



NR. 1, 2026

JORUNN VEITEBERG

Ann Cathrin November Høibo

*I don't need you anymore, I'm into
Carl Andre now*

**Ann Cathrin November Høibo, *I don't
need you anymore, I'm into Carl
Andre now***

Jorunn Veiteberg

Ann Cathrin November Høibo

*I don't need you anymore, I'm into Carl
Andre now*

CAPPELEN DAMM FORSKNING

Utgivelsesår: 2026

1. utgave

© 2026 Jorunn Veiteberg.

Bokens design og sats: © 2026 Cappelen Damm AS.

Dette verket omfattes av bestemmelsene i *Lov om opphavsretten til åndsverk m.v.* av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY-NC-ND 4.0. Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, under betingelse av at korrekt kreditering og en lenke til lisensen er oppgitt, og at man indikerer om endringer er blitt gjort. Tredjepart kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller tredjepart eller tredjeparts bruk av verket. Materialet kan ikke benyttes til kommersielle formål. Dersom tredjepart remixer, bearbeider eller bygger på materialet, kan ikke det endrede materialet distribueres. Enhver bruk av hele eller deler av verket som input eller som treningskorpus i generative modeller som kan skape tekst, bilder, film, lyd eller annet innhold og uttrykk, er ikke tillatt uten særskilt avtale med rettighetshaverne. Lisensvilkår: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.no>

Informasjon om opphavsrett finnes i oversikten over illustrasjonene og bildetekstene for de fleste bildene som er gjengitt i denne boken. I tilfeller der opphavsrett er angitt, er bildene ekskludert fra vilkårene i bokens Creative Commons-lisens og kan ikke gjenbrukes på noen måte uten særskilt tillatelse fra rettighetshaverne.

Denne boken er nr. 2 i LIBELLI-serien, og utgitt med støtte til manusutvikling fra Norsk kulturråd, utgivelsesstøtte fra The Feminist Legacy in Art Museums (Norges forskningsråd) og ytterligere publiseringsstøtte fra Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk hos Universitetet i Oslo.

Dette er en fagfelleverdert monografi.

ISBN heftet utgave: 9788202907655

ISBN PDF: 9788202907662

ISBN EPUB: 9788202907679

ISBN HTML: 9788202907686

ISBN XML: 9788202907693

DOI: <https://doi.org/10.23865/cdf.278>



Sitering: Veiteberg, J. (2026). *Ann Cathrin November Hoibo, I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Cappelen Damm Akademisk.
<https://doi.org/10.23865/cdf.278>

Omslagsdesign: Carine Fløystad, Cappelen Damm AS

Cappelen Damm Forskning er redaksjonen for åpen forskningspublisering i Cappelen Damm Akademisk.

Cappelen Damm Forskning
forskning@cappelendamm.no

Innhold

Illustrasjonar	7
Innleiing	11
Kapittel 1 Eit verk i verket	19
Kapittel 2 Læreår	23
Kapittel 3 Utstillinga <i>Det menneskelige mønster – Hannah Ryggen i vår tid</i>	29
Kapittel 4 Hannah Ryggen – sorg og kjærleik	33
Kapittel 5 Anna-Eva Bergman – mellom abstraksjon og dekorasjon	37
Kapittel 6 Dialogen med Carl Andre	43
Kapittel 7 Dialogen med Joseph Beuys	51
Kapittel 8 Heltar og antiheltar	57
Kapittel 9 Emosjonell konseptkunst	65
Kapittel 10 Klede, stoff og navahoteppe	73
Kapittel 11 Autofiksjon?	79
Kapittel 12 Umonumental kunst	83
Konklusjon	89
Litteratur	93

Illustrasjoner

- Illustrasjon 1.** Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2017. Skulptur. Koparfolie, akryl, innramma collage, filt, plast, skinn, nylon. 13 x 200 x 144 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026. 14
- Illustrasjon 2.** Ann Cathrin November Høibo, *Flukt forover 1*, 2017. Vevnad. Kokostråd, silketyll, syntetisk tyll, stein, plast. 240 x 180 x 7 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Nasjonalmuseet / Annar Bjørgli. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026. 15
- Illustrasjon 3.** Timothy H. O'Sullivan, *Navaho-familie, nær Old Fort Defiance, New Mexico*, 1873. Albumen print. 21 x 15 cm. Digital Commonwealth, Boston Public Library. 20
- Illustrasjon 4.** Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2017. Detalj. Foto Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026. 21
- Illustrasjon 5.** Else Marie Jakobsen, *Dromedarene*, 1986. Bildevev. 155 x 155 cm. Foto: Kjartan Bjelland © Else Marie Jakobsen / BONO 2026. 25
- Illustrasjon 6.** Else Marie Jakobsen, *Den røde tråd*, 1981–82. Bildevev. 90 m². Universitetet i Bergen, Realfagbygget/KORO. Foto: Thor Brødreskift. © Else Marie Jakobsen / BONO 2026. 27
- Illustrasjon 7.** Hannah Ryggen, *En fri*, 1948. Bildevev. Ull og lin. 190 x 188 cm. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Freia Beer. © Hannah Ryggen / BONO 2026. 30
- Illustrasjon 8.** Hannah Ryggen, *Bærestolen*, 1959. Bildevev. Stockholms Stadsmuseum. Foto: Kunsthall Oslo. © Hannah Ryggen / BONO 2026. 32
- Illustrasjon 9.** Anna-Eva Bergman, *u t. / Mørkt fjell*, 1965. Olje på lerret. 180 x 240 cm. Oslo kommunes kunstsamling. Foto: Werner Zellien. © Anna-Eva Bergman / BONO 2026. 32

- Illustrasjon 10.** Frå Ann Cathrin November Høibo si utstilling *Søvn er livets Sum*, Kristiansand Kunsthall, 2023. Foto: Kristiansand Kunsthall. 41
- Illustrasjon 11.** Ann Cathrin November Høibo i atelieret, 2021. Foto: Rima Otilia Qvale. 42
- Illustrasjon 12.** Carl Andre, *Chinati Thirteener*, 2010. Varmvalsa stål, 30,48 x 91,44 cm. Permanent samling, The Chinati Foundation, Marfa, Texas. Foto: Chinati Foundation. © 2026 Carl Andre / BONO, Oslo..... 44
- Illustrasjon 13.** Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2011 (versjon 1). Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 46
- Illustrasjon 14.** Ann Cathrin November Høibo, *Untitled (Documentation is everything)*, 2011. Innramma assemblage. Skai, plastposar, papp, koparfolie, lær, nylon, bomull og hår. 116 x 84 x 9 cm. Storebrands kunstsamling. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 47
- Illustrasjon 15.** Ann Cathrin November Høibo, *Untitled (Alpelue #21)*, 2012. Assemblage. Koparfolie, plast. 110 x 95 x 10 cm. Henie Onstad Kunstsenter. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 48
- Illustrasjon 16.** Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970. Skulptur. Filt og tre, 166 x 66 x 26 cm. Tate Modern, London. Foto: © Tate. © 2026 Joseph Beuys / BONO, Oslo..... 53
- Illustrasjon 17.** Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967. Variabel storleik, ca 296.7 x 269.3 x 147.4 cm. Gåve frå Philip Johnson. Moma NY 64.1995. ©2026 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze. © 2026 The Estate of Robert Morris / BONO, Oslo..... 54
- Illustrasjon 18.** Ann Cathrin November Høibo og Tori Wrånes, *Offentlig skulptur*, 2012. Skulptur. Gips, tekstil. Foto: Eirik Lande. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 62
- Illustrasjon 19.** Ann Cathrin November Høibo, *Untitled (Diptych)* også kalla *Drifting thoughts and shifting minds*, 2017. Handvevd ull, tyll, bomull, nylon og plaststang. 243 x 345 x 6 cm. Stortingets kunstsamling / KORØ. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 63
- Illustrasjon 20.** Hannah Ryggen, *6. oktober* 1942, 1943. Bildevev. Ull og lin. 182,88 x 426,72 cm. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Freia Beer. © Hannah Ryggen / BONO 2026..... 63

- Illustrasjon 21.** Aurora Passero, *Experiments of a Similar Nature*, 2016.
Handvevd, handfarga nylon. Varierende storleik. Foto:
Christian Øen. © Aurora Passero / BONO 2026. 66
- Illustrasjon 22.** Ann Cathrin November Høibo, *Symbolic History*, 2010.
Innramma assemblage. Ull, lin, bomull, eskimofilt.
135 x 93 x 9 cm. Foto: Thomas Tveter. Privat eige.
© Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 74
- Illustrasjon 23.** Navaho-teppe i heimen til Donald Judd, Marfa, Texas.
Foto: Chinati Foundation. © 2026 The Judd Foundation /
BONO, Oslo..... 77
- Illustrasjon 24.** Ludvig Eikaas, *Jeg*, 1970. Grafikk, eige trykk, 49,5 x 42 cm.
Nasjonalmuseet. Foto: Nasjonalmuseet/Morten
Thorkildsen. © Ludvig Eikaas / BONO 2026..... 80
- Illustrasjon 25.** Bjarne Melgaard, *Kill me before I do it myself*, 2001-2002.
Akvarell på papir, del av installasjon. Moderna Museet,
Stockholm. Foto: Prallan Allsten.
© Bjarne Melgaard / BONO 2026. 81
- Illustrasjon 26.** Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore*,
I'm into Carl Andre now, 2017. Skulptur. Koparfolie, akryl,
innramma collage, filt, plast, skinn, nylon. 13 x 200 x 144 cm.
Nasjonalmuseet. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin
November Høibo / BONO 2026..... 84
- Illustrasjon 27.** Ann Cathrin November Høibo, *Definitely Maybe*, 2019.
Vevnad. Kokosnøttfiber, tyll, steinar og akrylstang. 240 x
180 x 25 cm. Drammens Museum. Foto: Drei, Köln.
© Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026..... 90

Innleiing

Kategorisering har alltid vore ein sentral del av kunsthistoriefaget. Kunsten er blitt ordna i epokar, stilretningar, sjangrar og etter medium som måleri, skulptur, grafikk osv. Tekstil er i denne samanhengen ein særleg interessant kategori, for høyrer tekstilkunsten til bildekunsten eller kunsthåndverket? Det var først i 1970-åra at bildevevarane i Noreg fekk gjennomslag for kravet om ein eigen jury for tekstil på Statens kunstutstilling (Høstutstillingen), og i 1977 skipa dei interesseorganisasjonen Norske tekstilkunstnere (NTK).¹ Innanfor kunsthåndverket har tekstil alltid vore mellom dei største faggruppene, så mange tekstilkunstnarar er organiserte i Norske Kunsthåndverkere (NK). I dag er det inga stor motsetning mellom desse, hevdar Randi Nygaard Lium, som har skrive boka *Tekstilkunst i Norge*:

Innad i miljøet hersket det uenighet om faget tilhørte kunsthåndverkstradisjonen, eller om det var riktigere å identifisere seg med billedkunsten. Etter hvert har denne motsetningen opphørt å være viktig. Det hersker i dag en generell enighet blant tekstilkunstnere om at det er glidende overganger mellom kunsthåndverk og billedkunst.²

Ann Cathrin November Høibo (f. 1979) er ikkje omtala i boka til Lium, som spenner frå vikingtida til rundt 2015. Men då NTK feira førtiårsjubileum i 2017, blei ho invitert med på jubileumsutstillinga i Kunstnerforbundet i Oslo. I tillegg blei ho vigd fleire sider i katalogen.³ Utstillinga til NTK blei presentert som eit innspel til diskusjonen om kva plass tekstil som metode, materiale og tradisjon har på kunstscenen i dag.⁴ Då eg las dette, slo det meg at i den kunstnarlege praksisen til Høibo er alle desse aspekta ved tekstil i spel.

Samstundes er det lett å gi kritikaren Stian Gabrielsen rett i at kunstnarskapen hennar er kjenneteikna av ein kronisk utruskap mot tekstilkunsten som kategori.⁵ Det er dette paradokset som var utgangspunktet for at eg i

1 NTK er i dag ein av fagorganisasjonane under paraplyorganisasjonen Norske Billedkunstnere (NBK).

2 Randi Nygaard Lium. *Tekstilkunst i Norge*. Museumsforlaget, 2016, 255.

3 Marte Danielsen Jølbo. «Mot en myk logikk», i *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger*, red. Ingvill Henmo, Lise Linnert og Sidsel Palmstrøm. Norske tekstilkunstnere, 2017, 119–122.

4 Ingvill Henmo, Lise Linnert og Sidsel Palmstrøm, red. «Kjære leser» i *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger*, 5.

5 Stian Gabrielsen. «Et hjem for late». *Kunstkritikk*, 15. mars 2019. <https://kunstkritikk.no/et-hjem-for-late/>. Sist lesen 25. oktober 2025.

si tid blei opptatt av kunsten hennar. Eg hadde sett nokre vevnader, og eg hadde lese teksten Standard hadde publisert i samband med den første separatutstillinga hennar. I den framheva galleriet at ein av dei tinga ein burde vita om henne var at «her work consits predominantly of threads and textiles in various conditions, weaved, draped, laddered or bundled». ⁶ Så eg trudde ho var tekstilkunstnar, men oppdaga snart at ho var både det og mykje meir.

Det som finst av litteratur om Høibo er først og fremst å finna i katalogar og i omtalar og kritikkar i aviser og kunsttidsskrift. Viktigast er katalogane til separatutstillingane *Alpelue* på Henie Onstad Kunstsenter i 2012 og *Textile Tourist* på Standard i 2017. *Alpelue* har korte tekstar av Tone Hansen og Milena Høgsberg, medan *Textile Tourist* har skriftlege bidrag av Amy Sherlock, Thora Dolven Balke og Morten Langeland. Sherlock, som den gongen var kritikar og medredaktør i *Frieze Magazine*, har også skrive innsiktsfullt om Høibo i *Frieze*. ⁷ Nytte har eg også hatt av kunsthistorikaren Ingvild Krogvig sitt intervju med Høibo i tidsskriftet *Kunsthåndverk* nr. 1, 2012. Eg har sjølv skrive to korte tekstar om kunstnaren som introduksjonar til utstillingane *Søvn er livets Sum* i Kristiansand Kunsthall i 2023 og *Filmfestivalutstillingen 2023 Ann Cathrin November Høibo* i Haugesund billedgalleri same år. Nemnast må også katalogen *Image Support*, som blei gitt ut i samband med utstillinga med same namn i Bergen Kunsthall i 2016. Høibo var der éin av fire inviterte kunstnarar, og katalogen har tekstar av Martin Clark, Steinar Sekkingstad og Monica Westin. Utstillinga løfta fram kunst som ikkje var avbilingar av noko, men abstraksjonar. Dei plasserer seg som kuratoren Steinar Sekkingstad skriv:

Closer perhaps to a renewed interest in formalism within the artistic practice of recent years, many of the art-historical references that these works bring to mind belong to movements and practices that have in fact attempted to avoid or even eliminate the image completely. Modernist abstraction, minimalism and conceptualism are, in many ways, iconoclastic movements where the image (as such) has no place. ⁸

Sekkingstad ser kunsten til Høibo i lys av desse kunsthistoriske retningane, men framhevar at ho også plasserer seg i ein kritisk posisjon til det

⁶ *Six things you need to know about Ann Cathrin November Høibo*. Standard, 2012, upaginert.

⁷ Amy Sherlock. «Focus Studio Visit: Ann Cathrin November Høibo. Tactile Textiles». *Frieze*, 21. november 2013. <https://www.frieze.com/article/focus-studio-visit-ann-cathrin-november-hoibo>. Sist lesen 25. oktober 2025.

⁸ Steinar Sekkingstad. «Collapsing into image», i *Image Support*. Bergen Kunsthall, 2016, IV.

kunstsynet desse representerer. Sjølv om motiva hennar er abstrakte, er materialvalet både bildeskapande og meiningsdannande.

Det eg saknar i all litteratur om Høibo, er eksemplifisering av korleis desse generelle observasjonane kjem til uttrykk i konkrete verk. Inspirert av The One Work-serien til Afterall Books har eg difor tatt for meg eit einskilt kunstverk av Høibo, for å undersøka kva ei nærlesing kan gi av svar på spørsmåla som omtalane av henne reiser: Korleis materialiserer dialogane med minimalisme og konseptkunsten seg heilt konkret? Korleis lar ei konseptuell tilnærming seg sameina med sterk materialkjensle? Og meir overordna: Kva plass har tekstil som metode, materiale og tradisjon på kunstscenen i dag, og korleis kan ein skriva om kunstverk frå samtida som går på tvers av etablerte kategoriar?

Verket eg har valt, er *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* (2011/2017) (ill. 1). Bortsett frå utstillinga som verket opphavleg blei laga til, har det aldri blitt vist seinare. I 2017 laga kunstnaren ein rekonstruksjon til Nasjonalmuseet, men denne utgåva er enno ikkje digitalisert. Difor kjem ikkje verket fram når ein søker på Høibo i samlinga til museet på nett. Den opphavlege utstillingskonteksten, og bakgrunnen for at kunstnaren laga ei ny utgåve av verket, vil eg ta opp seinare. Her vil eg berre slå fast at analysen baserer seg på det verket som i dag er i samlinga til Nasjonalmuseet, og det er denne utgåva av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* teksten handlar om med mindre det eksplisitt blir vist til det opphavlege verket frå 2011.

Det er sjeldan ein kunstnar opplever å bli innkjøpt til Nasjonalmuseet i Oslo berre seks år etter avslutta utdanning og før fylte førti år.⁹ Men dette opplevde Høibo i 2017, då museet kjøpte både *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* og vevnaden *Flukt forover 1* (ill. 2).¹⁰ I pressemeldinga frå museet blei *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* presentert og forklart på følgjande vis:

Det nyinnkjøpte verket av Ann Cathrin November Høibo er et godt eksempel på hvordan Nasjonalmuseet sikrer seg tidlige verk fra kunstnerens karriere på et senere tidspunkt. I dette tilfelle gikk vi gjennom alle verk fra kunstneren og synes *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* var et gjennombruddsverk for Høibo med viktig virkningshistorie for samtidskunsten i Norge. Høibo laget det opprinnelig for utstillingen «Human Pattern» på Kunsthall Oslo i 2011. Siden verket ikke lenger

9 Jorunn Veiteberg. *Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-talet*. Kulturrådet/ Fagbokforlaget, 2019, 125.

10 I tillegg fekk Nasjonalmuseet verket *The Kiss* (2012) i gåve.

fantas fysisk, laget kunstneren en ny versjon for Nasjonalmuseet. I det minimalistisk utseende gulvarbeidet referer [sic!] hun til to kunsthistoriens store helter, den amerikanske minimalisten Carl Andre og Joseph Beuys' filtarbeider. Mens arbeidet virker minimalistisk kjølig er det samtidig en veldig privat fortelling om kjærlighets-sorg som antydes i tittelen og ved bruk av egne klesplagg og suvenirer fra en reise.¹¹

I denne kortfatta teksten blir det rekonstruerte verket kanonisert som eit gjennombrøtsverk for kunstnaren. Våren 2011 då den første utgåva av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* blei til (ill. 13), var Høibo i ferd med å avslutta masterstudiet på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Samstundes var ho begynt å gjera seg gjeldande i norsk kunstliv. Året før hadde ho blitt tildelt Sparebankstiftelsen DnB NORs kunstpris til ein nye-tablert kunstnar. Installasjonen som hadde overtydd juryen hadde den talande tittelen *Preparation For A Masterpiece*.



Illustrasjon 1. Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2017. Skulptur. Koparfolie, akryl, innramma collage, filt, plast, skinn, nylon. 13 x 200 x 144 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

¹¹ <https://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/pressreleases/innkjoep-ann-cathrin-november-hoeibo-og-steinar-haga-kristensen-til-nasjonalmuseet-2139989>.



Illustrasjon 2. Ann Cathrin November Høibo, *Flukt forover 1*, 2017. Vevnad. Kokostråd, silketyll, syntetisk tyll, stein, plast. 240 x 180 x 7 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Nasjonalmuseet/Annar Bjørgli. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

I I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now er det ikkje nytta råmateriale som ber om å bli forma. Dei åtte delane er enten funne eller kjøpte, og så er dei blitt stabla oppå kvarande. Frå nedst til øvst finn vi koparfolie, akrylplate, innramma collage, filt, søppelpose, semska bukse, skinnbukse

og brillesnor.¹² Høibo er i dag mest kjent for handvevde bildeteppe, men i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er veving og vevnader berre til stades som motiv i fotografiet som inngår i den innramma collagen. Det at arbeidet først og fremst har gått ut på å samla saman ulike element, og at ho har brukt klede og anna som ikkje opphavleg er tenkt til kunstfremål, er karakteristisk for sjangeren assemblage, slik W.C. Seitz i si tid definerte han.¹³ Seitz stod bak den epokegjerrande utstillinga *The Art of Assemblage* på Museum of Modern Art i New York i 1961 med kunstnarar som Robert Rauschenberg, John Chamberlaine, Daniel Spoerri, Louise Nevelson og Arman. Det eg finn særleg fruktbart med omgrepet assemblage, er at den kunstnarlege prosessen som ligg til grunn, opnar for følgjande spørsmål: Kvar er objekta og materiala funne, kjøpte eller samla? Ofte inneheld assemblagar i tillegg readymades, slik tilfellet er med verket til Høibo. I *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er ein av readymade-ane jamvel eit tidlegare produsert og unikt verk av Høibo. Å undersøke kva tolkingar readymades opnar for, og kva nye konnotasjonar og betydingar som oppstår når ting og tøy blir brukt i nye samanhengar, er difor også eit emne eg vil ta for meg.

