

MATERIALISERTE MINNER

Et humoristisk, melankolsk erindringsarbeid

Essay av Kunsthistoriker og konservator, Janeke Meyer Utne, 2015.

Innledning

John K. Raustein (f. 1972) har gjort seg bemerket som en tydelig og særegen stemme på tekstilkunstheltet. Helt siden debuten i 1998 har han utforsket tekstiltradisjonen og håndverkets muligheter materielt, teknisk og konseptuelt, som assosiative objekter og sosiale kommentarer. Kunstnerskapet drives av trangen til å utforske nye tekstile muligheter med mål om å trenge dypere inn i spørsmål vedrørende identitet og erindring, men også erfaringen av dagsaktuelle begivenheter spiller en viktig rolle. Han viser stor bredde i sin produksjon. Dette er en kunstner som boltrer seg i de mulighetene kunnskap om tekstiltradisjonen gir, ferdigheter ervervet allerede fra barnsben av og videreutviklet gjennom studier.

Raustein har tilegnet seg en materialforståelse og en håndverkskunnskap som frem til nå særlig har vært betegnende for (kunst-)håndverksfeltet. Han ble tildelt Scheiblers talentpris i kunsthåndverk i 2011, men tekstilskulpturenes og installasjonenes tredimensjonale og konseptuelle karakter har gjort det utfordrende å lese hans produksjon innenfor en snever kunsthåndverksramme. Den plasserer ham like tydelig innenfor billedkunstheltet, noe hans CV vitner om. Han stiller like gjerne ut i kunstmuseer som i spesialiserte tekstil- eller kunsthåndverksgallerier. Raustein har blant annet vært antatt på Høstutstillingen ved flere anledninger (2004, 2010, 2014 og 2015) og han har medlemskap både i Norske billedkunstnere, Norske tekstilkunstnere og Norske kunsthåndverkere. En slik overskridende praksis har blitt stadig vanligere i kunstheltet, og skyldes blant annet den store oppmerksomheten materialbasert kunst har fått de senere årene. Kvaliteter knyttet til håndverk, tekstur og fysisk fremtredelse oppvurderes og modernismen vies fornyet oppmerksomhet. Det er en blomstringstid for det som tar tid, for historie og tradisjon, teknikk og materialkunnskap.

Et av de stedene vi har sett den mest nyskapende og interessante utviklingen, er nettopp på tekstilfeltet, både nasjonalt og internasjonalt, med store museale tekstilutstillinger som «Tusen tråder» (2013), «Nålens øye. Samtidsbroderi» (2015) og «Myke monumenter» (2015) og internasjonale satsninger som «Fiber: Sculpture. 1960-present» (2015), som alle tar for seg tekstilhistorien frem til i dag. På den norske kunstscenen finner vi en rekke kunstnere som på ulikt vis lar tekstilets potensiale legge premissene, som for eksempel Hanne Friis, Gunvor Nervold Antonsen, Aurora Passero eller for den saks skyld en konseptualist som Ann Cathrin November Høiby – kunstnere som alle vekselvis stiller ut i både tekstil- og billedkunstsammenheng. Eldre tekstilkunstnere trekkes frem i lyset igjen, som Frida Hansen og Hannah Ryggen, og tekstile kunstverk vises i ulike utstillingssammenhenger. Raustein er en del av denne bølgen av materialbasert kunst, men hans interesse for tekstil har vært konstant siden barndommen.

Far og mor hos farmor

Interessen for håndverket ble lagt tidlig. Raustein vokste opp med en mor og tanter som holdt syforening ukentlig, hvor det ble slått nupereller, brodert og strikket. På Rogaland Fylkeshusflidskole fikk han en grunnleggende innføring i broderi og søm, og på dekoratørutdannelsen fra Forus vgs. lærte han å omsette følelser og ideer til form. Det første steget mot å forankre et tekstilt uttrykk konseptuelt, evnen til å utforme verket i dialog med rom og å tenke tekstilene som del av en helhet, ble tatt her.

Det synes som en naturlig forlengelse av de impulser han mottok i barndom og skolegang at han fortsatte på tekstillinjen på Statens høyskole for kunsthåndverk og design i Bergen (SHKD).ⁱ Der tok han tok sitt hovedfag i tekstil, i 2000, kun avbrutt av et kortere opphold på Det kongelige danske kunstakademi i København, på linjen for arkitektur og design. På tekstillinjen vektla man beherskelse av ulike teknikker med utgangspunkt i tradisjonell håndverkskunnen. Studiene handlet om å samle teknisk kunnskap og systematisere den. Hverken det konseptuelle eller en kontekstualisering av egen praksis ble tematisert, på tross av at dette var en tid da teorifeltet ble dominert av poststrukturalismen med teoretikere som Roland Barthes, Jean Baudrillard, Jaques Derrida, Michel Foucault og Jaques Lacan, og hvor tverrfaglighet, lån, appropriasjoner og overskridelser var honnørord. Men Raustein lærte tekstilfaget, de ulike teknikkene og tradisjonene, og utviklet en sterk faglig kompetanse. Denne kunnskapen er et reservoar han øser fra. Det gir ham fleksibilitet og frihet til å benytte en hvilken som helst teknikk og fritt velge de materialer han trenger for å forme et gitt uttrykk. Det synes derfor ironisk at de første verkene han stilte ut var acetontrykk.

Raustein debuterer med to verk på utstillingen «Fast forward» (1998): Verket *Far og mor hos farmor* (1998) er et typisk familiealbumbilde som viser Rausteins foreldre i et kaffeselskap, overført til en av farmorens gamle duker ved hjelp av printer og acetontrykk. I *Farmor* (1998) gjengis en collage av fotografiske utsnitt fra farmorens stue: Farmorens lamper, puter og tepper, alle kantet med frynser, er satt sammen så det gir assosiasjon til lappetepper, men og en gjenklang av Andy Warhols silketrykk, tilsiktet eller ei. Satt sammen som brokker av minnebilder avspeiler collagen barnets fascinasjoner, og viser hvordan man kan minnes mennesker gjennom ting og glimt av interiører.

