



INGERID KUITERS
«LOST IN DECORATION»
RETROSPEKTIV

22. JANUAR—10. APRIL 2011

1966

FOTO: ANTON KOTHUIS, AMSTERDAM



Krepsens tegn, 1974
Lakkmaleri

FORORD/ INTRODUCTION

Ingerid Kuiters er født i 1939 og har gjennom en mangfoldig produksjon i over 50 år markert seg som en av Vestfolds mest sentrale og folkekjære kunstnere. Hun har hatt stor utstillingsaktivitet i inn- og utland og har utført mange utsmykningsoppdrag i fylket. Denne katalogen er utgitt i forbindelse med hennes første retrospektive utstilling på et kunstmuseum, som omfatter et bredt utvalg av malerier og objekter fra 1960 frem til i dag.

Etter at hun forlot hjembyen Sandefjord i ungdommen og hadde gjennomført sine fire år på Statens håndverks- og kunstindustriskole, levde hun et omflakkende liv i blant annet Københavns og New Yorks kunstnermiljøer. Under sitt 11 år lange forhold til den nederlandske jazzpianisten Piet Kuiters var Amsterdam hennes faste base. Her ble hun medlem av den anarkistiske kunstnergruppen Universal Moving Artists og fikk i den forbindelse mulighet til å vise sine malerier på Stedelijk Museum.

I 1960- og 70-årene var Kuiters' verk influert av hippiebevegelsens psykedeliske Flower Power-estetikk, hvor både ornamentikken og symbolbruken i stor grad skrev seg fra Østens billedbruk, særlig mandalaens meditative symmetri. I denne perioden begynte hun også å bruke den japanske lakkmalerteknikken som hun helt siden 80-årene har anvendt i sine bemalte treobjekter, der gammel rekved og nedslitte bruksgjenstander har tjent som underlag for en stilisert og fabulerende figurasjon med assosiasjoner til afrikansk og syd-amerikansk folkekunst.

Utstillingen er kuratert av Haugar's konservator Tone Lyngstad Nyaas, som i sin katalogtekst også leder frem hennes produksjon til de aller seneste assemblagearbeidene. For Haugar er det en stor glede å endelig kunne presentere Ingerid Kuiters' arbeider i en slik bred sammenheng, noe vi ikke ville ha greid uten hennes helhjertede hjelp og støtte i innsamlingsarbeidet.

JAN ÅKE PETTERSSON
DIREKTØR
HAUGAR VESTFOLD KUNSTMUSEUM

With a wide-ranging artistic career spanning over 50 years, Ingerid Kuiters (b. 1939) has established herself as one of Vestfold's most important and admired artists. She exhibits regularly and has had many works commissioned for public buildings in the county. This catalogue is published to accompany her first retrospective in an art museum, an impressive range of paintings and objects from 1960 to the present day.

Kuiters left her hometown of Sandefjord to study at the National Academy of Craft and Art Industry. After graduating she began a rootless period in the artistic colonies of Copenhagen and New York. During her 11-year relationship to jazz pianist Piet Kuiters she made Amsterdam her home. Here she was active in the anarchistic art group Universal Moving Artists and through them was invited to show her works at Stedelijk Museum.

During the 1960s and '70s Kuiters was influenced by the psychedelic Flower Power-aesthetic of the hippie movement. Symbolism and ornamentation were in large degree loaned from oriental imagery, in particular the meditative symmetry of the mandala. It was during this period she first employed techniques peculiar to Japanese lacquerware. From the 1980s onwards she has used these to paint wooden objects, giving driftwood and worn-out utensils a stylized and exotic figuration with associations to African and South American art.

The exhibition, which has been curated by Haugar's Tone Lyngstad Nyaas, also presents Kuiters' new sculptures, assemblages created from found objects. It is with great pleasure that Haugar can at last present Ingerid Kuiters' works in a broad context, something that would have been impossible without her generous assistance and cooperation.