I norsk samanheng er nemninga assemblage lite utbreidd. I motsetning til collage finst ikkje ordet i ordboka som Språkrådet står bak. Søk i *digitaltmuseum.no* gir berre 72 treff. Det er særleg objekt frå 1970-åra av mellom andre Kjartan Slettemark, Per Kleiva og Berit Soot Kløvig som der har fått ordet assemblage hefta på seg. I dei fleste falla er termen brukt om teknikken og ikkje som ei sjangernemning. Den overordna kategorien er då skulptur eller installasjon. Nasjonalmuseet har katalogisert *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* som skulptur, men i den siterte teksten er det også kalla eit golvarbeid. Grunnen til det er at verket ikkje har nokon tydeleg base, nokon sokkel eller noko podium; det ligg direkte på golvet. Høgda er berre 13 cm og omrisset 144 × 200 cm. I verkslista til Kunsthall Oslo frå 2011 er *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* kalla ein installasjon. Assemblage, skulptur, golvarbeid, installasjon: Ein flytande identitet er typisk for mykje samtidskunst, og det er eit emne som vil bli grundigare drøfta mot slutten av denne studien. Sidan skulptur kan seiast å vera ein overordna og i dag svært open kategori med lange

12 I museet si katalogisering er filten feilaktig registrert som «bomulltekstil».

13 Ernst van Alphen. *Seven Logics of Sculpture*. Valiz, 2023, 166.

historiske røter, har eg av praktiske grunnar valt å følge Nasjonalmuseet i val av kategori. I det følgande omtalar eg difor verket som ein skulptur.

Metoden min er først og fremst å følge materialane. Materialar og materialitet har lenge vore eit forsømt emne i kunsthistorie og kunstteori.¹⁴ Denne metoden inneber å vera open for både dei ikkje-kunstnarlege og dei kunstnarlege betydingane materialane ber med seg. Ved å følge materialane hevdar redaktøren av boka *Materiality*, Petra Lange-Berndt, «one encounters entangled, anachronistic layers, incorporating references that point beyond canonical art-historical boundaries»¹⁵. Å stilla seg kritisk til kanon og kunstnarlege hierarki, enten det gjeld materiale, teknikkar eller medium, har vore ein sentral del av feministisk kunsthistorie sidan 1970-åra.¹⁶ Tilnærminga mi bygger på denne feministiske tradisjonen. Tradisjonelt har kunsthistoria vektlagt form over materiale, og innanfor den konseptuelle kunsttradisjonen som Høibo kan plasserast i, er materialane underordna ideen.¹⁷ Eg vonar difor at eg ved å setta materialane i sentrum får fram at det er eit perspektiv som kan opna for nye lesemåtar. Ingen andre materialar er så knytte til kvinner som tekstil, så inkluderinga av tøy i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* opnar også for drøftingar av forholdet mellom kjønn og kunst. Medan Nasjonalmuseet berre nemner to mannlege kunstnarar som referansar for verket, vil eg i tillegg plassera Høibo i ein matrilinær samanheng. Endeleg reiser også den gåtefulle tittelen fleire spørsmål. Opnar bruken av det personleg pronomenet «I» i tittelen for ei kopling mellom liv og verk? Handlar det om ei privat kjærleikssorg, eller er andre tolkingar mogelege? Dette vil særleg bli undersøkt i lys av praksisen til Høibo for bruk av titlar.

14 Monika Wagner. *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. C.H.Beck, 2001, 11. Sjå også Maria Fabricius Hansen og Hans Jørgen Fredriksen red. *Kunst og materialitet*. Aarhus Universitet 2007.

15 Petra Lange-Berndt, red. *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2015, 16.

16 Nanette Salomon. «The Art Historical Canon: Sins of Omission», i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, Oxford University Press 1998, 344–355; Griselda Pollock. *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*. Routledge, 1999.

17 Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Phaidon, 1998, 4.

Eit verk i verket

Eit av elementa i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er ein innramma collage. Den hadde Høibo tidlegare vist som eit sjølvstendig verk på juniutstillinga til Kunstnerforbundet i 2010. Det er difor eit verk i verket som fortener ein grundigare presentasjon. Collagen er forsynt med museumsglas og ei solid ramme av ask og består først og fremst av eit appropriert, reproduisert og forstørra fotografi. Berre halve bildet er synleg, men med hjelp av Google let det seg raskt identifisera som eit foto tatt av den amerikanske fotografen Timothy H. O'Sullivan (1840–1882) i 1873 (ill. 3). Det året drog han på ein lengre tur for å dokumentera livet til urfolk i den sørvestlege delen av USA. Motivet i det aktuelle fotografiet er av fem personar i ein navahofamilie. Synleg for oss er berre ein sittande mann som er vend frontalt mot oss, og som er hylla inn i eit stripete teppe som er karakteristisk for navahofolket. Skjult for oss er mellom anna ei kvinne som sit og vev. Opphavleg blei fotografiet publisert i ei bildebok med forklarande tekstar. Om teppa deira og mannen som er avbilda, står det:

The Najajo [sic!] blankets, woven by the women of the tribe, are famous the world over / for their excellent quality and close texture, which makes them impervious to water. / One of them, with black and white stripes, may be seen upon the person of the / "brave" who sits on the right of the group."¹⁸

Høibo har gjort nokre få manipulasjonar med fotografiet. Funne bilde på internett er manuelt blitt limte på som mindre, men meiningsfulle element. Mannen har såleis fått erstatta den eine skoen sin med eit bilde av ein sko frå det franske luksusvaremerket Céline. Firmaet blei grunnlagt i 1945 av designaren Céline Vipiana, men mange reknar åra under den prislønte designaren Phoebe Philo som stordomstida. Etter at ho slutta i desember

18 <https://www.getty.edu/art/collection/object/106GHX>.

2017, har Celine skrive varenamnet utan akutt aksent. Eg legg vekt på dette, for slike detaljar er viktige for Høibo.¹⁹ Det er såleis ikkje tilfeldig at skoen i collagen er ein Philo-designa sko. Konnotasjonane til kult og kvalitet melder seg straks, men også til noko fornemt og attraktivt. Alt saman er verdjar som tener til å aktualisera og opphøga navahokulturen som dei her er blitt kopla til.



Illustrasjon 3. Timothy H. O'Sullivan, *Navaho-familie, nær Old Fort Defiance, New Mexico*, 1873. Albumen print. 21 x 15 cm. Digital Commonwealth, Boston Public Library.

19 Ann Cathrin November Høibo intervju av forfatteren 13. februar 2025.

Treet som mannen i fotografiet sit ved, har fått ein del av stammen dekt av murstein. Frå Høibo si side refererer det til det engelske folkeeventyret «Dei tre små grisene».²⁰ Dei blir sende ut i verda for å greia seg sjølve. Først av alt må dei bygga seg hus, men den stygge ulven greier å øydelegga huset både til grisen som bygger sitt av strå og til grisen som vel tre. Berre den kloke og arbeidsame grisen som bygger seg eit hus av murstein, greier å overvinna ulven. I landskapet navahofamilien er avbilda i finst både strå og tre, og i tillegg har kunstnaren føydd til eit bilde av murstein. For Høibo handlar denne referansen til eventyret om kor viktig det er å bygga eit solid fundament for eige liv og virke.²¹ Sett som heilskap kan collagen kanskje også tolkast som ein allegori på kunstnarleg arbeid, der det ikkje er gitt kva materiale eller strategi som fører til suksess. Innramma saman med fotocollagen er også ein gullklump (ill. 4). Han er lett å oversjå, men tener som eit ytterlegare teikn på Høibo si verdsetting av den tekstile kulturarven frå navahoane.



Illustrasjon 4. Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2017. Detalj. Foto Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

²⁰ Høibo intervju av forfattaren 13. februar 2025.

²¹ Høibo intervju av forfattaren 13. februar 2025.

KAPITTEL 2

Læreår

Før eg går vidare i analysen av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, kan det vera nyttig å gå grundigare inn på bakgrunnen for den kunstnarlege praksisen til Høibo. Ho har alltid vore interessert i klede, og i to år før ho starta på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), dreiv ho ein butikk for vintageklede i Kristiansand. Arbeidet lærte henne mykje om materialar og kvalitetsskilnader, og var også ei god trening i det å sjå.²² Gjenbruk går også som ein raud tråd gjennom kunstproduksjonen hennar.

Tekstilkunsten oppdaga ho først gjennom ein artikkel om Hannah Ryggen. Det var i eit blad på venterommet hos tannlegen at ho som ung kom over denne, og «fikk en helt fysisk reaksjon».²³ Ryggen, født Jönsson, var opphavleg frå Sverige og starta som målar. På ein studietur til Dresden i 1922 møtte ho den norske bildekunstnaren Hans Ryggen (1894–1956), og dei slo seg etter kvart ned på heimstaden hans på Ørlandet på halvøya Fosen i Trondheimsfjorden. Det var her Ryggen lærte seg plantefarging av garn og å veva. Frå 1930-åra av og til ho døydde, blei det til over hundre monumentale bildeteppe, der ho kommenterte både dagsaktuelle, politiske hendingar og gav uttrykk for eigne personlege kjensler og erfaringar. Teppa hennar blei lagde merke til. Ho var den første tekstilkunstnaren som fekk med eit verk på Høstutstillingen (1964), og ho var den første kvinnelege kunstnaren som åleine fekk representera Noreg på Venezia-biennalen (1964).²⁴

22 Høibo intervju av forfattern 13. februar 2025.

23 Pernille Skar Nordby og Marte Danielsen Jølbo, «Å nå toppen av et fjell». <https://koro.no/anne-cathrin-november-hoibo/>. Sist lesen 9. mai 2024.

24 Mellom 1897 og 1928 deltok Kitty Kielland, Marie Tannæs, Harriet Backer, Oda Krohg, Helga Ring Reusch, Signe Scheel, Anna Schønheyder og Maren Sverdrup på biennalen; Kitty Kielland heile tre gonger. Dei utstilte i den sentrale paviljongen og regelen var maks to bilde. Noreg som nasjon begynte først å delta etter andre verdskrigen. Kjelde: Anne Milnes. *Norsk deltakelse på Venezia-biennalen*. Hovedoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo 1996.

Høibo blei fascinert av det ho las både om livet og kunsten til Ryggen, og oppsøkte det lokale biblioteket for å finna ut meir om den særeigne kunstnaren. Då oppdaga ho at det fanst ein vevar i Kristiansand som var inspirert av Ryggen, Else Marie Jakobsen (1927–2012). Ved eit tilfelle støytte ho på Jakobsen kort tid etter, og då tok ho mot til seg og spurde om ho kunne få koma til henne og læra å veva.²⁵ Dette var i 2003, og Høibo var 23 år gamal. Jakobsen var raus, framhevar Høibo, og i nokre år gjekk ho sporadisk i lære hos henne.²⁶ Ho blei aldri ein fast assistent. Først og fremst fordi ho var einsleg mor med eit lite barn å ta omsyn til, men den gongen hadde ho heller ikkje tolmod til å sitta i veven i lang tid. Jakobsen er difor meir for ein mentor å rekna.

Jakobsen nytta oppstadvev, noko også Høibo har halde fram med i tillegg til mindre rammevevar. Det mest typiske for oppstadveven er at han står oppreist, og at renningstrådane blir haldne stramme ved at dei er knytte fast nede ved golvet til lodd eller steinar. Det er ein urgammal vevstoltype som også er nytta av navahoane i det omtala fotografiet i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Høibo brukar ikkje skyttel, men fører trådane inn for hand. Einaste hjelpemiddelet er ein vanleg middagsgaffel som ho brukar til å slå ned innsmettrådane med. «Det med gaffelen har jeg lært av Else Marie Jakobsen som også vevde slik. Det er det enkleste verktøyet, veldig tilgjengelig og hverdagslig», fortel ho i eit intervju.²⁷ Jakobsen inkluderte gjerne alt frå fiskegarn og handspunne garn til silke-, sølv- og gulltrådar i ein og same vevnad. Ho var i det heile svært fordomsfri overfor handverket, og den viktigaste lærdomen Høibo fekk med seg, var den klare meldinga frå Jakobsen om at ein ikkje kan gjera noko feil i veven: «Alt er tillatt.»²⁸

I tillegg var Jakobsen klår i mælet når det galdt behandlinga av tekstilkunsten i norsk kunsthistorie. Det er jamvel eit hovudtema i teppet *Dromedarene* (1986) (ill. 5) og *Dromedarene og tekstilkunsten* (1991).²⁹

25 Om Høibo sitt møte med Jakobsen sjå «Intervju / Ann Cathrin November Høibo» i *Else Marie Jakobsen. Billedvev og engasjement*. Sørlandets Kunstmuseum, 2013, 103.

26 Høibo intervju av forfattaren 28. mai 2023. Dei biografiske opplysningane i dette avsnittet er alle frå dette intervjuet.

27 Nordby og Jølbo. *Å nå toppen av et fjell*.

28 Siert etter Gunvald Opstad. *Else Marie Jakobsen*. J.M. Stenersens Forlag, 1987, 7.

29 Dei to teppa er nesten identiske. *Dromedarene* var med på Jakobsen si retrospektive utstilling på Galleri F15 28. februar til 22. mars 1987. *Dromedarene og tekstilkunsten* er i samlinga til Stortinget. I katalogen *Else Marie Jakobsen. Billedvev og engasjement* (2013) er *Dromedarene* blitt forveksla med *Dromedarene og tekstilkunsten* og datert til 1991 i brødtekst og bildetekst, medan det står 1994 i verkslista til slutt i katalogen. Notatar i arkivet etter Jakobsen i Vest-Agder-museet tyder på at 1991 er den rette dateringa av teppet til Stortinget. Kunstsilo eig ein variant frå 1994, der måleriet *Skrik* av Edvard Munch har erstatta måleriet til Balke.

Kunsthistorikarane er skildra som tre hovne dromedarar. Det meste av kroppen deira er dekkja av eit bilde i bildet: ei attgjeving av Peder Balke sitt måleri *Fyr på den norske kyst* (1885). Måleriet er delt opp i ruter, noko som ifølge Jakobsen symboliserer ei tradisjonell kunsthistorisk reduserande, analytisk og dissekerande tilnærming til kunst.³⁰ Tekstilkunst har dromedarane derimot ingen sans for. Rundt måleriet til Balke er det fleire tekstilfragment med dekorative mønster, men desse enten trampar dromedarane på, eller dei vender seg bort frå dei.



Illustrasjon 5. Else Marie Jakobsen, *Dromedarene*, 1986. Bildevev. 155 x 155 cm.
Foto: Kjartan Bjelland © Else Marie Jakobsen / BONO 2026.

Medan Balke er ein del av den norske kunsthistoriske kanonen, er den dekorative kunsten ikkje det. Det er grunnen til at Jakobsen på polemisk

³⁰ Trude Schelderup Iversen. «Materialets tale» i *Materialets tale. Kunstens taktile språk*, red. Iversen. KORO, 2019, 10-11; Frank Falch. «Billedvev og engasjement», i *Else Marie Jakobsen: billedvev og engasjement*, 58.

vis har vove inn utsegna *J'accuse* (Eg skuldar [nokon]). Bakgrunnen for klagen var tufta på personleg erfaring: «Etter å ha sitta i Nasjonalgalleriets styre i tre år og kjempet mot en mur av mannlig motstand mot tepper – anklager jeg kunsthistorikerne for bakstreveri.»³¹ Fire gonger er formuleringa *J'accuse* gjentatt i teppet. Referansen til den franske forfattaren Émile Zola er openberr.³² Det var desse orda han ytra i det berømte forsvaret for den jødiske kaptainen Alfred Dreyfus, som blei urettmessig dømd for landsforræderi i si tid.³³ Her er det Jakobsen sine egne initialar som står under kvar av skuldingane. I ei drøfting av dette verket spør kuratoren Trude Schjelderup Iversen: «Er denne insisteringen, kombinert med anklagen, noe som må til for å bevege den sendrektige historieskrivingen som holder kvinnelige kunstnere og den material-baserte tekstilen – håndverket – ute av billedkunstfeltets sentrum?»³⁴ Både sosialt og juridisk er det å skrive under på noko med sitt eige namn å gjera krav på å bli rekna med. Det er ei handling som får ekstra tyngde i kunstnarleg samanheng i lys av den usynleggjeringskvinnelige kunstnarar har blitt utsette for i kunsthistoria.³⁵ Jakobsen siterer også seg sjølv i *Dromedarene*. Mønsteret i dei dekorative innsлага peikar mot eit av hovudverka hennar, *Den røde tråd* (1981/1982), som heng i Realbygget på Universitetet i Bergen (ill. 6). I tillegg til å vera det største tekstilkunstverket som er laga i landet, er det ei utsmykking rikt på referansar til norsk tekstilhistorie. Teppe frå vikingtid til formødrer som Frida Hansen (1855–1931), Hannah Ryggen og Synnøve Anker Aurdal (1908–2000) er siterte, forutan ei rekkje samtidige kollegaer av Jakobsen. *Den røde tråd* er kort og godt eit «kampskrift i røde toner», som Jakobsen sjølv har karakterisert det.³⁶ Det er eit verk som stadfestar at «den röda tråden i kvinnohistorien är textil», som det heiter i ei svensk bok om emnet.³⁷

31 Gunvald Opstad. «– Jeg anklager, sier Else Marie Jakobsen». *Vi ser på kunst* nr. 1/1987, 22.

32 Denne koplinga finst både i Reidar Mosland. «Else Marie i veven». *M magasin sør*, mars 1987, 10, og i Iversen, «Materialets tale», 11.

33 Zola sitt opne brev «J'Accuse...! Lettre au Président de la République» blei trykt i vekeavisa *LAurore* 13. januar 1898. For meir bakgrunnen om saka og merkemda ho fekk også i Noreg, sjå Bernt Hagtvet. *Bjørnstjerne Bjørnson, de intellektuelle og Dreyfus-saken*. Aschehoug, 1998.

34 Iversen, «Materialets tale», 11.

35 Anna C. Chase. «Feminism, identity, and self-representation: self-portraiture reimaged», i *The Female Gaze. Women Artists Making their World*, red. Robert Cozzolino. The Pennsylvania Academy of The Fine Arts, 2012, 78.

36 Tone Sandberg. «Vevkunst med en klar, rød tråd gjennom ti saler», *Fædrelandsvennen* 16. mars 2013. <https://www.fvn.no/kultur/i/MXM5r/vevkunst-med-en-klar-roed-traad-gjennom-ti-saler>.

37 Birgitta Svensson og Louise Waldén, red. *Den feminina textilen. Makt och mönster*. Nordiska Museets förlag, 2005, 12.



Illustrasjon 6. Else Marie Jakobsen, *Den røde tråd*, 1981–82. Bildevev. 90 m². Utsnitt. Universitetet i Bergen, Realfagbygget/KORO. Foto: Thor Brødreskift. © Else Marie Jakobsen / BONO 2026.

Frå starten av hadde Høibo såleis fått innsikt i korleis tekstilkunstnarane før henne har følt seg nedvurderte og marginaliserte berre i kraft av valet av medium. Det var ein kategori «på siden av det generelle kunstfeltet», som kunsthistorikaren Marit Paasche har formulert det.³⁸ Det blir indirekte stadfesta i boka *Ny norsk kunst etter 1990* frå 2011, der tekstilkunst er så godt som fråverande.³⁹ Fordomar mot tekstilkunst vitnar også fleire episodar frå Høibo si eiga studietid om. Etter å ha gått tre år på tekstil på avdelinga kunst og håndverk på KHiO frå 2005 av, flytta ho over på avdelinga Kunstakademiet for å ta master. Der held ho fram med å veva, og ho minnest ein gjestelærer som vantru spurde om dei verkeleg fekk lov til det.⁴⁰ Like uforståande, om enn ikkje avvisande, var dei til valet av vev på Städelschule i Frankfurt am Main, der ho var vintersemesteret 2009–2010. Likevel heldt ho fast på veven: «Generelt har jeg tatt det som en selvfølge at jeg kan, eller bør gjøre det jeg vil. Jeg har bestemt meg for at tekstil er like høyverdig som hva som helst annet. En tråd eller en malingstube, det er det samme.»⁴¹ Ho lar seg med andre ord ikkje merka med negative kommentarar til korkje valet av teknikk eller materialar. Tvert imot har det

38 Marius Lien. «Mellom barken og veven». Intervju med Marit Paasche. *Morgenbladet* 4.–10. mars 2011, 27.

39 Ein gobelin av Jan Groth (vevd av Benedikte Groth) og eit brodert bilde av Hans Hamid Rasmussen er dei einaste tekstile verka som er avbilda i denne boka som er forfatta av Øystein Ustvedt.

40 Høibo intervju av forfattaren 28. mai 2023.

41 Ingvild Krogvig. «Mesterverk og hippe tekstiler». *Kunsthåndverk* nr. 1, 2012, 20.

styrkt henne i trua på at ho er inne på noko som kan ha utfordrande kraft og forstyrre den rådande ordenen. At verk som *I don't need you anymore*, *I'm into Carl Andre now* og installasjonar som er sette saman av vovne teppe, klesplagg og andre objekt, ikkje så lett lar seg kategorisera, er nett det ho ønskjer å oppnå. Difor har fordomanane mot tekstilkunst og kunsthandverk heller ikkje vore ein diskurs ho har engasjert seg i.⁴²

Det kan undra at ein kunstnar på 2000-talet har møtt motstand både mot tekstile materialar og vev som teknikk. I 2011 var det trass alt over tretti år sidan Norske tekstilkunstnere blei skipa og anerkjent som kunstnarorganisasjon. Like lenge har tekstilkunstnarar og kunsthandverkarar vore sidestilte med målarar, skulptørar og andre bildekunstnarar med omsyn til statlege støtteordningar, stipend og offentlege utsmykkingsoppdrag. Likevel viser kritikaren Arve Rød i ei melding i 2011 til at tekstil blir rekna som «et kunstnerisk medium uten særlig kunstnerisk eller diskursiv tyngde».⁴³ Som feministiske kunsthistorikarar lenge har påvist, er dette ei haldning som mannlege kritikarar og kunstnarar i den vestlege verda har framført gjennom heile modernismen.⁴⁴ Det har ikkje berre ramma kvinner som arbeider med tekstil, men også ikkje-vestlege kunstnarar av begge kjønn som har andre tradisjonar for bruk av tekstil.⁴⁵

42 Høibo intervju av forfattaren 28. mai 2023.

43 Arve Rød. «Intim internasjonalt». *DN Magasinet* 5.–6. mars 2011.

44 Norma Broude. «Miriam Schapiro and 'Femme': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art», i *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard. Harper & Row, 1982, 315-329; Rozsika Parker og Griselda Pollock. *Old Mistresses – Women Art and Ideology*. Routledge & Kegan Paul, 1981.

