(English version below)

Bærende konstruksjoner

Kunstnernes Hus 13.11.2026–21.03.2027

Utstillingen fyller hele bygningen – fra fasade og foajé til utstillingssaler og rommene imellom. Kunstnerne i utstillingen tilnærmer seg støttestrukturer fra ulike perspektiver, som skulpturelle, ergonomiske, emosjonelle, sosiale, institusjonelle og analytiske. De fleste kunstnerne har flere verk i utstillingen og er representert på ulike steder i bygningen, slik at verkene stadig møter hverandre i nye konstellasjoner og åpner for andre måter å tenke på det som holder oss oppe.

Noen verk undersøker hvordan vekt og masse bæres av fysiske strukturer. Andre ser på kroppen som en slags arkitektur, eller på hvordan barndom og omsorgsrelasjoner former oss. Andre igjen retter blikket mot kunstfeltets infrastrukturer: det manuelle arbeidet og de økonomiske systemene som gjør utstillinger mulig; fysisk tilgjengelighet og mangelen på det samme.

Et arkivrom er viet Kunstneraksjon -74, da kunstnere på tvers av fagområder gikk sammen om å kjempe for økonomiske grunnvilkår for kunstnere. Strukturene som vokste frem av disse aksjonene, danner fortsatt et viktig grunnlag for det norske kunstfeltet.

Ved å rette oppmerksomheten mot relasjoner fremfor isolerte enheter utfordrer *Bærende konstruksjoner* grensene mellom kunst og håndverk, kunst og design, form og funksjon – og mellom verket og dets ramme. Utstillingen utfordrer også forestillingen om kunstneren som et selvstendig individ, og synliggjør vår grunnleggende avhengighet av andre mennesker, systemer og omsorg.

***Bærende konstruksjoner* er et forsøk på å se nærmere på det som løfter, det som holder, og det som gjør ting mulig.**

Marte Aas (f. 1966, Norge; bor i Oslo)

Marte Aas utforsker forholdet mellom bilder, teknologier og historier. Arbeidene tar ofte utgangspunkt i historisk materiale og arkivkilder som hun bearbeider gjennom en poetisk tilnærming som veksler mellom det dokumentariske og det spekulative. På den måten undersøker hun hvordan historier konstrueres og gjenfortelles, og hvordan disse fortellingene former forståelsen vår av samtid.

Kropp med lokk (or How to Make a Chocolate Cake) iscenesetter et stilisert Tupperware-party, der plastbeholdere både er bruksgjenstander og et medium for å samle kvinner. Beholderne åpnes, lukkes, håndteres og sendes mellom deltakerne, og vekker assosiasjoner til hverdagslivets ritualer og de sosiale rommene der forestillinger om femininitet og husholdning skapes og opprettholdes.

I *It Cannot Be Contained* blir selve kroppen en beholder: et blod-kar. Filmen følger ulike forståelser av blod: som en flytende krets som fører oksygen rundt i hver enkelt kropp, men også som noe som kan overføres mellom kropper. Blod knyttes til vedvarende drømmer om livskraft og udødelighet, men også til smitte, sykdom og død.

Sigurd Bronger (f. 1957, Norge; bor på Nesodden)

Sigurd Bronger skaper *Bærbare objekter*, en benevnelse som beskriver gjenstandenes doble betydning: de er innretninger som bærer, og innretninger laget for å bli båret.

Bronger er utdannet gullsmed og urmaker, og bringer presisjonen fra disse håndverkene inn i en nær tvangsmessig inngående utforskning av det å bære. Han konstruerer intrikate objekter med mekanismer av ørsmå fjærer, låser, balansevekter og edelt metall, for å holde og støtte et vidt spenn av materialer: gåseegg, nautilusskjell, kongler, kastet emballasje og til og med et familiemedlems gallestein.

Det å bære blir i seg selv en form for oppmerksomhet. En pappeske, utformet for å romme noe som nå er fraværende, behandles med den samme ærbødigheten som et nautilusskjell, som ble verdsatt som et av naturens vidundere i renessansens kuriositetskabinetter. Ved å gi hver utvalgte gjenstand sin egen møysommelig utformede bæreinnretning, opphøyer Bronger det ordinære på linje med det sjeldne, i et samfunn som i økende grad er preget av bruk-og-kast-mentalitet.

Thyra Dragseth (f. 1993, Danmark; bor i Kristiansand og Lisboa)

Familien og foreldreforholdet er en grunnleggende støttestruktur for alle mennesker. Thyra Dragseth tar ofte utgangspunkt i personlige historier og familiehistorier i arbeidet sitt. I *Bærende konstruksjoner* vises flere verk der Dragseth går tett på foreldreforholdet som et sted for både omsorg, kjærlighet og omsorgssvikt.

Loving Perception er et videoverk der kunstneren reflekterer over forholdet til sin egen mor, ved at de sammen leser og samtaler om en tekst av den argentinske feministiske forskeren Maria Lugones.

Child er en bevegelig lysskulptur, med en løpende figur som vekselvis løper forover og bakover uten å komme videre. Ansiktet er basert på 3D-skanninger av kunstnerens sønn og far, og knytter generasjoner sammen samtidig som det er splittet over lag av netting.

I en nylig fotoserie har Dragseth eksponert negativer funnet i en eske i familiens arkiv. De viser scener fra et skip der Dragseths bestefar arbeidet som skipsmekaniker, og dit hans kone (kunstnerens bestemor) fulgte ham. Slik forlot de de to små guttene sine i flere år for å tjene penger og oppleve verden sammen. I stedet for å presentere bildene i et dokumentarisk format, innesluttet i fortiden, har Dragseth aktivt manipulert dem: skrapt, teipet, forstørret og satt dem side om side, som en generasjonsarv som dveler i nåtiden.

Gjennom verkene i utstillingen pendler jeget mellom rollene som barn og omsorgsperson, slik at betrakterens identifikasjon også bli en forhandling mellom disse rollene.

Agnes Guttormsgaard (f. 1954, Norge; bor i Notodden) og Vebjørn Guttormsgaard Møllberg (b. 1984, Norge; bor i Oslo)

Agnes Guttormsgaard og Vebjørn Guttormsgaard Møllberg er mor og sønn. De vevde verkene deres i denne utstillingen har vokst fram gjennom et tett samarbeid som forener to kunstneriske praksiser, to generasjoner og to kropper.

Agnes er utdannet i vev med en lang karriere bak seg, mens Vebjørn arbeidet primært med video under studiet sitt på kunstakademiet. Samarbeidet begynte i 2018, da multippel sklerose gjorde at Agnes ikke lenger kunne bruke hendene som før. De forteller at Vebjørn begynte å fungere som Agnes sine hender, mens hennes livslange erfaring ble overført gjennom muntlige instrukser.

Agnes har pekt på at verkene de lager sammen skiller seg betydelig fra dem hun laget alene, både i teknikk og formspråk. Verkene synliggjør former for gjensidig avhengighet som strekker seg ut over vanlige forståelser av fysisk avhengighet. De har beskrevet samarbeidet sitt med en metafor og en praksis hentet fra veving: som renning og innslag er de ulike, men uadskillelige, og hver av dem gir den andre struktur.

I overlyssalen henger to lange, delvis transparente verk, *Interferensen* og *Pulsen*, vevd på en håndfarget ikat-renning. Motivene henter inspirasjon fra begreper i fysikken, der ulike elementer støter sammen, overlapper og skaper noe nytt. Utformingen gjenspeiler vilkårene for kunstnernes samarbeid: en prosess som bygger på gjensidig relasjon og tillit, men som også preges av spenningene som kan oppstå når to kropper, praksiser og perspektiver møtes.

Det universelle har vært et viktig tema i Agnes Guttormsgaards visuelle formspråk. Symboltunge motiver som roser, stjerner og lyn knytter tradisjoner innenfor vev til samtiden. *Under Orion* er den siste vevnaden Agnes signerte på egen hånd, vevd av Vebjørns hender. Den forestiller hennes egen kontur som rullestolbruker. Verket knytter kroppslig erfaring til en følelse av grunnleggende tilhørighet som strekker seg langt utover fysisk tilgjengelighet:

“Det handler om å være en del av universet. At man er der, sjøl om man sitter i rullestol. Jeg så for meg at det skulle være en slags absolutt universell utforming – at man har lov til det, å være en del av alt.”

