



Outsider Art? Herleik Kristiansens kunstneriske prosesser

Marie-Theres Federhofer

Marie-Theres Federhofer er professor i tysk litteratur og kultur ved UiT Norges Arktiske Universitet. I 2019 mottok hun Willy Brandt-prisen og fra 2018–21 er hun Henrik-Steffens-professor ved Humboldt-Universität Berlin. Blant hennes forskningsinteresser er pasienttekster og narrativ medisin. Hennes siste publisering er «'I face a dark future'. Letters from the Leptra Archives, Bergen» i *European Journal of Life Writing*, 2018.

marie-theres.federhofer@hu-berlin.de

Ingeborg Høvik

Ingeborg Høvik er førsteamanuensis ved UiT Norges Arktiske Universitet. Hun har ph.d. i kunsthistorie fra universitetet i Edinburgh. Høviks forskningsinteresser er kunst og visuell kultur i nordområdene, og hun leder prosjektet *Arctic Voices in Art and Literature in the Long Nineteenth Century* ved UiT. Hennes siste publisering er «Girlhood in the Arctic: Word-Image Relations in R.M. Ballantyne's Canadian Adventures», i *The Arctic in Literature for Children and Young Adults*, red. Hansson, Leavenworth, Ryall (Routledge, kommer mars 2020).

ingeborg.hovik@uit.no

Sammendrag

Denne artikkelen utfordrer anvendeligheten av konseptet *Outsider Art* gjennom en analyse av Herleik Kristiansens kunstneriske prosesser. Kristiansen er psykisk utviklingshemmet, og i perioden 1963–93 var han beboer ved institusjonen Trastad Gård. Prosessene som diskuteres er: Kristiansens utvikling som kunstner, hans særegne måte å skape kunst på og til sist transformasjonen av natur til kultur i verkene hans, der vi presenterer en alternativ fenomenologisk lesning av *Fugler i snøstorm*.

Nøkkelord

Outsider Art, *Art Brut*, Herleik Kristiansen, Sigvor Riksheim, fenomenologi, Trastad Samlinger

Abstract

This article challenges the usefulness of the concept of *Outsider Art* with specific reference to Herleik Kristiansen's artistic development and aesthetic expression. Between 1963 and 1993, Kristiansen was institutionalized as one of the many mentally disabled children at Trastad Gård. This turned out to be what fostered his development as an artist. Examining his artistic processes, this article argues that Kristiansen's works are expressions of his belonging in the world.

Keywords

Outsider Art, *Art Brut*, Herleik Kristiansen, Sigvor Riksheim, phenomenology, Trastad samlinger

I 2019 vil fem større utstillinger av eller med såkalt *Outsider*-kunst ha funnet sted før utgangen av året. De to siste i rekken er den store, nordiske vandreutstillingen «Nordic Outsider Craft», som åpnes ved Galleri NordNorge i Harstad i november, og Tegnetriennalen «Human Touch» i Kunstneres Hus i Oslo, der *Outsider*-verk utgjør et av gjestespillene.¹ Felles for de fem utstillingene, er at de omfatter verk av den mest kjente *Outsider*-kunstneren i Norge, Herleik Kristiansen (f. 1947).

Kristiansen presenteres gjerne som en «selvlært» kunstner og fast beboer på Trastad Gård fra 1963 til 1993.² Denne institusjonen, som mellom 1954 og 1980 bar navnet Nord-Norges Åndssvakehjem, var for psykisk utviklingshemmede barn og ungdom og lå isolert til i Kvæfjord utenfor Harstad.³ En stor del av Kristiansens kreative produksjon, som omfatter tegninger, grafikk og keramiske verk, ble utført under tiden som beboer her. I de viktigste kildene om Kristiansen – Gunnar Danbolts monografi *Outsideren Herleik Kristiansen* (2015) og fortellingen som presenteres av Trastad Samlinger, Sør-Troms Museum, som forvalter og stiller ut Kristiansens verk – plasseres kunstneren på ulike måter i relasjon til såkalt *Outsider Art*. Biografisk informasjon om Kristiansen gir god grunn til dette. I sin enkleste form kan *Outsider Art* defineres som kunst skapt av marginaliserte individer som befinner seg på siden av samfunnet både sosialt, psykologisk og kunstnerisk.⁴ Denne merkelappen har sine klare fordeler. Som Danbolt påpeker, var *Outsider Art*-kategorien med på å muliggjøre en plass for Kristiansen på den nasjonale kunstscenen.⁵ I tillegg til at Kristiansen nyter stor anerkjennelse innen *Outsider Art*-miljøet i og utenfor Norge, har han siden 1970-tallet bidratt i en rekke utstillinger og separatutstillinger, og verkene hans er kjøpt inn av blant annet Nasjonalmuseet, Kulturrådet, Riksgalleriet og Nordnorsk Kunstmuseum.⁶ I 1970 fikk kunstneren også medlemskap i Norske Billedkunstnere (NBK) og Nord-Norske Bildende Kunstnere (NNBK).⁷

Det verdifulle med miljøene som fremmer kunsten og kunstnerne som plasseres innenfor denne kategorien må ikke undervurderes, idet de synliggjør og skaper en arena for kunst som i mange tilfeller ellers ikke ville nådd et kunstpublikum. Samtidig er det viktig å ta opp de mer kontroversielle aspekter ved denne merkelappen som rommer et vidtfavnende og heller grumsete konsept. Med utgangspunkt i den biografiske nevneren, innebærer ideen om *Outsider*-kunst en rekke spekulative antagelser om kunstneren, den kreative prosessen og det resulterende verket, som Kristiansen ikke uten videre passer inn i.

Gjennom en diskusjon av Kristiansen og et utvalg av hans verk og deres ulike tilknytninger til begrepet *prosess*, utfordrer artikkelen *Outsider Art* som en gangbar merkelapp. Utledet fra latin, *procedere*, som betyr blant annet å gå eller skride fram, antyder *prosess* både handling og et tidsforløp, der det som regel skjer en endring av en tilstand. Kriteriene som teorien om *Outsider*-kunst legger til grunn for hva som faller innenfor *Outsider*-kategorien, blir relevant i henhold til begrepet *prosess*. Disse kriteriene omfatter ulike former for handling over tid som har med kunstnerens liv og forhold til omverdenen å gjøre, verkets tilblivelse og betrakterens reaksjon i møte med kunsten. Ved å undersøke hvordan disse prosessene var for Kristiansens utvikling og produksjon, argumenterer artikkelen at det er mer som forener enn adskiller Kristiansen fra kunstnere på innsiden av kunstverdenen.