45 Sjå bibliografien til Aram Han Sifuentes, Lisa Vinebaum og Namita Gupta Wiggers. *Unsettling Coloniality: A critical and radical fiber/textile bibliography*. https://www.researchgate.net/publication/341992187_unsettling_coloniality_a_critical_and_radical_fibertextile_bibliography.

Utstillinga *Det menneskelige mønster – Hannah Ryggen i vår tid*

Av pressemeldinga til Nasjonalmuseet går det fram at *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* opphavleg blei laga til utstillinga *Human Pattern*, eller *Det menneskelige mønster*, som den norske tittelen lydde. Det museet ikkje opplyser, er at utstillingstittelen hadde eit tillegg: *Hannah Ryggen i vår tid*.⁴⁶ Omdreiingspunktet var nemleg seks bildeteippe av Ryggen (1894–1970) frå åra like før, under og etter den andre verdskrigen. Tittelen på utstillinga var også henta frå Ryggen. I ein kommentar til vevnaden *En fri* (1948), som var med i utstillinga, skriv ho i sitt personlege blandingspråk av svensk og norsk at det handlar om «Det menneskelige Mønstreet – vi alle är fanger i» (ill. 7).⁴⁷ Ei mengd ansikt og hender med ulike verktøy og ting i hendene dannar bakgrunnen i denne bildeveven. Dei symboliserer den arbeidande massen som held hjula i gang medan verdiane dei skapar, rullar inn som myntar i statskassa. På toppen av gullet har Ryggen portrettert statsminister Einar Gerhardsen. Under han klatrar ambisiøse politikarar oppover mot høgare posisjonar. Ei kvinne og ein mann representerer overklassen, som er fødd til ein plass i toppen. Den einaste frie er kunstnaren, som er skildra med ei solsikke i handa. *En fri* tematiserer eit urettvist samfunn med økonomiske skilnader. Med mønsteret vi er fanga i, meiner Ryggen klassesamfunnet, der nokre kan nyta medfødde privilegium, medan den grå massen slit og strevar.

46 Utstillinga blei vist på Kunsthall Oslo 5. mars–24. april 2011.

47 *Det menneskelige mønster*. Kunsthall Oslo, 2011, upaginert. <http://kunsthall oslo.no/wordpress/?p=309>



Illustrasjon 7. Hannah Ryggen, *En fri*, 1948. Bildevev. Ull og lin. 190 x 188 cm. Nordensfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Freia Beer. © Hannah Ryggen / BONO 2026.

Høibo var ein av initiativtakarane til utstillinga *Det menneskelige mønster*.⁴⁸ Fordi størstedelen av produksjonen til Ryggen finst på Nordensfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim, hadde ho eit sterkt ønske om å få vist bildeteppa til Ryggen i Oslo. I 2009 tok ho, saman med medstudenten Maria Brinch og bildekunstnaren Lotte Konow Lund, kontakt med kunsthistorikaren Marit Paasche som dei visste var opptatt av Ryggen.⁴⁹ Å gjera kunsten til Ryggen meir synleg og relevant blei eit felles mål. Då Kunsthall Oslo viste interesse, tok Paasche på seg oppgåva som kurator i samarbeid med Will Bradley i Kunsthallen. Slik blei utstillinga *Det menneskelige mønster – Hannah Ryggen i vår tid* til.

⁴⁸ Høibo intervju av forfattere 28. mai 2023.

⁴⁹ Sjå Ingrid Lønningdal. «Kuratoren Marit Paasche». *Billedkunst* nr. 2, 2011, 50; og Marit Paasche. *Hannah Ryggen. En fri*. Pax, 2016, 11-12.

I staden for ein biografisk dominert lese måte og i staden for ei forankring i tekstilkunst kopla utstillinga Ryggen sine bildeteippe til ei breiare vifte av kunst og kunstnarar. Europeiske kunstnarar som til liks med Ryggen hadde brukt kunsten til å ta avstand frå fascisme og krig i 1930- og 40-åra, blei ein tråd i utstillinga. Ein annan tråd knytte Ryggen til utviklinga av den abstrakte modernismen i Noreg. Den siste tråden handla om kunstnarar som hadde ført arven frå Ryggen vidare enten i form av politiske ytringar, kvinne- og klassekamp eller i valet av medium. Desse var prov på at «Ryggens temaer og metoder ennå en gang er relevante for en samtidig praksis». ⁵⁰ Høibo blei plassert i denne siste gruppa og blir i katalogen løfta fram som ei som er direkte influert av Ryggen. Denne oppfatninga blei stadfesta av kritikken. Den tydelegaste linja, utstillinga sett under eitt, gjekk frå Ryggen og til Høibo og svenske Charlotte Johannesson (f. 1943), hevda Geir Haraldseth på nettstaden *kunstkritikk.no*. ⁵¹ Dessverre utdjupa han ikkje kva som batt dei saman utover «vev og teknikk».

I utstillinga var *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* plassert i eit eige rom saman med to andre verk, *Bærestolen* (1959) av Hannah Ryggen (ill. 8) og måleriet *Mørkt fjell* (1965) (ill. 9) av Anna-Eva Bergman (1909–1987). ⁵² Ein dialog blei med dette etablert med to avdøde kunstnarar som representerte tekstilkunst og modernistisk måleri, og ein figurativ så vel som ein abstrakt tradisjon. At ho blei sett i samanheng med desse to, var grunnen til at ho valde å laga eit golvarbeid, fortel Høibo. ⁵³ Ho ønskte bokstavleg tala å leggja seg flat for to kunstnarar ho ser opp til. Slik fekk utstillinga den same funksjonen som Sara Ahmed tilleggdet å sitera kvinner ho står på skuldrene til: «Citation is feminist memory. Citation is how we acknowledge our debt to those who came before; those who helped us find our way.» ⁵⁴ Å løfta fram betydninga av denne samanstillinga med kunsten til Bergman og Ryggen som ei mogeleg tolking av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er mitt bidrag til eit slikt minnearbeid som Ahmed er fortalar for.

Spørsmålet er kva utstillingskonteksten opnar for av perspektiv på skulpturen til Høibo. Eg vil framheva særleg tre, der eitt handlar om kjærleik, eit anna om det særlege ved vev og tekstil og det tredje om motsetninga mellom abstrakt og dekorativt bildespråk.

50 *Det menneskelige mønster*, upaginert.

51 Geir Haraldseth. «Politikkens form og farge», *Kunstkritikk*, 9. mars 2011. <https://kunstkritikk.no/politikkens-form-og-farge/>.

52 Måleriet til Bergman høyrer til Oslo kommune, der det er registrert med tittelen *u. t.* (utan tittel).

53 Høibo intervju av forfattaren 13. februar 2025.

54 Sara Ahmed. *Living a Feminist Life*. Duke University Press, 2017, 15–16.



Illustrasjon 8. Hannah Ryggen, *Bærestolen*, 1959. Bildevev. Stockholms Stadsmuseum. Foto: Kunsthall Oslo. © Hannah Ryggen / BONO 2026.



Illustrasjon 9. Anna-Eva Bergman, *u t. / Mørkt fjell*, 1965. Olje på lerret. 180 x 240 cm. Oslo kommunes kunstsamling. Foto: Werner Zellien. © Anna-Eva Bergman / BONO 2026.

KAPITTEL 4

Hannah Ryggen – sorg og kjærleik

Det var på grunn av Hannah Ryggen at Høibo bestemte seg for å begynna å veva. «Ryggen er en av mine største inspirasjonskilder, som menneske, kunstner og veverske», fortel ho i eit intervju.⁵⁵ Det er difor eit solid grunnlag for å hevda at Ryggen var den første kunstnarlege kjærleiken hennar. Felles er interessa for vev både som teknikk og kunstform. Likevel ønskjer ingen av dei å bli klassifisert som tekstilkunstnar. Skulle ho settast i bås, ville Ryggen heller vera målar: «[J]eg er ikke veverske, jeg er maler som ikke bruker pensel, redskapet er veven.»⁵⁶

Det at teppa kunne lesast som måleri, var truleg grunnen til at Ryggen blei kjøpt inn av Nasjonalgalleriet i 1953. Museet samla ikkje på bildevev. Heilt til opprettinga av Museet for samtidskunst held dei fast i at tekstilkunst var kunstindustrimusea sitt domene.⁵⁷ Grunnen til det er tekstilkunsten si historiske forankring som «dekorativ kunst». Veven sin struktur av vertikale og horisontale linjer er gjerne styrande for det visuelle. Det er ein struktur som ligg særleg godt til rette for mønster. Sjølv om det også innanfor modernistisk måleri handlar om å vera tru mot bildet som ei flate, er det berre innanfor tekstilkunsten (og kunsthandverket) at det er vanleg å operera med eit omgrep som mønster.⁵⁸ Den formale logikken som ligg til grunn for vovne arbeid, har såleis eit anna utgangspunkt enn den som det abstrakte måleriet bygger på. Det er kort og godt tale om ulike visuelle språk i vestleg kunst.

55 Sitert etter Lien. «Mellom barken og veven», 27.

56 *Det menneskelige mønster*, upaginert.

57 Ailo Gaup. «Vevnads-innkjøp oppgave for kunstindustrimuseene». VG 30. april 1977, 39.

58 Eg har skrivne meir utførelg om dette i «Ein rytmisk kunst. Om mønster og minne», i: *Britt Smelvær*. Skald, 2005, 14–26, og i «Mønster som metakunst», i *Kari Dyrdal Mønster arbeider 2007–2011*. Kunsthøgskolen i Bergen 2012, 12–25.

Korkje Ryggen eller Høibo har late seg avgrensa av konvensjonelle oppfatningar av kvar tekstilkunsten høyrer heime. Slik Ryggen talar om vevnadene sine som måleri, handsamar Høibo gjerne tekstilane som assemblage eller installasjon. Som ho fortalde i eit intervju, var intensjonen hennar med i si tid å studera tekstil «å lære å veve, og ta det med inn i billedkunsten».⁵⁹ Med denne strategien har ho vore med til å opna nye dører for både vev og anna tekstilt materiale i samtidskunsten. Ein annan fellesnemnar mellom Ryggen og Høibo ligg i arbeidsmetoden i samband med vev. Dei arbeider begge fritt og direkte i veven, utan bruk av kartongar eller skisser. «Hvis jeg hade en teckning vore jo hela äventyret slut innan det var begynt», var argumentet til Ryggen.⁶⁰

Sjølv om Høibo har mange vovne verk i produksjonen sin, høyrer ikkje *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* til desse. Sambandet til Ryggen sitt bildeteppe *Bærestolen* (1959) må søkast på eit anna plan. Teppet er Ryggen si hyllest til ektemannen, målaren Hans Ryggen, som var død tre år før. Ho har portrettert han omgitt av blomar. Det er ein referanse til målarkunsten hans, for blomar var eit motiv han ofte vende tilbake til. I tillegg blir han i bildeteppet boren fram av ein engel og av den sørgande Hannah. Kjærleik og sorg er eit tema Ryggen har tatt opp i fleire arbeid. Familien er portrettert i krigsteppet *Grini, 6. oktober 1942* (1943), og motstridande morskjensler er tema i *Mors hjerte* (1947). Då ho vov *Vi lever på en stjerne* (1958), var også den døde ektemannen i tankane hennar. Viss det til grunn for *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* ligg ei privat kjærleikssorg, slik Nasjonalmuseet hevdar i teksten eg siterte innleingsvis, kan temaet kjærleik og sorg vera det som bind desse to verka saman. Tittelen med orda «I don't need you anymore» peikar mot eit brot, men kven «you» er, er ukjent. Kjærleikssorg er vondt, men tittelen er ikkje utan humoristisk snert. Setninga til Høibo lyder som ein frisk frase typisk for dagens datingkultur, der skiftande partnarar blir testa. *Thank U, Next*, som popartisten Ariana Grande kalla eit album med liknande tema. Tittelen vekker også assosiasjonar til meldingar ein kan høyra i jentegrupper der nokon blir dømd ute og andre inne, men som er alt anna enn morosame.

I motsetning til Ryggen plar ikkje Høibo vera eksplisitt om personlege relasjonar i kunsten sin. Derimot handlar arbeida hennar ofte om å

59 Krogvig. «Mesterverk og uhippe tekstiler», 19.

60 Sitert etter Inga Elisabeth Næss. *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*. Samlaget, 2002, 63. Sjå også Karl Olav Sægrov Mortensen. *Ann Cathrin November Høibo, Løpere / Runners*. Sørlandets Kunstmuseum, 2019.

utforska og utfordra kunstnarlege materiale og posisjonar. I lys av det ligg sambandet til Ryggen i den felles interessa for tekstil. Ei anna og, etter mi meining, meir relevant tolking av tittelen *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er at du-et (you) i tittelen er retta mot Ryggen. Ryggen har vore det store forbildet hennar, men denne utsegna og eit verk utan innslag av vovne element, er eit forsøk på lausriving og ei ny posisjonering. Den eine tolkinga utelet sjølvstilt ikkje den andre, og uansett kven som er inne eller ute, opnar *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* for dialogar med fleire andre kunstnarar og kunstpraksisar.

KAPITTEL 5

Anna-Eva Bergman – mellom abstraksjon og dekorasjon

Anna-Eva Bergman (1909–1987) var norsk, men det meste av livet budde ho utanlands. Som ung studerte ho målarkunst i Wien og Paris, og frå 1952 budde ho fast i Frankrike. Ho var internasjonalt orientert og deltok både på Documenta (1959) og biennalen i São Paulo (1969). Norsk natur blei likevel ei livslang inspirasjonskjelde, og ho skildra hav og himmel, horisontlinjer og fjellformasjonar i eit sterkt stilisert og abstrahert formspråk. Ho utvikla også ein særeigen måleteknikk med bruk av gull og sølv, og har med det «ytet et vesentlig bidrag til vår tids kunst», som det heiter i *Norsk kunstnerleksikon*.⁶¹ «Et bilde skal være levende – lysende – inneholde sitt eget indre selvlivede liv. Det skal ha klassisk storhet, ro og styrke som får tilskueren til å føle den indre stillhet, i likhet med det man føler når man trår inn i en katedral», skreiv ho i 1946, og skapte med det eit kunstnarleg program for arbeidet sitt.⁶²

Måleriet *Mørkt fjell* (1965) høyrer til ein serie som blei til året etter at Bergman hadde vore på ei reise med hurtigruta langs norskekysten til Finnmark. Landskapet og lyset i juni gjorde inntrykk, og er formidla i måleri der naturopplevingane er skildra i hennar karakteristiske forenkla formspråk. I *Mørkt fjell* er det mektige fjellet berre markert med ei linje som dannar silhuetten. Innanfor denne linja er forma fylt ut med sidestilte og ekspressive fargefelt. Dei mørke tonane dominerer. Reint koloristisk er det eit slektskap mellom måleriet og *I don't need you anymore, I'm into*

61 Tone Skedsmo. «Anna-Eva Bergman». *Norsk kunstnerleksikon*. Universitetsforlaget 1982, 199.

62 Sitert etter Hilde Mørch, «Rare fjell i magisk lys.» *Kunstavisen* 17. desember 2017. <https://kunstavisen.no/artikkel/2021/rare-fjell-i-magisk-lys>. Sist lesen 22. oktober 2025.

Carl Andre now som er dominert av ein fargeskala frå kvitt, beige, grått og over mot brunt. Samanstillinga minner oss om at også ein skulptur kan ha måleri-kvalitetar.

Det er ofte blitt halde fram at måleria til Bergman tenderer mot det dekorative.⁶³ Få karakteristikkar er meir effektive som middel til nedvurdering enn denne. Å få stampelet dekorativ er å bli ekskludert frå den høgaste posisjonen i kunsthierarkiet. Ei av dei som tidleg problematiserte dikotomien mellom abstrakt og dekorativ, høg og låg kunst, var kunsthistorikaren Nora Broude:

As art in the twentieth century became increasingly abstract, artists and critics struggled to create a clear distinction between the abstract and the 'merely' decorative. In order to define and maintain the position of abstract art as 'high' art, its supporters and apologists have been obliged literally to fight off the taint of association with so-called low art, variously defined as the decorative and often domestic handicraft productions of commercial artists, women, peasants and savages.⁶⁴

I drøftinga av denne motsetninga trekker Broude mellom anna fram Vasilij Kandinskij (1866–1944) og Henri Matisse (1869–1954). I vår samanheng er særleg Matisse interessant. I dei franske industribyane der han vaks opp og gjekk på skule, Le Cateau-Cambrésis, St-Quentin og Bohain, fanst det korkje museum eller kunstsamlingar på slutten av 1800-talet, men det var ein rik og variert tekstilindustri der. I slekta til Matisse hadde dei vore vevarar i generasjonar, og sjølv samla han frå ung alder på stoffprøver og alle slags tekstilar til «arbeidsbiblioteket» sitt. Med dei for hand kunne han kvar som helst dandera møblar og rom og leggja til rette for nye og radikale komposisjonar i måleria. Som ein intervjuar slo fast etter eit besøk i atelieret hans i 1952: «Matisse spends his time weaving. He is a weaver. His pencil is his shuttle, his loom the weft and warp of his canvas.»⁶⁵ Likevel var det først med utstillinga *Matisse: His Art and His Textiles* i 2005 at det nære forholdet hans til tekstil blei offentleg kjent.⁶⁶

63 Ole Henrik Moe. *Anna-Eva Bergman. Liv og verk*. Dreyer, 1990, 156.

64 Broude. «Miriam Schapiro and 'Femmage'», 315.

65 Sitert etter *Matisse, His Art and His Textiles*. Royal Academy of Arts, 2005, 14.

66 Utstillinga var kuratert av Ann Dumas og Hilary Spurling og blei vist på Royal Academy of Arts i London, Musée Matisse i Le Cateau-Cambrésis og The Metropolitan Museum i New York.

Mange kunstnarar har, til liks med Matisse, blitt inspirerte av tekstilar til å bryta med djupneperspektiv og i staden utvikla eit bildespråk prega av forenkling og abstraksjon. Innanfor den såkalla dekorative kunsten eller kunsthåndverket har eit ornamentalt bildespråk alltid vore kjernen, og for vevarane sin del, ein konsekvens av teknikken. I museumsutstillingar og kunsthistorisk litteratur om modernismen har det derimot vore ein tendens til å bagatellisera kjente bildekunstnarar sin innsats innanfor kunsthåndverk og design. Kritikaren Clement Greenberg prøvde til dømes å berga Matisse frå stampelet som dekorativ kunstnar med følgande dom: «Most of what I have seen of his tapestry designs, book decorations, smaller paper cutouts and even of his murals leaves me cool, and only the more persuaded that he is an easel painter from first to last.»⁶⁷

Det same hierarkiet gjer seg gjeldande innanfor keramikk. Tre bildekunstnarar som ruvar i keramikkhistoria, er Pablo Picasso (1881–1973), Juan Miró (1893–1983) og Asger Jorn (1914–1973). Men når eit museum kallar ei utstilling med keramikk, der desse tre er med, for *Unexpected: Artists' Ceramics of the 20th Century*, gir dei inntrykk av at keramikken er eit unnatak i produksjonen deira.⁶⁸ Kanskje kan vi med eit lån frå Tanya Harrod kalla kunnskapen om slike samband og eksperimentering på tvers av kunstnarlege hierarki og medium for ei av dei mange «lost modernisms» i kunsthistoria?⁶⁹ Mellom dei modernisme-historiene som ventar på å bli grundigare utforska, nemner Harrod «crafts made by women and based on hand processes».⁷⁰

Dekorativ er ikkje ein karakteristikk som passar på *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, men i lys av måleriet til Bergman blir den historiske motsetninga mellom dekorativ og abstrakt kunst aktualisert. Ho gjer oss medviten om at ulike visuelle språk har hatt ulik status slik også ulike kunstnarlege materialar og medium har hatt det. Dette er eit tema i skulpturen til Høibo, slik eg ser det. Men der Matisse blei sagt å veva med pensel og lerret, kan vi seia at Høibo gjer det motsette: Ho målar med

67 Sitert etter Jenny Anger. *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*. Cambridge University Press, 2004, 192.

68 Utstillinga fann stad på Museum Het Kruithuis i Nederland i 1998. For ei kritisk drøfting sjå Leopold L. Foulem. «Guess Who's Coming to Lunch», i *Ceramic Millennium*, red. Garth Clark. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2006, 339.

69 Tanya Harrod. «House-trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art», i *Contemporary Art and the Home*, red. Colin Painter. Berg, 2002, 64.

70 Harrod. «House-trained Objects», 64.

stoff og klede. Den kvite flata dei er lagt på får då som funksjon å illudera bakgrunnen.