Marianne Heier (f.1969, Norge; bor i Oslo)

Marianne Heier har i lang tid utforsket strukturene og verdisystemene som former samfunnet og kunstfeltet. Bidraget hennes til denne utstillingen består av flere verk som sammen undersøker forholdet mellom økonomi som en materiell betingelse i hverdagslivet og verdi som en abstraksjon som strukturerer både kunst- og samfunnsliv.

I 2025 murte Heier inn en antikk gresk sølvmynt, en tetradrakme, i veggen ved foten av trappen i Kunstnernes Hus.

Heier skriver:

> Denne sølvmynten er en tetradrakme, det vil si at den var verdt fire drakmer, og den ble preget i bystaten Athen en gang rundt 450 f.Kr. (Euripides hadde premiere på Medea i 431 f.Kr., så den kan faktisk ha gått gjennom hånden hans). På forsiden er hodet til Athene, visdommens og krigens gudinne og Athens vernegudinne. På baksiden av mynten ser vi en ugle og en olivenkvist, begge knyttet til Athene. Sølvet til mynten kom fra gruver ikke langt fra byen Athen. Det store antallet tetradrakmer som disse sølvgruvene gjorde tilgjengelig, finansierte Athens mange bragder, som gjenreisingen av Akropolis og byggingen av Parthenon, og byens deltakelse i den peloponnesiske krig.
>
> Tetradrakmen var en mynt av høy verdi, og tilsvarte på midten av 400-tallet f.Kr. fire dagslønner for en faglært arbeider, eller to dagslønner for en billedhugger som arbeidet på en offentlig bygning. For denne mynten kunne man kanskje få 12 liter olivenolje eller 37 liter lokal vin. En ku kostet mellom 25 og 51 drakmer, mens et slavebarn fra Karia kostet 75 drakmer, en kvinne fra Thrakia kostet 135 drakmer og en mann fra Syria kostet 301 drakmer.
>
> Myntene var laget av rent sølv, så de var ikke bare et betalingsmiddel med symbolsk verdi, men også edelmetall og et middel for å eksportere selve metallet. Den ligner på myntene vi fortsatt bruker i dag, men er samtidig fundamentalt annerledes. Denne mynten er både en konkret, materiell verdi i form av sølvets vekt, og en symbolsk representasjon av verdi som skulle stå i stedet for andre varer i handel. Jeg kjøpte denne mynten på eBay, og den regnes som skadet og nesten verdiløs fordi noen, et sted, i løpet av de nesten 2500 årene den har eksistert, har mistrodd den. Et dypt kutt er gjort rett gjennom uglen for å sjekke om den er av sølv hele veien igjennom. Det finnes et før og et etter denne hendelsen: kuttet fester mynten til selve skillet mellom konkret og abstrakt verdi.
>
> Mynten ble murt inn i veggen i Kunstnernes Hus 16. september 2025, som en investering, et anker og en talisman.

Heier har engasjert seg aktivt i arven etter Kunstneraksjon -74. I forbindelse med utstillingen har Heier laget et silketrykk av de tre kjernekravene som Kunstneraksjon -74 formulerte. Plakatene limes opp rundt omkring i Oslo mens utstillingen pågår, med en invitasjon på sosiale medier til at hvem som helst kan lete dem opp og ta dem med seg.

I performancen *Crammed, Cheap and Much Too Private*, utviklet for utstillingen, vender Heier tilbake til denne historien, med blikk på samtiden. Med utgangspunkt i sin egen økonomiske situasjon undersøker hun kunstneres dårlige økonomiske kår i dag, myten om den hungrende kunstneren og de økonomiske strukturene rundt kunstnerisk arbeid.

Heier bor og arbeider i Kværnerkolonien, et av Norges eldste sosiale boligprosjekter, bygget i 1914 på en tidligere avfallsdeponitomt på ustabil leire. Leilighetene skulle gjøre industriarbeidere til eiere, et prosjekt som skapte splittelse i den daværende kommunistpåvirkede arbeiderbevegelsen, over motsetningene mellom privat eiendom og kollektiv kamp. Heier skriver:

«Området ligger i skyggen av Ekebergåsen, der den øvre middelklassen bor, og mangler sollys store deler av året, men har direkte utsyn til Bjørvika, slottet og Oslo vest, der solen skinner hele året.» Fra dette hjemlige utgangspunktet kobler performancen den enkelte kunstners økonomiske vilkår til de bredere klasseskillene i dagens Oslo.

Kunstneraksjonen -74

Kunstneraksjon -74 var kulminasjonen av flere års undersøkelser, fagpolitisk arbeid og offentlig debatt om kunstnernes økonomiske og sosiale kår. I 1971 markerte Unge Kunstneres Samfund (UKS) sitt 50-årsjubileum med utstillingen *Kunstnerkår – Jubileumscollage*. Fotografiene på veggen her dokumenterer utstillingen, som satte søkelys på kunstnernes usikre økonomiske situasjon og løftet den fram som et strukturelt og politisk problem, snarere enn et individuelt anliggende. Utstillingen bygget i stor grad på det omfattende forskningsarbeidet til sosiologen og siviløkonomen Aina Helgesen. I 1973 fulgte den offentlige utredningen *Kunstnerstipend*, som foreslo nye former for statlig støtte.

I mai 1974 samlet kunstnere fra ulike kunstneriske fagområder seg på Folkets Hus for formelt å etablere Kunstneraksjon -74. Bildende kunstnere, kunsthåndverkere, forfattere, komponister, filmskapere og koreografer søkte sammen på tvers av ulike praksiser og arbeidsvilkår. Under betegnelsen *skapende kunstnere* samlet de seg om krav om solidaritet på tvers av kunstformer og en felles stemme, og krevde direkte forhandlinger med staten om sine økonomiske vilkår.

Aksjonen fremmet tre hovedkrav: **vederlag for bruk av kunstneres verk, økt offentlig bruk av kunst og garantert minsteinntekt for yrkesaktive kunstnere med utilstrekkelige inntekter fra eget arbeid.** Aksjonen slo fast at kunstnerisk virksomhet er en nødvendig del av samfunnet, at kunstnerisk arbeid må honoreres, og at kunstnere må ha en felles stemme i utformingen av sine egne arbeidsvilkår.

Kunstneraksjon -74 bidro til å legge grunnlaget for Norges omfattende støtteordninger for kunstnere, blant annet garantert minsteinntekt og vederlagsordninger, kunstnerstyrte visningssteder og offentlige finansieringsordninger for kunst. Disse ordningene har preget kunstproduksjonen i Norge gjennom flere tiår siden. Samtidig har denne infrastrukturen blitt svekket. Det har ikke blitt tildelt nye garantiinntekter siden 2012, og eksisterende garantiinntekter er gradvis blitt omgjort til stipendordninger. I dag er flere av systemene som staten bruker for å støtte kunstnere og kunstnerisk produksjon igjen under press, og noen er i ferd med å bli avviklet.

Arkivmaterialet på bordet dokumenterer aksjonene. Materialet er hentet fra arkivene etter kunstner og aktivist Eva Lange, kunstner og aktivist Victor Lind, Nasjonalbiblioteket, Nasjonalmuseet og UKS.

Intervjuene som presenteres i dette rommet, ble gjort i forbindelse med utstillingen med personer som var tett involvert i Kunstneraksjon -74: keramikeren Yngvild Fagerheim, sosiolog og siviløkonom Aina Helgesen og kunstner Victor Lind. Samlet sett bevarer de deres erfaringer og perspektiver som en del av den pågående historieskrivingen om aksjonen og dens ettervirkninger.

Takk til Lotte Konow Lund og Andrea Lange for å ha bidratt med sin forskning på Kunstneraksjon -74.