JAN ÅKE PETTERSSON
DIRECTOR
HAUGAR ART MUSEUM



The Beatles, 1965
Lakkmaleri

LOST IN DECORATION

STONE LYNSTAD NYAAS

FØRSTEREISJENTA

Ingerid Kuiters var 17 år da hun kom inn på malerlinja ved Statens håndverks- og kunstindustriskole. Her tilegnet hun seg den japanske lakkmalerteknikken som hun har videreutviklet gjennom hele sitt lange kunstnerskap og som utgjør en vesentlig del av hennes særegne billedspråk. Japanske lakkarbeider består av et beskyttende, dekorativt belegg som gir en blank finish for produkter som er laget av lær, tre og metall. Det er fascinerende å tenke på at lakkbelagte leirvarer, pottar og trekammer har blitt funnet i neolittiske gravsteder helt tilbake til 4500 f. kr. Det er ikke merkelig at Kuiters ble dypt fascinert av teknikken «urushi» som fremdeles blir anvendt i Japan til interiør, møbler, kister og personlig tilbehør.

Etter ett år på malerlinja søkte Kuiters seg over til tekstil hvor hun i hovedsak arbeidet med stofftrykk. Interessen for tekstilkunst og gode råd fra kollegaen Gro Jessen førte henne til ett års studieopphold i København, hvor hun gikk i lære hos den kjente tekstilkunstneren Marie Gudme Leth (1895–1997). Leth var den første i Danmark til å overføre den manuelle stofftrykkteknikken til silketrykk, noe som gjorde det mulig å sette designen ut i en industriell produksjon. Hun opprettet Dansk Kattuntryk og underviste på Kunsthaandværkerskolen i København. Leth er kjent for sin raffinerte design, inspirert av Østens florale motivkrets, men hun fikk også viktige impulser fra sine mange reiser og studieopphold i Java, Mexico, Tyrkia og Egypt. I verkstedet til denne dynamiske kvinnen, som ble en av Skandinavias fremste tekstilkunstnere, lærte Kuiters silketrykkteknikken. Man kan også spore impulsene fra orientalismens dekorative vokabular i hennes sirkulære lakkmalierier, som eksempelvis i *Krepsens Tegn*.

Et særtrekk ved Kuiters' billedspråk er at hun overførte erfaringene hun tilegnet seg innenfor tekstilkunsten til maleriet. I senere lakkmalierier som *Husgud* og *Rød dans* finner man en innebygd referanse til tekstil. I *Husgud* kan figurenes skarpe avgrensinger mot billedflaten påminne om stofftrykk som er overført på tre, og i *Rød dans* danner komposisjonen en tett vev av figurer og mønstre som kan påminne om batik.

Året etter oppholdet hos Leth ønsket Kuiters å ta opp maleriet igjen, noe som medførte at hun begynte på Tegneskolen for Kvinder. Dette var et forkurs man tok for å kvalifisere seg til opptak ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i København. Byen pulserte av sekstitallets gryende hippiebevegelse og rike musikkliv. Kuiters' far, Harald B. Paulsen, spilte i det Sandefjord-baserte «Jazzband Speed», så grunnlaget for hennes lidenskapelige interesse for jazz ble fundamentert allerede i barndommen. Det finnes også en forbindelse mellom Kuiters' frihetssøkende, rytmiske og spontane billedspråk og jazzens forløsende improvisasjoner. Hun hørte mange konserter på Montmartre Jazzhus i København, hvor hun en kveld møtte den kjente hollandske jazzpianisten Piet Kuiters. Fra dette øyeblikket startet hun en nomadisk tilværelse med opphold i Spania, Portugal, Frankrike, Canada og USA. Hun deltok også på utstillinger i Montreal, Malaga og Marrakech før kunstnerparet etablerte seg i Amsterdam.

A WIDE WORLD WAITS

Ingerid Kuiters was 17 when she enrolled at the National Academy of Craft and Art Industry to study painting. It was here she learnt the Japanese lacquerware techniques that she has developed throughout her career and made one of her most distinctive characteristics. Lacquerware is a term used to describe oriental objects of wood, leather, and metal that have been treated with a decorative, protective varnish. Varnished pottery and wooden combs have been discovered in Stone Age graves dating back to ca. 4500 BCE. The technique, known as «urushi» in Japan, where it is applied to interiors, furniture, and personal possessions, fascinated the young Kuiters.