På 2000-talet blei abstraksjon som ei kunstnarleg retning «gjenoppdaget og gjenoppfunnet», hevda direktøren på Astrup Fearnley Museet i samband med utstillinga *NN–A NN–A NN–A*. *Ny Norsk Abstraksjon* i 2015. Utstillinga presenterte ei rekkje generasjonsfeller av Høibo, som Ida Ekblad (f. 1980), Tiril Hasselknippe (f. 1984), Aurora Passero (f. 1984) og Fredrik Værsløv (f. 1979), for å nemna nokre få. Høibo var ikkje med i utstillinga, men etiketten «ny abstraksjon» høver også på skulpturen hennar. Det gjeld både formspråket og materialbruken. Ein kritikar skildra i si tid *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* som eit nonfigurativt verk sett saman av fleire kvadrat og rektangel.⁷¹ Ei formalistisk tilnærming med vekt på kvalitetar som tunge og lette materialar, transparente og opake, mjuke og harde, er også nærliggande. Men det nye i den «nye norske abstraksjonen» var først og fremst inkluderinga av «ureine» materialar frå kvardagslivet.⁷² Til desse høyrde tekstilar som representerte «en revitalisering av tekstilkunsten som har vidareutviklet seg fra et primært materielt fokus over i mer idebaserte, konseptuelle kunstverk», ifølge katalogen.⁷³

Også feministiske kunsthistorikarar har i aukande grad begynt å interessera seg for abstraksjon. Medan ein tidlegare var meir opptatt av figurasjon og narrativt innhald, handlar abstraksjon i feministiske perspektiv om innovasjon.⁷⁴ Det baud Høibo på i utstillinga *Søvn er livets Sum* i Kristiansand Kunsthall i 2023. Der omslutta non-figurative vevnader nettingkassar av ståltråd som var fylte med stein (ill. 10). Gabionar, som slike blir kalla, er byggeelement som mange nyttar seg av når dei treng ein mur eller utandørs skiljevegg. Samstundes minner estetikken i gabionane om minimalistisk kunst. Særleg Sol LeWitts gitterskulpturar og bruk av gridstrukturar er ein nærliggande assosiasjon. Det innovative

71 Krogvig, «Mesterverk og uhippe tekstiler», 22.

72 Ida Sennes Hansen. «Henrik Olai Kaarstein», i: *NN–A NN–A NN–A*. *Ny Norsk Abstraksjon*, red. Gunnar S. Kvaran. Astrup Fearnley Museet 2015, 19. Utstillinga blei vist på Astrup Fearnley 13. februar–3. mai 2015 og i Stavanger Kunstmuseum 11. mars–29. mai 2016.

73 Ida Sennes Hansen. «Aurora Passero», *ibid.*, 23.

74 Jorunn Veiteberg. *Hold stenhård fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968–1989*. Kunsthall Oslo, 2019, 42–46; Christine Marcel, red. *Women in Abstraction*. Thames and Hudson, 2021; Sue Scott. «Beyond Tragic and Timeless: Women, Abstraction and Feminism», i: *Mothers of Invention: The Feminist Roots of Contemporary Art*. Lund Humphries, 2024, 101–137.

hos Høibo viste seg i denne utstillinga i parallellen som oppstod mellom gabionane og grunnstrukturen av vertikale og horisontale trådar i veven. Å laga utstillingar med overraskande samanstillingar av tekstilar og andre gjenstandar og materialar, er eit grep ho ofte har nytta seg av. Det har vore fruktbart både for tekstilkunsten og samtidskunsten meir generelt. Som kritikaren Ingvild Krogvig skreiv om henne i 2012: «Høibo tilhører en ny generasjon som er mer *head on* nykonseptuell, og fordi hun nærmer seg «sjangeren» fra en tekstil synsvinkel, kan det faktisk være at hun kan tilføre den noe nytt.»⁷⁵



Illustrasjon 10. Frå Ann Cathrin November Høibo si utstilling *Søvn er livets Sum*, Kristiansand Kunsthall, 2023. Foto: Kristiansand Kunsthall.

At Høibo såg opp til både Ryggen og Bergman som ho delte utstillingsrom med, er heva over tvil, men når det gjeld nett *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, er trådane til andre kunstnarar meir iaugefallande. Særleg relevant er Carl Andre, som er namngitt i verkstittelen, medan Joseph Beuys er nemnd i pressemeldinga til Nasjonalmuseet.

⁷⁵ Ingvild Krogvig. «Tekstile randsoner». *Kunstkritikk*, 25. januar 2012. <https://kunstkritikk.no/tekstilerandsoner/>.



Illustrasjon 11. Ann Cathrin November Høibo i atelieret, 2021. Foto: Rima Otilia Qvale.

Dialogen med Carl Andre

I februar 2011, etter opphaldet i Frankfurt, drog Høibo til USA saman med kollegaen Tori Wrånes (f. 1978). På ti dagar skulle dei køyra tvers over landet frå Los Angeles til Miami. Eit høgdepunkt på turen blei besøket på museet Donald Judd (1928-1994) i si tid oppretta i den vesle ørkenbyen Marfa i Texas. I 1960-åra skapte Judd seg eit namn i New York først som kunstkritikar og deretter som skulptør, og han blei ein av frontfigurane innanfor minimalismen. Altfor ofte opplevde han at musea mishandla installasjonane hans. Det gjorde han sterkt kritisk til vanlege museum og likeins til kommersialiseringa av kunsten: «The public has no idea of art other than that it is something portable that can be bought.»⁷⁶ Draumen blei difor å skapa sin eigen stad der installasjonane kunne bli viste permanent og under vilkår som ytte dei maksimal rettvisse. Det blei til museet i Marfa. Her kjøpte han ein nedlagd militærflyplass og ei mengd etterlatne industribygningar som eigna seg til vising av hans eigendesigna møblar og skulpturar, men også tolv kunstnarkollegaer har fått permanente installasjonar der.⁷⁷ Det er organisert som Chinati Foundation, blir ofte presentert som eit antimuseum og opna for publikum i 1986. Gigantiske installasjonar og skulpturar er spreidde både utandørs i landskapet og innandørs i enkle og rå rom med lys og luft.

Størst inntrykk på Høibo gjorde tekstarbeida og installasjonen *Chinati Thirteener* av Carl Andre (1935–2024). For Andre er ord å rekna som konkrete modular på linje med elementa han arbeider med i skulpturane. Tekstverka er difor like mykje bildekunst som litteratur, hevdar museet på heimesida si:

76 Donald Judd. «Statement for the Chinati Foundation» (1987), i Donald Judd, *Writings*. David Zwirner and Judd Foundation, 2016, 487.

77 Mellom dei 12 kunstnarane er det berre to kvinner, Roni Horn og Coosje van Bruggen (i kompaniskap med Claes Oldenburg).

Shaped text functions as both pattern and poem—visual art and literature simultaneously. These poems are not meant to be read in a book but seen, like art on display. Since Andre always takes the architecture of a room into consideration when installing his work, there is equal attention paid to the organization of each element in his poetry. The pages form deliberate patterns, such as grids or checkerboards, in display cases placed back to back.⁷⁸

Chinati Thirteener blei installert rett før Høibo vitja museet (ill. 12). På ein grusdekt gardsplass mellom to langstrekte bygningar er det plassert tretten strimlar varmvalsa stålplater. Kvar plate er 12 × 36 tomnar (30,48 × 91,44 cm) og dei er lagde etter kvarandre slik at dei dannar ei linje frå kant til kant mellom bygningane. Avstanden mellom linjene er omtrent lik avstanden mellom stolpane på svalgangane til begge sider. Kontrasten mellom dei glatte ståloverflatene og den grove grusen vil berre bli tydelegare etter kvart som stålet rustar endå meir og blir gyllent og lysande. Denne typen komposisjon, der eit element / ein modul / ein ting er plassert etter kvarandre, er karakteristisk for minimalismen.



Illustrasjon 12. Carl Andre, *Chinati Thirteener*, 2010. Varmvalsa stål, 30,48 × 91,44 cm. Permanent samling, The Chinati Foundation, Marfa, Texas. Foto: Chinati Foundation. © 2026 Carl Andre / BONO, Oslo.

78 Rob Weiner. «On Carl Andre's Poems». *The Chinati Foundation Newsletter* 2 (October 1996): 12–15.

Høibo sin bruk av gylne metallstrimlar med identisk lengde og breidde er den tydelegaste referansen til *Chinati Thirteeners*. I tillegg er dei lagde parallelt direkte på golvet utan bruk av sokkel eller andre avgrensingar. Dette siste er viktig. Andre var ikkje åleine om å plassera skulpturar rett på golvet utan sokkel rundt 1960, men få arbeidde i så stort omfang som han med prinsippet om horisontal utstrekning. I golvarbeida hans, enten materialet er murstein, jernbanesviller eller stål- og koparplater, er alle delane like og likeverdige. Somme verk er jamvel til å trø på og er blitt omtala som teppe («rugs»⁷⁹).

I dette grepet ligg det ein brodd mot elitisme både i kunst og liv. Å leggja skulpturen horisontalt utover golvet var, for Andre, å knyta seg til den røynelege verda, og likeins innebar det eit politisk ønske om likskap.⁸⁰ Kunsten skulle reinsast for opphøgd aura og heller vera som ein ting i verda. Middelet til å oppnå dette blei å ta i bruk industrielle materialar og metodar og ready-made-modular.

I *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er dei einskilde elementa ikkje skrudde eller limte saman, eller på andre måtar «fasttømra». Dette er heilt i tråd med prinsippa Andre har følgd sidan 1960-åra: «No more artifice. No more glue. Only material that he could handle himself.»⁸¹ Det at delane låg laust oppå kvarandre og enkelt let seg demontera, var ein av grunnane til at den første versjonen som Høibo laga til utstillinga i 2011, fekk eit kort liv (ill. 13). At ho måtte laga skulpturen på nytt til Nasjonalmuseet, skuldast kort og godt at ho i mellomtida hadde brukt fleire av delane om att i andre verk. Det eine fekk den ironiske tittelen *Documentation is everything* og blei vist på avgangsutstillinga til masterstudentane våren 2011 (ill. 14). Innramma, og mot ein bakgrunn av kvit skai fanst både den eine buksa, søppelposen og ei remse koparfolie frå *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Ironien retta seg mot eit av dogma innanfor konseptkunsten som seier at dokumentasjon av eit verk eller ei hending kan erstatte sjølve verket. «For meg ville det være kjipt om det bare var dokumentasjonen som gjaldt. Jeg er jo materialist, i den forstand at jeg jobber veldig materialfiksert og detaljert, selv om utførelsen kan

79 Tai Smith. «Tapestries in Space: An Alternative History of Site-Specificity», i *Fiber: Sculpture 1960–Present*, red. Jenelle Porter. Prestel, 2014, 157.

80 Julia Bryan-Wilson. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. University of California Press, 2009, 43, 49.

81 Philippe Vergne. «Carl Andre and Alden Carr: The Sculptor, the Poet, and the Forger», i *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010*. Dia Art Foundation, 2014, 231.

være ganske røff», framheva Høibo i eit intervju.⁸² Tre andre remser med koparfolie blei brukte i *Untitled (Alpelue #21)* (2012), som Henie Onstad Kunstsenter eig (ill. 15). I dette siste verket er folien klistra fast til plastposar, for det var slik verket kom tilbake til kunstnaren frå utstillinga i Kunsthall Oslo.⁸³ I Nasjonalmuseet sin versjon har koparfolien ein litt annan struktur, og strimlane ser lysare ut. Den opphavlege koparfolien hadde ho kjøpt som ein rull på byggevarebutikken Bauhaus i Frankfurt.



Illustrasjon 13. Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2011 (versjon 1). Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

Andre er blitt kanonisert som ein av frontfigurane, for ikkje å seia ein av dei som definerte minimalismen som kunstretning. Ved å vera eit «minimalistisk utseende gulvarbeid», som Nasjonalmuseet skriv, er *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* i tråd med skulptursynet til Andre. Det gjeld ikkje berre formspråket, men også det verdimesseige: I den horisontale orienteringa og plasseringa på golvet ligg det eit antiautoritært signal. Slektskapen kan likevel problematiserast. I norsk kunsthistorie blir minimalismen ofte presentert som kjølig, streng og upersonleg. Også Nasjonalmuseet skriv i omtalen sin av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* at «arbeidet virker minimalistisk kjølig». Eg stiller meg

82 Krogvig, «Mesterverk og uhippe tekstiler», 22.

83 Høibo intervju av forfatteren 13. februar 2025.

noko undrande til den vurderinga. Er det dei dempa fargane som gir eit kjølig preg? Eller er komposisjonen for stram og sakleg og elementa for ordentleg arrangerte? Personleg vil eg hevda at tekstilane gir verket eit mjukt og taktilt preg, samstundes som buksene, fotoet av navahoen og tittelen tilfører verket noko menneskeleg og personleg.



Illustrasjon 14. Ann Cathrin November Høibo, *Untitled (Documentation is everything)*, 2011. Inramma assemblage. Skai, plastposar, papp, koparfolie, lær, nylon, bomull og hår. 116 x 84 x 9 cm. Storebrands kunstsamling. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.



Illustrasjon 15. Ann Cathrin November Høibo, *Untitled (Alpelue #21)*, 2012. Assemblage. Kopperfolie, plast. 110 x 95 x 10 cm. Henie Onstad Kunstsenter. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

Vanlegvis blir det hevda at minimalismen handlar om å unngå metaforar og symbolikk, og fjerna alt unødvendig til fordel for rein materie og enkle, repetitive konstruksjonar. Det er ein konkret kunst: Det er kva du ser. Så seint som i 2014 skreiv kuratoren Philippe Vergne om kunsten til Andre:

The artist remains elusive; the man, the life, does not overshadow the work. With Andre, there is no myth. Just hard work, radical work. No excuses, no diversion into biography, into overexposed presence. The artist is absent; the work is present.⁸⁴

Feministiske kunsthistorikarar har lenge vore kritiske til denne typen depersonalisering av kunstnarleg praksis.⁸⁵ Det er også uråd å koma unna kulturelle konnotasjonar i valet av materialar så vel som av former. Som det heiter i ei bok om skeive perspektiv på kunst: «Minimalist sculptures were never really primary structures, they were structures that were embedded with a multiplicity of meanings.»⁸⁶ Skulpturane til Andre av harde, industrielle materialar peikar mot kroppsarbeid, arbeidarklasse, industri og maskulinitet, og, som nemnt, også til ein politisk verdi som likskap. Dei tekstile og taktile materialane som dominerer i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, er av ein annan karakter. Særleg referansane til noko dyrisk og organisk, som valet av skinn(bukser) og ullfilt inneber, plasserer Høibo meir på linje med den utvidinga av minimalismen som kunstnarar som Robert Morris (1931–2018) og Eva Hesse (1936–1970) stod for. Dei arbeidde begge med fleksible og mjuke materialar og med former som vekte kroppslege assosiasjonar.

Det kan hevdast at den konvensjonelle kunsthistoriske måten å presentera minimalismen på i alt for stor grad fell saman med korleis kunstnarar som Andre og Judd har ønskt å bli sett.⁸⁷ Dermed har andre sider, særleg den affektive dimensjonen, blitt underkommunisert. Det er difor ikkje sikkert at vi skal ta det for pålydande når Høibo i tittelen erklærer «I'm into Carl Andre now». Berre bruken av ein slik kjensleladd tittel ville vera heilt framand for den første generasjonen minimalistar. Samstundes som skulpturen siterer Andre, ligg det såleis innebygd ein kritisk distanse i blandinga hennar av mange ulike materialar og betydingane dei er berarar av.

84 Vergne, «Carl Andre and Alden Carr», 231.

85 Anna C. Chase, «Grave Matters: Positioning Carl Andre at Career's End». *Art Journal* 73, nr. 4 (2014), 5–21.

86 Renate Lorenz. *Queer Art. A Freak Theory*. Transcript Verlag, 2012, 141.

87 Susan Best. *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde*. I.B. Tauris, 2014.

Dialogen med Joseph Beuys

Den største tekstilen som inngår i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er eit stykke grå ullfilt lagt i tre foldar. Stoffet kjøpte Høibo då ho var student på Städelschule i Frankfurt. Materialet vekker straks assosiasjonar til Joseph Beuys (1921–1986). Ingen som har vitja museum for moderne kunst, kan ha unngått denne legenda i tysk kunst. Høibo har stadfesta at det galdt også i hennar tid som kunststudent i Tyskland, og at inkluderinga av filten er frå hennar side meint som ein referanse til Beuys.⁸⁸

Beuys var ein mangesidig person. Kunstnar, sjaman, politisk aktivist og undervisar er berre nokre av etikettane som er blitt festa på han. Omstridd som få er han også:

For noen er han en krypto-konservativ: Et skoleeksempel på hvordan klassiske forestillinger om kunsten som bærer av en idé og romantiske forestillinger om kunstneren som et unikt geni opererer med uforminsket styrke innenfor en avantgardistisk kunstpraksis. Andre har understreket hvordan hans praksis har forandret de kunstneriske strategiene og presentasjonsformene på måter som gjør at begreper som «verk», «utstillinger», museer», «kunstnere» og «tilskuere» ikke lenger er omsluttet med samme selvfølgelige konsensus, men tvert imot er gjenstand for konflikter, undersøkelser og endringer.⁸⁹

Kunstnarleg spreidde han seg på mange sjangrar, som performance, teikning, installasjon, tekstarbeid, video og skulptur. Sterkt influert som han var av skriftene til Rudolf Steiner, ville han at kunsten skulle strøyma gjennom både livet og samfunnet. Filt var varemerket hans. Grunnen til at dette unnselige materialet fekk så stor betyding, går fram av ei historie som ofte

⁸⁸ Høibo intervju av forfatternen 28. mai 2023.

⁸⁹ Ina Blom. *Beuys*. Gyldendal, 2001, 11.

har blitt fortald om Beuys. Som soldat i Luftwaffe blei han i 1944 skoten ned over Krym. Etter krigen hevda han at han var blitt redda av tartarar som pakka han inn i isolerande lag med filt og feitt for å hindra at han fraus i hel. Dette har vist seg ikkje å stemma. Beuys var i ei flyulukke, der piloten blei drepen og han sjølv hardt skadd, men der var ingen tartarar, feitt eller filt. Tvert imot blei han tatt hand om i eit felthospital og hamna etter kvart i ein britisk interneringsleir. Det interessante er at sanninga ser ut til å spela ei mindre rolle enn krafta i myten han har skapt. Som kritikaren i *The Guardian* formulerte det i samband med ei stor, retrospektiv utstilling av kunsten til Beuys på Tate Modern i London i 2005:

As everyone knows, the artist fabricated a story of having been healed by Tartars, who wrapped him in fat and felt after his Luftwaffe plane was shot down over the Crimea. That the tale is a myth seems unimportant now and doesn't make the work inauthentic. What's more significant is the way in which it drives both art and interpretation. Something that happened to Beuys, or was said to have happened to him, backlights the art, becomes its source, its meaning, its romance, turns its objects into symbols.⁹⁰

Filten har blitt symbolet på ei lækjande kraft. Beuys har brukt grå filt både i skulpturar og installasjonar, og jamvel fått sydd ein dress etter sine eigne mål i hundre eksemplar, *Felt Suit* (1970) (ill. 16). Filten symboliserer noko varmt og kvardagsleg. Det er eit materiale veilegna til å framkalla minne hos dei fleste av oss, fortrulege som vi er med tekstilar i vårt eige liv. Det er blitt spekulert i om Beuys ved å laga ein fullt brukbar dress ønskte å utfordra skiljet mellom bildekunst og bruksting.⁹¹ Uansett er dette ei side ved Beuys sin praksis som Høibo plasserer seg i forlenginga av gjennom inkluderinga av både klesplagg og grå filt i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*.

Med ordet skulptur tenkjer mange på ei slutta form i harde og bestandige materialar. Filt er heilt annleis. Sjølv om ulla er blitt pressa saman til ein tett masse, er resultatet eit føyeleg stoff på grensa mot det formlause. Å laga skulpturar av eit slikt materiale var radikalt på Beuys si tid. Når *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* lar seg skriva inn i arven frå Beuys, handlar det mellom anna om at han har bidratt til å utvida ideen om kva ein skulptur kan vera laga av. I tillegg la han vekt

90 Laura Cumming. «The truth behind his lies». *The Guardian*, 6. februar 2005. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/feb/06/art2>

91 Cumming. «The truth behind his lies».



Illustrasjon 16. Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970. Skulptur. Filt og tre, 166 x 66 x 26 cm. Tate Modern, London. Foto: © Tate. © 2026 Joseph Beuys / BONO, Oslo.

på å produsera skulpturar som var ein igangverande prosess heller enn ein fast tilstand, for å visa at «alt er i endring». Også dette trekket kan ein seia at Høibo fører vidare til dømes ved at den første versjonen av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* blei demontert og delar blei brukte om att i nye verk.

No må det seiast at Beuys er ikkje den einaste som har nytta filt i installasjonar og skulpturar. Sjølv om Høibo refererer til Beuys, er det like opplagt å peika på den tidlegare nemnde amerikanske minimalisten Robert Morris. I slutten av 1960- og 1970-åra arbeidde han mykje med filt (ill. 17). Forma til desse arbeida er eit resultat av korleis materialet oppførte seg i den prosessen det var å arrangera filtstrimlane på golvet eller festa dei til veggen. Morris blir difor knytt til omgrepet antiform. Det inneber at vekta ligg på prosessen og fleksibiliteten heller enn ein stiv struktur.



Illustrasjon 17. Robert Morris, *Untitled (Tangle)*, 1967. Variabel storleik, ca 296.7 x 269.3 x 147.4 cm. Gåve frå Philip Johnson. Moma NY 64.1995. 2026 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze. © 2026 The Estate of Robert Morris / BONO, Oslo.