Allerede fra starten av benyttet Raustein egen biografi og livserfaring som kilde, og vi aner i acetontrykkene kimen til det som blir en sentral drivkraft, nemlig utforskning av egen identitet. Men han har ikke formulert sitt personlige uttrykk ennå, og verkene føyer seg elegant inn i en av de sterkeste trendene på 1990-tallet, omtalt som «biografisme».ⁱⁱ Den såkalte biografiske vendingen kom som et forsøk på å reetablere et enhetlig subjekt, og var en reaksjon på forestillingen om selvet som en fragmentert og ustabil størrelse. Disse kunstnerne hadde et ønske om å presentere noe universelt menneskelig gjennom sin egen personlige historie, og dermed gjenopprette sin integritet eller helhet som individer. Et fellestrekk for dem var en undersøkelse av den personlige historie, altså kunstnerens egen eller kunstnerens familie, for å belyse hva et liv er, og hvordan man blir den man blir. Til dette benyttet man

autentiske eller konstruerte familiebilder, fordi fotografiet i kraft av sin indeksikalske karakter ble betraktet som særlig egnet til å gjenopplive det latente minnet og dokumentere et livsløp. Fotografiet er et spor, et avtrykk av levd liv.

Valget av fotografi i kombinasjon med (brukt) tekstil vitner om Rausteins behov for innholdsmessig forankring utover den teknisk-formale drillingen av tekstile teknikker skolen vektla. Det viser også hvordan han helt fra starten av benytter hverdagsmaterialer og readymades. Valget av acetontrykk hadde også en mer pragmatisk begrunnelse. For en student er det både rimelig og praktisk håndterbart sammenlignet med hva en vevstol krever. Hverken fotografiet, eller broderi – som han skal fortsette med – er disipliner på tekstillinjen, men fleksibelt og ikke minst hendig for en kunstner som vil utøve kritikk. Med installasjonen *I'm Trying to be a Handyman* (2000) avlegger Raustein sitt hovedfag – en ironisk, humoristisk refleksjon over sin egen situasjon som mannlig tekstilkunstner. Objekter og tekstiler fra hjemmesfæren er påført broderier av verktøy og maskindeler, og på et strykebrett står en pussemaskin. Ironman, (stryke)jernmannen, er i sving.

I'm trying to be a handyman – (stryke)jernmannen

Handyman-prosjektene danner en serie av overrumpende sammenstillinger av verktøy og maskindeler utført i broderi og perler på strykebrett, puter, kjøkkenhåndklær og åklær. De figurative broderiene er utført i en stilisert tegneserie-form, med fjerne røtter i popkunstens lek med massekultur og readymades. Humoren som oppstår, forteller noe om hvor forankret gjenstandene og symbolene er i en stereotyp kjønnsrolleforståelse, og ikke minst hvor seiglivet polariseringen er. Det er «vakkert som det uventede møtet mellom en symaskin og en paraply på et operasjonsbord». Dette sitatet hentet fra lyrikeren Comte de Lautréamont kunne også vært en karakteristikk av handyman-prosjektene. Hvor overraskende surrealistisk sammenstillingen oppleves, understreker bare hvor standhaftig vår oppfatning av ting og aktiviteter som kjønnsmarkører er; tekstile aktiviteter og husarbeid har historisk sett vært betraktet som en kvinnesyssel, mens maskindeler, verktøy og snekring oppfattes som et maskulint domene. Tekstil har vært knyttet til nytte og funksjon, og som kunst vurdert etter dens dekorative kvaliteter. Broderi, og annet tekstilt arbeid, konnoterer amatørisme, noe som forklarer den relativt lave statusen tekstilkunsten har hatt. Og selv om dette har endret seg i takt med den økte interessen for håndverkstradisjoner, materiale og teknikk, er det seiglivede holdninger. Rausteins Handyman-åklær og ikoniske strykebrett forholder seg tydelig analytisk til tekstiltradisjonen og til tekstilenes brukskontekst. Han setter fordommer i spill.

Handyman-prosjektene er ikke bare en samfunnskritisk kommentar, de springer også ut av Rausteins egne erfaringer i møte med tekstilfeltet, som én av to menn på tekstillinjen. Kvinnene har dominert, både innen husflid og på kunstarenaen, noe som for så vidt ble styrket av 1960-tallets feministiske ladning av tekstilkunsten. Fiberkunstens kvinnelige pionerer presenterte feministisk ladede og kraftfulle vaginale symboler, som vi finner eksempler på hos Magdalena Abacanowicz m.fl., og de politiserte tekstilkunsten ved å benytte den som selvstendig kunstmiddel. Synet på tekstilkunst som en kvinnesyssel henger igjen, selv om stadig flere menn har tatt i bruk tekstile materialer og teknikker de senere årene. De mest rendyrkede er Hans Hamid Rasmussen med sine figurative broderier og eksperimenter med

bemalte, tekstile objekter, Franz Petter Schmidts kvasi-kulturhistoriske installasjoner, hvor norsk tekstilindustri og industrihistorie tematiseres, og Eirik Bruviks geometriske-abstrakte dobbeltvevnader basert på kompliserte matematiske utregninger. I tillegg finner vi en økende anvendelse av tekstile readymades, med eksempler som Marius Engh, Anders Smeby, Anders Dahl Monsen, Jørund Aase Falkenberg og Tobias Alexander Danielsson.ⁱⁱⁱ

Handyman-prosjektet kan oppfattes som et forsøk på å formulere utfordringene som lå i det å både være mann og tekstilkunstner. Denne tematikken er noe han senere tar opp igjen blant annet i (*Ugga Bugga*) *Stilleben D37.1011* (2011). Verket består av indiske mannsaronger (*thalapathi*), broderier og rouleau-strimler. I India er det mennene som broderer, noe som demonstrerer hvor relative kjønnsmarkørene er. Raustein bevarer interessen for broderi og kjønnsproblematikken, men det skal senere komme til uttrykk på nye måter.

