.146: Lisbet Dæhlin at her studio in Frysja Art Center. From left to right: Lillian Magnus, Anne Hansen, Lisbet Dæhlin og Jannicke Heierdahl-Larsen. February 1975. Courtesy Arbeiderbladet/The Norwegian Labor

Movement Archives and Library

p.152: Maritea Dæhlin, *Å bære en kopp (Lisbet) (To Carry a Cup (Lisbet))*. 2025. Courtesy Maritea Dæhlin

p.153: Maritea Dæhlin, *Å bære (Mormor) (To Carry (Grandmother))*. 2025. Courtesy Maritea Dæhlin

p.155: Louise Bourgeois, *Femme*. Courtesy Christen Sveaas’ Kunststiftelse

p.158: Marin Shamov, *Mother*hood Instruction (2021–2025)*. Game screenshot. Courtesy Marin Shamov

p.163: Maritea Dæhlin, *Great-grandmothers Dance*. 2025. Courtesy Maritea Dæhlin

p.168: Nils Aas’s *Elefanten*. Installation view. 2025. Photo: Yaniya Mikhailina

pp.172–173: Documentation from the installation of Nils Aas’s *Elefanten (The Elephant)*. 1968. Courtesy Aktuell/NTB. Photo: Ivar Aaserud

p.174: Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar, “*When the gun is raised, dialogue stops...*”: *Women’s Voices from the Kashmir Valley*. Installation view from the International Court of Justice, Hague Appeal for Peace, The Hague, Netherlands, 1999. Courtesy Sheba Chhachhi. Photo: Sheba Chhachhi

pp.180–181: Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar, “*When the gun is raised, dialogue stops...*”: *Women’s Voices from the Kashmir Valley*. Installation view from Chennai Photo Biennale, Chennai, India, 2019. Courtesy Sheba Chhachhi. Photo: Varun Gupta

p.182: Thora Dolven Balke. Installation view from the exhibition *The Human Scale*, Melk galleri, Oslo, 3.09–06.10.2024. Courtesy Thora Dolven Balke. Photo: Melk galleri

p.187: Veslemøy Lilleengen, *Grunntanker (Grounded Thoughts)*, 2021. Installation detail. Courtesy Babel Visningsrom. Photo: Inga Skålne

pp.193–192: Veslemøy Lilleengen, *Grunntanker (Grounded Thoughts)*, 2021. Installation view from the exhibition Grunntanker at BABEL: *Visningsrom for Kunst*, Trondheim, 05.02.–21.02.2021. Courtesy Veslemøy Lilleengen. Photo: Susann Jamtøy

p.195: Unknown author, dogù figurine. Courtesy Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Photo: Freia Beer

pp.200–201: Unknown author, dollhouse. Courtesy Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Photo: Freia Beer

p.203: Unknown author, Sámi toy (cradle). Courtesy Sverresborg Trøndelag Folkemuseum. Photo: Dino Makridis

p.209: Unknown author (Soviet prisoner of war). *Sponfugl* (wood chip bird), 1941–1945, carved and painted wood. Courtesy Guttormsgaards arkiv

pp.212–213: Basma al-Sharif. Research image for *Morning Circle*. 2025. Courtesy Basma al-Sharif. Photo: Basma al-Sharif

p.224-225: Sheba Chhachhi and Sonia Jabbar, *Caught in the Crossfire*. Beijing Women’s Conference, 1995. Installation detail. Courtesy Scheba Chhachhi. Photo: Sheba Chhachhi

Should a rights holder not have been named, despite intensive research, please contact: tkm.post@mist.no

Text credits

pp.14–23;114–117;126–127;132–135;140–141;148–151;164–167;188–191: Marianne Zamecznik

pp.26–31;108–109;120–123;144–145;156–157;170–171;176–179;184–185;196–199;204–207;210–211: Yaniya Mikhailina

pp.34–37: Athena Farrokzad (translated to English by Jennifer Hayashida; translated to New Norwegian by Kristina Leganger Iversen and Camara Lundestad Joof)

pp.50–53: Basma al-Sharif

pp.56–67: Ellef Prestsæter

pp.70–79;160–161: Marin Shamov

pp.82–87: Maritea Dæhlin

Acknowledgements

Yaniya Mikhailina and Marianne Zamecznik would like to wholeheartedly thank all contributors to the book and the exhibition: *Aline Motta, Athena Farrokhzad, Basma al-Sharif, Ellef Prestsæter, Elise Storsveen, Marin Shamov, Maritea Dæhlin, Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar, Thora Dolven Balke, Veslemøy Lilleengen and Razan Hadid.*