Endå eit lag med meining er tilført filten i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* ved at stoffet er falda. Ein kan sjå på falden som ein figur der noko er skjult, ein potensiell løyndom, eller som eit bilde på verda som ikkje tom, men fyldig. Denne siste forståinga av falden er det den italienske filosofen Mario Perniola som har kome med.⁹² I kunstkrinsar har ein annan filosof sine tankar om falden fått stor utbreiing, nemleg franske Gilles Deleuze med boka *Le Pli – Leibniz et le Baroque*, som kom i 1988. Deleuze finn faldar i natur, arkitektur og bildekunst, men først og fremst representerer falden ein måte å tenkja om og forstå verda på. Det er ei forståing som bryt med logisk fornuftstenking. Som figur opnar falden for andre typar kreativitet og kunnskap. Som dei siste orda i boka lyder, dreiar det seg heile tida om «at folde, folde ud og folde sammen».⁹³ Deleuze skriv ikkje *om* kunst eller kunstverk, men tenkjer *med* og *i* dei. Han legg vekt på at kunst har utgangspunkt i sansingar, i det materielle. Kunstverk er det dei uttrykker, i sin eigen rett og med si eiga tyngde. Det er ord som gir gjenklang i møtet med *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Bortsett frå inkluderinga av eit fotografi, er det ingen forteljande eller figurative innslag. Meiningsinnhaldet ligg i materiala sin materialitet, deira sanselege appell og konnotasjonar.

92 Sjå Peter Borum. «Efterskrift», i: Gilles Deleuze, *Folden. Leibniz og Barokken*. Omsett av Peter Borum. Kunstakademiets Billedkunstskoler, 2016, 246.

93 Deleuze. *Folden. Leibniz og Barokken*, 232.

KAPITTEL 8

Heltar og antiheltar

I teksten til Nasjonalmuseet, som eg siterte innleiingsvis, blei Andre og Beuys omtala som «to av kunsthistoriens store helter». Dei fins med i alle oversiktsverk over kunsten etter den andre verdskrigen. Men heltestatus er ikkje noko varig, og begge desse kunstnarane er diskutabile som heltar i dag. Ingen kan ta frå dei betydinga kunsten deira har hatt, men beundringa for personane har minka. For Andre sin del handlar det om rolla han spela i kunstnaren og ektefellen Ana Mendieta (1948–1985) sin død. Ho fall frå eit vindauge i leilegheita deira i 34. etasje i New York, og Andre blei mistenkt for å ha skubba henne. Fleire gonger endra Andre forklåring, og i retten blei han frikjent på grunn av manglande bevis. For mange har denne hendinga sidan dess skugga for kunsten hans, og saka fekk ny merksemd i 2020-åra etter podkastserien «The Death of the Artist» av kunsthistorikaren Helen Molesworth.⁹⁴ I denne kjem det fram at Andre og Mendieta hadde krangla den aktuelle kvelden om kven som var den største kunstnaren av dei to.

Det problematiske ved Beuys er løgna og forvandlingsmyten ho har gitt opphav til, sjølv om det er lett å forstå bakgrunnen for denne usanninga. Som Blom har peika på, kunne løgna fungera som ei løysing på ubehaget det var å vera tysk etter krigen, jamvel tysk bombeflygar.⁹⁵ Kanskje er det difor kunstverda har hatt lettare for å leva med avsløringa av Beuys si løgn enn med handlingane til Andre, sjølv om saka hans ikkje har noko med kunsten hans å gjera?

Uansett meiner eg at det rimeleg å lesa tittelen *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* som ei ironisk utsegn. Språklege verkemiddel er sentralt i konseptkunsten, og hos Høibo kjem dette til uttrykk i ein talande bruk av titlar. Dei er gjerne både humoristiske og ironiske: *Preparation*

94 Helen Molesworth, vert. *Death of an Artist*, sesong 1, episode 1–6. Pushkin Industries, Somethin' Else og Sony Music Entertainment. Podkast, send 30. august–21. oktober 2022. Sjå også Robert Katz. *Naked by the Window: The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. Atlantic Monthly Print, 1990.

95 Blom, *Beuys*, 32.

For A Masterpiece, Documentation is everything, It's not the title because it doesn't make sense anymore og *Offentlig skulptur*, er til dømes titlar på verk og utstillingar eg har nemnt i denne teksten. *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* føyer seg fint inn i denne rekka. Det karakteristiske ved ein ironisk bodskap er at han er tvitydig: Kunstnaren seier éin ting, men meiner (kanskje) det motsette. Som regel skin den eigentlege meininga igjennom i måten saka blir uttrykt på, men stilt overfor verket til Høibo er det ikkje openbert kvar grensa mellom ironi, humor og alvor går. Likevel er det nokre trekk som signaliserer avstand til «heltane».

Det viktigaste er at ho lagar kunst ut ifrå ein posisjon som kvinne. Når ho låner, siterer eller refererer til materiale frå eldre, mannlege kollegaer, får kjønnet ei betydning. Filten og metallfolien er å rekna som visuelle referansar til Beuys og Andre, og med det ei norm for kanonisert kunst. Men, som Judith Butler har peika på, inneber sitering uunngåeleg ei tolking. Det opnar for eit gap mellom det som blir sitert, og etterlikninga av det, og i dette mellomrommet er det mogeleg å undergrava og stilla spørsmål ved den siterte norma.⁹⁶ Eg vil hevda at det er det som skjer *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Skulpturen refererer til minimalismen som kunstretning, men er ikkje med det ein hommage til mannen Andre og det Guerilla Girls har døypt «miniMaleism».⁹⁷

I tillegg tematiserer skulpturen at det gjeld ulike vilkår for kvinnelege og mannlege kunstnarar: Beuys brukte filt og klede i kunsten, og blei hylla for å løfta fram det kvardagslege og transformera dette til stor kunst. Kvinnelege kunstnarar som har nytta liknande materiale og strategiar, har i stor grad blitt marginaliserte fram til ganske nyleg. Det gjeld til dømes den sveitsiske målarer, skulptøren, dansaren, tekstilkunstnaren og interiørarkitekten Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) og norske Sidsel Paaske (1937–1980) som måla, teikna, song, skreiv og laga emaljebilde og smykke. Det er først no i 2020-åra at Taeuber-Arp har fått soloutstillingar på museum utanfor Sveits og Frankrike, medan Paaske først blei kanonisert i norsk kunsthistorie med utstillinga *Like før. Sidsel Paaske (1937–1980)* på Nasjonalmuseet i 2016. Desse to vilkårleg valde kunstnarane er begge å rekna for «mothers of invention». Uttrykket viser ikkje til Frank Zappa, men til tittelen som fire amerikanske kuratorar og skribentar har sett på

96 Judith Butler. *Bodies That Matter*. Routledge, 2011, 104–119.

97 Guerilla Girls. *The Guerilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Penguin 1998, 88.

boka dei har skrive om feministisk-inspirert kunst.⁹⁸ Dei hevdar at kvinner som har vore nyskapande innanfor kunsten, sjeldan har blitt anerkjente som nettopp det.⁹⁹

Kvinneperspektivet, innslaga av tekstilar og hyllesta til navahoane sin vevetradisjon er hovudgrunnane til at eg les tittelen *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* som ironi. Det opnar for fleire spørsmål: Kanskje er ikkje den første forelskinga over? Viss eg har rett i at «you» i tittelen er Ryggen, betyr det i så fall at ho framleis er betydingsfull? Kanskje er ikkje Andre den viktigaste? Den forma for retorikk som ironien representerer, må seiast å vera eit svært veileigna grep i denne samanhengen:

The idea of past contexts that are meaningful in themselves but which are no longer 'ours' requires the ironic viewpoint of detachment. Through irony we can discern the meaning or sense of a context without participating in, or being committed to, that context.¹⁰⁰

Allereie i avhandlinga *Om Begrebet Ironi* frå 1841 påviste den danske filosofen Søren Kierkegaard at ein ironisk attityde typisk oppstår når ein begynner å tvila på om dei normene og reglane ein har fått overlevert, er rette. Tvil er såleis utgangspunktet for ekte ironi, og det å tvila på det beståande er vel nærast eit kjenneteikn ved moderne eksistens. Det gjeld også i kunstfeltet. Ironien i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* reiser tvil om statusen til både dei kunstnarlege forfedrane og kunstsynet dei har stått for.

Utfordringa med bruken av ironi er at han forutset at mottakarane er intelligente nok til å avkode meininga. Gevinsten er at vi blir engasjerte på ein annan måte enn om Høibo hadde formulert det ho meiner, «rett ut». Høibo har ofte framheva at ho ikkje er interessert i å kontrollera korleis kunsten hennar blir tolka. Ho vil ikkje at publikum eller andre kunstaktørar skal vera nøyddde til å underkasta seg det narrative tyranniet som heiter kunstnaren sin intensjon. Verket sjølv må gjera jobben i møtet med tilskodaren.

I pressemeldinga i samband med innkjøpet av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* nemnde Nasjonalmuseet Andre og Beuys.

98 Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal og Sue Scott. *Mothers of Invention. The Feminist Roots of Contemporary Art*. Lund Humphries, 2024.

99 Heartney et al. *Mothers of Invention*, 7.

100 Claire Colebrook. *Irony*, Routledge, 2004, 3.

Ingen kvinnelege kunstnarar blei omtala eller utnemnde til aktuelle hel-tar. Tendensen til å etablere berre patrilineære system når ein skal påvisa påverknader eller *interpikturuelle* samband mellom kunstnarar, blei grundig kritisert av kunstnaren Mira Schor i tidsskriftet *Art Journal* i 1991.¹⁰¹ Samtidskunsten manglar mødrer, hevdar ho. Megafedrar som Duchamp, Beuys og Andre fyller altfor mykje. Viss kvinnelege kunstnarar ønskjer å bli noko anna enn eit unnatak i ei patriarkalsk kunsthistorie, må dei begynna å namngi kvarandre og skapa kvinnelinjer:

Matrilineage can only begin when a woman artist risks foregoing validation via mega-fathers in favor of her own female teachers and contemporaries, or at least when she enriches the public's understanding of her work by a more balanced self-contextualization.¹⁰²

Det er ein slik matrilineær samanheng eg har plassert Høibo inn i ved å trekka fram betydinga av særleg Hannah Ryggen og Else Marie Jakobsen. Ein liknande genealogi er blitt henne til del i kunsttidsskriftet *Frieze*:

All of the strands of November Høibo's work seem to lead, Ariadne-like, back there, to the raw fronds of the warp yarn ballasted by leaden weights. These anchor her, too, in a venerable (female) lineage of Norwegian textile art that stretches back through her own mentor, Else Marie Jakobsen, in turn a pupil of Hannah Ryggen, to Frida Hansen, who established the Workshop for National Tapestry Weaving in 1892, weaving folk motifs of Nordic identity as the 19th century turned into the 20th and the country struggled for independence from Sweden. All three were radical in their way, claiming a place for textiles as a legitimate artistic media to express social, political and personal concerns.¹⁰³

Høibo har på si side aktivt praktisert matrilineær sjølvkontekstualisering. På utstillinga *It's not the title because it doesn't make sense anymore* i Oslo Kunstforening hausten 2012 hadde ho med ein skulptur som ho opphavleg hadde invitert Jakobsen og Wrånes til å samarbeida med henne om.¹⁰⁴ Utgangspunktet var ei gipsavstøyping av ein naken mann som skulle

101 «Patrilineage». Trykt opp att i Mira Schor. *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*. Duke University Press 1996/2007, 98–117.

102 Schor. *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, 114.

103 Sherlock. «Focus Studio Visit: Ann Cathrin November Høibo».

104 Skulpturen blei først laga til *The Game of Life: Etter rutenettet*, som markerte opninga av Kristiansand Kunsthall 1. september 2012. Utstillinga i Oslo Kunstforening følgde med prisen til Sparebankstiftelsen som ho fekk i 2010, og den utstillinga blei vist 18. september–18. oktober 2012.

symbolisera den store mannlege kunstnaren. Den opphavlege ideen var at Jakobsen skulle kle på denne statuen, men ho var for sjuk til å delta og døydde ikkje lenge etter. I staden fekk Wrånes og Høibo nøkkel til vevstova hennar, og i all hast vov dei eit kast med bruk av resterendinga i vevstolen. Resultatet blei *Offentlig skulptur* (ill. 18). Dei færreste vil truleg kopla dette verket til Jakobsen, men kontrasten mellom den nakne mannsfiguren i klassisk, heroisk stil og tekstilen han sleper på, er talande nok. Det er eit verk som spelar på konvensjonane for statuar og monument, i tillegg til å minna om kva kvinner har bidratt med i kulturhistoria. *Offentlig skulptur* er eit av Høibo sine mest eksplisitte feministiske verk. Det viser direkte til Jakobsen, men brukar eit anna språk til å kritisera nedvurderinga av tekstil i kunstverda. At tre av dei mest kjente kvinnelege kunstnarane i Kristiansand står bak dette verket, om enn i ulike roller, gjer det til eit monument over samarbeid og fellesskap meir enn ei hyllest til det eine store geniet som den nakne mannsfiguren symboliserer. Det opphøgde ved figuren blir også punktert ved at han på føtene har tydelege avtrykk etter noko så banalt og usexy som tennissokkar.

Ryggen er ein annan kvinneleg kunstnar Høibo har gått i direkte dialog med. Til utstillinga *Entangled: Threads and Making* på Turner Contemporary i Margate i England i 2017 laga ho eit vove verk i to delar, *Untitled (Diptych)* (ill. 19). Vevnadene var ein direkte respons på bildeteppet 6. oktober 1942 (1943) (ill. 20). Dette teppet av Ryggen har ei klar tredeling. Den eine delen handlar om nazistane si brutale framferd i Noreg under den andre verdskrigen, medan den andre delen portretterer kunstnaren og familien hennar i det dei fer av garde i ein båt fylt med roser. Mellom desse ytterpunkta dannar Winston Churchill ein solid mur. Datoen i tittelen viser til den dagen nazistane avretta 31 sonoffer, mellom dei teatersjefen ved Trøndelag Teater, Henry Gleditsch. Mordaren er Hitler, som er satirisk skildra med eikelauv ut av rumpa.

Diptyket til Høibo er ikkje forteljande, men utgjer, som Paasche har hevda, eit «hinterland» i forhold til Ryggen.¹⁰⁵ Det eine teppet er halde i lyse nyansar av kvitt og beige, medan det andre er i sterke fargar og har aggressive sikksakkformer. Slik blir det ei abstrakt tolking av vekslinga i Ryggen sin bildevev mellom ro og uro, liv og død, venleik og uhygge. Viss eg har rett i at du-et (you) i tittelen *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* viser til Ryggen, så provar *Untitled (Diptych)* at kjærleiken ho har hatt til Ryggen høyrde ikkje opp med denne skulpturen.

105 Paasche. *Hannah Ryggen*, 56.



Illustrasjon 18. Ann Cathrin November Høibo og Tori Wrånes, *Offentlig skulptur*, 2012. Skulptur. Gips, tekstil. Foto: Eirik Lande. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.



Illustrasjon 19. Ann Cathrin November Høibo, *Untitled (Diptych)* også kalla *Drifting thoughts and shifting minds*, 2017. Handvevd ull, tyll, bomull, nylon og plaststang. 243 x 345 x 6 cm. Stortingets kunstsamling / KORO. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.



Illustrasjon 20. Hannah Ryggen, *6. oktober 1942, 1943*. Bildevev. Ull og lin. 182,88 x 426,72 cm. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Freia Beer. © Hannah Ryggen / BONO 2026.

Emosjonell konseptkunst

Dei mest kvardagslege innslaga i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er den gjennomslaktige søppelsekken, dei to skinnbuksene og brillesnora av nylon. Blikkfanget er brillesnora som ligg øvst, og som har ein intens, neongrøn farge. Nylon konnoterer sport for Høibo, men dette innslaget er også eit nikk til ein estetisk trend i samtida.¹⁰⁶ Utan at kunstnaren har eksemplifisert det, er det nærliggande å tenkja på Aurora Passero (f. 1984) som studerte samtidig med Høibo på KHiO, og som ho fleire gonger har utstilt saman med (ill. 21). Passero har gjort seg sterkt gjeldande som tekstilkunstnar i 2000-åra, men medan Høibo nyttar ullgarn, vev Passero med nylontrådar. Snora er likevel noko meir enn ein humoristisk leik, for reint koloristisk har ho ein viktig funksjon som kontrastfarge. Ho gjer at dei andre fargane kjem betre fram, og forstyrrar den harmoniske og dempa fargebruken som elles pregar verket. På eit metonymisk plan minner brillesnora oss også om verdien av synet som sans.

Plagga utgjer dei øvste laga i skulpturen, og bortsett frå at kunstnaren har lagt dei der, har ho ikkje omarbeidd dei på noko vis. Det gjeld også for søppelposen og materialane ho kjøpte på ein byggemarknad. Dette er heilt i tråd med konseptkunsten, som opna for ikkje-spesialiserte og kvardagslege prosessar i produksjonen av verk. Då Høibo gjekk på Kunstakademiet, var mange orienterte mot konseptuelle strategiar og idear. Det er ei tilnærming til kunst som også har prega den kunstnarlege praksisen hennar, og som er felles for kunstnarane som er knytte til galleriet Standard. Ei utdjujing av bakgrunnen for ein slik praksis er difor på sin plass.



Illustrasjon 21. Aurora Passero, *Experiments of a Similar Nature*, 2016. Handvevd, handfarga nylon. Varierende storleik. Foto: Christian Øen. © Aurora Passero / BONO 2026.

Konseptkunsten lar seg ikkje karakterisera som ein bestemt stil med faste kjenneteikn. Det er haldningane og praksisen til ei rekkje kunstnarar som gjer krav på å representera konseptkunsten, som har blitt normdannande. Første gongen termen *Concept Art* blei brukt, var i eit manifest av den amerikanske filosofen og multikunstnaren Henry Flynt (f. 1940) i 1961. «Concept Art», skriv han, «is first of all an art of which the material is concepts, as the material of e.g. music is sound.»¹⁰⁷ Ordet *konsept* blir gjennomgåande brukt synonymt med *idé*.¹⁰⁸ Til liks med Flynt framhevar ein annan av pionerane, Sol LeWitt (1928–2007), at ideen er det viktigaste, og det får følger for produksjonsforma: «When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.»¹⁰⁹

Nedtoninga til LeWitt av den tekniske og materielle sida ved kunst har blitt tolka som at desse aspekta er utan betydning i konseptkunsten. Men det er ei mistyding. Dei er sekundære i forhold til ideen, men det gjer dei ikkje betydingslause. Ein av grunnane til å tona ned det fysiske ved det å laga kunst var at ein ville gjera opp med synet på kunst som eit direkte uttrykk for sjels- og kjenslevivet til kunstnaren. I ekspresjonistisk kunst blir spora etter prosessen, særleg av handa til kunstnaren, tillagde ein særleg verdi. Bruk av readymades er difor utbreidd i konseptkunsten, og det er ein estetikk som imiterer vitskaplege uttrykksformer som dokumentasjon, observasjonar, instruksar og liknande former for systematiske prosedyrar. Målet er å engasjera tankeevna til tilskodaren heller enn å gi sanseleg og kjenslemessig tilfredsstilling. Men det treng ikkje vera komplekse eller intellektuelle idear. Både det ulogiske og absurde har sin plass, understrekar LeWitt, men som han konkluderer: «Conceptual art is only good when the idea is good.»¹¹⁰

Nokre meiner at føresetnadene for konseptuell kunst er å finna hos Marcel Duchamp (1887–1968) og i omgrepet *readymade*. Då Duchamp drog frå Frankrike til USA i 1915, ønskte han å frigjera seg frå europeiske idear om kva som er god kunst. Løysinga fann han i tinga han såg i amerikanske butikkvindauge: Ei snømoke eller eit nymotens urinal, kunne

107 Henry Flynt. *Conceptual Art Essays*. 1961. http://georgemaciunas.com/?page_id=875. Lesen 1. oktober 2024.

108 Stian Grøgaard. «Konseptkunst og avantgardens normalisering». *Passepartout* nr. 19, 2002, 78–80.

109 Sol LeWitt. «Paragraphs on Conceptual Art» (1967), i *Art in Theory*, red. Charles Harrison og Paul Wood. Blackwell, 1992/1995, 834.

110 LeWitt. «Paragraphs on Conceptual Art» (1967), i *Art in Theory*, 837.

det vera kunst? I eit brev til søstera forklarte han korleis han har skaffa seg skulpturar som er «already made», og som han har gjort om til ein «readymade» ved å signera dei og forsyna dei med innskrifter.¹¹¹ Det berømte urinalet fekk til dømes tittelen *Fontene* (1917) og blei signert med namnet R. Mutt. Det blir påstått at det eigentleg var dadaisten Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) som stod bak *Fontene*, og at Duchamp rett og slett stal denne readymaden frå henne.¹¹² Dei lærde er ikkje samde om sanninga i denne historia, men i samanhengen vår er det underordna. Den kunst-historiske betydinga av *Fontene* står fast. At verket opphavleg blei refusert frå utstillinga det blei sendt inn til, fekk eit av medlemmene av New York-dadaistane, keramikaren Beatrice Wood (1893–1998), til å skriva eit forsvar i bladet *The Blind Man*, der ho la vekt på skiljet mellom idé og utføring:

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its usefulness disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.¹¹³

Tre sentrale poeng med relevans for *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* kjem til uttrykk i dette sitatet. For det første at det å velja ein ting er i seg sjølv ei skapande handling. For det andre at tinga blir til kunst når dei endrar funksjon og kontekst. Og for det tredje at tinga får ei ny mening når dei blir gitt ein tittel.