Allerede fra starten av ser vi altså kimen til det som skal bli en sentral drivkraft gjennom hele kunstnerskapet, nemlig utforskning av egen identitet. Og frem til 2008 jobbet Raustein med ulike variasjoner over handyman-temaet. Tatt i betraktning konseptets popularitet kunne han fortsatt med det, men etter hvert oppleves formatet som begrensende – i tillegg rant «stipend-krukken» tom. Raustein la kunsten på hyllen, og i en toårsperiode levde handyman sitt eget liv. Raustein var vanlig lønsmottager, men trangen til å jobbe med kunst presset seg på, og et viktig insitament til at en ny retning ble staket ut, er samarbeidet med tekstilkunstner Synnøve Øyen (f.1974).

ØyStein

Fra 2009 til 2014 presenterte Raustein og Øyen en rekke felles prosjekter: «I samspill» (galleri RAM, Oslo 2011), «I samspill II» (Hå Gamle prestegard, 2012), «Tre/tri» (House of Foundation, Moss 2013), «Under forvandlingens lov» (Østfold kunstsenter, Fredrikstad 2014) og «ØySteins metode» (Prosjektrom Carl Berner, Oslo 2014). Allerede under det andre utstillingsprosjektet manifesterer samarbeidet seg gjennom et eget navn og en væremåte som adskiller seg fra kunstnerens egen praksis, som alter egoet ØyStein. Alter egoet skapte ikke bare felles kunstverk, men opptrådte også som kurator for utstillingen «Under forvandlingens lov».

Samarbeidet ga Raustein og Øyen en mulighet til å spille ut sider ved kunstnerskapet som ellers ville forblitt utforsket. Det ga dem mot til å forske videre gjennom egne prosjekter, det viste vei og sprengte grenser for egen aktivitet. Helt konkret ga samarbeidet utslag i flere fellesverk bestående av himmelblå Ikea-puter i ulike variasjoner, men det kanskje viktigste resultatet av ØyStein var selve prosessen, den kunstneriske forstyrrelsen som ligger i møtet mellom de to kunstnerne. Kunstnerens ensomme arbeid på atelieret erstattes av en arena hvor to sparringspartnere tester ut ideer på hverandre fra hvert sitt kunstneriske ståsted, men hvor de deler en vilje til å eksperimentere med materialet, en interesse for konstruksjon av rom og for transformering av hverdagsmaterialer og -objekter. Denne erfaringen åpnet for en eksperimenterende holdning som Raustein har tatt med i det videre arbeid, men samarbeidet var fruktbart også for Øyens del. Fra å jobbe med håndvevet lin i nesten hvite farger, og hvor målet var å eliminere fargekontrasten så mye som mulig,

begynte hun å eksperimentere med broderi i form av røffe sting på lerreter. Gjennom disse konseptuelt orienterte arbeidene utforsket hun grensene mellom det abstrakte maleri og tekstilkunst. Det opplevdes som en stor kontrast til Øyens tidligere arbeider. For begge kunstnerne inspirerte leken med tekstile teknikker til at kunstnerskapene antok nye retninger.

Monumentalverk

Første vesentlige skifte i kunstnerskapet for Rausteins del kom med mer monumentale, ekspressive og skulpturale verk, hvor samarbeidet med Øyen synes å ha vært en forløsende kreativ faktor. De monumentale verkene *Åkle abh-852915-Hh* (2009), *Kollaps* (2010) og *Tetrapode 960.560.11* (2011) innebar et stort og frigjørende sprang fra de nitide, broderiene. Dette er de første eksemplene på verk hvor det kontrollerte og figurative er tonet ned, til fordel for en mer abstrakt og ekspressiv tilnærming. Det er den formale eksperimentering som står i sentrum, og det som særlig skal oppta Raustein nå, er flater og volum. Dette er temaet for den stipendsøknaden som i 2010 utløser et treårig arbeidsstipend. Innvilgelsen av stipendet, pluss salg av *Tetrapode* til Nasjonalmuseet og tildeling av Scheiblers talent-pris i 2011, muliggjør en lengre periode med ro til forskning – uten tanke på salg. Hvem tror at sult er en kreativ *boost*?

Utformingen av *Åkle*, og for øvrig også *Tetrapode*, illustrerer hvordan Raustein begynner å utforske selve materialiteten, stoffets iboende egenskaper som fall, tyngde og stivhet og ikke lenger ser stoffet kun som et lerret. *Åkle* er skapt av metervis av simpelt, ubleket bomullslerret, som er foldet og sydd sammen for å skape volum, og inne mellom foldene vrimler røft broderte sting, som handyman'ens siste krampetrekning. Der er et skulpturelt tekstilobjekt uten bruksfunksjon, og tittelen, som referer til historisk brukstekstil som sengetepper og vegghegte, geometriske og formalt stramme vevnader, fremstår dermed med en humoristisk snert. I tillegg konnoterer kombinasjon av tall og bokstaver både serienummer (kommersiell masseproduksjon) og katalognummer knyttet til museers arkivpraksis, mens de egentlig er kunstnerens private referanser til mennesker og tidspunkt.

En forvandling fra et banalt annensorteringsstoff til noe overveldende og sensuelt, finner vi også i *Tetrapode*. Det monumentale og omfattende verket er en dus, rosa-beige kaskade av florlette foldinger, forent til noe massivt – et bomullslerret som er klippet i remser, foldet i ulike bredder og deretter sydd fast i baktepper som så er festet til hverandre og drapert i ett enormt stykke. Det er vakkert, men også ubehagelig forførende – som suget fra et frådende fossefall. Raustein balanserer det kontrollerte mot kaoset og lar det skjøre og det massive støte sammen. Tittelen, *Tetrapode*, betyr bl.a. bølgebrytere. De beskytter kystlinjer og dermed mennesker mot havet, som tepper omslutter og beskytter.