I det følgende redegjør vi først for teorien om *Outsider*-kunst. Deretter diskuterer vi hvordan Herleik Kristiansen bryter med kriteriene for *Outsider*-kunst gjennom tre ulike former for *prosess*. Prosessene vi tar opp er Kristiansens utvikling fra sosial *Outsider* til en relativt anerkjent kunstner nasjonalt, der vekten legges på utdanningen han fikk under Sigvor Riksheim på Trastad Gård. Riksheim var en pionér på det spesialpedagogiske feltet på 1950- og 60-tallet og ble Kristiansens formingslærer. Gjennom sin nyskapende undervisningspraksis, som vektla individuell utvikling og sosial integrering, var hun helt utslagsgivende for hans kunstneriske utvikling. I artikkelen utdyper vi hennes pedagogiske syn og situerer det innen konteksten av den reformpedagogiske diskusjonen i Norge i hennes tid. Med referanse til et utvalg tegninger og grafiske arbeider, redegjør artikkelen deretter for Kristiansens arbeidsprosess, fra idé til utførelse og det resulterende verket. Tilblivelsen av verkene, deres estetiske uttrykk og spennet av motiver tyder på at Kristiansen hadde et distansert og profesjonelt forhold til arbeidet sitt, der han bevisst utviklet sine tekniske fer-

digheter i tegning og grafikk, ble påvirket av moderne kunst og fant inspirasjon til motivene sine i de naturlige og sosiale omgivelsene han ble eksponert for. Redegjørelsene av Kristiansens kunstneriske utvikling og arbeidsprosess demonstrerer derfor flere brudd med kriteriene *Outsider Art*-teorien setter for den såkalte *Outsider*-kunsten. Som et alternativ til den begrensende tolkningsrammen denne teorien representerer, foreslår vi til sist en fenomenologisk lesning av *Fugler i snøstorm*, der vi ser på prosess som transformasjon av natur til kultur.

Outsider Art

Lansert av Roger Cardinal (f. 1940) i 1972, innebærer konseptet *Outsider Art* en rekke forklaringer på *Outsider*-kunst, der den eneste egentlige håndfaste forutsetningen er at opphavspersonen er autodidakt. Dette kriteriet er likevel nøkkel for resten av teorien som forsøker å plassere en stor og differensiert masse av verk og mennesker innenfor en definert og meningsfull kategori, tross mangel på formale eller konseptuelle likheter eller tilhørighet i samme periode eller kultur. Cardinal påstår at «utenforkunsten» er mer original, intens og ærlig enn annen kunst, der *Outsideren* har et mer intimt og fritt forhold til sine arbeider enn andre kunstnere, fordi verkene har oppstått i isolasjon, hvilket først og fremst innebærer at kunstnerne er selvlærte og derfor ikke hemmet av utdanning.⁸

Cardinals begrep er en videreføring av teorien om *Art Brut*, eller *rå kunst*, som den franske kunstneren Jean Dubuffet (1901–1985) presenterte i kjølvannet av andre verdenskrig. På grunn av krigens ødeleggelser og brutalitet, var Dubuffet desillusjonert av og svært kritisk til Vestens kultur, som han beskrev som «kvelende» (asphyxiating). Dubuffet argumenterte at kunsten er stagnert, og at en av årsakene var den tvetydige diskursen rundt begrepet «kultur», som kan bety både kunnskap om verk fra fortiden, og kreativt skapende. Denne tvetydigheten hevdet han ble brukt til å «indoktrinere» folk og kunstnere om at samtidig kunst skulle bygge på en vestlig kunsttradisjon.⁹ Resultatet av kunstnerens fiksering på fortiden var at verkene deres ble som «meningsløse grammatikkøvelser», totalt blottet for spontanitet, umiddelbarhet og personlig karakter.¹⁰ Teorien om *Art Brut* kommer til uttrykk i essayet «Honneur aux valeurs sauvages» (1951), der Dubuffet argumenterte at *Outsidere* – i dette tilfellet fem pasienter ved en mentalinstitusjon – har et helt unikt forhold til den kreative prosessen. Uten noen form for kunstutdanning og som isolerte på en institusjon, var de, ifølge Dubuffet, fullstendig upåvirket av den øvrige kulturen, slik at deres verk var ren kreativitet, en spontan og direkte formidling av kunstnerens indre følelser:

ART BRUT, produced by persons foreign to culture, and who have not received any information or influence from it. It is only in *art brut* that one finds, I believe, the natural and normal processes of the creation of art, in their elementary and pure state. It is attending to this operation which seems fascinating to me.¹¹

Til grunn for teorien om en totalt upåvirket og ufiltrert kreativ prosess hos mentalpasienter, kunne Dubuffet støtte seg på den tyske kunsthistorikeren og psykiateren Hans Prinzhorn (1886–1933). Allerede i 1923 fikk Dubuffet tak i et eksemplar av Prinzhorns bok *Bildneri der Geisteskranken* (1922), der han kunne lese at pasientenes visuelle arbeid var resultat av en instinktiv, fri og formålsløs prosess, uten eksterne stimuli eller påvirkning og derfor ubesudlet.¹²

I Cardinals teori om *Outsider Art*, blir Dubuffets romantiserende antagelse om en nær forbindelse mellom kunstnerens biografi på den ene siden, og kreativ prosess og formalt

uttrykk på den andre, tatt opp og videreført. Cardinal mener at forskjellen mellom profesjonelle kunstnere og *Outsiderne* er at sistnevnte ikke har den samme personlige distansen til motivet og uttrykket i verkene sine, men nyter isteden en «sublim intimitet» med produksjonen sin. Ifølge Cardinal er kunsten «an extreme case of a person-centred art which transmits the idiosyncrasies of the creative temperament behind it».¹³ Den nære forbindelsen mellom person og verk eksponerer kunstneren, og arbeidene kjennetegnes derfor av en sårbarhet som også markerer kunstnerens ærlighet. Cardinal påstår videre at *Outsider*-kunstnerne forstår arbeidene sine som erstatninger for den eksisterende verden, og at de beste kunstnerne faktisk inntar eller *bor i* (inhabits) den imaginære verdenen de skaper seg i kunsten sin.¹⁴ Viktigheten av biografi med vekt på kunstnernes sosiale eller psykiske annerledeshet i faglige tekster om *Outsider Art* og *Art Brut*, synes å påvirke hvordan verkene beskrives. David MacLagan, for eksempel, beskriver den som ekstraordinær, bisarr og mer spennende og original enn konvensjonell kunst, der produksjonen synes å utkomme fra et indre behov eller en indre tvang.¹⁵ Videre mener han at *Outsider*-kunst har en slående psykologisk effekt på betrakteren, og at denne opplevelsen forsterkes når vi får kunnskap om omstendighetene for verkets oppkomst, hvilket igjen synes å peke til kunstnerens biografi.¹⁶