After a year studying painting she transferred to the textile class, where her main interest was textile printing. Following up on good advice from fellow student Gro Jessen, Kuiters moved for a year to Copenhagen to study with the well-known textile artist Marie Gudme Leth (1895–1997). Leth was the first artist in Denmark to apply textile printing techniques to silkscreen printing, opening up the possibility of textile design on an industrial scale. She established Dansk Kattuntryk (Danish Calico Printing) and taught at the School of Decorative Arts in Copenhagen. She was known for her refined designs, inspired by oriental floral imagery and by designs she had seen on her many travels to Java, Mexico, Turkey, and Egypt. It was in the studio of this dynamic woman that Ingerid Kuiters learnt the art of silkscreen printing. Also in Kuiters' works it is possible to trace the influence of her teacher's fascination with the decorative vocabulary of oriental design: for example in her circular lacquerware paintings, such as *Krepsens Tegn* (Sign of Cancer).

One of the most distinctive features of Kuiters' art is that she transferred idioms associated with textile art to painting. In later lacquer paintings such as *Husgud* (Household God) and *Rød dans* (Red Dance) there are inherent textile references. In *Husgud* the sharp delineation of the figures against the background suggests the effect of a textile print transferred to wood; while in *Rød dans* (Red Dance) the composition forms a compact weave of figures and patterns reminiscent of batik.

On the completion of her year's study with Leth, Kuiters wished to resume painting. She enrolled at the Tegneskole for Kvinder (Women's Art School) on a qualification course for entrance to Det Kongelige Danske Kunstakademi (Royal Danish Academy of Fine Arts) in Copenhagen. This was the 1960s and the rich musical life of the city had begun to swing to the rhythm of the hippie movement. Kuiters' love of jazz had been nurtured in her from childhood: her father Harald B. Paulsen played in the Sandefjord group Jazzband Speed. It is also possible to draw a connection between the free-flying improvisation of jazz and Kuiters' own style, spontaneous, rhythmic, and innovative. She was often to be found at the Montmartre Jazz House, and met here one evening the renowned Dutch pianist Piet Kuiters. This marked the start of a period of nomadic travels for the creative couple, including stays in Spain, Portugal, France, Canada, and USA, before they settled down in Amsterdam. On her travels she also exhibited in Montreal, Malaga, and Marrakesh.



JOHN MCCRACKEN:
Ophirin, 1972
Kapai, 1971



JOHN MCCRACKEN:
Abritaine, 1972
Ohne Titel, 1971



ABDUL MATI KLARWEIN:
A Grain of Sand, 1963-1965



Oriental Dance, 1975
Lakshmi Devi

LOCATION AMSTERDAM, AVANTGARDISME, RØKELSE OG INDISK MYRRA

I Amsterdam ble Piet og Ingerid Kuiters en del av et eksperimentelt og i høyeste grad avantgardistisk miljø som utførte happenings, aksjoner og provoserende utstillinger. Det var i denne smeltedigelen av mangfold og grenseløs liberalisme at hun utviklet sitt særegne billedspråk, pulserende av en drivende frihetsslengsel og lekenhet. Selv om slagordene «Peace and Love» eller «Flower Power» i dag fortøner seg som klisjeer og har blitt frarøvet sitt opprinnelig politiske budskap, bør man ikke glemme at 60-tallets dekorative billedspråk var uttrykk for en reell ideologisk motstand og en alternativ livsstil som gikk til fredelig kamp mot vestens materialistiske verdensbilde. I dag forbindes derimot 1960-tallet med motebransjens retro-bølge og hipsterestetikk.¹

Kuiters' lakkmalier fra 1960- og 70-tallet kan betraktes som en interessant dokumentasjon på en politisk og kulturell motstand, der den ideologiske omvendelsen tok opp i seg Østens filosofi og kunst. De sirkulære lakkmalierne er tydelig inspirert av de symmetriske, runde mandalaene i den hinduistiske kunsten. Sirkelen er et grunnleggende symbol da den representerer «Samsara», reinkarnasjonens lære om den evige syklusen av død og gjenfødelse. I Kuiters' lakkarbeider roterer florale motiver med fabelignende mennesker og dyrefigurer i en evig syklus. Figurene i *Oriental Dance* har en utforming som kan påminne om den buddhistiske gudinnen Tara, som i likhet med Buddha-figuren er utformet med lotusblomstens symbolikk. I den hinduistiske kunsten hadde mandalaene først og fremst en rituell funksjon som meditasjonsobjekter. Målet med ornamentikkens svungne linjer var å føre meditasjonen til det høyeste nivå, Nirvana. Buddha-figuren reflekterer denne indre harmonien, forløst fra den materielle verdens lidelser.