Mens Raustein arbeidet med *Tetrapode* for utstillingen «I samspill» på Galleri RAM, ble han antatt på Høstutstillingen med *Kollaps*, det ultimate bruddet med handyman's broderier. Det må ha vært aldri så lite nervepirrende å bestille stoff til dette verket, hvor det eneste sømarbeidet er hempene til oppheng. I så måte må tittelen, *Kollaps*, tolkes som et nullpunkt både i overført (tradisjonens) og i bokstavelig betydning (stoffet). Det 70 m² store bomullslerretet er på smertegrensen av hva volumet kan tåle før det klapper sammen. Kunstkritiker og professor i kunsthistorie, Øivind Storm Bjerke, sammenligner betimelig nok

verket med Robert Morris' konseptuelle filtarbeider fra 1960-tallet, overgitt som de er til tyngdekraften og lagret med konseptuelt innhold.^{iv} Dette er *hard core* konseptualisme. I prinsippet handler *Kollaps* kun om materialet selv; hva skjer med stoff i et så stort format som brettes – når vil det «knekke»? Monteringen i en av overlyssalene i Kunstnerens hus viste at det motsatte skjedde, det skrukkete stoffet rettet seg ut og ble glatt. *Kollaps* er en manifestasjon av at det er mulig å benytte ubearbeidet metervare – helt uten å benytte stofftrykkteknikker eller søm, og sånn sett markerer det kunstnerens endelig frigjøring fra studiene på tekstillinjen.

Raustein monterer verket på nytt på Hå gamle prestegard (2012), og gir det tittelen *Hvis ikkje greinå me sidde på gir itte så forstår eg ingenting, ingenting*. Verkets utforming endres i henhold til stedet. Det er kommet noe gammelmesterlig over det, slik kunstkritiker, Sigrun Hodne, påpeker: Det er en storslått enkelhet ved verket, men det er langt fra minimalistisk. Det har fått en sakral, spirituell og overdådig karakter; «(...) som skulle (Raustein) ha forledet seg selv til å tro at det skulle kunne være mulig å omskape et gammelt høyløft til en barokk katedral».^v Dette er et tekstil, men det gir assosiasjoner til marmor, til alle kunsthistoriens draperte folder; – til Michelangelos *Pietà* (1498–1499). Tekstilhistorien gir fremdeles gjenklang i verket, men med remontering på Hå gamle prestegard endres referansene.

Endringen av *Kollaps* kan illustrere hvordan Raustein stedstilpasser sine verk. I lagret tilstand er verket betraktet som «dødt», det gjenskapes og materialiseres med nytt innhold når det monteres. Det vil si at kunstverkene, som kunstnerskapet for øvrig, hele tiden er i prosess. De «modnes» mens de ligger lagret, og utformingen påvirkes av livets endringer. Verkenes abstrakte karakter gir dem stor fleksibilitet.

De monumentale verkene *Åkle*, *Kollaps* og *Tetrapode* bereder grunnen for en rekke formale eksperimenter som alle innbefatter utprøving og repetisjon av enkeltelementer.^{vi} Det fritthengende skulpturale verket *Sverm* (2011) består av et ufattelig antall rouleau-strimler. 10 000 stoffremser er revet, sydd og vrent for deretter å knyttes til sløyfer. Resultatet er både massivt og luftig, omskiftelig og flyktig. Akkumulering av form minner om oppbygningen av volum i *Åkle* og *Tetrapode*, og selve prosessen er repetitiv og meditativ. Viljen til formale eksperimenter og utforskningen av tekstilenes assosiative potensial skal komme stadig tydeligere til uttrykk når tekstilene gis sterkere biografisk forankring.

Hverdagsopplevelser og det tekstile minnekammer

De formale eksperimentene setter Raustein i stand til å gi følelser og erfaringer et symbolsk og ekspressivt uttrykk. Frem til nå har de teknisk-formale eksperimentene vært nok, og fargene har begrenset seg til nyansene og spillet i off-white lerretsstoff. Hans gjenoppdaging av den spanske tekstilkunstneren Josep Grau-Garriga gir en impuls til å teste ut fargenes assosiasjonsskapende evne, og resulterer først i skulpturen *Uten tittel (Etterbilde)* (2011). Opphavelig er den et forsøk på å visualisere overgangen mellom natt og dag, hvor det blå i det sorte representerer et «etterbilde» av dag, men under arbeidet med verket inntreffer det katastrofale, terroren 22. juli. De fargede rouleau-strimlene blir til et nett spent ut mellom ubehandlede tre-lekter, nærmest som en korsfestelse, og med rysjer som velter utover gulvet.

Nettet er et tvetydig bilde. Det kan være et sikkerhetsnett eller et garn man er fanget i. Det er kommet et større alvor inn i verkene, og etter hvert et drag av nostalgi.

Foruten *Etterbildes* dystre undertoner demonstrerer den Rausteins gjeld til den banebrytende, internasjonale fiber-kunsten på 1960-tallet, som introduserte abstrakte objekter basert på tekstilets grunnleggende bestanddeler: fiber, tråd og filt. Størrelser som Eva Hesse, Rosemarie Trockel, Sheila Hicks og den allerede nevnte Magdalena Abakanowicz, løfter veven av vevstolen og skaper tredimensjonale, abstrakte skulpturer som utnytter gravitasjonens muligheter. Mangfoldet og bredden i teknikker og materialer tilgjengelig for Raustein, er muliggjort særlig av 1960-tallets pionerer.

Uten tittel (Rosehagens andre måne) (2011) kom samtidig med *Etterbilder (...)*, og er et verk som refererer mer eksplisitt til tekstilhistorien. Tittelen er en hommage til Frida Hansens monumentale billedvev, *I Rosehagen*, fra 1904. I norsk sammenheng markerer Hansen det punktet der den anonyme tekstilprodusenten blir en navngitt kunstner. Hun både tegnet kartongene, farget garnet og vevde praktfulle *art nouveau*-tepper og -portierer, som hun gjorde stor suksess med internasjonalt. I kontrast til dette «vevde maleriet» er Rausteins *Rosehage* et abstrakt, skulpturalt verk som bærer vitne om den revolusjonen tekstilkunsten har gjennomgått. Fargene er hentet fra teppet til Hansen – litt utvaskede, blasse farger, hvor en hvit remse skjærer inn; lyset som brått falt ned gjennom trekronene den gangen man løp gjennom skogen som barn. Et mildt barndomsminne som innhentes av virkeligheten når terrorhandlingen 22. juli slår ned som et lyn, og verket endres til et bilde på minstedets rosehave. På denne måten lar Raustein samtiden sive inn i verkene.