Cardinals og MacLagans teori om *Outsider Art* er problematisk på grunn av dens essensialistiske forståelse av *Outsider*-kunstneren og spekulative romantisering av forholdet til eget arbeid og produksjon. Som Monika Jagfeld påpeker, kan *Outsider Art*-konseptet anklages for å være marginaliserende og stigmatiserende og for å ensidig fokusere på kunstnerens sykdom og annerledeshet. Ifølge Jagfeld overser man at verkene til *Outsider*-kunstnere går inn i, er påvirket av og reflekterer en større politisk, historisk og kulturell kontekst, slik at det er vanskelig å tenke seg en «ubesudlet» kreativ prosess.¹⁷ I sin kritiske analyse benekter også James Elkins den antatte «renheten» i *Outsider*-kunst, da verkene omtrent alltid viser tegn på innflytelse fra trender eller verk av kunstnere på innsiden.¹⁸

I de følgende avsnittene skal vi se at *Outsider Art* også er en problematisk kategorisering av Herleik Kristiansens produksjon, til tross for at kunstneren er autodidakt, psykisk utviklingshemmet og har en lang historie som beboer ved institusjonen Trastad Gård.

Fra outsider til kunstner

Sigvor Riksheims (1904–1998) målsetning med forsøksarbeidet ved Trastad skole var entydig: Det gjaldt «å gjere elevane til samfunnsmennesker – ikkje til pasienter på ein anstalt.»¹⁹ Betydningen som den nytenkende og resolute pedagogen hadde for Herleik Kristiansens kunstneriske utvikling, kan neppe framheves nok. Da han som 15-åring i 1963 ble sendt til Trastad Gård, Nord-Norges sentralinstitusjon for psykisk utviklingshemmede barn og ungdom i nesten 40 år (1954–1991), hadde han fått diagnosen «ikke-opplæringsdyktig». ²⁰ Institusjonen var siste utvei i en situasjon der familien og lokalsamfunnet ikke lengre var i stand til å ta seg av ham, og lite tilsa at han hadde evner som kunne videreutvikles. At hans liv likevel tok en uant vending, var takket være Riksheim. Hun oppdaget hans kunstneriske begavelse, stimulerte med et tilpasset undervisningsopplegg til å utvikle hans talent og skapte arenaer der han kunne utstille sine verk og dermed få nasjonal og internasjonal anerkjennelse.²¹

Da Herleik Kristiansen ble pasient ved Trastad Gård, var holdningen om at barn og unge som har en utviklingshemming bør undervises, og få sjansen til å utvikle seg i tråd med egne forutsetninger, ikke noen selvfølge i Norge.²² I første omgang så man på institusjoner for psykisk utviklingshemmede som oppbevaringsanstalter, der de innlagte ble stelt og pleiet. Riksheim bidro til en holdningsendring og til en forandret praksis når det gjaldt å utvikle

et undervisningsopplegg som var tilpasset psykisk utviklingshemmede. Med rette blir hun i dag husket for sin innsats som formingslærer på Trastad Gård, hvor hun oppdaget og støttet flere kunstnerisk begavete blant sine elever.²³

Samtidig er det viktig å understreke at Riksheim ikke sto alene om tanken at institusjonens oppgave også er å sørge for et passende og systematisk skoletilbud. Trastad Gård var den gang en arena med flere engasjerte aktører som tenkte nytt om utviklingspotensialet til utviklingshemmede barn i forkant av statlige myndigheter. Da Riksheim i 1958 startet som formingslærer ved Trastad Gård, traff hun engasjerte kolleger og et nytenkende arbeidsmiljø som hadde skapt et handlingsrom for å gi utviklingshemmede barn og unge et skoletilbud. Riksheim var en erfaren lærer da hun ble ansatt ved Trastad Gård.²⁴ Også etter at hun ble ansatt ved Trastad, holdt hun seg oppdatert på aktuelle internasjonale utviklinger og metoder på det spesialpedagogiske området. Et besøk i USA inspirerte henne tydeligvis til å søke Kunnskaps- og undervisningsdepartementet om å få opprettet en forsøksskole ved Trastad Gård – noe som hun som kjent til slutt lyktes med.²⁵ Det finnes riktignok en annen internasjonal dimensjon ved Riksheims pedagogiske tankesett som vurderes «til å utgjøre kjernen i hennes pedagogiske tilnærming til de utviklingshemmende»: metoden utviklet av den italienske legen Maria Montessori (1870–1952).²⁶ Imidlertid finnes det ingen spor i kilde materialet etter Riksheim som dokumenterer at hun har lest Montessori.²⁷ Likevel er det usannsynlig at Riksheim realiserte sine ideer om å stimulere og utvikle psykisk utviklingshemmede barn i et intellektuelt vakuum, og man kan gå ut fra at hun hadde et pedagogisk miljø og nettverk rundt seg som har støttet opp under hennes engasjement. Istedenfor Montessori-pedagogikken, anser vi det som mer sannsynlig at Riksheim ble inspirert av den reformpedagogiske debatten blant norske pedagoger som utfordret det tradisjonelle synet på skolens innhold og metode og framholdt at undervisningen ikke bør ta utgangspunkt i læreren og lærestoffet, men i barnets evner og barnets eget arbeid. En viktig representant i Norge for dette – i sin tid – moderne og framtidsrettede syn på skolens samfunnsrolle, var Erling Kristvik, professor i pedagogikk ved Pedagogisk Institutt ved Norges lærerhøgskole i perioden 1946–52. Skolemodellen som han utviklet, ble kalt for «Kristvik-skolen».