Fabiola Burgos Labra (f. 1984, Chile; bor i Brussel)

Mummies-mami er en serie der Burgos Labra omhyggelig hekler rundt frukt og grønnsaker, levende organismer som deretter overlates til prosesser av nedbrytning og mumifisering. Arbeidet blir en handling av omsorg og bevaring, samtidig som det anerkjenner vår avhengighet av den naturlige verden. Etter hvert som det organiske materialet brytes ned, blir de naturlige fibrene i heklearbeidet gradvis ett med organismen, i en ukontrollert prosess som utfolder seg over uker, måneder, til og med år.
Heklearbeidet fungerer både som beholder og membran: en porøs hud som holder det organiske materialet, samtidig som den tillater utveksling mellom inn- og utside. De resulterende skulpturene illustrerer ikke en fastfrossen tilstand, men en forvandlingsprosess, og gjør de sammenvevde syklusene av liv og død synlige. Verkene er fordelt utover utstillingen, på sokler laget spesielt for dem av Ketil Nergaard. Sammen med *Mummies-mami*, blir en vedvarende påminnelse om at støttestrukturer aldri er helt adskilt fra det de bærer: forholdet er gjensidig og påvirkes av et felles miljø.

Éva Mag (f. 1979, Rumensk; bor i Stockholm)

For Éva Mag formes kroppen i et konstant spenningsfelt mellom indre og ytre krefter. Den påvirkes av omgivelsene, samtidig som den selv er med på å forme dem. I sine performancer, skulpturer og installasjoner utforsker hun hvordan kroppen samspiller med materialer, fysiske krefter og strukturer, og hvordan den tilpasser seg, yter motstand og forandrer dem. Støtte og begrensning står sentralt i dette samspillet og former kroppens bevegelser og handlingsrom.

Til denne utstillingen har Mag bygget en slags klatrevegg, bestående av fotfester i metall og en tekstilbasert «navlestreng» som både hemmer og styrer bevegelsene hennes. Konstruksjonen danner rammen for en krevende klatreperformance som kunstneren selv utfører. Mens hun klatrer, utfordrer hun sine egne fysiske grenser og forholder seg til de begrensningene konstruksjonen setter. Performancen beveger seg mellom styrke og sårbarhet, og utforsker hvordan støtte både kan muliggjøre og begrense bevegelse.

Under performancen resiterer Mag teksten fra Eline Mugaas sitt tekstverk ved siden av mens hun klatrer. Slik fremheves ytterligere samspillet mellom det fysiske og det relasjonelle, mellom kroppen og strukturene rundt den.

Park McArthur (f. 1984, USA; bosatt i New Jersey)

I *Bærende konstruksjoner* presenterer Park McArthur to verk som utforsker hvordan støtte organiseres og fordeles, fra de fysiske strukturene som former tilgang, til de økonomiske systemene som opprettholder kunstnerisk praksis.

Det første verket er laget spesielt til *Bærende konstruksjoner*, og består av handikap-parkeringsskilt, arrangert i samme komposisjon inne i og utenfor Kunstnernes Hus. På utsiden er skiltene montert på et gjerde bak bygningen, nær institusjonens private parkeringsplasser. Besøkende som bruker den kombinerte person- og vareheisen for å komme seg inn vil møte på disse. Inne er skiltene plassert høyt oppe på veggen, hvor luftstrømmer fra ventilasjonssystemet setter presenningen som dekker dem i bevegelse. De to delene av verket får ikke samme synlighet; mens besøkende som bruker heisen møter skiltene både inne og ute, vil andre besøkende kun se innendørs-versjonen. Løsrevet fra sin opprinnelige funksjon befinner skiltene seg et sted mellom minimalistisk skulptur og offentlig instruks. Bruken av det enkle, velkjente symbolet framhever gapet mellom løftet om tilgjengelighet og hvem som i realiteten kan komme inn i og bevege seg gjennom et rom.
Det andre verket, *INDIVIDUAL (Z7500.000)* (2013–pågående), har form av en veggtekst som vokser over tid. Den begynner med informasjon om aksjer i Automatic Data Processing (ADP), et selskap McArthur fikk aksjer i av bestefaren omtrent da verket først ble laget. Teksten lister deretter opp sponsorene og bidragsyterne som er nevnt i tidsskriftene, bøkene, gruppeutstillingene og separatutstillingene hun har deltatt i. Ved å sette sammen selskapshistorier, aksjetransaksjoner, filantropiske gaver og kunststøtte avdekker verket de omfattende globale finansielle nettverkene som støtter kunstnerisk produksjon. Samtidig gjør den enorme mengden informasjon det vanskelig å fatte sammenhengene. Etter hvert som teksten vokser, reiser den spørsmål om forbindelsene mellom kunststøtte, økonomisk ulikhet og politisk makt.
Tilsammen undersøker verkene hvordan støttestrukturer former tilgang og muligheter, og avslører systemene kunstnerisk praksis er avhengig av, og de ulikhetene som er innebygd i dem.

Eline Mugaas (f. 1969, Norge; bor i Oslo)

Støttestrukturer, både som fysisk konstruksjon og feministisk prinsipp, står sentralt i Eline Mugaas' praksis. I fotografiene, collagene og skulpturene hennes inngår ofte gjenstander som har som eneste oppgave å gi oppmerksomhet til noe annet: hyller, sokler, podier og vitriner. Ved å rette blikket mot disse ellers oversette strukturene rokker hun ved de fysiske, sosiale og økonomiske systemene som kreves for å synliggjøre og løfte fram.

Ved siden av sin egen kunstneriske praksis har Mugaas bidratt til å bringe verkene til en tidligere generasjon kvinnelige kunstnere, blant dem Siri Aurdal og Elisabeth Haarr, ut til et bredere publikum. I 2013 kuraterte hun, i samarbeid med Elise Storsveen, den innflytelsesrike utstillingen *Hold stenhårdt fast på greia di* på Kunsthall Oslo. Utstillingen utforsket skjæringspunktene mellom kvinnebevegelsen og kunsten.

Mugaas har i flere tiår satt sammen verk med materiale hentet fra bildekulturen. Hun samler bilder fra et vidt spekter av kilder og organiserer dem ofte i mapper, hvorav en het «Støttefigurer». Mappen fikk ny betydning da Mugaas begynte å arbeide med Siri Aurdals kunstneriske arv i forbindelse med en utstilling på Kunstnernes Hus i 2016. Andre kunstnere advarte henne mot å bli en slags omsorgsperson for Aurdal på bekostning av sin egen praksis og karriere, og denne spenningen tok Mugaas inn i arbeidet sitt.

Kildematerialet spenner fra fotobøker og en Louvre-katalog til medisinske tidsskrifter, bøker og salgskataloger, og omfatter bilder av Pablo Picassos armer og et hode fra et smykkeskrin i

Tutankhamons grav, i tillegg til hennes egne fotografier. Antikkens karyatider var søyler formet som kvinner, som bar vekten av templer. Mugaas' karyatider er satt sammen av ulike bilder og historier, og blir et fragmentert arkiv av kropper, en refleksjon over systemene, og over kvinnene som vekt- og meningsbærende.

Inventar er et tekstverk i skjæringspunktet mellom dikt, tale og utstillingstekst. I alfabetisk rekkefølge, stablet oppå hverandre, står en rekke sammensatte ord som betegner ulike kroppsdeler ved å kombinere et anatomisk uttrykk med en strukturell betegnelse: *arm-hule, gane-tak, bekken-gulv, tåre-kanal, bryst-kasse, osv*. Sammen viser begrepene hvordan kroppen forstås i strukturelle termer, som et reisverk eller en ryggrad der alle deler er avhengige av hverandre.

Ketil Nergaard (f. 1964, Norge; bor i Oslo)

Ketil Nergaard har arbeidet både som billedkunstner, kunsthåndtverker og utstillingstekniker. Det er vanlig at kunstnere forsørger seg delvis ved å jobbe i kunstinstitusjoner, men Nergaard har inkorporert brødjobben direkte i sin egen kunstneriske praksis.