The following persons also deserve a special mention: *Joel Vedel, Kai Ayaz Vedel, Pernille Zidore Nygaard, Solveig Lønmo (NKIM), Ulla Angkjær-Jørgensen (NTNU), Randi Martine Brockmann (Nils Aas Kunstverksted), Will Bradley (Kunsthall Oslo), Elin Maria Olaussen, Karen Christine Tandberg, Karen Klim, Kristine Myklestad (Kunstnerforbundet), Mike Sperlinger, Idun Vik (Cornerstore), Camara Lundestad Joof, Kristina Leganger Iversen.*

They would also like to thank all supporters, partners, lenders and right holders for their support and generosity: *Atle Aas, Guttormsgaard archive, Christen Sveaas' Kunststiftelse, Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, NTB Bilder og Video, Torpedo Press, Oslo Kunstforening, Arbeiderbevegelsens arkiv og bibliotek, OCA – Office for Contemporary Art, Swedish Radio Drama, SpareBank1 SMN, Tusvik pulverlakk, Weinberger.*

Colophon

The book is published in conjunction with exhibition *Passing Motherhood*
April 4 – August 31, 2025
Trondheim kunstmuseum
Hannah Ryggen Triennale 2025 MATER

Publication

Editors: *Yaniya Mikhailina and Marianne Zamecznik*
With contributions by: *Aline Motta, Athena Farrokhzad, Basma al-Sharif, Ellef Prestsæter, Elise Storsveen, Gitte Dæhlin, Guttormsgaards archive, Hannah Ryggen, Käthe Kollwitz, Lisbet Dæhlin, Louise Bourgeois, Marin Shamov, Maritea Dæhlin, Nils Aas, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar, Sverresborg Trøndelag Folkemuseum, Thora Dolven Balke, Veslemøy Lilleengen, unknown authors*
Graphic design & cover: *Razan Hadid*
Copy editors (English): *Heather Jones, Yaniya Mikhailina, Simon Harvey*
Proofreaders (English): *Simon Harvey*
Translators (Norwegian): *Ingvild Andersen, Marianne Zamecznik*
Proofreaders (Norwegian): *Tove-Lill Karlsen, Per Christian Jørstad, Joel Vedel*

Exhibition

Curators: *Yaniya Mikhailina and Marianne Zamecznik*
Project Manager: *Lisa Størseth Pettersen*
Exhibition identity: *Razan Hadid*
Participants: *Aline Motta, Athena Farrokhzad, Basma al-Sharif, Elise Storsveen, Gitte Dæhlin, Lisbet Dæhlin and Maritea Dæhlin, Guttormsgaards archive, Hannah Ryggen, Käthe Kollwitz, Louise Bourgeois, Marin Shamov, Nils Aas, Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar, Thora Dolven Balke, Veslemøy Lilleengen, unknown authors*
Exhibition Architecture: *Marianne Zamecznik*
Installation: *Per Christian Jørstad, Arnfinn Killingtveit, Ulajern, Byåsen Trevare AS, Fagtrykk*
Conservation and registrar: *Ivonne Geisler and Åse Fredrikson*
Communication: *Anna Kvitka, Christina Undrum Andersen, Skogen, Hallvar Bugge Johnsen*

Realised with support from:

SpareBank1 SMN

Weinberger

Tusvik pulverlakk

Trondheim kunstmuseum

Director: *Ingrid Lunnan*

Chief curator: *Marianne Zamecznik*

Head of Department, Collection and Exhibitions: *Ida Grøttum*

Collection Coordinator: *Åse Fredrikson*

Conservator: *Ivonne Geisler*

Project Manager: *Lisa Størseth Pettersen*

Head of Department, Communication and Audience:

Christina Undrum Andersen

Communications coordinator: *Anna Kvitka*

Events Coordinator: *Nadja Caroline Andersen*

Hospitality: *Anne Maisey*

Head of Production: *Per Christian Jørstad*

Technician: *Arnfinn Killingtveit*

Printing and binding: Livonia Print, Latvia

Cover: Brilliantia and Ensocoat 190g

Paper: IQ Print 90g and Fedrigoni Woodstock Cipria 80g

ISBN 978-82-92827-50-5

© 2025 The editors, authors, Trondheim kunstmuseum

Trondheim kunstmuseum

Bispegata 7b

7013 Trondheim



**Trondheim
kunstmuseum**

Sparebankstiftelsen SMN



wienerberger



**H
R
T**
Hannah
Ryggen
Triennale

Aline Motta

Athena Farrokhzad

Basma Al-Sharif

Elise Storsveen

Gitte Dæhlin

Käthe Kollwitz

Lisbet Dæhlin

Maritea Dæhlin

Hannah Ryggen

Louise Bourgeois

Guttormsgaards Archive

Nils Aas

Marin Shamov

Thora Dolven Balke

Sheba Chhachhi & Sonia Jabbar

Veslemøy Lilleengen

Unknown authors