En av Kristviks kolleger ved Pedagogisk Institutt ble i 1949 Martin Strømnes (1900–1977), Sigvor Riksheims ektemann (de giftet seg i 1975).²⁸ Som Kristvik var Strømnes inspirert av europeisk reformpedagogikk og opptatt av å realisere de reformpedagogiske prinsippene i det praktiske skolearbeidet. Han var med på å bygge opp «Kristvik-skolen» og skrev mange år senere en bok om denne skolemodellen som ble utgitt posthumt, sannsynligvis av hans sønn Åsmund Strømnes.²⁹ I denne publikasjonen anføres riktignok Montessoris verk i litteraturlisten. Publikasjonen viser at han var godt orientert om reformpedagogikken, og både Strømnes og sønnen Åsmund kan ha vært viktige diskusjonspartnere for Riksheim.³⁰

Ved siden av utvikling var integrering en annen grunntanke hos Riksheim. Elevene skulle på sikt integreres i «normalsamfunnet», og undervisningen skulle hjelpe dem til å kunne delta i samfunnslivet. Omgivelsene Kristiansen gikk inn i da han i 1963 kom til Trastad, la derfor til rette for at han ikke skulle oppdrages til å bli en *Outsider*, men tvert imot bidra til at han utviklet seg og ble integrert i lokalmiljøet. Oppholdet på Trastad Gård var altså paradoksalt nok slutten på et liv som *Outsider*. For selv om den lå isolert til, ble det fra starten av en sosial kontaktsone der reisende fra utlandet og lokalbefolkningen interagererte med barn og unge på institusjonen.³¹

For Kristiansen betød Trastad likevel mer enn en bredere sosial inkludering: Gjennom Riksheim fikk han realisert sin iboende, kreative skaperevne og utvikle seg til å bli den kunstneren han er i dag. Selv om han aldri tok utdanning ved en kunsthøgskole eller kunstakademi, fyller han ikke *Outsider Art*-kriteriet om en totalt selvært kunstner som har utviklet

seg i isolasjon. Tvert imot, Trastad tilbød Kristiansen både atelier og materialer. I tillegg fikk han trening, kunnskap og inspirasjon gjennom et pedagogisk, forutsigbart og systematisk undervisningsprogram utformet av en lærer som både forsto og fremmet hans kreative potensial, noe som kom til uttrykk blant annet ved at Riksheim konsekvent, siden 1970-årene, omtalte han som «kunstner».³²

Riksheims undervisningsprogram og ulike initiativ omfattet flere elementer, inkludert kombinasjonen av praktisk og teoretisk undervisning spesielt i moderne kunst ved bruk av kunsthistorie, lysbilder og besøk til kunstmuseer.³³ Hun fikk også laget avtaler om utplassering for elevene sine ved kunst- og håndverksbedrifter rundt om i landet, slik at Kristiansen i 1970 fikk arbeide en stund på keramikkverkstedet ved kunstsenteret Plus i Fredrikstad.³⁴ Ved Trastadsenteret opprettet Riksheim en gjestelærerordning, der kunstnere og kunsthåndverkere kom inn og arbeidet med elevene.³⁵ I tillegg arrangerte hun jevnlig utstillinger for elevene og arbeidet spesielt for å fremme Kristiansens verk på den nasjonale og til dels internasjonale kunstscenen.³⁶ Gjentatte ganger sendte hun inn verkene hans til gallerier og planlagte utstillinger, deriblant Høstutstillingen (refusert) og Den Nordnorske Kunstutstillingen, *Nordnorsken*, der Kristiansen stilte ut fem ganger mellom 1973 og 1980.³⁷ Hennes innsats på flere fronter resulterte i at Kristiansen – tross sin psykiske annerledeshet – ikke forble på utsiden, men isteden frambragte verk som fortsatt kjøpes og stilles ut ved museer og gallerier i Norge. Med tilfellet Kristiansen blir det derfor vanskelig å opprettholde ideen om en *Outsider*-kunstner.



III. 1

Herleik Kristiansen: *Uten tittel*, 1965. Blyant på papir, 22,5 x 32,8 cm. Trastad Samlinger.
Foto: Sør-Troms Museum. © Herleik Kristiansen / BONO 2019.

Herleik Kristiansens arbeidsprosess

Da Kristiansen ble tatt opp som elev i Riksheims formingsklasse, fortsatte han med tegning som han også hadde praktisert mens han bodde hjemme.³⁸ I tillegg ble han introdusert for nye materialer, spesielt keramikk og linosnitt. I Sør-Troms Museums samling av Kristiansens verk, er det mellom 50 og 60 linoleumstrykk, mer enn 300 tegninger og mer enn 1200 keramiske arbeider.³⁹ Naturen er en kilde Kristiansen hentet mye inspirasjonen fra, idet en stor bolk av arbeidene hans viser dyr, fugler og insekter, men motivkretsen er bredere og omfatter også portretter, figurer, religiøse scener og objekter fra dagliglivet.

Verkene til Kristiansen er som regel udatert.⁴⁰ Et unntak er den delvis ødelagte tegningen som viser en prikket fugl, kanskje en stær eller måltrost, som står på en stein i et begynnende landskap (ill. 1). Tegningen er laget cirka to år etter hans ankomst på Trastad og derfor et tidlig arbeid. I en annen tidlig tegning av bier ser vi hvordan han forsøker å angi tekstur: Den største bien har hårete ben, og dens ullete, pelsaktige rygg er uttrykt i sirkulære bevegelser med en lettere strek (ill. 2). Biens transparente vinger er tegnet med en blanding av buer og kryss. Ansiktet med diagonale, strenge øyenbryn og en spiss snabel angir personlighet.



III. 2

Herleik Kristiansen: *Uten tittel*, udatert. Blyant på papir, 21 x 30 cm. Trastad Samlinger.
Foto: Sør-Troms Museum. © Herleik Kristiansen / BONO 2019.