Ungdomsopprørets adaptasjon av de hinduistiske og buddhistiske symbolene var først og fremst tegn på en søken etter andre livsverdier enn hva Vestens åndsfattige materialisme kunne by på. Hippiebevegelsens inspirasjon fra indisk ornamentikk og ikonografi kulminerte i den psykedeliske kunsten. Stilen karakteriseres av svaiende linjer som omslutter formene og har mange likhetstrekk med Op-art, hvis mål er å påvirke øyet optisk og gi en illusjon av en bevegelse i det statiske. Begrepet psykedelisk er avledet fra det greske ordet *psukhe* (sjel) og *delos* (synlig) og kan oversettes med sjeleavslørende. Noen ganger settes benevnelsen i sammenheng med bruken av det bevissthetsutvidende rusmiddelet LSD, og enkelte leger har bekreftet at den narkotiske rusen fremkaller splintrede kaleidoskopiske bilder av ornamentale mønstre. Det kan være like sentralt å betrakte bildeuttrykket i retning av en frihetssøkende energi som ble forløst gjennom en utforskning av Østens ornamentikk og en adaptasjon av Art Nouveau-stilens svungne organiske bevegelser.²

Det er mange berøringspunkter mellom den psykedeliske kunsten og Kuiters' malier fra 1960- og 70-tallet, der formene flyter organisk utover billedflaten med en høystemt koloritt og stor detaljrikdom. Den ornamentale rikdommen og suggererende linjeføringen man finner i den psykedeliske kunsten gjenspeiles i Kuiters' visuelle mangfold og formale arrangement. I likhet med retningen Art Nouveau var den psykedeliske kunsten grafisk, og ble i stor utstrekning anvendt til illustrasjoner og platecover. Det grafiske karakteriserer også Kuiters' arbeider fra 1960- og 70-tallet, spesielt i det melankolske portrettet av Piet Kuiters: *My Favorite Man Playing the Piano*. I sin kritikk i Dagbladet i 1964 understreker kunstkritikeren Harald Flor hvordan hennes psykedeliske uttryksform bygger opp under et dekorativt ideal som han sammenligner med Isaac Abrams' og Mati Klarweins verk. Kunsthistorikeren Øyvind Storm Bjerke poengterer også hvordan Kuiters er en av de få norske kunstnere som har utviklet et billedspråk med klare røtter i 1960-tallets psykedeliske kunst.³ Isaac Abrams var pioneren bak den psykedeliske kunsten. Hans arbeider er preget av metafysiske visjoner der elementene flyter vektløst rundt i et fargesprakende mylder. Motivkretsen er tatt fra popkulturen

LOCATION AMSTERDAM, VANGUARDISM, INCENSE, AND INDIAN MYRRH

In Amsterdam Piet and Ingerid Kuiters belonged to an experimental avant-garde that was noted for the happenings and provocative exhibitions it staged. It was in this permissive and open-minded hotbed that her own distinctive style was forged, characterized by playfulness allied to a burning desire for freedom. Even though the slogans “Peace and Love” and “Flower Power” have lost their original political force, it is important to remember that the decorative imagery of the 1960s reflected genuine ideological opposition, expressing a peaceful, alternative way of making a stand against the materialism of western society. Today the 1960s are too readily associated with the retro wave of the fashion world and hipster aesthetic.¹

Kuiters' lacquer paintings of the '60s and '70s can be seen as an interesting documentation of political and cultural opposition, expressed through an ideology that embraced oriental philosophy and art. The circular lacquer paintings are clearly inspired by the circular and symmetrical mandalas of Hindu art. The circle is a universal symbol, here representing “Samsara”, the cycle of death and rebirth to which worldly life is bound. In Kuiters' works floral imagery rotates in an eternal cycle alongside fable figures, both animal and human. The figures in *Oriental Dance* resemble the Buddhist goddess Tara who, like the figure of the Buddha, is often given a shape to suggest the symbolism of the lotus flower. In Hindu art the function of the mandala was first and foremost a ritual aid to meditation, its beautiful lines intended to lift the mind to the purest state, nirvana. The figure of the Buddha, released from the suffering of the material world, reflects this inner harmony.