Verkene som vises i *Bærende konstruksjoner,* er laget av kasserte materialer fra kunstverk og utstillinger ved Nasjonalmuseet. Nergaard beskriver dem som «parasittiske objekter» som bærer en «stjålet aura» fra kunstverkene de en gang var en del av eller forbundet med. I sammenheng med denne utstillingen, framhever de også det usynlige arbeidet, materialene og infrastrukturen som gjør det mulig å vise og oppleve kunstverk.

Til *Bærende konstruksjoner* har Nergaard laget sokler til andre kunstneres verk i utstillingen. Hver sokkel er resultatet av en dialog med verket den bærer og med kunstneren bak det, samtidig som den hevder sin egen, tydelige identitet. Avrundede kanter og varierte farger gir disse vanligvis anonyme konstruksjonene en framtredende tilstedeværelse.

Slik befinner Nergaards verk seg i en posisjon mellom det å støtte og det å bli sett. Han løfter andres verk, og synliggjør selve løftet og personen som utfører det.

Om *Søppelmannen* skriver Nergaard:

> Ilya Kabakovs installasjon *Mannen som aldri kastet noe,* var permanent installert i Museet for Samtidskunst på Bankplassen, fra museet åpnet i 1995. Verket var installert øverst på loftet og hadde åpningstider som virket utstudert tilfeldige. Det besto av tre smale rom fylt til randen av forskjellige verdiløse gjenstander i montre og skuffer, påført maskinskrevne lapper med funnsted. Da museet stengte ble skrotet katalogisert med et nytt sett med lapper og sirlig plassert i arkivbokser, mens selve arkitekturen ble revet. I det nye Nasjonalmuseet ble tre nye rom konstruert, og gjenstandene plassert ut i skuffer og skap. Det gedigne eikegulvet ble høvlet ned for å skape et inntrykk av årelang slitasje. Skulpturen *Søppelmann* er satt sammen av høvelsponet.

Om *Precious* skriver Nergaard:

> Også skulpturen *Precious* er satt sammen av tre, men her er det amerikansk sedertre. De små trebitene som utgjør skulpturen, kommer fra Louise Bourgeois' store verk *Precious Liquids*, der det som en gang var et vanntårn på taket over kunstnerens studio i New York på 1980-tallet, skaper et rom for installasjonen. Teknikerne fra Pompidou-senteret som monterte det på Nasjonalmuseet, jobba så flisene føyk, og jeg plukket opp restene fra søpla. Trebitene ble satt sammen av en hårstrikk med glitter som jeg fant på gulvet i salen etter at utstillingen var åpnet.

Om *The Deep Blue Sea* skriver Nergaard:

> Tekstilfragmentet i verket var en gave fra Laure Provost fra hennes utstilling *Above Front Tears Oui Float* på Nasjonalmuseet i 2022. En av hennes enorme billedvever var for stor for utstillingssalen og det ble klippet av en bit, og alle teknikerne som hadde vært med på å lage utstillingen fikk hvert sitt stykke. En gest på tvers av museets hierarki. Slik verket var installert sist (på en sokkel oppå en sokkel) ble det et utgangspunkt for å utforske forholdet mellom skulptur og sokler og sokler generelt.
>
> The Deep Blue Sea er et «work in progess», så jeg jobber med en helt ny versjon av sokkelen til Kunstnernes Hus. Tittelen på verket henviser til Provosts *Deep See Blue Surrounding You*, som hun viste på Venezia-biennalen i 2019, men også til en sang jeg har skrevet.

Om *Fra Brød*, fragmenter fra *Fortvilelser i leire*, skriver Nergaard:

> En av dagene slentret jeg gjennom de nye salene og endte i et lite rom med utsikt ut mot Aker brygge og sjøen. Her var Steinar Haga Kristensens installasjon *Fortvilelser i leire* nettopp ferdig montert. Som den fillefransen jeg er, kunne jeg ikke unngå å legge merke til en liten ziplockpose med noen ørsmå keramikkfragmenter øverst i søppelkassen. Posen hadde en påskrift som jeg tolket som «fra brød». Selv om det ikke er noen brød i Haga Kristensens installasjon antok jeg at bitene hadde falt av under monteringen av dette verket, og tok med meg posen hjem. På atelieret limte jeg sammen de små keramikkbitene til en mosaikk som forestiller et brød.

Steinar Haga Kristensen hadde en stor separatutstilling i overlyssalene på Kunstnernes Hus i 2025.

Nettopp Nettverk

Kjetil Berge (f. 1957, Norge), Ella Aandal (f. 2000, Norge) og Sigrid Høyforsslett Bjørbæk (f. 1980, d. 2026, Norge) er tre kunstnere fra ulike generasjoner som alle har utforsket tekstil og brukt materialet i sin praksis. I 2024 gikk de sammen som Nettopp Nettverk for å skape et monumentalt tekstilverk til fasaden på Kunstnernes Hus.
Time Bent vokste fram gjennom en prosess med kollektiv knyting, en metode som både er internasjonal og eldgammel. Under en residens ved Munchs atelier sommeren 2026 inviterte kunstnerne ulike personer og grupper til å møtes til knyteverksteder. Nettet er laget av kassert plasttau som ble funnet på et søppelhåndteringsanlegg, og som opprinnelig ble brukt til undervannskabler. Det er et materiale som er veldig lett og vannavstøtende, men også slitesterkt.

Det ferdige nettet fungerer som en slags portal mellom utsiden og Kunstnernes Hus, både som en barriere og en porøs membran. Med assosiasjoner som spenner fra kamuflasje til jakt kan et nett fange og holde fast, men det slipper også gjennom og overfører; det beskytter, skjuler og avslører.
Kunstnerne er inspirert av Ursul. Le Guins essay fra 1986*, The Carrier Bag Theory of Fiction*, der forfatteren utfordrer den heroiske, maskuline fortellingen om teknologiske framskritt, der jakt og våpen står i forgrunnen, og foreslår i stedet beholderen, noe å samle i, som menneskehetens grunnleggende teknologi. Som Le Guin skriver: «våre forfedres største oppfinnelse var beholderen: kurven med villhavre, medisinbunten, nettet laget av eget hår, hjemmet, helligdommen, stedet som rommer alt som er hellig. Mottakeren, holderen, historien. En pose til stjernene.»
På samme måte avviser Nettopp Nettverk støtte som en stiv struktur, og foreslår i stedet at vi skaper støtte gjennom innsamling, forbindelse, utveksling og gjennomtrengelighet: et nettverk som holder, men likevel forblir åpent.

14. oktober 2026, kort tid før utstillingen skulle installeres, gikk Sigrid Høyforsslett Bjørbæk bort etter en periode av sykdom. Sigrid var avgjørende for tilblivelsen av Time Bent*, og deltok i verkets utforming helt til det siste.*

Peter Opsvik (1939–2024, Norge)

Den verdenskjente stoldesigneren, Peter Opsvik, var først og fremst opptatt av at menneskekroppen ikke var skapt for å sitte stille. Mennesket har kun levd stillesittende i en svært liten del av vår arts historie. Mottoet for stoldesignet hans var: «Den beste sittestillingen er alltid den neste.» Opsvik utfordret ikke bare ideen om en standard stol, men også forestillingen om at kroppen bør tilpasse seg faste normer for hvordan den skal sitte, arbeide og oppføre seg.

Til tross for et livslangt samarbeid med industrien var Opsviks design preget av bærekraft, å utfordre satte hierarkier og hensynet til kroppen. *Tripp Trapp* lar et barn sitte i øyehøyde med en voksen, mens *Variable*, *Capisco, Swing* og *Garden* oppmuntrer til bevegelse og skiftende stillinger i en stadig mer stillesittende hverdag.

Utstillingen presenterer stoler fra hele Opsviks karriere og viser både designenes holdbarhet og skiftende fargetrender. Stolen som er plassert på en sokkel av Ketil Nergaard, er Opsviks diplomoppgave fra 1961 fra Bergen Kunsthåndverkskole. Et utvalg skisser og lysbilder gir innblikk i hans kroppssentrerte designfilosofi og interesse i å utfordre samfunnets normer.