Av tidlige tegninger som er mindre naive og teknisk bedre, er en som viser fem fugler. Denne ser ut til å være en øvelse i å tegne småfugler fra ulike perspektiver (ill. 3). Tegningen dokumenterer antagelig de gjentatte øvelsene Kristiansen la ned for å skape gode dyrefigurer. Vi ser en parallell i de keramiske figurene hans, der han systematisk tok for seg ulike deler av fuglen og øvde igjen og igjen på å lage føtter, vinger og hoder for seg, før han til slutt formet fuglen i ett.⁴¹



III. 3

Herleik Kristiansen: *Uten tittel*, udatert. Blyant på papir, 29,5 x 42 cm. Trastad Samlinger.
Foto: Sør-Troms Museum. © Herleik Kristiansen / BONO 2019.

Kristiansens bevarte arbeider i Sør-Troms Museums samling gir inntrykk av at tegningene kom før grafikken, da alle trykkene viser ferdige verk med fullstendige komposisjoner og overbevisende figurer. Kristiansen synes å ha utviklet sine tekniske og kompositoriske ferdigheter i frihåndstegning, og han tok med seg dette videre da han begynte med grafikk.⁴² Vi kan for eksempel spore en forbindelse i motiv og form fra hans ekspressive bier i tegningen til de stiliserte humlene i linotrykket, *Humlesurr* (ill. 4) og mellom tegningen av ulike fugler (ill. 2) og linotrykket *Fugler* (ill. 5). Samtidig er tegningene klart adskilt fra linoleumstrykkene, idet ingen av dem fungerte som direkte skisser for grafikken. I motsetning til de repeterende øvelsene i keramikk og tegning, viser ingen bevarte linotrykk og -plater at Kristiansen brukte samme tilnæringsmetode i de grafiske arbeidene. Dette stemmer med Are Andreassens observasjoner om at Kristiansen verken bruker skisser eller overfører tegninger til platene før han skjærer.⁴³ I dyp konsentrasjon skjærer han isteden direkte i platen, tilsynelatende med en ferdig komposisjon i tankene som han bringer fram uten å gjøre feil underveis.

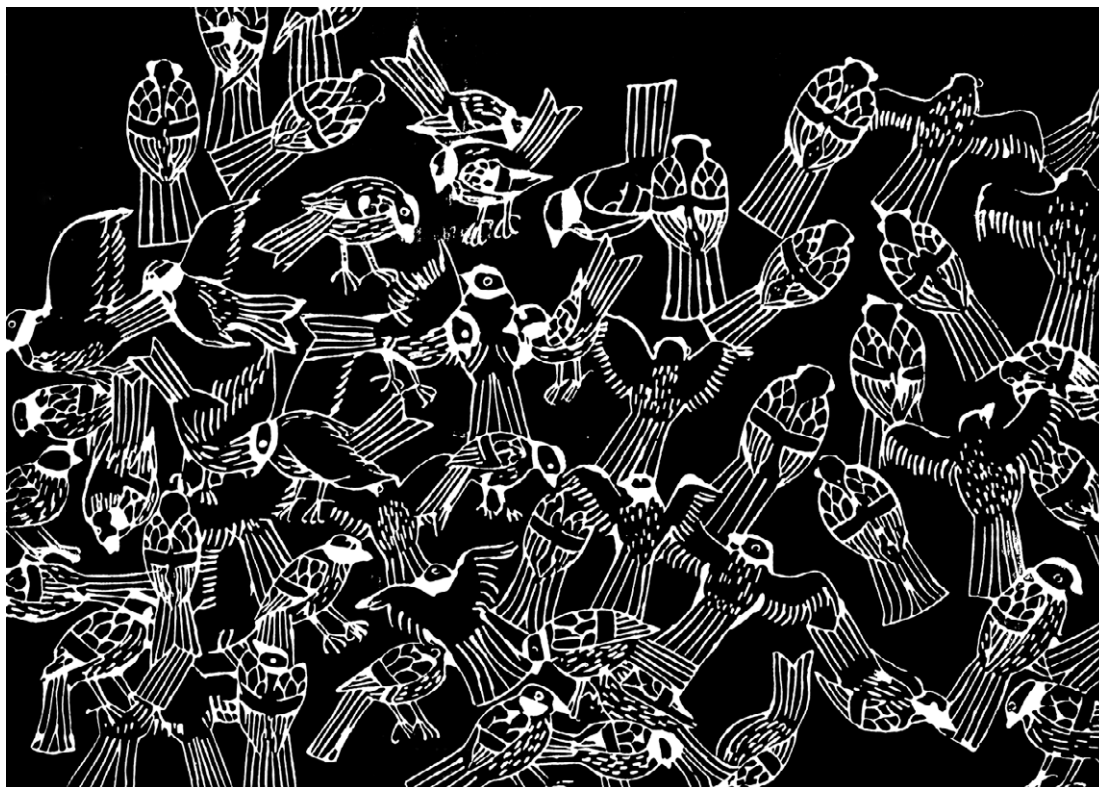


III. 4

Herleik Kristiansen: *Humlesurr*, udatert. Linosnitt, 20 x 26 cm. Trastad Samlinger.
Foto: Sør-Troms Museum. © Herleik Kristiansen / BONO 2019.

Kristiansens grafikk er stiliseringer og forenklinger og noen, som for eksempel *Humlesurr*, virker som litt tilfeldige utsnitt av et gjentagende mønster over en større flate. Samtidig er det en klar forbindelse til naturen og den ytre verden i disse bildene: De er figurative og motivene kan knyttes til Kristiansens særegne blikk for dyr og insekter. Som Danbolt skriver, har Kristiansen et svært nært forhold til naturen, som innebærer en rik detaljkunnskap om dyrelivet på øya der han vokste opp.⁴⁴

Likevel innebærer Kristiansens bearbeidelse og transformasjon av naturen et betydelig steg vekk fra objektene han framstilte. Hans måte å arbeide på skiller seg fra mer tradisjonelle måter, der kunstnerens idéutvikling og prøving synliggjøres gjennom skisser, studier og eventuelt modeller. Selv om Kristiansens arbeidsprosess ikke etterlater slike synlige spor, er det tydelig at han bearbeider inni seg det han ser ute, før han på et senere tidspunkt komponerer bilder inspirert av naturen, dog uten intensjoner om en mimetisk gjengivelse.⁴⁵ Som Danbolt påpeker, har Kristiansens verk isteden et modernistisk formspråk, der han forenkler figurene og i utformingen av billedrommet kombinerer og kontrasterer betoning av flaten med dybdeperspektiv.⁴⁶ I *Humlesurr* er en sverm av stiliserte humler som, på grunn av de repeterende formene og den dristige avskjæringen på alle sider, synes flat. Samtidig gjør overlappingen av humler og de mange ulike retningene de er plassert at billedrommet også får dybde og gir følelsen av å se inn i en tett sverm av insekter i bevegelse. Dette formspråket hadde han lært og gjort til sitt eget gjennom Riksheims omfattende undervisningsprogram som innebar en eksponering for moderne kunst.