Duchamp laga både «unassisted readymades», som *Fontene*, og «assisted readymades», der tingen enten blei modifisert av kunstnaren eller fleire ting blei kombinerte. I kunsthistorisk litteratur dominerte lenge den oppfatninga at readymades handla om å oppdaga den formale venleiken i det ordinære og anonymt produserte.¹¹⁴ Andre ser readymaden som eit logisk ledd i ein lengre, realistisk kunsttradisjon.¹¹⁵ Han representerer på ei og same tid to realitetar, røyndomen og kunsten, og er eit mogeleg svar på

111 Brevet til Suzanne Duchamp er referert i Francis M. Naumann. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Henry N. Abrams, 1999, 64.

112 Richard Whiddington. «Did Duchamp Steal Credit for 'The Fountain' from a Woman Artist?» *artnet* 24. oktober 2023. <https://news.artnet.com/art-world/duchamp-fountain-dispute-2379304>. Sjå også Julian Spalding. *Art Exposed*. Pallas Athene Books, 2024.

113 Beatrice Wood. «The Richard Mutt Case». *The Blind Man* nr. 2, 1917, upaginert. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>.

114 Achim Borchardt-Hume, red. *Keeping it Real. From the ready-made to the everyday The D. Daskalopoulos Collection*. Whitechapel Gallery, 2010, 21.

115 Rune Gade. «Readymade-realisme. Noget om det 'gamle' ved den 'nye' realisme», i *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, red. Karin Petersen og Mette Sandbye. Tiderne skifter, 2003, 211–238.

eit ønske om å skapa kunst som skildrar røyndomen så direkte som råd er. Men først og fremst er objekta til Duchamp blitt oppfatta som ein (leiken) provokasjon: Kan dette vera kunst, er spørsmålet han stiller gjennom å utforska kvar grensa går mellom kunst og ikkje-kunst. Kven som er i posisjon til å avgjera dette spørsmålet, står også sentralt.¹¹⁶ Det kan lyda paradoksalt at Duchamp blir brukt som orakel når det gjeld å definera kva kunst og skapande arbeid er, samstundes som retninga han gav opphav til, er svært kritisk til kunstnaren som autoritet.¹¹⁷ I staden for å henga seg opp i personen Duchamp foreslår difor David Hopkins å bruka «Duchamp-effekten» som ei meir generell nemning for det skiftet i kunstnarleg produksjonsmåte som readymaden løyste ut.¹¹⁸

I dag er readymaden rett og slett blitt ein sjølvsgd del av kunstvokabularet i både rein og modifisert utgåve, og i dei fleste av utstillingane sine har Høibo inkludert readymades. Det kan likevel diskuteras om det ikkje blir for snevert å kalla alle desse ulike elementa som utgjer *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, for readymades. I staden vil eg hevda at ho nyttar ting og materialar som er *ready-to-hand*. I tillegg til å spela på ordet readymade er *ready-to-hand* den engelske nemninga for filosofen Heidegger sitt omgrep *Zuhandenheit* (norsk: *tilhåndenhet*).¹¹⁹ «Tilhåndenhet» er for Heidegger «tingenes primære væremåte i relasjon til mennesket».¹²⁰ Det inneber at dei blir brukte *til* noko, og når tinga blir brukte, inngår dei i samanhengar som gjer at dei viser til andre ting, som igjen viser til ein tredje, osv.¹²¹ Skinnbuksa i verket til Høibo viser til dømes til lær, som viser til dyr, som viser til natur, søppelposen viser til plast, som viser til olje, osv. Slik blir det å bruka noko eit svært komplekst fenomen med mange lag.

Å ta i bruk det som finst for hand, er ein vanleg arbeidsmåte for Høibo. Ein kritikar skreiv til dømes om debututstillinga: «This is an art that leaves

116 Kristine Kabel og Hanne Pedersen. «Ready-maden og avantgarden». *Kunst og Kultur* nr. 93 (2002), 9–29; Peter Bürger. «Til kritikken af neoavantgarden», i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, red. Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg. Forlaget Spring, 2005, 79.

117 David Hopkins. «Re-Thinking the 'Duchamp Effect'», i *A Companion to Contemporary Art since 1945*, red. Amelia Jones. Blackwell, 2006, 159; Amelia Jones. *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press, 1994, 50.

118 Hopkins. «Re-Thinking the 'Duchamp Effect'», i *A Companion to Contemporary Art since 1945*, 159–160.

119 Guttorm Fløystad. *Heidegger. En innføring i hans filosofi*. Pax, 1993, 144–145.

120 Fløystad. *Heidegger*, 168.

121 Fløystad. *Heidegger*, 167. Heidegger opererer også med ei anna og meir teoretisk haldning til ting. Han skil mellom tinga slik dei er eller trer fram når dei blir brukte, og tinga slik dei er eller trer fram når dei blir sett og skildra som fysiske gjenstandar med ein bestemt materiell konsistens (Fløystad, 144–145). I dette siste tilfellet har vi å gjera med tinga i deira «forhåndenhet» (*Vorhandenheit*), eller på engelsk: *present-at-hand*.

the studio as material components and finds its shape only during installation.»¹²² Slik var det også med *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Produksjonstida var særst kort. Verket blei til på to lange og intense arbeidsdagar. Den knappe tida hang saman med at Høibo først kom tilbake til Oslo frå opphaldet i Frankfurt og via USA, berre eit par dagar før utstillinga *Det menneskelige mønster* skulle opna. Men materialane hadde ho: Med i bagasjen var både buksene, rullen med metallfolie og filten; det innramma fotografiet av navahofamilien var eit tidlegare verk, og plastposen var ein vanleg søppelpose.

Denne samle-saman-strategien med ei opphoping av fleire funne ting kan minna om den samplings-, remiks- og klipp-og-lim-kulturen som pregar nyare teknologi, og som har sett spor i mange kunstformer. Som kuratoren og skribenten Nicolas Bourriaud har formulert det i beste Duchamp-stil: «The artistic question is no longer: 'what can we make that is new?' but 'how can we make do with what we have?'»¹²³ Forskyvinga frå å arbeida med eit blankt lerret eller råmateriale til å arbeida med bilde og ting som allereie finst, samanliknar han med betydinga postproduksjonen har innanfor fjernsyn, film og video. Bourriaud skildrar korleis denne postproduksjonstendensen kjem til uttrykk i visuell kunst mellom anna som det å nytta seg av vokabularet til historiske stilar og former. Dømet hans er bruken Félix González-Torres (1957–1996) gjer av formvokabularet til minimalismen og antiformkunsten. Det same vokabularet er nytta i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, og i tillegg framkallar Høibo Beuys og Morris gjennom filten.

I ei bok om norsk samtidskunst trekker Gunnar Danbolt fram det konseptuelle som ein hovudtendens i norsk kunst i 1990-åra, og han nemner fleire av kunstnarane som til liks med Høibo er i stall hos galleriet Standard: Gardar Eide Einarsson (f. 1976), Marius Engh (f. 1974), Matias Faldbakken (f. 1973) og Mari Slaattelid (f. 1960). Samstundes understrekar Danbolt at den konseptuelle kunsten rommar mange ulike tendensar.¹²⁴ Særleg skjedde det ei utviding av kva konseptuell kunst kunne vera, i byrjinga av 2000-åra. Forskarane bak boka *Kunsten som deling* samanfatar endringane slik:

122 Johanne Nordby Wernø. «Ann Cathrin November Høibo». *Artforum* 50, nr. 8 (april 2012). <https://www.artforum.com/events/ann-cathrin-november-hoibo-192453/>. Sist lesen 26. oktober 2025.

123 Nicolas Bourriaud. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Sternberg Press, 2002, 11.

124 Gunnar Danbolt. *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Samlaget, 2014, 19–20, 87–111. Danbolt nemner at denne generasjonen kunstnarar gjerne blir omtala som nykonseptualistar.

Mens den konseptuelle kunsten på 1990-tallet ofte hadde et minimalistisk og ikke-personlig formspråk som signaliserte avstand til det emosjonelle, og også det materielle, har flere av kunstnerne vi ser nærmere på i boken, en konseptuell holdning samtidig som de anvender en personlig, narrativ, emosjonell og materiell tilnærming.¹²⁵

Høibo er ikkje eit case i boka, men *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er eit godt døme på ein slik kombinasjon av «konseptuell haldning» og «emosjonell og materiell tilnærming». Emo-konseptualisme blei denne tendensen døypt av kritikaren Kjetil Rød.¹²⁶

I feministisk teori nyttar ein gjerne omgrepet affekt heller enn emosjon, og sjølv om terminologien langt frå er eintydig når det gjeld ord som kjensler, emosjonar og affekt, er det ei utbreidd oppfatning at det har skjedd ei «affektiv vending» som del av ei større «materieell vending» både innanfor humaniora og samfunnsfag frå midten av 1990-åra av.¹²⁷ Det inneber ein større aksept for den betydinga kroppslege erfaringar og kjensler spelar både som ei kjelde til kunnskap om samtida og til kva som påverkar oss i livet og politikken. I kunsten kan både materie og form ha affektive eigenskapar, men affekten kan også vera knytt til tilskodaren si oppleving av verket. Kunstnaren Thora Dolven Balke er ei av dei som har sett ord på ei slik oppleving i møtet med kunsten til Høibo: «I think it is this combination of authority and vulnerability in November Høibo works that makes me want to be in their presence.»¹²⁸ Nett kva det er som skal til for å løysa ut slike kjenslemessige responsar, er ikkje lett å oppskriftsfeste. Det vi kan slå fast, er at *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* aktivt dekonstruerer dikotomien mellom kjensler og fornuft, det subjektive og det allmenne.

I vestleg tenking har det vore ein tendens til å verdsetta kultur over natur, ånd over kropp og ord over ting.¹²⁹ No prøver nymaterialistane å skriva om naturen, kropanne og tinga på måtar som gjer opp med desse hierarkiske og binære kategoriane. Dette har sett djupe spor også i samtidskunsten:

125 Merete Jonvik, Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien og Arnhild Sunnanå. *Kunst som deling, delingens kunst*. Kulturrådet/Fagbokforlaget, 2020, 14.

126 André Gali. «Opplosningens tiår?» *Kunstforum* 10. januar 2010. <https://kunstforum.as/2010/01/opplosningens-tiar/>. Sist lesen 16. september 2025.

127 Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010; Sara Ahmed. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.

128 Thora Dolven Balke. «I been goin thru it all back all against the wall, tryin hard not to fall, all I wanted was to ball», i *Ann Cathrin November Høibo Textile Tourist*, red. Asgeir Skotnes. Standard (BOOKS), 2017, 16.

129 Genevieve Lloyd. *Mannlig og kvinnelig i Vestens filosofi*. Omsett av Kjell Olaf Jensen og Eivind Tjønneland. Cappelen Akademisk forlag, 1995; Rick Dolphijn og Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Open Humanities Press, 2012; Bjørnar Olsen. *In Defence of things*. Altamira Press, 2010.

I markeringen av samtidskunstens nye tendens blir hierarkiske strukturer endevendt. Finnes det egentlig noe objekt og subjekt, et skille mellom menneske og natur, kunsthåndverk og billedkunst – eller er alle disse begrepene ideer fra en tid som snart er forbi?¹³⁰

Dette spørsmålet blei stilt i pressemeldinga til utstillinga *NyMaterialism* på Bonnier Konsthall i Stockholm i 2018. Eit par år seinare kunne podkasten *Kunstpodden* slå fast at «Nymaterialisme er et it-ord på kunstscenen for tiden».¹³¹ Også i *Kunstpodden* blei vendinga kopla saman med ei auka interesse for materialbaserte kunstpraksisar – til dømes tekstilkunst. I 2005 påstod eg at «både ‘materiale’ og ‘handverksmessig dugleik’ ser ut til å vera meir eller mindre tapte emne i samtidskunstens diskursar».¹³² Dette i motsetning til kunsthåndverket, der dette utgjør kjerneord som stadig blir diskuterte. Sidan dess har mykje endra seg både innanfor bildekunsten og kunsthåndverket. Medan det har skjedd ei materiell vending innanfor bildekunsten, har kunsthåndverket sidan 1990-åra opplevd ei «konseptuell investering [som] vanlegvis [er] reservert for bildekunsten».¹³³ Resultatet er at grensene mellom konseptkunst og materialbasert kunst, bildekunst og kunsthåndverk er blitt endå meir flytande enn før, og det er ein av grunnane til at ein kan spørja om dei utgjør «ideer fra en tid som snart er forbi».¹³⁴ Høibo sin emo-konseptuelle og tverrfaglege kunstpraksis, har i høgste grad medverka til at slike spørsmål blir reiste.

130 Ingvild Hammervol, «Materialitetens tidsalder». *kunsthåndverk.no* 16. november 2018. <https://www.kunsthåndverk.no/aktuelt/materialitetens-tidsalder/169010>. Utstillinga *NyMaterialism* blei vist frå 5. september til 11. november 2018.

131 Cecilie Tyri Holt, vert. «Naturlig!» *Kunstpodden*. Flink pike. Podkast, send 2. oktober 2020. <https://www.kunstpodden.no/podcast/episode/da2b4c63/naturlig>

132 Jorunn Veiteberg. *Frå tause ting til talande objekt*. Pax, 2005, 33.

133 Linda Sandino, sitert i Veiteberg, *ibid.*, 72.

134 For ei utdjuping av diskusjonen om konseptuelt kunsthåndverk sjå Veiteberg. *Frå tause ting til talande objekt*; Knut Astrup Bull. *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Unipax, 2007; André Gali. *Kampen med materialet 1975–2015. Norske kunsthåndverkere i 40 år*. Norske Kunsthåndverkere, 2015.

Klede, stoff og navahoteppe

Det er særleg kledda som er berar av det emosjonelle innhaldet i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. For klede er meir enn berre nyttige brukstekstilar: «We use textiles, and they are silently written into the metaphorical fabric of our lives», hevdar kunstnaren Maxine Bristow.¹³⁵ Klesplagga peikar på den daglegdagse bruken av tekstilar i ikkje-kunstnarleg samanheng, og Høibo trekker ofte plagg inn i kunstnarleg samanheng. Hos henne er ingen tekstile tradisjonar ekskluderte, og det rår ikkje noko hierarki: Ho blandar gjerne klede, vev og andre tekstilar i eit og same verk. Dette poenget var endå meir openlyst i det andre arbeidet Høibo hadde med i utstillinga *Det menneskelige mønster*, veggobjektet *Symbolic History* (2010) (ill. 22). I verkslista er det skildra som «blandet materiale i ramme». Innanfor ei solid bilderamme heng det på kvar sin stift tre vovne tøyestykke med laust hengande renningstrådar og ei hettetrøye. Det svarte tøyestykket er vevd på oppstadvev, det stripete på bordvev og det mest fargerike er vevd med lingarn på flatvev. Bakgrunnen dei er festa til, er av såkalla eskimofilt. Mellom dei to stripete vevnadene, som liknar dei stripete teppa som navahoane brukar å slå om seg, heng det ei grå hettetrøye. Ved bruk av ein retorisk figur som simile skapar verket ein samanheng mellom ulike kulturar og tider sine måtar å kle seg på. Slik fortel tøyestykka og trøya om det kunsthistorikaren og kuratoren Elissa Auther hevdar er to sentrale aspekt ved tekstilar: evna til å vekka til live fortida, og til å knyta band mellom folk.¹³⁶ Den profesjonelle innramminga er viktig, for ho bryt med forventningane vi har til korleis denne typen materiale skal presenterast.

135 Maxine Bristow. «Continuity of Touch – Textile as Silent Witness», i *The Textile Reader*, red. Jessica Hennings. Berg, 2012, 45.

136 Elissa Auther. *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*. University of Minnesota Press, 2010, 167.

Tekstilane blir opphøgde og meir verdfulle ved å bli ramma inn. Det er eit grep som signaliserer kunst.



Illustrasjon 22. Ann Cathrin November Høibo, *Symbolic History*, 2010. Innramma assemblage. Ull, lin, bomull, eskimofilt. 135 x 93 x 9 cm. Foto: Thomas Tveter. Privat eige. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

Posisjonen som omstridd medium har gitt tekstil eit subversivt potensial, noko Rozsika Parker allereie framheva i den banebrytande boka *The Subversive Stitch* i 1984. Sjølv om boka handlar om broderi, er innsikta gyldig også for anna tekstilt handarbeid. Parker viser korleis brodering og femininitet er blitt koplå saman i vestleg historie, slik at det for borgarskapet og overklassen på 1800- og 1900-talet hadde smelta saman til eit naturgitt fenomen. Brodering blei difor eit middel i sosialiseringa av kvinner til feminine kvinner. Det subversive ligg i at broderinga samstundes blei eit medium som kvinner kunne uttrykka seg kreativt gjennom. Jamvel klagar over den snevre kvinnerolla finst det døme på i broderte namnedukar.¹³⁷ Det er difor ikkje så merkeleg at tekstile uttrykksformer fekk ein renessanse i 1970-åra, då mange kunstnarar engasjerte seg i kvinnerørsla. For å seia det med Parker: «It is this categorisation of embroidery as the art of personal life outside male-dominated institutions and the world of work, that has given it a special place in counter-cultures and radical movements.»¹³⁸

I stigande grad er dette subversive potensialet blitt tydeleg på den internasjonale kunstscena, særleg etter at Documenta 11 i 2002 og Veneziabiennalen i 2022 og 2024 i stor stil opna for kunst og kunstnarar frå ikkje-vestlege land og frå andre til no marginaliserte grupper. Fordi tekstil har blitt utelate i modernistiske tolkingar av kunsthistoria, har det blitt eit medium som fungerer som metafor for utestenging. Difor kan tekstilar representera den marginaliserte «andre» – enten det gjeld kvinner, skeive eller globale samfunn som er stengde ute frå tradisjonell kunst- og designhistorie, framhevar redaktøren av boka *A Companion to Textile Culture*.¹³⁹ I *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er «den marginaliserte andre» til stades gjennom det approprierte fotografiet av navahoane. At Høibo set stor pris på navahoteppe, kjem fram på fleire måtar. Valet av eit foto med nett dette motivet er sjølv sagt utgangspunktet. Verdsettinga blir ytterlegare framheva gjennom forstørringa og innramminga av fotografiet, og med konnotasjonane til noko varig og verdifullt som gullklumpen og luksusskoen bidrar til.

På 2000-talet har tekstilarven frå navahoane fått auka merksemd. Postkolonial teori og praksisen til urfolkskunstnarar har inspirert ei rekke utstillingar. Desse har handsama tekstilane til ulike folkegrupper som

137 Rozsika Parker. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. The Women's Press, 1986, 11.

138 Parker. *The Subversive Stitch*, 204.

139 Jennifer Harris, red. *A Companion to Textile Culture*. Wiley-Blackwell, 2020, 4. Sjå også Joseph McBrinn. *Queering the Subversive Stitch*. Bloomsbury, 2021.

visuell kunst og ikkje etnografiske artefaktar.¹⁴⁰ Ikkje at dette er nytt i alle krinsar. I 1970-åra var liknande oppfatningar i høgste grad framme, men kanskje mest hos dei som allereie kjempa for å høgda statusen til tekstilkunst. Vandrestillinga *The Navajo Blanket* i 1972 var svært viktig i denne samanhengen. Utstillinga inneheldt mange fargerike «wearing blankets» frå 1880-talet. Desse hadde liknande geometriske mønster som det teppet mannen i den fotografiske collagen til Høibo har rundt seg. Teppa var lånte frå ei rekkje amerikanske museum, men interessant nok også frå kunstnarar som Jasper Johns, Donald Judd, Kenneth Noland, Georgia O’Keeffe og Frank Stella. Kunstnarane har fått oss til å sjå desse teppa på ein ny måte, hevda kuratorane bak utstillinga, og framheva dei som abstrakt kunst.¹⁴¹ Eit anna poeng er at prosessane som ligg til grunn for desse vevnadene, er forankra i det handlaga og daglegdagse. I det ligg det ein annan måte å oppfatta modernitet på. Det strir mot den maskinestetikken som har vore privilegert så langt i historia om moderne kunst. Det er verd å merka seg at Judd, som blir knytt til ein kunst med eit upersonleg, industrielt uttrykk, innreidde heimen sin i Marfa med navahoteppe (ill. 23).

Det siste tiåret er det som om interessa for eldre og samtidig tekstilkunst har eksplodert. To tendensar peikar seg ut. Æin av dei er interessa for tekstilkunst som eit medium for opprør. Utstillinga *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art* på Barbican i London og Stedelijk i Amsterdam i 2024-2025, er eit døme på det. Det norske innslaget på denne utstillinga var Ryggen, som det har vore stor interesse for internasjonalt etter presentasjonen på Documenta 13 i 2012 og soloutstillinga på Schirn Kunsthalle i Frankfurt i 2020, følgd av ein monografi om Ryggen på engelsk.¹⁴²

Ein annan tendens handlar om vevnader som abstrakt kunst.¹⁴³ Berre i 2024 fann det stad utstillingar som *Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art* på Metropolitan Museum of Art i New York; *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction* på National Gallery of Art i Washington, D.C. og omfattande retrospektive utstillingar for amerikanske Sheila Hicks (f. 1934) i Düsseldorf, columbianske Olga de Amaral (f. 1932) i Paris og polske Magdalena Abakanowicz (1930–2017) i London og Oslo. Desse tre kunstnarane bidrog alle til at tekstil fekk eit statusløft i kunstverda i

140 Eit døme er utstillinga *Decorum*, Musée d’Art Moderne de Paris 11. oktober 2013–9. februar 2014.

141 Elizabeth Kalbfleisch og Janet Catherine Berlo. «Indigenous Textiles of North America. A Century of Exhibitions», i Harris, *A Companion to Textile Culture*, 423. Utstillinga var kuratert av Tony Berlant og Mary Hunt Kahlenberg.