I tillegg til stolene omfatter utstillingen også et utvalg av Peter Opsviks andre arbeider. Selv om han var mindre kjent som kunstner og musiker, avdekker hans mangfoldige praksis stadig tilbakevendende interesser og eksperimenter på tvers av disipliner. Maleriene på lerret kan åpnes som skap, og relieffene kan spilles på som instrumenter. Her blir grensene mellom form og funksjon flytende: et maleri kan være en beholder, mens et relieff har et klangregister.

I Opsviks univers er en bærende konstruksjon ikke en isolert gjenstand, men noe som eksisterer i samspill med kroppen. Den er ikke bare noe som holder noe annet oppe; den skaper frihet til samhandling og bevegelse, og åpner for fremtidig endring.

Mange av Opsviks malerier var, i likhet med skapene hans, ment for å bli åpnet, men lerretene er nå for skjøre for gjentatt bruk. **Vi ber derfor om at maleriene ikke åpnes.**

Skapene kan du gjerne åpne, og stolene, som står spredt rundt i utstillingen er det fritt fram å sette seg i.

Kaare Ruud (f. 1993, Norge, bor i Oslo)

Kaare Ruud forvandler hverdagslige og kasserte materialer, ofte ladet med personlig historie, til skulpturer og installasjoner som gjør det kjente fremmed og henter frem det poetiske i det ordinære.Ruud har gjort sin barndoms sofa til en skulptur, etter å ha byttet den med faren mot en ny. Fratatt sin huslige funksjon har sofaens bambusrotting begynt å vende tilbake til sin organiske opprinnelse, og vokser ut av rammene som ga dem form.

Fra taket henger hus laget av gnagde blyanter, som representerer bygninger med betydning for familien i Gausdal, der Ruud vokste opp: et lensmannskontor, en låve og et skomakerverksted. Som små palasser av minner vekker de assosiasjoner til familie og sted, mens de innbitte overflatene tilfører en undertone av uro.

I disse verkene blir gjenstander og minner støttestrukturer for selvet: de er med på å forme hvem vi er, men eksisterer likevel utenfor denne rollen, utenfor vår kontroll.

I en annen serie arbeider Ruud med monoblokk-stolen; det allestedsnærværende, masseproduserte plastsetet som forbindes med arbeiderklassekultur og finnes i offentlige og private rom verden over. Ved å sette sammen ødelagte stoler med strips, lar han dem bli stående i en spenning mellom reparasjon og skade, fullstendige i sin fysiske form, men ikke lenger funksjonelle.

Sett i forhold til Peter Opsviks stoler, trekker Ruuds verk oppmerksomheten mot stolen som både en fysisk støtte for kroppen og en bærer av minner. Der Opsviks stoler utforsker hvordan strukturer kan skapes for og støtte den bevegelige kroppen, ser Ruuds ødelagte og forvandlede stoler ut til å ha absorbert historiene og menneskene de en gang støttet.

Tove Storch (f. 1981, Danmark; bor i København)

Forholdet mellom materialer og strukturer – vekten av ett materiale på et annet, og hvordan én struktur støtter eller begrenser en annen – er et gjennomgående tema i Tove Storchs skulpturelle praksis. Hun jobber med materialer som spenner fra metall og blåst glass, til såpe og silke, og utforsker spenningen mellom kontroll og overgivelse, tyngdekraft og løft. Selv om verkene hennes er abstrakte, tar de alltid utgangspunkt i kroppslige erfaringer.

Til denne utstillingen har Storch laget en installasjon i jern som forholder seg til arkitekturen og proporsjonene i overlyssalene. Som i tidligere arbeider får hun metallet til

å fremstå som mykt og fleksibelt i det tyngdekraften får jernstengene til å bøye seg som om de var tråder. Verket lurer øyet, samtidig som konstruksjonen er fullt synlig og ingenting skjules.

Rundt om i utstillingen står små, skjøre porselensskulpturer som hver rommer et rått egg. Disse verkene utvider forståelsen av støtte fra fysiske strukturer til også å omfatte menneskelig omsorg. De skjøre eggene krever jevnlig oppfølging fra institusjonens stab gjennom hele utstillingsperioden.

Store metallskulpturer har ofte vært forbundet med mannlige kunstnere, mens tekstiler og keramikk tradisjonelt har vært knyttet til kvinners håndverkstradisjoner. Ved å bevege seg mellom disse feltene utfordrer Storch skillene dem imellom. Hun får tungt metall til å fremstå som mykt og gir skjøre materialer styrke og struktur.

Support Structures, Kunstnernes Hus, 13.11.2026–21.03.2027

The pedestal, the building, the armature, the chair, the mother, the father, the mentor, the art installer, the funding scheme: all are structures of support, yet they are rarely considered together.

Kunstnernes Hus has spent nearly a century as a support structure for artists and art. At the same time, it is an institution built and shaped by artists. *Support Structures* takes this relationship between people, architecture and institutions as a starting point to explore how the structures around us shape our lives and creative practices.

Occupying the entire building—from façade and foyer to exhibition spaces and the spaces in between—the exhibition brings together artists whose practices engage with support from sculptural, ergonomic, emotional, social, institutional and analytical perspectives. Works recur throughout the building, encountering one another in changing constellations and creating new ways of thinking about what holds us up.

Some artists explore how weight and mass are supported by physical structures; others consider the body as architecture, or how childhood and relations of care shape us. Others turn to the infrastructures of the art field: the manual labour that makes exhibitions possible, questions of accessibility, and the economic systems that sustain artistic practice.

An archival room focuses on the "Artists' Actions" of 1974, when artists across disciplines came together to advocate for a sustainable economic foundation for artists. The structures that emerged from these actions continue to underpin the Norwegian art field today.

By focusing on relationships rather than isolated entities, *Support Structures* challenges divisions between art and craft, art and design, form and function, and the work and its frame. It also questions the idea of the artist as a lone individual, instead recognising our fundamental dependence on people, systems and care.

***Support Structures* is an attempt to look at what lifts, what holds, and what makes things possible.**

Marte Aas (b. 1966, Norway; lives in Oslo)

Marte Aas explores the relationship between images, technologies and histories. Her work often draws on historical material and archival sources, transforming them through a poetic approach that shifts between the documentary and the speculative. In doing so, she examines how histories are constructed and retold, and how these narratives shape our understanding of the present.

Body with Lid (or How to Make a Chocolate Cake) stages a stylized Tupperware party, in which plastic containers become both use objects as well as a medium for gathering women. Opened, closed, handled, and passed between participants, the containers evoke the rituals of domestic life and the social spaces in which ideas of femininity and domesticity are produced and shared.

In *It Cannot Be Contained*, the body itself becomes a container: a vessel for blood. The film traces different understandings of blood: as a fluid circuit carrying oxygen within each body, but also as something that can be transferred between bodies. Blood is assciated with longstanding desires for vitality and immortality, as well as with contamination, disease, and death.

Thyra Dragseth (b.1993, Denmark; lives in Kristiansand and Lisboa)

The family and the parental relation are a foundational support structure for the subject. Thyra Dragseth often uses personal and family history as a point of departure for her work. Support Structures features several works in which Dragseth zeroes in on the parental relationship as a site of both care, love as well as neglect.

Loving Perception is a video work in which the artist reflects on the mother-daughter relationship with her mother by together reading and reflecting on a text by the Argentine feminist scholar, Maria Lugones.

Child is a moving light sculpture, which features a running figure, who alternately runs forward and backwards, never advancing. The face is based on 3D scans of the artist's son and father, connecting generations while being split across mesh layers.

A recent body of work of photography, Dragseth has exposed negatives found in a tin can belonging to her family's archive. They reveal scenes from a ship where Dragseth's grandfather worked as a ship mechanic and where his wife (the artist's grandmother) joined him, leaving their two little boys behind for several years to earn money and experience the world together. Rather than presenting them in a documentary format, enclosing them within the past, Dragseth has actively manipulated the images, scratching, taping, enlarging and juxtaposing them, as if a generational inheritance that lingers in the present.