III. 5

Herleik Kristiansen: *Fugler*, udatert. Linosnitt 50 x 70 cm. Trastad Samlinger.
Foto: Sør-Troms Museum. © Herleik Kristiansen / BONO 2019.

Måten Kristiansen arbeider på og forholdet han har til verkene sine, lar seg vanskelig sammenligne med *Outsider*-kunstneren Cardinal og Dubuffet beskriver, da det er lite som skiller ham fra kunstnere på innsiden. Istedenfor *Outsider*-kunstnernes angivelig mer originale, intense og intime forhold til prosessen og verket, tyder alt på at Kristiansen alltid har hatt et mer distansert og profesjonelt forhold til arbeidet sitt. Langt fra å være upåvirket av kulturen, spiller han bevisst på tidligere og eksisterende kunstneriske praksiser i komposisjonene sine. Hans imponerende arbeidsmetode, å skjære bildene i ett og uten en synlig plan, er ikke en ukjent måte å arbeide på i grafikken. Det er også tydelig at han, i likhet med andre kunstnere, finner inspirasjonen sin i den ytre verden. Mens han fortsatt bodde på Trastad, var utgangspunktet for motivene hans hentet fra naturen, reiser, opplevelser, fortellinger (spesielt bibelhistorie) og annen kunst. Denne stimulansen utenfra er han fortsatt avhengig av for å kunne skape nye verk.⁴⁷

Samtidig som Kristiansens arbeider selvsagt kan knyttes til kunstnerens liv, «mangler» de trekk som identifiseres som typiske i *Outsider*-kunsten eller som på noen måte reflekterer eller «avslører» hans psykiske utviklingshemming. Det blir derfor svært begrensende, om ikke også feil, å tolke Kristiansens kunst innenfor denne rammen.

Fra natur til kunst

Naturen, spesielt fugler, dyr og insekter, er gjentakende i Kristiansens tegninger, linosnitt og keramiske arbeider, noe *Fugler i snøstorm* er eksempel på (ill. 6). Verket er en figurativ framstilling der motivet er lett gjenkjennelig selv uten tittelen. Det representerer noe som er en del av Kristiansens verden og erfaring, men samtidig skaper det noe nytt. Komposisjonen

karakteriseres av en hyppig vekslning mellom svart og hvitt, der hvite, korte linjer, organiske sirkler og ovaler dekker hele papiret. Ved første øyekast domineres bildet av de intense, hvite snøfnuggene som delvis skjuler fuglene. Ser vi nærmere, blir det klart at bildet ikke er et flatt mønster, men en egen, helhetlig komposisjon tross avskjæringen av fuglene. Det er som om avskjæringen understreker at scenen er et utsnitt av naturen og et større hele.



III. 6

Herleik Kristiansen: *Fugler i snøstorm*, udatert. 66 x 48,5 cm. Trastad Samlinger.
Foto: Sør-Troms Museum. © Herleik Kristiansen / BONO 2019.

I forgrunnen i nedre kant av bildet ses kratt eller grener i noen buede former med hvit kontur. Disse overlapper de nederste fuglene, som flyr bakenfor og over grenene. I likhet med formen på grenene, danner fuglene, alene og sammen, organiske, bølgende linjer, og disse fører oppover mot de øverste hjørnene og den øverste kanten av bildet. I vekslingen av både størrelsen og tettheten på snøfnuggene, skapes det også en variasjon i følelsen av rom og dybde i bildet. I området ned mot venstre er snøfnuggene små og mer spredt, hvilket skaper mer rom og følelse av avstand. Videre oppover blir snøfnuggene større og tettere, spesielt i øvre venstre side der rommet, til tross for overlapping med fugl over snøfnugg, er svært grunt om ikke også helt flatt.

I sitt unike uttrykk av noe som *er* (fugler, grener, snø, mørke), kan *Fugler i snøstorm* tolkes som en tilsynegjøring av en bit av verden og som å tilegne seg verden. Det kan sammenlignes med Heideggers beskrivelse av diktet som «the saying of the unconcealedness of what is». ⁴⁸ Kunstverket åpner opp en verden ved at tingens væren (bildet som framstilles) framstår utilslørt. Kunstverk kan forstås som å fortelle en sannhet, selv om dette ikke innebærer at det som framstilles er en mimetisk gjengivelse av naturen eller tingen. I (gode) kunstverk handler det snarere om å trekke fram noe sant ved noe som *er*, noe som eksisterer i vår virkelighet, men som vi til vanlig ikke klarer å gripe fordi vi ser omgivelsene på bestemte måter

som er mer overfladiske og knyttet til tingenes bruk og nytte eller teori.⁴⁹ I følge Maurice Merleau-Ponty kan kunstverket røske opp i dette, ved å bryte igjennom menneskets pålagte orden og nå ned til tingenes og verdens opprinnelse.⁵⁰ Dette mener han er tilfellet for Cézannes *Lac d'Annecy* (1896, Courtauld Institute of Art). I sin analyse av Cézannes kunstverk beskriver Merleau-Ponty landskapet som «ubehagelig» fordi det rokker ved vår vante erfaring av verden.⁵¹ Med fravær av vind og bevegelse, framstår landskapet som stivnet eller frosset og uten liv og derfor som noe nytt og fremmed for betrakteren. I følge Merleau-Ponty «nøler objektene» i maleriet, «som ved verdens begynnelse».⁵²