The youth movement's adoption of Hindu and Buddhist symbols can be read as a longing for other values than the spiritually impoverished ones on offer in the material culture of the west. The inspiration that flowed into the hippie movement from Indian ornamentation and iconography, and from adaptation of the flowing curves of Art Nouveau,² culminated in psychedelic art. The style, with its wavy lines hugging the figures, shares some characteristics with “op art”, where the goal was to create the optical illusion of movement. The term psychedelic was coined from the Greek words *psukhe* (soul) and *delos* (evident), and has at times been associated with the hallucinogenic drug LSD. Some doctors have testified to the drug conjuring up kaleidoscopic images in ornamental patterns.

There are many similarities between psychedelic art and Kuiters' paintings from the 1960s and '70s. The ornamental opulence and hypnotic lines of psychedelia are reflected in Kuiters' visual diversity. The forms flow organically over the picture with an exalted sense of colour and richness of detail. As was the case with Art Nouveau psychedelic art was principally a graphic artform, used widely in illustrations and record covers. Kuiters was also strongly attracted to graphic artforms during this period. One of her most notable works is the melancholic portrait of Piet Kuiters: *My Favorite Man Playing the Piano*. In his review in Dagbladet in 1964 art critic Harald Flor has pointed out that her psychedelic expression is always allied to a decorative ideal, and compares her work to that of Isaac Abrams and Mati Klarwein. Art historian Øyvind Storm Bjerke maintains that Kuiters is one of few Norwegian artists who have evolved a personal style out of the psychedelic art of the 1960s.³ Isaac Abrams was a pioneer of psychedelic art, his work characterized by metaphysical visions where everything floats weightlessly in an explosion of colour. His choice of motifs, those of the pop culture of the day and the energy of city life, are closely aligned with Kuiters' imagery in *The Beatles*. Here the pop idols are placed at the centre of a solar system, with different international coins and Indian-inspired ornamentation in orbit around them.

In 1964 Kuiters held an exhibition at Sandefjord Civic Museum and was praised for the intense pleasure she showed in communicating her ideas and for



Rød Dans, 1995
Lakkmaleri



Husgud, 1995
Lakkmaleri



Bestemors dukke, 1976
Lakkmaleri



Hommage à Karen Blixen, 1990
Akryl på lerret



Buddha, 1982
Akryl på lerret



My Favorite Man Playing the Piano, 1966
Akvarell



Et dukkehjem, 1965
Akwarell

og storbylivets energi, høyst beslektet med Kuiters' motivkrets i *The Beatles*, hvor popikonene er plassert i sentrum, omkranset med et planetsystem av forskjellige lands myntenheter og indisk-inspirert ornamentikk.

Da ekteparet Kuiters i 1964 ankom Sandefjord Bymuseum med en utstilling ble Ingerid berømmet for sin intense fortellerglede og rike, eksotiske fabelverden av mytologiske motiver. I Sandefjords Blad karakteriserte kunstkritiker Urban Willumsen det dionysiske billedspråket som et brudd med den skinnhellige pietismen og det strenge gravalvoret i norsk kunstliv. I Norge var Kuiters en fremmed fugl, da det ikke eksisterte et kunstmiljø som kunne vise til en tydelig forbindelse med hippiekulturens «Flower Power»-bevegelse. I anledning utstillingen i Sandefjord Bymuseum utførte Piet Kuiters det som må være Sandefjords første performance med Action Painting! I den gamle sløydsalen på Handelsgymnasiet måtte journalistene gå i dekning bak høvelbenkene, mens den karismatiske kunstneren malte gestikulerende med primærfargene på store lærreter.