Across the works in the exhibition, the subject slips between roles of child and caregiver, making the viewer's identification a negotiation between them.

Sigurd Bronger (b.1957, Norway; lives in Oslo)

Sigurd Bronger creates *Carrying Devices*—a double entendre that describes both what these objects do and what they are: devices that carry, and devices made to be carried on the body.

Trained as a goldsmith and watchmaker, Bronger brings the precision of these crafts to an almost obsessive exploration of carrying. He constructs intricate objects, with mechanisms of minute springs, clasps, balance, and precious metals, to hold and support an unlikely range of materials: goose eggs, nautilus shells, pinecones, discarded packaging, and even a family member's gallstones.

Here the act of carrying becomes a form of attention. A cardboard box, designed to contain something that is now absent, is treated with the same reverence as a nautilus shell that was prized as a natural wonder in the *Wunderkammers* of the Renaissance. By giving each chosen object its own meticulously crafted carrying device, Bronger elevates and confers value, equally, to the ordinary and the rare, within a society increasingly characterized by throwaway disposability.

Agnes Guttormsgaard (b. 1954, Norway; lives in Notodden)
and Vebjørn Guttormsgaard Møllberg (b. 1984, Norway; lives in Oslo)

Agnes Guttormsgaard and Vebjørn Guttormsgaard Møllberg are mother and son. Their woven works in this exhibition have emerged from their close collaboration that brings together two artistic practices, two generations, and two bodies.

Agnes is a trained and accomplished weaver, with a long career behind her, while Vebjørn primarily worked in video during his art academy studies. Their collaboration began in 2018, when, following the onset of multiple sclerosis, Agnes could no longer use her hands as she had before. They describe how Vebjørn then began to operate as Agnes' hands, her lifelong experience transmitted through verbal instructions.

Agnes has noted how the works they make together differ significantly from those she made on her own, both in technique and visual vocabulary. The works make visible forms of mutual dependence that extend beyond conventional understandings of physical reliance. Adopting a metaphor—and a practice—from weaving, they have described how their collaboration is like warp and weft: distinct yet inseparable, each giving structure to the other.

In the skylit halls are two long, partially transparent weavings, *The Interference* and *The Pulse*, made with hand-dyed ikat warp. The motifs draw on concepts from physics, where distinct elements collide and overlap to produce something new. The designs echo the conditions of the artists' own collaboration: a process founded on interrelation and trust but also marked by the tensions that can arise when two bodies, practices, and perspectives encounter one another.

The universal has been an important subject in Agnes Guttormsgaard's visual vocabulary. Symbolically charged motifs such as roses, stars, and lightning connect weaving traditions with the present. *Under Orion* is the last weaving Agnes signed on her own, woven by Vebjørns hands. It is a depicting her own silhouette as a wheelchair user. The work connects bodily experience to a sense of fundamental belonging far beyond the realm of physical accessibility:

"It is about being part of the universe. That you are part of it, even if you are sitting in a wheelchair. I considered it as a kind of absolute accessibility – that you are given access, to be part of everything.

Marianne Heier (b.1969, Norway; lives in Oslo)

Marianne Heier has long explored the structures and systems of value that shape society and the art system. Her contribution to this exhibition features several works that together consider the relationship between economy as a material condition of everyday life, and value as an abstraction that structures society as well as the art field.

In 2025, Heier embedded an ancient Greek silver coin—a tetradrachm—into the wall at the bottom of the stairs at Kunstnernes Hus.

Heier writes:

> This silver coin is a tetradrachm, meaning it was worth four drachmas, and was minted in the city-state of Athens sometime around 450 BC (Euripides premiered Medea in 431 BC, so this may actually have passed through his hand). On the principal side is the head of Athena, goddess of wisdom and warfare and patron of Athens. The reverse of the coin shows an owl and an olive sprig, both associated with Athena. The silver for the coin came from mines not far from the city of Athens. The vast number of tetradrachms available from these silver mines financed the many achievements of Athens, such as the reconstruction of the Acropolis and building the Parthenon, as well as its participation in the Peloponnesian War.
>
> The tetradrachm was a high value coin representing, in the mid-fifth century BC, four days' pay for a skilled labourer, or two days' pay for a sculptor working on a public building. This coin might have bought 12 litres of olive oil or 37 litres of local wine. A cow would cost somewhere between 25 and 51 drachmas while a slave child from Caria cost 75 drachmas, a woman from Thrace cost 135 and a man from Syria cost 301.
>
> The coins were made of pure silver, so they were not just a currency with symbolic value, but also bullion and a means of exporting the metal itself. It is similar to the coins we still use today, but it is also fundamentally different. This coin is both

concrete, material value in terms of the weight of the silver, and symbolic representation of value to be used as stand in for other goods during trade. I bought this coin on e-bay, and it is considered damaged and almost worthless because someone somewhere during the almost 2500 years of its existence has mistrusted it. A deep cut has been made straight through the owl in order to check whether it is silver all the way through. There is a before and there is an after this event: the cut pins this coin to the very separation of concrete and abstract value.

The coin was encased in the wall at Kunstnernes Hus on 16 September 2025, as an investment, an anchor and a talisman.

The image of the Drachma is reproduced on silkscreen prints on posters for sale at Kunstnernes Hus.

Heier has actively engaged with the legacy of Kunstneraksjon-74. In conjunction with the exhibition, she has silkscreened the three core demands formulated by Kunstneraksjon-74. The posters are pasted around Oslo during the exhibition, with an invitation on social media for anyone to go find and take them home.

In the performance *Crammed, Cheap and Much Too Private,* conceived for the exhibition, Heier returns to this history with a view of the present. Taking her own financial situation as its point of departure, the performance examines the poor economic conditions of artists today, the myth of the starving artist, as well as the economic structures within which artistic work takes place.

Heier lives and works in Kværnerkolonien, one of Norway's oldest social-housing projects, built in 1914 on the site of a former waste dump on unstable clay earth. The apartments were intended to make industrial workers property owners, a project that generated a split within the then communist-influenced labour movement over the contradictions between private property ownership and collective struggle.

Heier writes: "The area sits in the shadow of the upper middle class Ekeberg ridge and lacks sunlight most of the year, but has a direct site line to Bjørvika, the royal caste and Oslo West, where the sun shines year-round." From this domestic setting, the performance connects the economic conditions of the individual artist to the wider class divisions of contemporary Oslo.

Kunstneraksjon -74

Kunstneraksjon -74 was the culmination of several years of organising, research, advocacy and public debate around artists' economic and social conditions. In 1971, Unge Kunstneres Samfund (the Young Artists' Society, UKS) marked its 50th anniversary with *Kunstnerkår – Jubileumscollage* (*The Conditions of the Artist – Anniversary*

Collage). The photographs on the wall here document the exhibition, which highlighted artists' precarious economic circumstances, framing them as a structural and political issue rather than an individual problem. It drew largely on the extensive research by sociologist and civil economist Aina Helgesen. In 1973, the public report *Kunstnerstipend* followed, proposing new forms of state support.

In May 1974, artists from across Norway's artistic disciplines gathered at Folkets Hus to officially establish Kunstneraksjon -74. Visual artists, craft artists, writers, composers, filmmakers and choreographers sought common ground across their different practices and working conditions. United under the term *skapende kunstnere* (creating artists), they called for solidarity across disciplines and a collective voice, demanding direct negotiations with the state over their economic conditions.

The action advanced three central demands: **fair remuneration for the use of artists' work, greater public use of art, and a guaranteed minimum income for professional artists whose earnings from their work were insufficient**. It asserted that artistic production was essential to society, that artistic labour deserved fair compensation, and that artists should have a collective voice in shaping the conditions under which they worked.

Kunstneraksjon -74 helped lay the foundations for Norway's comprehensive system of support for artists, including guaranteed income and royalties-for-use schemes, artist-run exhibition spaces, and public art financing structures. These structures have shaped artistic production in Norway for decades. Yet this support has also been eroded. No new guaranteed income stipends have been awarded since 2012, as existing guarantees have gradually been converted into long-term grants. Today, several of the systems through which the state supports artists and artistic production are once again being challenged, and some are being dismantled.