En langt mindre ekspressiv skulptur, men som også forholder seg eksplisitt til tekstiltradisjonen, er *Herbarium* (1998–2012). Den består kun av readymades i form av broderte duker og brikker som er preparert og stukket gjennom hullene i et skjerm Brett. Noen av dem er håndsydde, andre maskinbrodert i Kina, noen mottatt i gave og andre kjøpt – og inneklemt mellom alle de anonyme og blomsterprydende tekstilene: et umiskjennelig Rausteinsk broderi av en skiftenøkkel. Det at verket kun består av ett eneste «originalt» objekt, skapt av kunstneren selv, står i motsetning til kunsthåndverkstradisjonens vektlegging av autentisitet og av håndens avtrykk som vesentlige kvalitetsmarkører. Rausteins «herbarium» bærer vitne om sosiale sammenkomster og gaveutveksling, men også om tapet av håndverkstradisjon og håndarbeidets status. Broderi er ikke lenger en del av kvinners dannelsesideal. Og som kunstmiddel har det først fått oppmerksomhet de senere årene. Spørsmålet som melder seg når man står overfor denne massen av duker, er hvorfor man kvitter seg med dem. Skyldes det en flenge, en kaffeflekk, eller er det et resultat av forbrukssamfunnets bruk og kast-mentalitet og skiftende moter? Raustein lar banale hverdagsgjenstander gjenoppstå og få nytt liv.

Refleksjoner over tekstiltradisjoner og kvinners flid er også gitt visuell form i gruppen *Uten tittel (Juvel#1–5)* (2013), et verk som springer ut av kunstnerens «tekstile minnekammer». *Juvelene* er som materialiserte erindringsbilder fra under et stuebord, hvor barnet observerer syforeningens rysjer, frynser og heklede kanter til akkompagnement av klirring i strikkepinner og perlekjeder under stemmenes surr. Det som kunne ha vært en kjole er nå redusert til en rest, kun en fornemmelse av en kvinne, et minne fra barndommens rike. Som en hyllest til kvinnene i hans liv, og av kvinnelige forbilder i kunsten, framstår de fem «juvelene» med ulike karakterer og personlighet. Felles for dem er en overflod av rysjer, frynser,

broderier, rouleau-strimler og perler. De tekstile brokkene holdes kun i sjakk av en treramme, som juvelen i sin innfatning, men prosaisk nok en slik man benytter for å flytte lysekroner. Så dyrebare, men fragmenterte, kan minner være.

Sammenligner man (*Juvel#1–5*) med de tidlige acetontrykkene *Far og mor hos farmor* (1998) og *Farmor* (1998) er det tydelig hvilken abstraksjonsprosess kunstnerskapet har gjennomgått siden starten, og hvordan Raustein har eksperimentert seg frem til et personlig, ekspressivt og sterkt assosiasjonsskapende formspråk. Erindringen om en farmors forkjærlighet for gjenstander kantet med frynser, broderier og rysjer visualisert i acetontrykkene er nå gitt et materielt uttrykk.

Eksperimenteringen og erfaringen Raustein gjorde seg gjennom bl.a. *Tetrapode*, *Åkle* og *Kollaps*, baner vei for et mangfold av uttrykk og teknikker. Det resulterer i en kreativ og inspirert periode hvor Raustein utforsker det vell av muligheter materialene og teknikkene gir, gjennom farge og volumstrukturer kombinert med kontrasterende materialer som tre, metall og readymades av ymse slag. Rausteins tilnærming til de tekstile materialene blir mer røff og uvøren etter som den forankres i et mer personlig materiale.

Stedet som tilgang til fortiden

Utstillingen «I samspill II» (2012) på Hå gamle prestegard innebar en første konfrontasjon med barndom og oppvekst. Raustein er tilbake i sin barndoms dal, så å si, men det kjente er blitt fremmed. Det oppstår en sterk bevissthet om avstanden det er mellom et *da* og et *nå*. Dette gir opptakten til et tema som skal bli stadig viktigere: erindring og minner. Barndommen vekkes til live igjen, og flere av verkene springer ut av barndomsminner, for eksempel *Brutte løfter* (2012) og *Flammer i fredens dal* (2012). Hver dag passerte Raustein de tykke kjettingene som tidligere hadde forankret supertankere i Dusavik i Stavanger, og så dem gradvis erodere. Et løfte som brytes, kan være en privat erfaring, men like gjerne et brudd på samfunnskontrakten: Den tidligere så lovende og fremtidsrettede oljeindustrien er i ferd med å forvitte. *Flammer (...)* er en vemodig visualisering av et tapt univers; av tegneseriene om Sølvpilen, hans blodsbror Falk, indianerjenta Månestråle og pumaen Tinka.

Impulsen til undersøkelse av egen biografi styrkes av at utstillingen sammenfaller med bearbeidelsene av opplevelsen av terroren 22. juli. Det er en påminnelse om hvor skjørt og tilfeldig livet er. Ingenting kan bli det samme igjen. Og mens Raustein monterer utstillingen «Portretter, bløte juveler og annet fandenskap» (Akershus kunstsenter, 2013), kommer meldingen om at hans fostermor er syk – hun som både sosialt og emosjonelt har vært hans mor gjennom hele livet. Det som før har vært uttalt, at Raustein ikke er «hel», øker behovet for å konfrontere barndommen. Det blir vendepunktet som for alvor skal utløse en dypere, mer personlig åre i kunstnerskapet. Alle de gode minnene og alle de store, eksistensielle spørsmålene blir mer påtrengende – og med dem refleksjoner rundt tilhørighet, biologisk opphav og hvilke omstendigheter som former ens identitet.