Hvis det er dette som er Cézannes verks «sannhet» – et øyeblikks innsyn i et landskaps utilsørte væren – hva er det *Fugler i snøstorm* viser? I likhet med *Lac d'Annecy* tilbyr ikke *Fugler i snøstorm* en udelt behagelig opplevelse. Kristiansens bilde er et utsnitt av en større utsikt der fugl og snø – det levende og det livløse – gradvis glir over og inn i hverandre. Fuglenes grasiøse bevegelser skaper en rytme som kan minne om en ballett eller en dans i den tettfallende snøen. På den ene siden er det kanskje samspillet mellom snøen og fuglene i denne dansen, virkningen det kraftige snøfallet har på fuglenes bevegelser og omvendt, som Kristiansen bringer fram og til vår bevissthet. Samtidig skjer den estetiske formidlingen av dette ikke uten motstand. Med de hyppige snøfuggene og den tette plasseringen av fuglene og den nådeløse avskjæringen av dem øverst, kombinert med en skarp kontrast mellom den sorte bakgrunnsfargen og de hvite formene, og et rom som veksler mellom dybde og flatet, framstår naturen også som overveldende intens og påtrengende, uten utsikt til eller hint om et landskap bakenforliggende denne «veggen» av snø, grener og fugler. Hvis det «frosne» landskapet i *Lac d'Annecy* avslører noe om verdens begynnelse, kan det ubehagelige og fremmedgjørende i Kristiansens verk muligens tolkes dithen som å forrykke vår vante antroposentriske opplevelse av verden, og at det er denne biten «sannhet» som avsløres i *Fugler i snøstorm*. Det betyr også at Kristiansens verk kan forstås som en måte å utfordre vårt konvensjonelle syn på verden på. *Fugler i snøstorm* er forankret i Kristiansens tilhørighet i verden («In-der-Welt-Sein») og samtidig – som kunstverk – synliggjør det dimensjoner av verden som ellers ikke ville være fattbare.

Vi har argumentert for at det er problematisk å bruke konseptet *Outsider Art* for å forstå Herleik Kristiansens kunst. Begrepet antyder en relasjon mellom psykisk sykdom og en opprinnelig, ekte, uforfalsket kreativ evne som ikke er påvirket av ytre faktorer og uten del i en større kulturell kontekst. Dette stemmer dårlig i Kristiansens tilfelle, da kunstnerens utvikling, arbeidsmetode og visuelle uttrykk har mer til felles med verk og kunstnere på innsiden av kunstverdenen. Selv om Kristiansen er annerledes enn samfunnets dominerende gruppe av mennesker (som ikke er psykisk utviklingshemmet), viser både biografien og kunsten hans at han på mange måter er integrert og deltagende i verden og miljøet som omgir ham. Gjennom en fenomenologisk lesning av *Fugler i snøstorm*, har vi tatt til orde for at Kristiansens kunst ikke er et uttrykk for en psykisk mangel, og at forståelsen av kunsten hans ikke kan begrenses av en «sykdomskontekst». Heller enn å definere verkene som *Outsider Art*, har vi fokusert på hvordan kunsten hans er inngående beskjeftigelser med omverden og en kreativ måte å få fram nye perspektiver av verden – noe som vitner om Kristiansens «In-der-Welt-Sein».

Vi ønsker å takke Simone Ritter og Åse Smith Løvås ved Trastad Samlinger og Statsarkivet i Tromsø for innspill og tilgjengeliggjøring av arkivmateriale og Kristiansens arbeider. I tillegg vil vi takke Are Andreassen, Bodil Carlson, Rigmor Moelv, Eivind Bråstad Jensen og Karl Solstad for nyttig informasjon om Trastad Samlinger, Sigvor Riksheim og Herleik Kristiansen selv.

Noter

- 1 Gjestespillet kurateres av Simone R. Ritter og har tittelen *Sjelens ornamenter: Ornamentale tegninger i outsider art* (08.11-1.12). Ytterligere tre utstillinger har funnet sted i 2019: «Svanene fra Lazarusdalen – norsk Outsider Art» ved TRAFØ Kunsthall (27.4–30.6); «Avtrykk – norske grafikere 100 år» ved Nordnorsk Kunstmuseum (4.5–31.12), der tre verk av Herleik Kristiansen er med; og Nord-Norske Bildende Kunstneres utstilling «Look North – A Horizontal State of Mind» under Festspillene i Nord-Norge (22.–28.6), som også inkluderte verk av Herleik Kristiansen.
- 2 Anne Aaserud, «Kristiansen, Herleik Alvin» i *Norsk Kunstnerleksikon*, red. Nasjonalgalleriet (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), bind 2. https://nkl.snl.no/Herleik_Kristiansen.
- 3 Det var først i 1980 at navnet «Nord-Norges Diakonistiftelse» kom i bruk, se Astrid Husvik Skancke, «Outsider Art i Norge: Kunstnere fra den nord-norske sentralinstitusjonen Trastad Gård» (MA-oppgave, NTNU, 2014), 43. Den norske regjeringen foreslo allerede i 1966 å erstatte det nedsettende begrepet «åndssvak» med «psykisk utviklingshemmet», se Halvor Fjermeros, *Åndssvak! Et bidrag til sentralinstitusjonenes og åndssvakeomsorgens kulturhistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2009), 289; Beate Katrine Sørensen, «'En neve ull': Nord-Norges Åndssvakehjem, historien om hvordan og hvorfor Trastad gård ble til», (MA-oppgave, Det teologiske Menighetsfakultet, 2010), 30.
- 4 David Maclagan, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace* (London: Reaktion Books, 2009), 7.
- 5 Gunnar Danbolt, *Outsideren Herleik Kristiansens kunst* (Sør-Troms Museum, 2015), 201.
- 6 For en fullstendig liste over utstillinger, salg og utsmykninger, fra 1965–2015 se Danbolt, *Outsideren*, 221–23.
- 7 Ina Otzko, e-postkorrespondanse med forfattere, 20. mai 2019.
- 8 Maclagan, *Outsider Art*, 14–15.
- 9 Jean Dubuffet, *Asphyxiating Culture: and other writings* (New York: Four Walls Eight Windows, 1988), 7–9.
- 10 Jean Dubuffet, «In Honor of Savage Values», *RES: Anthropology and Aesthetics* nr. 46 (Autumn 2004): 259–268, 261, <https://www.jstor.org/stable/20167652>
- 11 Dubuffet, «In Honor of Savage Values», 262.
- 12 Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill: A contribution to the psychology and psychopathology of configuration* (New York: Springer Science and Business Media, 1972), 269; Jon Thompson, «Peripheral Visions – the Limits of Modernism», i *Art Unsolved: The Musgrave Kinley Outsider Art Collection*, red. Declan McGonagle og Catherine Marshall (Dublin og London: Irish Museum of Modern Art, 1998); Baptiste Brun, «Ein unumgänglicher Besuch: Dubuffet in der Sammlung Prinzhorn», i *Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950*, red. Ingrid von Beyme og Thomas Röske (Heidelberg: Sammlung Prinzhorn, 2015), 13; Sonja Frohoff, *Leibliche Bilderfahrten. Phänomenologische Annäherungen an Werke der Sammlung Prinzhorn* (Springer: Springer Nature Switzerland, 2019), 31.
- 13 Roger Cardinal, «The Beauty of Outsider Art», *Southerly* 64, nr. 1 (2004): 16.
- 14 Cardinal, «The Beauty of Outsider Art», 15.
- 15 Maclagan, *Outsider Art*, 1.
- 16 Maclagan, *Outsider Art*, 17.
- 17 Monica Jagfeld, *Outside In. Zeitgeschehen in Werken der Sammlung Prinzhorn am Beispiel Rudolf Heinrichshofen*, (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008), 15. Se også Gottfried Böhm, «Die Kraft der Bilder,» i *Wahn Welt Bild. Die Sammlung Prinzhorn. Beiträge zur Museumseröffnung*, red. Thomas Fuchs et. al., (Heidelberg: Springer, 2002), 3.
- 18 James Elkins, «Naïfs, Faux-naïfs, Faux-faux naïfs, Would-be Faux-naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art» i *Inner Worlds Outside*, red. John Thompson (Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2006), 71–79.
- 19 Utgreiing om ordning med forsøksklasse på Trastad, 25.8.1962. Statsarkivet i Tromsø, Forsøksarbeidet 1962–1977, La2. Se også Sigvor Riksheim, «Forsøksarbeid ved Trastad skole 1962–1970. Nord-Norges åndssvakehjem: rapport» (1971), vedlegg nr. 1.
- 20 Danbolt, *Outsideren*, 20.
- 21 Denne suksesshistorien skal ikke dekke over at andre pasienter på Trastad Gård hadde helt andre, og i flere tilfeller svært negative, opplevelser under sine opphold på institusjonen. Se Bjørn-Erik Johnsen, «'[...] men ellers var det jo god mat, men det var jævlig strengt!' En kvalitativ kasus-studie med fokus på fortellingene til tidligere pasienter på Trastad Gård, Nord-Norges åndssvakehjem.» (ph.d.-avhandling, Universitetet i Tromsø, 2011) og Danbolt, *Outsideren*.