The archival documents on the table relate to the artist actions of 1974. They come from the archives of artist and activist Eva Lange, the National Library of Norway, the National Museum and UKS (Young Artists' Society).

The interviews presented in this room were recorded for the exhibition with people closely involved in Kunstneraksjon -74: the ceramicist Yngvild Fagerheim, sociologist and civil economist Aina Helgesen and artist Victor Lind. Together, they preserve their experiences and perspectives as part of an ongoing oral history of the action and its legacy.

With thanks to Lotte Konow Lund and Andrea Lange for contributing their research on Kunstneraksjon -74.

Fabiola Burgos Labra (b. 1984, Chile; lives in Brussel)

Mummies-mami is a series in which Burgos Labra meticulously crochets around fruits and vegetables, living organisms that are then given over to processes of decomposition and mummification. The work becomes an act of care and conservation, while acknowledging our dependence on the natural world. As the organic matter decays, the natural fibres of the crochet gradually integrate with it in an uncontrolled process that unfolds over weeks, months, even years.

The crochet acts as both container and membrane: a porous skin that holds the organic material while allowing an exchange between inside and out-. The resulting sculptures preserve not a fixed state, but a process of transformation, making visible the intertwined cycles of life and death. Distributed throughout the exhibition, on pedestals made specifically for them by Ketil Nergaard, *Mummies-mami* becomes a persistent reminder that structures of support are never entirely separate from what they hold: the relationship is mutual and affected by a shared environment.

Éva Mag (b.1979, Romania; lives in Stockholm)

For Éva Mag, the body is shaped by a constant tension between inner and outer forces. It is affected by its surroundings, while also shaping them in return. In her performances, sculptures and installations, the body interacts with materials, physical forces, and structures, testing its ability to adapt, resist, and transform. Support and restriction are central to this process, shaping how the body moves and what it can do.

For this exhibition, Mag has built a kind of climbing wall, made of metal footholds and a textile “umbilical cord” that both restricts and guides her movements. The structure forms the setting for a demanding climbing performance by the artist herself. As she climbs, she negotiates her own physical limits and the constraints of the structure. The performance is a movement between strength and vulnerability, and how support can both enable and restrict.

During the performance, Mag recites words from Eline Mugaas’ adjacent text work as she climbs, emphasizing the interplay between the physical and the relational, the bodily and the structural.

Park McArthur (b. 1984, USA; lives in New Jersey)

For *Support Structures*, Park McArthur presents two works that explore how support is organized and distributed, from the financial systems that sustain artistic practice to the physical structures that shape access.

INDIVIDUAL (Z7500.000) (2013–ongoing) takes the form of a wall label that grows over time. It begins with information about shares in Automatic Data Processing (ADP), a

company whose stock McArthur received from her grandfather around the time the work was first made. The text then lists the sponsors and funders acknowledged by the journals, books, group exhibitions, and solo exhibitions in which she has participated. Bringing together corporate histories, stock transactions, philanthropic donations, and arts funding, the work reveals the extensive global financial networks that support artistic production. Yet the sheer volume of information also makes these connections difficult to grasp. As the text continues to grow, it raises questions about the links between artistic support, wealth, and political power.

Alongside *INDIVIDUAL*, a new work made for the exhibition consists of Norwegian disabled parking signs arranged in the same configuration inside and outside Kunstnernes Hus. The two parts are not equally visible: visitors who rely on the elevator to enter the institution will encounter both the indoor and outdoor signs, while most other visitors will see only the indoor elements. The signs carry a simple, familiar message, but their placement draws attention to the gap between the promise of accessibility and the structures that determine who can enter and move through a space.

The two works offer different ways of encountering information. The parking signs communicate through a widely understood symbol, while *INDIVIDUAL* accumulates so much detail to become incomprehensible. Together, the works examine how support structures shape access and opportunity, revealing the systems on which artistic practice depends and the inequalities embedded within them.

Eline Mugaas (b. 1969, Norway; lives in Oslo)

Structures of support, both as physical structure and feminist principle, are central to Eline Mugaas's practice. Her photography, collage and sculptural practice often feature objects whose sole purpose is to give attention to something else: shelves, pedestals, plinths, and display cases. By drawing attention to these otherwise overlooked structures, she prods at the physical, social, and economic systems required to make visible and elevate. Alongside her own artistic practice, Mugaas has helped bring the work of an earlier generation of women artists, including Siri Aurdal and Elisabeth Haarr, to wider attention. In 2013, she co-curated the influential exhibition *Hold stenhårdt fast på greia di* (*Hold On Tight to Your Thing*), with Elise Storsveen at Kunsthall Oslo, exploring the intersections between the women's movement and art.

Inventory is a text work at the intersection of poem, speech and exhibition label. In alphabetical order, stacked one upon the next, are a sequence of two-part words, denoting a body part by combining an anatomical term with a structural denotation. Translated to English: arm pit, roof of the mouth, pelvic floor, tear canal, chest chamber, etc. Together, the terms reveal how the body is understood in structural terms, itself a support system with many parts that depend upon one another.

For decades, Mugaas has assembled works from image culture. She collects images from a wide range of sources, often organizing them into folders. One such folder was titled “Support Figures.” The folder acquired new significance when Mugaas began working with the artistic legacy of Siri Aurdal for an exhibition at Kunstnernes Hus in 2016. Other artists had cautioned her against becoming a caretaker of Aurdal at the expense of her own practice. As a result, Mugaas brought this tension into her work.

The “Support Figures” folder forms the basis of *Column I-V* a monumental series of caryatides. The source material ranges from photobooks and a Louvre catalogue to medical journals, books and sales catalogues, including images of Pablo Picasso’s arms and a head from a jewellery chest within Tutankhamun’s tomb, as well as her own photographs. In classical antiquity, caryatids were architectural columns in the shape of women, bearing the weight of temples. Mugaas’s caryatids are instead assembled from disparate images and histories, becoming a fragmented archive of bodies and a reflection on the systems through which images—and women—are made to carry weight as well as meaning.

Ketil Nergaard (b.1964, Norway; lives in Oslo)

Ketil Nergaard has worked both as a visual artist and as an art handler and -installer. While it is common for artists to support themselves part-time by working in art institutions, Nergaard has incorporated his day job directly into his artistic practice.

Works presented throughout *Support Structures* are made from discarded materials from artworks and exhibitions at the National Museum. Nergaard describes these as “parasitical objects,” carrying a “stolen aura” from the artworks they were once part of or close to. Within the context of the exhibition, they also serve to highlight the invisible labour, materials, and infrastructure that allow artworks to be displayed and experienced.

Nergaard has also created pedestals for other artists’ works in the exhibition. Each pedestal is the result of a dialogue with the work it supports and with its maker, while also asserting its own distinct identity. Rounded edges and varied colours give these normally anonymous structures a standout presence.

Nergaard’s works thus occupy a position between supporting and being seen. He lifts the work of others, making visible the act of lifting, and the person who performs it.

About *Søppelmann (the Garbage Man)*, Nergaard writes:

> Ilya Kabakov’s installation *The Man Who Never Threw Anything Away* was permanently installed at the Museum of Contemporary Art at Bankplassen from the museum’s opening in 1995. The work occupied the top floor of the attic, with opening hours that seemed deliberately arbitrary. It consisted of three narrow rooms filled to the brim with various worthless objects, displayed in cabinets and drawers and labelled with typewritten notes indicating where each object had

been found.

The installation is one of Kabakov's imaginary portraits of Soviet citizens. When the museum closed, the detritus was catalogued with a new set of labels and carefully placed in archival boxes, while the architecture itself was demolished. At the new National Museum, three new rooms were constructed, and the objects were once again arranged in drawers and cupboards. The massive oak floor was planed down to create the impression of years of wear. The sculpture *Søppelmann* is made from the resulting wood shavings.