142 Marit Paasche. *Hannah Ryggen. Threads of Defiance*. The University of Chicago Press, 2019.

143 Elizabeth Fazzare. «Abstract Weaving Is Having a Moment – Here’s Why», *Artsy.net*, 27. mars 2024, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pyramids-giza-ancient-art-cutting-edge-ai-converge>. Lesen 5. november 2024.

1960- og 1970-åra. Det gjorde dei mellom anna ved å arbeida skulpturelt med tekstil, og ved å ta i bruk materialar som hestehår og tau og snorer av sisal, hamp, jute og metall. Historia om kunsten i det 20. hundreåret kan ikkje lenger forteljast utan å ta med tråd, fiber, tøy og klede, hevdar kuratoren Lynne Cooke, som stod bak utstillinga *Woven Histories*.¹⁴⁴



Illustrasjon 23. Navaho-teppe i heimen til Donald Judd, Marfa, Texas. Foto: Chinati Foundation. © 2026 The Judd Foundation / BONO, Oslo.

144 Lynne Cooke, red., *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction*. The University of Chicago Press, 2023, 2.

Navahoteppa passar inn i begge tendensane. Det at navahoane i fleire hundre år har halde fast på kulturarven det er å veva mønstra teppe til seng, golv og til å bera, er blitt eit symbol på kulturell motstandskraft. Samstundes blir vevnadene deira i dag verdsette som abstrakt kunst i eigen rett. Derimot har det vore mindre merksemd rundt kva tekstilane betyr for navahoane sjølve. Tradisjonelt har det relasjonelle og prosessen vore viktigare i kulturen deira enn det ferdige produktet. Vevinga kan ikkje skiljast ut som eit eige felt, men inngår i eit kretsloop med naturen, samfunnet og kosmologien: Alt er mønster i ei gjentakande og syklisk rørsle. Slik det blir sagt om navahoane, kan tekstilane i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* lesast som «manifestasjonar av relasjonar i materiell form».¹⁴⁵ Det gjeld kunstnarlege så vel som personlege relasjonar.

145 Kathy M'Closkey sitert i Jølbo, «Mot en myk logikk», 112.

Autofiksjon?

Klede som er brukte i kunstverk, er gjerne ei erstatning for kroppen som ein gong har budd i dei, hevdar designhistorikaren Juliet Ash.¹⁴⁶ Dei har vore vitne til levd liv, og brukt i kunstverk kan dei gjenskapa minne og indirekte gi tilgang til fortida.¹⁴⁷ Liknande tankar er også tekstileksperten Jennifer Harris inne på: «[C]loth possesses an almost unsurpassed ability to express ideas about the relationship between touch, memory, and longing», hevdar ho.¹⁴⁸ Buksene Høibo har inkludert i skulpturen er hennar egne. Det faktumet saman med pronomenet «I» (eg) i tittelen, inviterer til å lesa skulpturen som eit sjølvbiografisk verk.

Det er sjeldan kunstnarar vender seg til tilskodaren med ordet «eg» i norsk bildekunst, hevdar kunsthistorikaren Erlend Hammer.¹⁴⁹ Eit unnatak er Ludvig Eikaas (1920–2010) med tresnittet *Jeg* (1970) – «den korteste selvbiografi noen gang skrevet» (ill. 24).¹⁵⁰ Men først og fremst trekker Hammer fram Bjarne Melgaard (f. 1967), som har mange sjølvbiografiske tekstar i arbeida sine (ill. 25). Hammer kunne ha nemnt ei kvinne også: Jakobsen sin kraftfulle bruk av orda «J'accuse» i bildeteppet *Dromedarene*.

146 Juliet Ash. «The aesthetics of absence: clothes without people in paintings», i *Defining Dress: Dress as Object, Meaning, and Identity*, red. Amy de la Haye og Elisabeth Wilson. Manchester University Press, 1999, 128.

147 Millar, Lesley. «Surface and practice», i *Surface Tensions: Surface, finish and the meaning of objects*, red. Glenn Adamson og Victoria Kelley. Manchester University Press, 2013, 15.

148 Jennifer Harris. «Material Strategies. Cloth and Textile Metaphors in Modern and Contemporary Art», i Harris, *A Companion to Textile Culture*, 327.

149 Erlend Hammer. *Bjarne Melgaard*. Uten tittel, 2025, 119.

150 Karin Hellandsjø. «Ludvig Eikaas», i *Nasjonalmuseet: Høydepunkter. Kunst fra 1945 til i dag*. Nasjonalmuseet 2015, 74.



Illustrasjon 24. Ludvig Eikaas, *Jeg*, 1970. Grafikk, eige trykk, 49,5 x 42 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Nasjonalmuseet/Morten Thorkildsen. © Ludvig Eikaas / BONO 2026.

Rettar vi blikket utover landegrensa, er situasjonen ein annan. Amerikanske Louise Bourgeois (1911–2010) og britiske Tracey Emin (f. 1963) spelar ofte på den sjølvbiografiske pakta det er å bruka «I» i titlane sine. På den tida *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* blei til, gjekk det i tillegg føre seg heftige diskusjonar om den såkalla «virkelighetslitteraturen» i norske medium. Ein utløysande faktor var *Min kamp* av Karl Ove Knausgård, som kom ut i seks band i åra 2009–2011. Om dette kan ha inspirert Høibo til å formulera seg i første person eintal i tittelen, veit eg ikkje. Kva slags

personlege minne og eventuelle lengslar det handlar om i *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, står også ope. Som eg allereie har vore inne på, er Høibo ikkje ein kunstnar som utleverer seg sjølv. Andre har vore inne på liknande tankar:

Like the garments they contain, pieces such as these reveal and conceal in equal measure. With their easy domesticity, they flirt with personal revelation, but their off-the-shelf quality keeps them somehow aloof.¹⁵¹



Illustrasjon 25. Bjarne Melgaard, *Kill me before I do it myself*, 2001-2002. Akvarell på papir, del av installasjon. Moderna Museet, Stockholm. Foto: Prallan Allsten. © Bjarne Melgaard / BONO 2026.

Eg vil heller seia med Susan Sontag at Høibo låner seg sjølv til verket.¹⁵² Det betyr at ho tar ting frå eige liv fordi dei kan brukast, men det betyr ikkje

151 Sherlock, «Focus Studio Visit: Ann Cathrin November Høibo».

152 Jonathan Cott. *Susan Sontag. Det komplette Rolling Stone-interview*. Omsett av Iben Hasselbalch. Møller forlag, 2014, 156.

at arbeidet automatisk blir sjølvbiografisk. Som kommunikasjonsmiddel er klede truleg meir underforstått og mindre openlyst enn verbalspråket, foreslår antropologen Grant McCracken.¹⁵³ Det gjer bodskapane mindre openberre, slik at tolkinga vår skjer meir ubevisst. Dette er ikkje negativt, ifølge McCracken, for det opnar for andre former for kommunikasjon: «It allows culture to insinuate its beliefs and assumptions into the very fabric of daily life, there to be appreciated but not observed.»¹⁵⁴

Kleda og stoffa som inngår i skulpturen til Høibo, fyller ein viktig funksjon både estetisk og innhaldsmessig. Om det kvalifiserer til å kategorisera skulpturen som tekstilkunst, kan diskuteras. Tradisjonelt betyr tekstilkunst at kunstnaren har vove, trykt, brodert eller med andre tekstile teknikkar produsert kunsten, men i dag har også tekstilkunst blitt eit meir tøyeleg omgrep. Funne eller kjøpte tekstile readymades kan gjerne utgjera materialane. Ikkje nok med det. Som Briony Fer har vore inne på, krev ikkje ein tekstil prosess at ein må arbeida med tekstilar i bokstaveleg forstand. Det er nok at ein arbeider på ein måte som er konseptuelt eller materielt relatert til tekstil.¹⁵⁵ Ut frå ei slik forståing kan *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* like gjerne klassifiserast som tekstilkunst som noko heilt anna.

153 Grant McCracken. *Culture and Consumption*. Indiana University Press, 1988, 68.

154 McCracken. *Culture and Consumption*, 68-69.

155 Briony Fer. «Textile Thinking», i Cooke. *Woven Histories*, 183.

Umonumental kunst

Kvardagslege og låge materialar som akryl, plastposar og tøy lagt lagvis nedanfrå og opp, er det skulpturen til Høibo består av. Slik blir det skapt ei *histoire vue d'en bas* (historie sett nedanfrå), for å spela på eit fransk uttrykk som slo gjennom i historiefaget i 1960- og 70-åra. Å skriva historia nedanfrå inneber å fortelja frå namnlause, fattige, undertrykte og marginaliserte grupper sitt perspektiv – alle dei som er tvinga til å sjå opp på makthavarane. I *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er det ei kvinne som har perspektivet, og som eg vonar det har kome fram av analysen min, har materialane ein subversiv funksjon – dels i kraft av å representera eit ironisk spark til dei såkalla mannlege heltane, og dels ved å vera låge og kvardagslege og slik handla om verdi. Det er mellom anna dette som gjer *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* til eit feministisk verk i mine auge.

Velja ut, samla og stabla er dei sentrale handlingane i utføringa av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Korkje kledda, stoffstykkja eller dei andre materialane blei omarbeidde; dei er det dei var før dei blei kunst. Det er karakteristisk for skulpturen på 2000-talet at han i sterkare grad enn før gjer sitt beste for å smelta inn i «the texture of the world».¹⁵⁶ I det ligg det ei distansering frå den typen opphøgd kunst som tradisjonelle monument representerer.

Ingen vil truleg finna på å omtala *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* som eit monument. Snarare lever verket opp til kunstnaren Ad Reinhardt sin vittige og treffande definisjon på skulptur: «[A] form you tripped over while backing up to look at a painting.»¹⁵⁷ Men om skulpturen

156 Richard Flood. «Not about Mel Gibson», i *Umonumental. The Object in the 21st Century*. Phaidon, 2007, 13.

157 Opphavet til dette sitatet er uklart. Lucy Lippard tilskriv det Ad Reinhardt i 1960-åra i «As Painting Is to Sculpture» i *American Sculpture of the Sixties*. Los Angeles County Museum of Art, 1967, 120. Rosalind Krauss tilskriv utsegna til Barnett Newman i 1950-åra i artikkelen «Skulpturen i det utvidete felt» i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Pax, 2002, 49.

er alt anna enn monumental, så er den heller ikkje antimonumental. Eg vil heller påstå at han leikar med slike idear. Den kvite plata som alle delane unntatt metallfolien kviler på, aktiverer førestillinga om eit podium eller ein sokkel, som skulpturar og objekt ofte blir plasserte på i utstillingar. Her er podiet redusert til ei flate som vi kanskje med litt velvilje kan kalla ei plattform (ill. 26). Denne betydninga var tydelegare til stades i den første versjonen frå 2011, for då blei det brukt ei MDF-plate. Det er det vanlegaste materialet å bygga soklar av i kunstverda. I versjonen som Nasjonalmuseet eig, er den kvite plata laga av plastmateriale. Som tidlegare nemnt var Høibo si grunngjeving for å laga eit golvarbeid at ho ønskte å leggja seg flat for dei to avdøde kunstnarane ho delte utstillingsplass med og ser opp til, Hannah Ryggen og Anna-Eva Bergman.¹⁵⁸ Å sjå opp til så vel som å leggja seg flat eller ned er to av dei mange metaforane som daglegspråket er fullt av. Som George Lakoff og Mark Johnson drøftar i boka *Hverdagslivets metaforer*, er høg status *opp* og låg status *ned*.¹⁵⁹ Utstrek på golvet deler skulpturen felles plattform med tilskodaren. Det gjer han meir utsett og sårbar både i bokstaveleg og meir overført betydning enn ein skulptur på sokkel.



Illustrasjon 26. Ann Cathrin November Høibo, *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, 2017. Skulptur. Koparfolie, akryl, innramma collage, filt, plast, skinn, nylon. 13 x 200 x 144 cm. Nasjonalmuseet. Foto: Vegard Kleven. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

¹⁵⁸ Høibo intervju av forfatteren 13. februar 2025.

¹⁵⁹ George Lakoff og Mark Johnson. *Hverdagslivets metaforer*. Pax, 2003, 19.

I staden for monumental eller antimonumental er det karakteristikkene umonumental, som høver best på *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Omgrepet har eg lånt frå ei utstilling som blei arrangert i New York i 2007.¹⁶⁰ Utstillinga bestod av skulpturar som var sette saman av mange komponentar: nokre funne, nokre laga og noko som var overskotsmateriale og søppel. Det er ein praksis som kunsthistorisk trekker trådar til collage og assemblage, og som fell heilt i hakk med den kunstnarlege praksisen til Høibo. For ein av kuratorane bak *Unmonumental* er assemblage ikkje først og fremst ein sjanger, men ei haldning og ein strategi til å oppnå umonumentalitet.¹⁶¹ Kunsten å laga ein skulptur i ei verd så full av ting ligg i mekanismen med å filtrera, velja og setta saman, hevdar ho.¹⁶² Assemblagen blir då eit symptom på overflodssamfunnet.

Den samanstillinga av ulike materialar som *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* byr på, har eit heilt anna fysisk nærvær enn eit måleri. Skulpturen er, medan måleriet *forestiller*, for å seia det med kunsthistorikaren Anders Troelsen.¹⁶³ Likevel er skulptur blitt ein diffus kategori, hevdar han, og det heng saman med at det i dag ikkje finst grenser for kva slags materialar skulpturar kan lagast av.¹⁶⁴

Situasjonen er ikkje ny. Allereie i 1970-åra hadde skulptur blitt ein utfordra kategori, noko Rosalind Krauss har skildra i den ikoniske artikkelen «Sculpture in the Expanded Field» frå 1979.¹⁶⁵ Krauss diskuterer definisjonsproblema som oppstår når kunstnarane arbeider på måtar som ligg langt frå den klassiske forståinga av skulptur som statuar og monument. Ho viser at det har oppstått eit stort mellomrom mellom ulike kategoriar, og dette kallar ho det utvida feltet. I dette utvida feltet blir skulpturen til gjennom intervensjonar som sprenger etablerte forståingsformer som skulptur, måleri og arkitektur, monument og antimonument. Høibo driv òg med intervensjonar – først og fremst ved å invadere kategoriane skulptur og måleri med tekstilar. «Jeg kan kverulere har jeg hørt, så kanskje er det en grunn til at jeg vrønger og vrir på kategoriene», er hennar eigen kommentar

160 Utstillinga *Unmonumental: The Object in the 21st Century* blei vist på New Museum 1. desember 2007–30. mars 2008. Ho var kuratert av Richard Flood, Laura Hoptman og Massimiliano Gioni.

161 Laura Hoptman. «Unmonumental. Going to Pieces in the 21st Century», i *Unmonumental*. Phaidon, 2007, 128.

162 Hoptman. «Unmonumental», 128.

163 Anders Troelsen, red. *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag, 2002, 21.

164 Troelsen. *Synsvinkler på skulpturen*, 18.

165 Opphavleg blei artikkelen trykt i tidsskriftet *October*, nr. 8 (vår 1979). På norsk i Krauss, *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, 35–66.

til denne praksisen.¹⁶⁶ Tenkinga til Krauss kling med i kritikarane si vurdering av resultatet. «Det mest interessante med Høibos prosjekt er at det søker seg mot en udefinert randsone og destabiliserer etablerte kategorier», skreiv såleis kritikaren Ingvild Krogvig i ei melding av debututstillinga til Høibo på Standard i 2012.¹⁶⁷

I motsetning til modernismen, som blei knytt til mediespesifikke disiplin- nar, som måleri og skulptur, er samtidskunsten lokalisert i *mellomrommet* mellom teknologibestemte medium, hevdar filosofen Stian Grøgaard.¹⁶⁸ I staden introduserer Grøgaard ideen om kunsten som *vag*. Etymologisk er det vage noko som er i rørsle, og slik er det med kunstobjektet i dag. Dette passar heilt bokstavleg på *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Etter at utstillinga *Det menneskelige mønster* var over, blei verket oppløyst. Nokre år med rastlaus vandring følgde. Nokre av materialane blei brukte om att i andre samanhengar, som tidlegare nemnt. Først då Nasjonalmuseet blei interessert fleire år seinare, fall skulpturen til ro i ei endeleg form og til eit sannsynlegvis evig liv. Grøgaard si forståing av det vage var nok ikkje så konkret meint, men omgrepet fangar godt den flytande identiteten til verket.

Då *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* blei utstilt for første gong, blei det i verkslista presentert som «installasjon, blandet teknikk». I norsk dukka ordet installasjon opp i kunstnarleg samanheng i 1970-åra, og sidan har det festa seg stadig meir.¹⁶⁹ Det er grunn til å tru at Ernst van Alphen har rett når han hevdar at «skulptur» av mange kunstnarar blir oppfatta som eit gamaldags ord i dag, og i staden har omgrepet installasjon tatt over for alt som er tredimensjonalt.¹⁷⁰ For Øystein Ustvedt, som har skrive boka *Ny norsk kunst etter 1990*, er denne altomfattande betydinga eit problem: «Noe av problemet med begrepet [installasjon] er at det ikke er noe bestemt, det har ingen kjerne. Det er hverken en teknikk, en strategi eller et medium», hevdar han.¹⁷¹ Claire Bishop er inne på det same: «[T] he sheer diversity in terms of appearance, content and scope of the work produced under this name, and the freedom with which the term is used, almost preclude it from having any meaning.»¹⁷² Når det likevel blir brukt, «er det fordi begrepet betegner noe som griper ut i rommet og omgivelsene,

166 Krogvig, «Mesterverk og uhippe tekstiler», 20.

167 Krogvig, «Tekstile randsoner».

168 Stian Grøgaard. *Det vage objektet. 12 samtaler om kunst*. Pax, 2001, 7.

169 E-post frå Språkrådet til forfattaren, datert 6. februar 2024.

170 Alphen, *Seven Logics of Sculpture*, 41.

171 Øystein Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, Fagbokforlaget 2011, 86.

172 Claire Bishop. *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing, 2005, 6.

noe som etablerer en spesifikk situasjon, og som involverer betrakteren som en handlende aktør i verket».¹⁷³ Ein slik romleg situasjon skapar også *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*. Verket har ingen prioritert ståstad. Alle sider er likeverdige, men det er ikkje eit golvarbeid vi kan gå på eller lata oss omslutta av. Nettopp dette siste gjer at det ikkje er ein installasjon, etter Bishop si meining. Det viktigaste kjenneteiknet på installasjonskunst er for henne at det er noko vi går fysisk inn i med alle sansar skjerpa.¹⁷⁴ *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er derimot eit verk vi ser på avstand og rører oss rundt om, og i så måte lever det meir opp til definisjonen av ein skulptur.

At det er så vanskeleg å definera meir presist kva ein skulptur eller installasjon er, er ikkje spesielt for desse kunstformene. Kunstteoretikaren Sarat Maharaj seier det same om tekstilkunsten, som han foreslår kan passa «under the chameleon figure of the 'undecidable'».¹⁷⁵ Han viser til den franske filosofen Jacques Derrida som skildrar «det ubestemmelege» som noko som tilsynelatande høyrer til ein sjanger, men som sprenger grensene for denne sjangeren samstundes som det synest like mykje heime i ein annan sjanger – «belongs to both, we might say, by not belonging to either».¹⁷⁶ Denne forståinga av kunst er utbreidd. Danbolt slår kort og godt fast at det ubestemmelege er eit kjenneteikn for all samtidskunst.¹⁷⁷

173 Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, 86.

174 Bishop, *Installation Art*, 6.

175 Sarat Maharaj, «Textile Art – Who are You?» i *Reinventing Textiles Vol. 2: Gender and Identity*, red. Janis Jefferies, Telos, 2001, 7-10.

176 Maharaj, «Textile Art – Who are You?», 7.

177 Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, 70.

Konklusjon

I tanken om det ubestemmelege ligg det at det er noko som unndrar seg klassifikasjon. Kvifor har eg då valt å bruka så mykje plass på å diskutera om *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* er bildekunst eller kunsthåndverk, konseptkunst eller tekstilkunst, skulptur eller installasjon? Grunnen er enkel. Ord er handling. Det er ei gamal innsikt at orda skapar det dei nemner. Kva vi kallar tinga, er difor med å styra korleis vi ser og forstår dei. «In art history the rules of the game are not fixed, except by tradition», hevdar David Carrier.¹⁷⁸ Ein av dei sterkaste tradisjonane er kategorisering. Kunsthistoriske oversiktsverk, til dømes *Norges kunsthistorie 1-7* (1981–1983), handsamar gjerne kunstformene kvar for seg i kapittel om måleri, skulptur, grafikk, kunsthåndverk, osv. Når kunstverk blir kjøpte inn til musea, blir dei katalogiserte, og i det digitale skjemaet for verksinformasjon inngår både «betegnelse» og «klassifikasjon». *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* har av museet fått «betegnelsen» skulptur og er klassifisert som «bildende kunst». Tru korleis vi ville ha oppfatta dette verket viss det hadde blitt kalla dekorativ tekstil og klassifisert som «innredning og interiørdekorasjon» eller «tekstilt kunsthåndverk», som to av underkategoriane til dekorativ tekstil lyder? Det er kanskje eit noko søkt døme når det gjeld *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*, men ikkje urealistisk når det gjeld det andre arbeidet Nasjonalmuseet kjøpte av Høibo i 2017, *Flukt forover 1* (ill. 2). Det har av museet fått nemninga «vevnad», medan eit liknande arbeid, *Definitely Maybe* (2019) i samlinga til Drammens Museum har fått nemninga «tekstilkunst» (ill. 27). Begge musea har typebestemt verka som «design», men Nasjonalmuseet har i tillegg forsynt verket med emneordet «bildende kunst», medan emneordet

178 David Carrier. «Art History», i *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson og Richard Shiff. The University of Chicago Press, 1992, 135.

i databasen til Drammens Museum er «kunsthåndverk».¹⁷⁹ Dette fortel at også innanfor museumsverda er kategoriane omskiftelege og ustabile.