Erindringens kunst

Det krever både mot og modning å dele sin egen fortelling, i tillegg til et adekvat formspråk, og det er først med utstillingen «Hemmeligheter uten sammenheng» (SOFT galleri, 2014) at kunstnerskapet antar en mer bekjennende karakter. Utstillingens enkeltverk fremstod som deler av en total installasjon med ett omdreiningspunkt: en status over hvor kunstneren befinner seg i livet, og hva som har formet ham. Rausteins tekstile skulpturer fungerer utmerket som selvstendige, assosiative objekter, men den fulle tilgangen til verkene er avhengig av kjennskap til kunstnerens biografi. I utstillingen «Hemmeligheter (...)» delte han sin livshistorie gjennom gallerivakten og lot disse fortellingene supplere publikums egne assosiasjoner til verkene. De ble muntlig gjenfortalt for dem som måtte ønske det, og utstillingen fikk dermed en relasjonell dimensjon i tillegg til den visuelle. Å bli innviet på denne måten opplevdes som en tillitserklæring.

For virkelig å forstå Rausteins symbolikk fullt ut er man altså avhengig av kunnskap om hans biografi. Dette er et trekk vi finner hos mange bekjennende og biografisk orienterte kunstnere, som eksempelvis den franske kunstneren Louise Bourgeois, og for den saks skyld hennes arvtager engelske Tracy Emin, som Raustein for øvrig stilte ut sammen med i den internasjonale vandreutstillingen «Flexible 4» (2004). Som Bourgeois lar Raustein gjenstander og objekter være symbolske uttrykk for erfaringer gjort i barndom og oppvekst, som sårbarhet, ensomhet og følelsen av å stå utenfor fellesskapet. Han benytter tekstilenes og treverkets assosiative potensial og appellerer til betrakterens egne erfaringer. Utstillingen synes samlet sett å handle om en bearbeidelse av fortiden, og bringer inn et anstrøk av vemod og tap, noe som kommer til uttrykk i flere todimensjonale, vegghengte verk hvor vi finner tekstil i kombinasjon med ubehandlet treverk, som *Tulipansesongen blir bare lengre og lengre* (2013), *Det vi ikke prater om...* (2013) og *Ukjent opphav* (2013). Det er alle sammen verk som på en eller annen måte forholder seg til Rausteins familiebakgrunn.

Det store tekstilet i *Tulipansesongen (...)* minner om et fortrukket sceneteppes. Det tunge, blå teppet er ispedd grønne felt, uten at det dermed er opplagt hva dette har med tulipansesongen å gjøre. Her gir tittelen og biografien en ledetråd. Tulipanen blir i Rausteins private, symbolske kartotek forbundet med sorg og tap – det var denne blomsten som ble benyttet i forbindelse med fosterfarens død da kunstneren var 10 år. Senere representerer den óg et økonomisk tap; som lønsmottager solgte Raustein blomster. Varme, lange dager ga visne blomster og økonomisk tap. Et annet verk som også kan lese som bearbeidelse av en sorgprosess er *Notes to self: 30 dager i juli* (2013). Rausteins fostermor dør 7. juli, og dagene som følger, er tømt for mening. Prøver og stoffrester er samlet og festet med en stor nagle, et notat hver dag som i en dagbok, hvor hvert av dem har sin egen historie. Naglen er en liten rest av handyman'en, et maskulint symbol, men også et uttrykk for lidelse. Både *Tulipansesongen (...)* og *Notes (...)* er eksempler på hvordan Raustein benytter kunsten som et middel til følelsesmessig bearbeidelse og reparasjon.

Helt til fostermoren dør, har familierelasjonene vært uproblematisk. Hvem Raustein er, hans plass i familien, blir plutselig fortiet; fosterbarnet som før var en selvfølgelig del av et søskenfellesskap med tre søsken, er blitt en utenforstående. Nå blir identiteten usikker, hva er

hans rolle og plass? Bit for bit må han bygge seg opp på nytt. *Det vi ikke prater om (...)* (2013) er et symbolsk uttrykk for å få biten til å henge sammen, og som lappeteppe betraktet er det et formalt svar på en kunstnerisk utfordring vi har sett før hos Raustein; hvordan skape noe stort av en liten detalj, som en rysje, en knute (rouleau) eller en lapp.

Hva opphav betyr, både i biologisk og overført betydning, er et tema som behandles i *Ukjent opphav*, men tittelen viser også til det intuitive ved den kreative prosessen. Hva er utgangspunktet for de kunstneriske valgene man tar, og hvor kommer fargene og formene fra? Kimen kan være detaljer fra huset han vokste opp i, eller fra fanen på skolen han gikk på, Goa barneskole, gardinene i et av klasserommene – eller en inspirasjon fra Anna Eva Bergmann, et av Rausteins viktigste kunstneriske forbilder i tillegg til Robert Rauschenberg. Raustein jobber intuitivt, basert på erfaring og det tekstile minnekammer. Dette minnekammeret består ikke bare av barndommens tekstile univers, syforeningens og husflidskolens håndverkskompetanse, men også av kunsthistoriens inspirasjonskilder. Disse ligger der snarere som klangbunn enn som direkte sitater og referanser i verkene. Paul Klee, i tillegg til tidligere nevnte Bergmann, Rauschenberg og Grau-Garriga, eller for den saks skyld Bourgeois, er alle kunstnere som har fulgt Raustein fra starten av, uten at det kan spores direkte i verket.