About *Precious*, Nergaard writes:

The sculpture *Precious* is made from wood, in this case American cedar. The small pieces of wood that make up the sculpture come from Louise Bourgeois' large-scale work *Precious Liquids*, in which what was once a water tank on the roof above the artist's studio in New York in the 1980s creates a space for the installation.

The technicians from the Centre Pompidou who installed the work at the National Museum worked until the wood was flying everywhere, and I picked up the offcuts from the rubbish. The pieces of wood were held together with a glittery hair tie that I found on the floor of the gallery after the exhibition had opened.

Nergaard writes about *The Deep Blue Sea:*

The textile fragment in the work was a gift from Laure Prouvost from her exhibition *Above Front Tears Oui Float* at the National Museum in 2022. One of her enormous tapestries was too large for the exhibition space, so a piece was cut off, and each of the technicians who had worked on the exhibition was given a fragment. A gesture across the museum hierarchy.

The way the work was last installed — on one plinth placed on top of another — became a starting point for exploring the relationship between sculpture and plinths, and plinths more generally.

The Deep Blue Sea is a work in progress, so I am making a completely new version of the plinth for Kunstnernes Hus. The title refers to Prouvost's *Deep See Blue Surrounding You*, which she presented at the Venice Biennale in 2019, but also to a song I have written.

About *Fortvilelser i leire* (Desperation in Clay), Nergaard writes:

One day, I was wandering through the new galleries and ended up in a small room overlooking Aker Brygge and the sea. Steinar Haga Kristensen's installation *Fortvilelser i leire* had just been installed. Being the scavenger that I am, I couldn't help noticing a small ziplock bag containing a few tiny ceramic fragments at the

top of the rubbish bin. The bag was labelled with something I interpreted as “fra brød” (“from bread”).

Although there is no bread in Haga Kristensen’s installation, I assumed that the fragments had broken off during the installation of the work, and I took the bag home with me. In the studio, I glued the tiny ceramic fragments together into a mosaic depicting a loaf of bread.

Steinar Haga Kristensen had a large solo show in Kunstnernes Hus in 2025.

Nettopp Nettverk

Kjetil Berge (b. 1957, Norway), Ella Aandal (b. 2000, Norway), and Sigrid Høyforsslett Bjørbæk (b. 1980–2026, Norway) are three artists of different generations who have each explored textiles and found materials in their practices. In 2024, they came together as Nettopp Nettverk (*Exactly Network*) to create a monumental textile work for the façade of Kunstnernes Hus.

Time Bent emerged through a process of collective knotting, both an international and an ancient medium. During a residency at Munch’s Atelier over the summer of 2026, the artists invited different people and groups to come together during knotting workshops. The net is made from discarded plastic rope that was found at a waste treatment site, originally used for underwater cabling. It is a material that is both remarkably light and water-resistant, but also durable.

The resulting net acts as a kind of portal between the exterior and Kunstnernes Hus, at once a barrier and a porous membrane. With associations ranging from camouflage to hunting, a net can trap and contain, but it also allows passage and transmission; it protects, conceals, and reveals.

The artists are inspired by Ursula K. Le Guin’s 1986 essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* in which the author challenges the heroic masculine narrative of technological progress, where hunting and weapons are foregrounded, by proposing instead the container for gathering as humanity’s foundational technology. As Le Guin writes, “our ancestors’ greatest invention was the container: the basket of wild oats, the medicine bundle, the net made of your own hair, the home, the shrine, the place that contains whatever is sacred. The recipient, the holder, the story. The bag of stars.”

Nettopp Nettverk similarly proposes support not as a rigid structure, but as something made through collecting, connection, exchange, and permeability: a network that holds while remaining open.

On October 14, 2026, shortly before installing the exhibition, Sigrid Høyforsslett Bjørbæk passed away after a period of illness. Sigrid was instrumental to the conception of Time Bent *and was part of the creation of the work and present up until its completion.*

Peter Opsvik (1939–2024, Norway)

As a world-renowned chair designer, Peter Opsvik was nevertheless concerned with the fact that the human body is not primarily built for sitting. Humans have only lived sedentary lives for a very small part of our species' history. His motto for his chair design was: "The best sitting posture is always the next." Opsvik challenged not only the standard chair, but also the idea that the body should conform to fixed norms for how it should sit, work, and behave.

Despite a lifelong collaboration with industry, Opsvik's designs were preoccupied with sustainability, challenging hierarchies, and responding to the body. *Tripp Trapp* allows a child to sit at eye level with an adult, while *Variable*, *Capisco, Swing* and *Garden* encourage movement and changing positions in an increasingly sedentary everyday.

The exhibition presents chairs from throughout his career, illustrating both the durability of the designs as well as changing coloristic trends. The chair placed on a pedestal by Ketil Nergaard is Opsvik's graduation project from the Bergen College of Applied Arts in 1961. A selection of sketches and slides offers insight into his body-centric design philosophy and his interest in challenging social norms.

The exhibition includes a selection of Peter Opsvik's non-chair creations. While he was less well known as an artist and musician, his multifaceted practice reveals recurring interests and explorations across disciplines. The paintings on canvas could be opened like his cabinets, while his reliefs could be played like instruments. Here, the boundaries between form and function become fluid: a painting can contain, while a relief has a sonic register.

In Opsvik's universe, a supporting structure is not an isolated object but something that exists in close interaction with the body. It is not simply something that holds something else; it creates freedom for interaction, movement, and allows for future change.

While many of Opsvik's paintings, like his cabinets, were meant to be opened, the canvas is now too fragile for repeated interactions, **so please don't open the paintings.**

Feel free to open the cabinets and sit in the chairs, which are also dispersed as seating throughout the exhibition.

Kaare Ruud (b. 1993, Norway, lives in Oslo)

Kaare Ruud transforms everyday and discarded materials, often charged with personal history, into sculptures and installations that make the familiar strange and extract the poetic from the ordinary.

Ruud has turned his childhood sofa into a sculpture, exchanging it with his father for a new one. Stripped of its domestic function, the sofa's rattan elements seem to return to their vegetal origins, growing beyond the space that once contained them.

Suspended from the ceiling, houses made from chewed pencils reproduce buildings of familial significance in Gausdal, where Ruud grew up: a sheriff's house, a barn, and a shoemaker's workshop. Like miniature memory palaces, they evoke family and place, while their gnawed surfaces introduce a note of anxiety.

In these works, material objects and memories become *support structures* for the self: they help shape who we are yet still exist beyond this role, out of our control.

In another series, Ruud works with the *monobloc* chair, the ubiquitous, mass-produced plastic seat associated with working-class culture and found in public and private spaces worldwide. By reassembling broken chairs with zip ties, he leaves them caught between repair and damage, whole in appearance yet no longer functional.

Placed in relation to Peter Opsvik's chairs, Ruud's works draw attention to the chair as both a physical support for the body and a carrier of memories. Where Opsvik's chairs explore how structures can respond to and support the moving body, Ruud's broken and transformed chairs seem to absorb the histories and people they supported.

Tove Storch (b. 1981, Denmark; lives in Copenhagen)

The relationship between materials and structures—the weight of one material on another, and the ways one structure supports or constrains another—is a recurring theme in Tove Storch's sculptural practice. Working with materials ranging from metal and blown glass to soap and silk, she explores the tension between control and letting go, gravity and suspension. Although abstract, her works are always rooted in bodily experience.

For this exhibition, Storch has created a major new iron installation that responds to the architecture and proportions of the skylit exhibition space. As in earlier works, she makes metal appear soft and flexible, as gravity causes iron rods to sag as if they were string. The work tricks the eye even as its construction remains fully visible, hiding nothing.

Throughout the exhibition, small, fragile porcelain sculptures each hold a single raw egg. These works extend the idea of support beyond physical structures to include human care. Their fragile contents require ongoing attention from exhibition staff throughout the exhibition.

Large metal sculptures have often been associated with male artists, while textiles and porcelain have traditionally been linked to women's craft. Moving between these two fields, Storch challenges these distinctions, making heavy metal appear soft and giving

fragile materials strength and structure.