Illustrasjon 27. Ann Cathrin November Høibo, *Definitely Maybe*, 2019. Vevnad. Kokosnøttfiber, tyll, steinar og akrylstang. 240 x 180 x 25 cm. Drammens Museum. Foto: Drei, Köln. © Ann Cathrin November Høibo / BONO 2026.

179 <https://digitalmuseum.no/0210615005751/flukt-forover-1-vevnad>; <https://digitalmuseum.no/0210411455603/definitely-maybe-tekstilkunst>

Eit anna mål med denne teksten har vore å få fram dei mange betydingane som sjølve materialane er berarar av. Trass i at Høibo er forankra i ein konseptuell tradisjon, har ho «an innate sense of what materials can signify, what information, stories and effects they possess, and what they mean in combination with each other».¹⁸⁰ I kunsten til Høibo er det ingen motsetningar mellom hovud og hand eller konsept og kjensler, slik det heller ikkje er noko hierarki mellom tekstilkunst og andre kunstformer. Det er dette som har gjort henne til ein sentral kunstnar i norsk samtidskunst, og som låg til grunn for at Nasjonalmuseet ønskte å innlemma henne i samlinga: «Høibo er en viktig kunstner for samlingen idet hun bryter de tradisjonelle grensene mellom kunstfagene», kunngjorde museet i samband med innkjøpet av *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now*.¹⁸¹ At det ligg eit feministisk perspektiv i denne nedbrytinga av grenser mellom (bilde)kunst og (kunst)handverk, er også eit poeng eg har vilja framheva. I *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* kjem det særleg til uttrykk gjennom den ironiske distansen til Andre og Beuys, medan vevkunsten til navahane blir hylla.

All kunst inngår i samtalar med annan kunst, men ikkje alle er like tydelege omkring dette som Høibo er både gjennom tittelen på skulpturen og i valet av materialar. Kva vi som mottakarar oppdagar av meir eller mindre opne og skjulte sitat i eit verk, er naturleg nok avhengig av kva vi som ser skulpturen, har med oss av kunnskap, erfaringar og interesser frå før. I denne minimonografien har eg prøvd å løfta fram dei mange dialogane eg meiner denne komplekse skulpturen inngår i. Slik eg ser det, handlar *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* djupast sett om kva for eit kunstnarleg språk ein ambisiøs, framstormande kunstnar som også er kvinne, skal velja. Mjuke eller harde materialar? Medium som tekstil, installasjon, assemblage eller foto? Eit forteljande eller abstrakt formspråk? Skulpturen er ei tematisering av den profesjonelle identiteten hennar, men mange svar er moglege. *I don't need you anymore, I'm into Carl Andre now* peikar difor mot eit kunstnarleg virke på tvers av eller imellom dei fleste kategoriar. I så måte er skulpturen typisk for si tid og eit opent og ubestemmeleg verk.

180 Marit Paasche. «Philomela's Tounge», i: *Entangled: Threads and Making*, red. Karen Wright. Turner Contemporary, 2017, 58.

181 Årsmelding for Nasjonalmuseet 2017, 2018, 17. https://www.nasjonalmuseet.no/contentassets/98adac84980c4555ae99de8a5ed00e80/rsmelding2017_digital.pdf

Litteratur

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Duke University Press, 2017.
- Alpelue. Henie Onstad Kunstsenter, 2012.
- Alphen, Ernst van. *Seven Logics of Sculpture*. Valiz, 2023.
- Anger, Jenny. *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*. Cambridge University Press, 2004.
- Ash, Juliet. «The aesthetics of absence: clothes without people in paintings», i *Defining Dress: Dress as Object, Meaning, and Identity*, red. Amy de la Haye og Elisabeth Wilson. Manchester University Press, 1999.
- Auther, Elissa. *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*. University of Minnesota Press, 2010.
- Balke, Thora Dolven. «I been goin thru it all, back all against the wall, tryin hard not to fall, all I wanted was to ball», i *Ann Cathrin November Høibo Textile Tourist*, red. Asgeir Skotnes. Standard 2017.
- Best, Susan. *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde*. I.B. Tauris, 2014.
- Bishop, Claire. *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing, 2005.
- Blom, Ina. *Beuys*. Gyldendal, 2001.
- Borchardt-Hume, Achim, red. *Keeping it Real. From the ready-made to the everyday The D. Daskalopoulos Collection*. Whitechapel Gallery, 2010.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Sternberg Press, 2002.
- Bristow, Maxine. «Continuity of Touch – Textile as Silent Witness», i *The Textile Reader*, red. Jessica Hennings. Berg, 2012.
- Broude, Norma. «Miriam Schapiro and 'Femmege': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art», i *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard. Harper & Row, 1982.
- Bryan-Wilson, Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. University of California Press, 2009.
- Bull, Knut Astrup. *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Unipax 2007.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*, Routledge 2011.
- Bürger, Peter. «Til kritikken af neoavantgarden», i: *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*, red. Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg. Forlaget Spring, 2005.
- Carrier, David. «Art History», i *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson og Richard Shiff. The University of Chicago Press, 1992.
- Chase, Anna C. «Feminism, identity, and self-representation: self-portraiture reimagined», i *The Female Gaze. Women Artists Making their World*, red. Robert Cozzolino. The Pennsylvania Academy of The Fine Arts, 2012.
- Chase, Anna C. «Grave Matters: Positioning Carl Andre at Career's End». *Art Journal* 73, nr. 4 (2014), 5–21.

- Clark, Martin og Steinar Sekkingstad, red. *Image Support*. Bergen Kunsthall, 2016.
- Colebrook, Claire. *Irony*. Routledge, 2004.
- Cooke, Lynne, red. *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction*. The University of Chicago Press, 2023.
- Cott, Jonathan. *Susan Sontag. Det komplette Rolling Stone-interview*. Omsett av Iben Hasselbalch. Møller forlag, 2014.
- Cumming, Laura. «The truth behind his lies». *The Guardian*, 6. februar 2005. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/feb/06/art2>
- Danbolt, Gunnar. *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Samlaget, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Folden. Leibniz og Barokken*. Omsetting og etterord av Peter Borum. Kunstakademiets Billedkunstskoler, 2016.
- Det menneskelige mønster*. Kunsthall Oslo, 2011. <http://kunsthall oslo.no/wordpress/?p=309>
- Dolphijn, Rick og Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press, 2012.
- Falch, Frank. «Billedvev og engasjement» og «Intervju / Ann Cathrin November Høibo», i *Else Marie Jakobsen. Billedvev og engasjement*. Sørlandets Kunstmuseum, 2013.
- Fazzare, Elizabeth. «Abstract Weaving Is Having a Moment – Here's Why», *Artsy.net*, 27. mars 2024. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pyramids-giza-ancient-art-cutting-edge-ai-converge>
- Fer, Briony. «Textile Thinking», i *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction*, red. Lynne Cooke. The University of Chicago Press, 2023.
- Flood, Richard. «Not about Mel Gibson», i *Unmonumental. The Object in the 21st Century*. Phaidon, 2007.
- Flynt, Henry. *Conceptual Art Essays*, 1961. http://georgemaciunas.com/?page_id=875
- Fløystad, Guttorm. *Heidegger. En innføring i hans filosofi*. Pax, 1993.
- Foulem, Leopold L. «Guess Who's Coming to Lunch», i *Ceramic Millennium. Critical Writings on Ceramic History, Theory, and Art*, red. Garth Clark. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2006.
- Fray-Smith, Wells, Lotte Johnson og Amanda Pinatih, red. *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art*. Prestel Verlag, 2024.
- Gabrielsen, Stian. «Et hjem for late». *Kunstkritikk*, 15. mars 2019. <https://kunstkritikk.no/et-hjem-for-late/>
- Gade, Rune. «Readymade-realisme. Noget om det 'gamle' ved den 'nye' realisme», i *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, red. Karin Petersen og Mette Sandbye. Tiderne skifter, 2003.
- Gali, André. «Oppløsningens tiår?» *Kunstforum* 10. januar 2010. <https://kunstforum.as/2010/01/oppløsningens-tiar/>
- Gali, André. *Kampen med materialet 1975–2015. Norske kunsthåndverkere i 40 år*. Norske Kunsthåndverkere, 2015.
- Gaup, Ailo. «'Vevnads-innkjøp oppgave for kunstindustrimuseene', VG 30. april 1977.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Phaidon, 1998.
- Gregg, Melissa og Gregory J. Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.
- Grøgaard, Stian. *Det vage objektet. 12 samtaler om kunst*. Pax, 2001.
- Grøgaard, Stian. «Konseptkunst og avantgardens normalisering». *Passepartout* nr. 19, 2002.
- Guerilla Girls. *The Guerilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Penguin, 1998.
- Hagtvet, Bernt. *Bjørnstjerne Bjørnson, de intellektuelle og Dreyfus-saken*. Aschehoug, 1998.
- Hammer, Erlend. *Bjarne Melgaard*. Uten tittel, 2025.
- Hammervold, Ingvild. «Materialitetens tidsalder». *kunsthåndverk.no* 16. november 2018. <https://www.kunsthåndverk.no/aktuelt/materialitetens-tidsalder/169010>

- Hansen, Ida Sennes. «Aurora Passero» og «Henrik Olai Kaarstein», i *NN–A NN–A NN–A. Ny Norsk Abstraksjon*, red. Gunnar S. Kvaran. Astrup Fearnley Museet, 2015.
- Hansen, Maria Fabricius og Hans Jørgen Fredriksen, red. *Kunst og materialitet*. Aarhus Universitet, 2007.
- Haraldseth, Geir. «Politikkens form og farge», *Kunstkritikk*, 9. mars 2011. <https://kunstkritikk.no/politikkens-form-og-farge/>
- Harris, Jennifer, red. *A Companion to Textile Culture*. Wiley-Blackwell, 2020.
- Harris, Jennifer. «Material Strategies. Cloth and Textile Metaphors in Modern and Contemporary Art», i *A Companion to Textile Culture*, red. Jennifer Harris. Wiley-Blackwell, 2020.
- Harrod, Tanya. «House-trained Objects: Notes Toward Writing an Alternative History of Modern Art», i *Contemporary Art and the Home*, red. Colin Painter. Berg, 2002.
- Heartney, Eleanor, Helaine Posner, Nancy Princenthal og Sue Scott. *Mothers of Invention. The Feminist Roots of Contemporary Art*. Lund Humphries, 2024.
- Henmo, Ingvill, Lise Bjørne Linnert og Sidsel Palmstrøm, red. *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger. Norske tekstilkunstnere 1977–2017*. Norske tekstilkunstnere, 2017.
- Hennings, Jessica, red. *The Textile Reader*. Berg, 2012.
- Holt, Cecilie Tyri, vert. «Naturlig!» *Kunstpodden*. Flink pike. Podkast, send 2. oktober 2020. <https://www.kunstpodden.no/podcast/episode/da2b4c63/naturlig>
- Hopkins, David. «Re-Thinking the 'Duchamp Effect'», i *A Companion to Contemporary Art since 1945*, red. Amelia Jones. Blackwell, 2006.
- Hoptman, Laura. «Unmonumental. Going to Pieces in the 21st Century», i *Unmonumental. The Object in the 21st Century*. Phaidon, 2007.
- Iversen, Trude Schelderup, red. *Materialets tale. Kunstens taktile språk*. KORO, 2019.
- Jefferies, Janis, red. *Reinventing Textiles Vol. 2: Gender and Identity*. Telos, 2001.
- Jones, Amelia. *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press, 1994.
- Jonvik, Merete, Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien og Arnhild Sunnanå. *Kunst som deling, delingens kunst*. Kulturrådet/Fagbokforlaget, 2020.
- Judd, Donald. *Writings*. David Zwirner and Judd Foundation, 2016.
- Jølbo, Marte Danielsen. «Mot en myk logikk», i *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger. Norske tekstilkunstnere 1977–2017*, red. Henmo, Ingvill Henmo, Lise Bjørne Linnert og Sidsel Palmstrøm. Norske tekstilkunstnere, 2017.
- Jølbo, Marte Danielsen og Pernille Skar Nordby. *Å nå toppen av et fjell*. Udatert [2021]. <https://koro.no/anne-cathrin-november-hoibo/>
- Kabel, Kristine og Hanne Pedersen. «Ready-maden og avantgarden». *Kunst og Kultur* nr. 93 (2002).
- Kalbfleisch, Elizabeth og Janet Catherine Berlo. «Indigenous Textiles of North America. A Century of Exhibitions», i *A Companion to Textile Culture*, red. Jennifer Harris. Wiley-Blackwell, 2020.
- Katz, Robert. *Naked by the Window: The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. Atlantic Monthly Print, 1990.
- Krauss, Rosalind. «Skulpturen i det utvidete felt», i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Omsett av Agnete Øye. Pax, 2002.
- Krogvig, Ingvild. «Mesterverk og uhippe tekstiler». *Kunsthåndverk* nr. 1, 2012.
- Krogvig, Ingvild. «Tekstile randsoner». *Kunstkritikk*, 25. januar 2012. <https://kunstkritikk.no/tekstile-randsoner/>
- Lakoff, George og Mark Johnson. *Hverdagslivets metaforer. Fornuft, følelser og menneskehjernen*. Pax, 2003.
- Lange-Berndt, Petra, red. *Materiality. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2015.

- Larsen, Lars Bang. «Tredjekropper: Synnøve Anker Aurdal, en vever mellom mediene», i *Synnøve Anker Aurdal. Gjennom trådene*, red. Lars Bang Larsen og Solveig Øvstebø. Astrup Fearnley Museet, 2024.
- LeWitt, Sol. «Paragraphs on Conceptual Art» (1967), i *Art in Theory*, red. Charles Harrison og Paul Wood. Blackwell, 1992/1995.
- Lien, Marius. «Mellom barken og veven». Intervju med Marit Paasche. *Morgenbladet* 4-10. mars 2011.
- Lippard, Lucy. «As Painting Is to Sculpture: A Changing Ratio», i *American Sculpture of the Sixties*. Los Angeles County Museum of Art, 1967.
- Lium, Randi Nygaard. *Tekstilkunst i Norge*. Museumsforlaget, 2016.
- Lorenz, Renate. *Queer Art. A Freak Theory*. Transcript Verlag 2012.
- Lloyd, Genevieve. *Mannlig og kvinnelig i Vestens filosofi*. Omsett av Kjell Olaf Jensen og Eivind Tjønneland. Cappelen Akademisk forlag, 1995.
- Lønningdal, Ingrid. «Kuratoren Marit Paasche». *Billedkunst* nr. 2, 2011.
- Maharaj, Sarat. «Textile Art – Who are You?», i *Reinventing Textiles Vol. 2: Gender and Identity*, red. Janis Jefferies. Telos, 2001.
- Marcel, Christine, red. *Women in Abstraction*. Thames and Hudson, 2021.
- Matisse, His Art and His Textiles*. Royal Academy of Arts, 2005.
- McBrinn, Joseph. *Queering the Subversive Stitch*. Bloomsbury, 2021.
- McCracken, Grant. *Culture and Consumption*. Indiana University Press, 1988.
- Millar, Lesley. «Surface and practice», i *Surface Tensions: Surface, finish and the meaning of objects*, red. Glenn Adamson og Victoria Kelley. Manchester University Press, 2013.
- Milnes, Anne. *Norsk deltakelse på Venezia-biennalen*. Hovedoppgåve i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 1996.
- Moe, Ole Henrik. *Anna-Eva Bergman. Liv og verk*. Dreyer, 1990.
- Molesworth, Helen, vert. *Death of an Artist*, sesong 1, episode 1–6. Pushkin Industries, Somethin' Else og Sony Music Entertainment. Podcast, send 30. august–21. oktober 2022.
- Monem, N.K., red. *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*. Black Dog Publishing, 2008.
- Mortensen, Karl Olav Sægtrov. *Ann Cathrin November Høibo, Løpere / Runners*. Sørlandets Kunstmuseum, 2019.
- Mosland, Reidar. «Else Marie i veven». *M magasin sør*, mars 1987.
- Mørch, Hilde. «Rare fjell i magisk lys». *Kunstavisen* 17. desember 2017. <https://kunstavisen.no/artikkel/2021/rare-fjell-i-magisk-lys>
- Nasjonalnuseet: Høydepunkter. Kunst fra 1945 til i dag*. Nasjonalnuseet 2015.
- Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Henry N. Abrams, 1999.
- Næss, Inga Elisabeth. *Vi lever på ei stjerne. Ein biografi om Hannah Ryggen*. Samlaget, 2002.
- Olsen, Bjørnar. *In Defence of things*. Altamira Press, 2010.
- Opstad, Gunvald. *Else Marie Jakobsen*. J.M. Stenersens Forlag, 1987.
- Opstad, Gunvald. « – Jeg anklager, sier Else Marie Jakobsen». *Vi ser på kunst* nr. 1 1987.
- Parker, Rozsika og Griselda Pollock. *Old Mistresses – Women Art and Ideology*. Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. The Women's Press, 1986.
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*. Routledge, 1999.
- Porter, Jenelle, red. *Fiber: Sculpture 1960–Present*. Prestel, 2014.
- Porter, Jenelle. «The Materialists», i *Fiber: Sculpture 1960–Present*, red. Jenelle Porter. Prestel, 2014.
- Paasche, Marit. *Hannah Ryggen. En fri*. Pax, 2016.
- Paasche, Marit. «Philomela's Tongue», i *Entangled: Threads and Making*, red. Karen Wright. Turner Contemporary, 2017.
- Rød, Arve. «Intim internasjonalist». *DN Magasinet* 5.-6. mars 2011.

- Salomon, Nanette. «The Art Historical Canon: Sins of Omission», i *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi. Oxford University Press, 1998.
- Schor, Mira. *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*. Duke University Press, 1996/2007.
- Scott, Sue. «Beyond Tragic and Timeless: Women, Abstraction and Feminism», i *Mothers of Invention. The Feminist Roots of Contemporary Art*, red. Eleanor Hertney et. al. Lund Humphries, 2024.
- Sekkingstad, Steinar. «Collapsing into image», i *Image Support*, red. Martin Clark og Steinar Sekkingstad. Bergen Kunsthall, 2016.
- Sherlock, Amy. «Focus Studio Visit: Ann Cathrin November Høibo. Tactile Textiles». *Frieze*, 21. november 2013.
- Sifuentes, Aram Han, Lisa Vinebaum og Namita Gupta Wiggers. *Unsettling Coloniality: A critical and radical fiber/textile bibliography*. https://www.researchgate.net/publication/341992187_unsettling_coloniality_a_critical_and_radical_fibertextile_bibliography
- Six things you need to know about Ann Cathrin November Høibo*. Standard, 2012.
- Skedsmo, Tone. «Anna-Eva Bergman». *Norsk kunstnerleksikon*. Universitetsforlaget 1982.
- Skotnes, Asgeir, red. *Ann Cathrin November Høibo Textile Tourist*. Standard 2017.
- Smith, T'ai. «Tapestries in Space: An Alternative History of Site-Specificity», i *Fiber: Sculpture 1960–Present*, red. Jenelle Porter. Prestel, 2014.
- Spalding, Julian. *Art Exposed*. Pallas Athene Books, 2024.
- Svensson, Birgitta og Louise Waldén, red. *Den feminina textilen. Makt och mönster*. Nordiska Museets förlag, 2005.
- Troelsen, Anders, red. *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag, 2002.
- Unmonumental. The Object in the 21st Century*. Phaidon, 2007.
- Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst etter 1990*. Fagbokforlaget, 2011.
- Veiteberg, Jorunn. *Frå tause ting til talande objekt*. Pax, 2005.
- Veiteberg, Jorunn. «Ein rytmisk kunst. Om mønster og minne», i *Britt Smelvær*. Skald, 2005.
- Veiteberg, Jorunn. «Mønster som metakunst», i *Kari Dyrdal Mønster arbeider 2007–2011*. Kunsthøgskolen i Bergen, 2012.
- Veiteberg, Jorunn. *Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-talet*. Kulturrådet/Fagbokforlaget, 2019.
- Veiteberg, Jorunn. *Hold stenhårde fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968–1989*. Kunsthall Oslo, 2019.
- Veiteberg, Jorunn. «Om kunst, kjønn og arbeid». *Søvn er livets Sum* (om Ann Cathrin November Høibo). Kristiansand Kunsthall, 2023.
- Veiteberg, Jorunn. *Ann Cathrin November Høibo*. Haugesund billedgalleri, 2023.
- Vergne, Philippe. «Carl Andre and Alden Carr: The Sculptor, the Poet, and the Forger», i *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958–2010*, Dia Art Foundation, 2014.
- Vinebaum, Lisa. «The Subversive Stich Revisited», i *A Companion to Textile Culture*, red. Jennifer Harris. Wiley-Blackwell, 2020.
- Wagner, Monika. *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. C.H.Beck, 2001.
- Weiner, Rob. «On Carl Andre's Poems». *The Chinati Foundation Newsletter* 2 (oktober 1996), 12–15.
- Wernø, Johanne Nordby. «Ann Cathrin November Høibo». *Artforum* 50, nr 8 (april 2012). <https://www.artforum.com/events/ann-cathrin-november-hoibo-192453/>
- Whiddington, Richard. «Did Duchamp Steal Credit for 'The Fountain' from a Woman Artist?» *Artnet*, 24. oktober 2024. <https://news.artnet.com/art-world/duchamp-fountain-dispute-2379304>
- Wood, Beatrice. «The Richard Mutt Case». *The Blind Man* nr. 2, 1917. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>