Et verk som berører en annen side ved identiteten er *Husflidsfellen og andre feller* (2014), nærmere bestemt fagtilhørigheten. Verket er en syrlig humoristisk, fagpolitisk respons på kunsthistoriker Arnt Fredheims kritikk av utstillingen «Tendenser 2011», under overskriften «Tendenser 2011 i husflid-fellen. En utstilling med potensiale som går i husflid-fellen».^{vii} De oppstabilede materialene er readymades som alle har båret tekstiler: alt fra Torshov-korpsets 17. maifaner til kassert treverk fra Nasjonalmuseets magasiner som har vært benyttet til tekstile verk. Stoffene består av rouleau-strimler, blå rysjer, lappetepper og ryer som er skåret opp og satt sammen igjen og tvunnet rundt treverket. På denne måten reflekterer Raustein over utfordringene med å jobbe i grenseland mellom kunsthåndverk og billedkunst, fordi tekstilkunsten alltid også vil konnotere funksjon, flid og kommersialitet. Utfordringen som ligger i husflidsstempelet er for øvrig ikke av ny dato: da Abakanowicz forlot vevingen på 1970-tallet i et forsøk på å unnsnippe det hun omtalte som «husflidsgettoen» begrunnet hun det med at: «Fibre was for many critics simply too rooted in technique to be taken seriously as an «attitude».^{viii} Vi er omgitt av masseproduserte tekstiler og tekstile tradisjoner knyttet til hjemmet, til håndverk og dekorasjon, til amatørisme og til flid. Om kunstneren stiller ut på tradisjonelle kunsthåndverkarenaer eller kunstmuseer, betinger responsen; hvordan presse, publikum og institusjon møter kunsten, styres av de institusjonelle rammer. De konnotasjonene materialet og teknikken gir er en utfordring, men inneholder også et stort kreativt potensiale som Raustein vet å utnytte.

Utstillingen «Hemmeligheter uten sammenheng» demonstrerer hvordan minnematerialet som utgangspunkt for arbeidene har blitt mer vesentlige etter hvert som kunstnerskapet har utviklet seg, som om minnene har steget langsomt til overflaten. Hvordan vage minner gis et fysisk uttrykk, er en tematikk han jobber videre med i utstillingen «Lyden av utpust» (Galleri FORMAT, 2015).

UTPUST

Pusten er et bindeledd mellom kropp og sjel, den forteller om vår følelsesmessige og mentale tilstand – den avslører oss. Den er automatisert og veksler mellom inn- og utpust i mer eller mindre jevne drag. Isoleres utpustet, kommer det som et støt, som når man har holdt pusten og trekker et lettelsens sukk. I utstillingen på Galleri FORMAT søker Raustein å gripe minnenes fysiske forankring. Hva utløser minnet? Raustein søker triggerne: et indre bilde, et glimt av noe, en farge, en lyd, en lukt, eller et sted? Han etterstreber å visualisere en kroppslig følelse av eksistensiell uro. Intuisjon, eller såkalt magefølelse, er det motsatte av bevisste beslutningsprosesser, men like fullt basert på erfaring. Verkene gis nå en kroppslig, fysisk-emosjonell forankring. Gjentakelsen av en form er som et kunstnerisk mantra å regne, og handlingen en forlengelse av en kroppslig puls – den er repeterende og insiterende, men ventileres i kunstverket. Kunstverket er for Raustein et *utpust*.

Impresjonistene lærte oss at skyggen alltid har farge, den er aldri sort. Med tittelen, *Fargelagte skygger* (2015), antyder Raustein at det er nyanser, også i minnene. Han lader fargen med privat symbolikk. Morens yndlingsfarge var lindegrønt. Grønt symboliserer vår, håp og lindring, men her er fargen grumsete skittengrønn, for den har også vemodet og uroen i seg. Platene rundt regjeringskvartalet etter attentatet 22. juli var også malt i denne fargen, noe som gir den en dypt ubehagelig pregning. Tekstilsulpturen er gitt en kroppslig, tung form i kontrast til eksempelvis *Ukjent opphav, Det vi ikke (...)* og *Tulipansesongen (...)*, som alle ga assosiasjoner til brukstekstiler i form av faner, scene- eller lappetepper. Det er også et stort sprang fra for eksempel *Tetrapodes* rosa-beige brusende folder. *Fargelagte skygger* er gitt en mer organisk, tung form som poser seg slapt utover gulvet. Stoffet er malt og dypet i farge, som et fjernt ekko fra Rauschenbergs *Bed* (1955), og pålimt små stoffbiter og løst hengende rouleau-strimler. Det er som om sinnets og minnenes understrømmer har materialisert seg.

Imitasjonens register (2015) illustrerer også den kroppslige forankringen og tyngden verkene har fått, og belyser på en ny og overraskende måte maskulinitetens rom innen tekstilkunsten, et tema Raustein tidligere har belyst gjennom bl.a. handyman-prosjektene og *Untitled (Ugga Bugga)*. Verket oppstod som en hybrid mellom *Tulipansesongen (...)* og *Det er midt på dagen (...)*, men det er gitt en sekkeaktig form i skitne jordfarger, en «tung pung» påført ovale «buffer». Formene har sitt opphav i tanken om fendernes beskyttende evne, de verner mot støt. Men det er fristende å tolke verket i lys av det Glen Adamson, direktør på MAD, N.Y., hevder er en neglisjert tendens i den vestlige kunsthistorien, nemlig «den myke penis' ikonografi».ix Adamson trekker på humoristisk vis en parallell mellom særlig 1960-tallets såkalte fiberkunsts bruk av hengende, slappe tekstile former og den hvilende penis. Som symbolsk form utfordrer den forestillingen om den falliske autoritet som assosieres med den mannlige kunstners kreativitet, og som beskrives som en rigid, stolt og monolittisk struktur. Motsatsen innebærer det ettergivende og mangfoldige, og den er et bilde på sårbarhet, følsomhet og overskridelse av monolittisk, hierarkisk form. Det er også denne «slappheten» som har bidratt til den manglende anerkjennelsen av tekstilkunsten, ifølge Adamson. Leser man *Imitasjonens register* og andre voluminøse, posete former i dette

perspektivet, synes de tunge formene å ha erstattet skiftenøkler og kjettinger som symbol på det maskuline, noe som vil være helt i tråd med den abstrakte karakter Rausteins verk har antatt.