- 22 Sørensen, «'En neve ull'».
- 23 Ved siden av Herleik Kristiansen kan disse nevnes: Børre Hartvigsen, Karly Mikalsen, Dagmund Nilsen, Torstein Nilsen, se Skancke, «Outsider Art i Norge», 74.
- 24 Riksheim, «Forsøksarbeid ved Trastad skole 1962–1970», 2.
- 25 Riksheim, «Forsøksarbeid ved Trastad skole 1962–1970», 6.
- 26 Danbolt, *Outsideren*, 31.
- 27 Også Danbolt vedgår at han ikke har funnet noen spor som dokumenterer at Riksheim ble påvirket av Montessori i dokumentene han har gått gjennom, se *Outsideren*, 31.
- 28 Han ble i 1949 lektor ved Pedagogisk Institutt, i 1967 professor i pedagogikk ved Norges lærerhøgskole.
- 29 Martin Strømnes, *Kristvik-skolen. Reformpedagogikk og praktisk problemløsning* (Aschehoug: Oslo, 1982).
- 30 E-post fra Jan Karl Solstad, 19. februar 2019. Arkivmaterialet ved Statsarkivet i Tromsø inneholder også brev mellom Sigvor Riksheim og Åsmund Strømnes som handler om videreutviklingen av det spesialpedagogiske tilbudet ved Trastad. Brevvekslingen dokumenterer dermed en lengre og profesjonell kontakt.
- 31 Dette omfattet blant annet at barn som bodde i nærheten av Trastad Gård regelmessig deltok i undervisningen der. Rigmor Moelv, samtale med forfattere, 18. juni 2018; e-postkorrespondanse med forfattere, 7. mai 2019.
- 32 Riksheim, «Forsøksarbeid ved Trastad skole 1962–1970», vedlegg nr. 1, 14; se også brev fra S. Riksheim til Trastad-styret, 7. desember 1978. Statsarkivet i Tromsø, Forsøksarbeidet 1962–1977, La2.
- 33 Danbolt, *Outsideren*, 161. Se også Riksheim, «Forsøksarbeid ved Trastad skole 1962–1970», vedlegg nr. 1, 7.
- 34 I 1970 hadde han også noen måneders opphold på Bergen Kunsthåndverkskole. I tillegg har han arbeidet i atelierene og verkstedene til grafikerne Asbjørn Brekke, Snorre Kyllingmark og Dag Røsand. Danbolt, *Outsideren*, 33–34, 153–154, 160.
- 35 Danbolt, *Outsideren*, 155.
- 36 I 1972 hadde Kristiansen verk på to utstillinger i New York: The Metropolitan Museum og Bronx Museum of the Arts.
- 37 Danbolt, *Outsideren*, 70, 160.
- 38 Danbolt, *Outsideren*, 37–38.
- 39 Tallene er omtrentlige. E-postkorrespondanse med Åse Smith Løvås 13. mai 2019.
- 40 Ifølge Danbolt, *Outsideren*, 152, er de «beste og mest kjente» linosnittene fra 1960- og 70-tallet.
- 41 Danbolt, *Outsideren*, 50.
- 42 Simone Ritter, samtale med forfattere, 29. august 2019. Dette er også i tråd med Danbolt, *Outsideren*, 37–39.
- 43 Are Andreassen, samtale med forfattere, 2. mai 2019.
- 44 Danbolt, *Outsideren*, 41.
- 45 Danbolt, *Outsideren*, 47. Danbolt betegner resultatet av denne prosessen som «erindringens kunst», *Outsideren*, 73.
- 46 Danbolt, *Outsideren*, 74, 96.
- 47 Are Andreassen, samtale med forfattere, 2. mai 2019.
- 48 Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper Perennial Modern Classic, 2001), 71.
- 49 Heidegger, *Poetry, Language, Thought*.
- 50 Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968), 16.
- 51 Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 16.
- 52 Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, 16.