Samlet sett utgjør skulpturene i utstillingen, sammen med draperingen av veggene, en installasjon skapt for å inngi en fysisk opplevelse. Den visualiserer minnenes insisterende og ubehagelige karakter. Paletten har endret seg, fargene er blitt grumsete, brunlige og «skitne» i kontrast til de klare fargene vi så i «Hemmeligheter (...)». Melankolien er en fysisk erfaring som setter seg i kroppen, og som gis et formalt uttrykk. Det usagte visualiseres.

Lindringens kunst

Rausteins skapertrang er nært knyttet til hans behov for å forstå sitt eget liv. Kunstnerskapet er derfor komplekst og i konstant endring. Det har gjennomgått en modningsprosess, hvor kunstnerens egne livserfaringer og biografi har fått større rom og gjort verkene mer abstrakte og ekspressive. Og nettopp det tekstile materialet er spesielt egnet fordi det har en unik evne til å kunne bære på fortellinger, erindring og minner. Vi omgir oss av brukstekstiler i alle mulige sammenhenger, og det er derfor et uhyre ladet materiale, og som bakteppe for våre aktiviteter vitner til begivenhetenes gang. Raustein har en fortrolighetskunnskap som gir en trygghet og vilje til stadig å utforske de materielle og assosiative potensialene tekstilmediet har. Tekstil- og kunsthistorien er et reservoar han øser fra for å transformere minner og opplevelser. Dette er en både uformell og formell kompetanse, en ressurs bygget opp fra barnsben av gjennom en konstant interesse for tekstil.

Kunstnerskapet er i prosess, men tematikken er konsistent. Interessen for biografi, identitet, tekstilkunst og -historie er gjennomgående trekk. Realiseringen av det biografiske materialet har bidratt til at de tekstile skulpturene har gjennomgått en abstraksjonsprosess. Parallelt med at verkene har blitt mer og mer bekjennende, synes de å ha blitt mer ekspressive, men hele tiden preget av en avvæpnende blanding av humor og vemod. Utfordringen for kunstnere som baserer seg på eget liv, er å løfte det personlige og la kunstverket bli et uttrykk for mellommenneskelige, allmenne erfaringer. Det er bare da kunstverket evner å berøre, slik Rausteins arbeider gjør. Målet med å forbinde fortid og nåtid er for mange kunstnere som benytter erfaringer og erindringer som råmateriale å reparere det man ser på som ufullstendig. Kanskje er det også slik for Rausteins del, at han lar kunsten lege livet. Raustein skaper verk til ettertanke. Han formulerer det som det er vanskelig å sette ord på.

* * *

Litteraturliste:

Adamson, Glenn: «Soft power» i: Porter, Jenelle (ed.): *Fiber: Sculpture 1960-present*, Institute of Contemporary Art/Boston and DelMonico Books, Prestel, 2015 (s. 143–148)

Bjerke, Øivind Storm: «Tekstile trender» i: Klassekampen 19. januar 2011

Fredheim, Arnt: «Tendenser 2011 i husflid-fellen. En utstilling med potensiale som går i husflid-fellen», publisert 05.04.2011, kl. 11:03, Moss avis (<http://www.mossavis.no/kultur/kunstanmeldelser/kultur/tendenser-2011-i-husflid-fellen/s/2-2.2643-1.6151749>)

Halvorsen, Line: «Tennissokker og fingerbøl – tendenser i samtidstekstilfeltet» i: Utne, Janeke Meyer (red.): *Tusen tråder. En historiefortelling i tekstil*, Labyrinth Press, Oslo 2013 (s.17–27)

Hodne, Sigrun: «Lett sommerunderholdning», Stavanger Aftenblad, 23. juli 2009: «Synnøve Øyen & John K. Raustein «I samspill II». Storslått enkelhet» publisert: 22. mai 2012, (<https://kritikker.wordpress.com/2012/05/22/synnove-oyen-john-k-raustein-i-samspill-ii/>)

Haakestad, Jorunn: Forord, katalog 2002

Porter, Jenelle: «About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber Art» i: Porter, Jenelle (ed.): *Fiber: Sculpture 1960-present*, Institute of Contemporary Art/Boston and DelMonico Books, Prestel, 2015 (s. 166-178)

Sandbye, Mette: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Rævens sorte bibliotek, Kbh 2001

ⁱ Tekstil er nå en del av Kunst- og designhøgskolen i Bergen/KhiB.

ⁱⁱ Den danske litteraturviteren og fotohistorikeren Mette Sandby, professor på Kunst og kulturvitenskap ved Universitetet i København, omtaler tendensen bl.a. i *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Kbh 2001.

ⁱⁱⁱ Line Halvorsen behandler menns inntreden på tekstilfeltet i: Utne, Janeke Meyer (red.): *Tusen tråder. En historiefortelling i tekstil*, Oslo 2011, 19–20.

^{iv} Bjerkes anmeldelse av utstillingen «Samspill» på Galleri RAM i Klassekampen 19. januar 2011 under tittelen «Tekstile trender».

^v Sigrun Hodne: «Synnøve Øyen & John K. Raustein «I samspill II». Storslått enkelhet» <https://kritikker.wordpress.com/2012/05/22/synnove-oyen-john-k-raustein-i-samspill-ii/> 22. mai 2012.

^{vi} Se også verk som *Jälki (21013-875) I* (2012) og *Det hvite fjellet (Eventyret i nord)* 10/89 (2012).

^{vii} Arnt Fredheim, publisert 05.04.2011 kl. 11:03, Moss avis (<http://www.mossavis.no/kultur/kunstanmeldelser/kultur/tendenser-2011-i-husflid-fellen/s/2-2.2643-1.6151749>).

^{viii} Jenelle Porter (ed.): *Fiber: Sculpture 1960-present*, Institute of Contemporary Art/Boston and DelMonico Books, Prestel, 2015, 174.

^{ix} Glenn Adamson, «Soft Power», i: Porter, Jenelle (ed.): *Fiber: Sculpture 1960-present*, Institute of Contemporary Art/Boston and DelMonico Books, Prestel, 2015, 143