Den tette forbindelsen mellom jazzmusikken og billedkunsten er åpenbar i enkelte av Ingerid Kuiters' arbeider. Et eksempel er *Et dukkehjem*, der en kontrollert improvisasjon, og fremfor alt en rytmisk flateinndeling, bærer formale likhetstrekk med multikunstneren Friedensreich Hundertwassers malerier. I forbindelse med Kuiters' fantasifulle og noen ganger surrealistiske fabelverden, er det interessant å trekke inn Hundertwassers begrep «transautomatisme» som innebærer at man forflytter fokuset fra maleriet til den subjektive kunstopplevelsen hos betrakteren.

Musikken hadde en direkte forbindelse med kunstuttrykkene i det eksperimentelle miljøet kunstnerparet var en del av i Amsterdam, og det er en tydelig forbindelse mellom jazzens improvisasjoner og Kuiters' billedspråk. I denne sammenhengen er det ikke uten betydning at Piet Kuiters var en av pionerene bak den frie, eksperimentelle jazz i Europa. Men han var også i perioder utøvende billedkunstner, og det hendte ofte at Ingerid og Piet samarbeidet om å male felles bilder.

Til tross for at jazz hadde sin opprinnelse i afrikanske musikktradisjoner, og ble utviklet fra 1890 til 1930 av afro-amerikanske musikere, ble jazz stadig mer dominert av hvite musikere. Med fremveksten av bebop på 1940- og 1950-tallet flyttet musikere som Charlie Parker og Dizzy Gillespie jazz vekk fra dansegulvet og skapte en grensesprengende kunstform. Det har blitt antydnet at bebops komplekse temaer og vanskeligere harmonifølger ble utviklet nettopp for å gjøre det vanskeligere for hvite musikere å komme inn i stilen. Ikke desto mindre var det denne radikale musikken som ble en sentral inspirasjonskilde i Piet Kuiters' egne komposisjoner. I Ingerid Kuiters' billedspråk avløser det ene temaet det andre: det kan påminne både om hieroglyfenes friselignende komposisjoner og om jazzens suggerende rytmer.

UNIVERSAL MOVING ARTIST OG THE NEW YORK LIVING THEATER

I Amsterdam ble kunstnerparet medlemmer av den radikale kunstnergruppen Universal Moving Artists. Den fremhevet kunstnerens nomadiske frihet som en sentral del av kunstnerrollens identitet. Ingerid Kuiters deltok på tre utstillinger i regi av U.M.A ved Stedelijk Museum i Amsterdam. Her viste hun sirkulære malerier i den japanske lakkmalertidstradisjonen, hvor ett ble innkjøpt av den Hollandske Stats Kunstinnkjøp. Kuiters husker spesielt godt den faglige dialogen hun hadde med Ernst Vijnbrief, som i sine malerier var inspirert av den indiske Tantra-symbolikken og som samarbeidet med den kjente dikteren Simon Vinkenoog. En av de mest ekstreme happeningene i Amsterdam på 60-tallet sto medisinstudenten Bart Huges for da han, inspirert av inkaindianernes kosmologi, opererte «det tredje øyet» inn i pannen. Kuiters' egen ansiktsmaling, i fotografiet tatt på 1960-tallet, kan synes å være inspirert av en lignende forestilling om en universell tilhørighet langt utover den vestlige sivilisasjonens kulturelle koder.

the rich, exotic, fable world she created for her mythological motifs. In Sandefjords Blad art critic Urban Willumsen described her Dionysian imagery as a break with the hypocritical pietism and strict solemnity of Norwegian art. No part of the Norwegian art world had connections to the hippie movement, so Kuiters was very much a fish out of water. As a part of the exhibition Piet Kuiters held what must have been the first “action painting” performance in Sandefjord. In the old carpentry room at the Business College journalists had to run for cover when the charismatic artist began throwing paint in primary colours onto large canvases.

The close bond between jazz and art is evident in several of Ingerid Kuiters' works, for example *Et dukkehjem* (A Doll's House). Here a controlled improvisation, and most of all a rhythmic division of the painting surface, bears a resemblance to works of the multi-talented Austrian artist Friedensreich Hundertwasser. In relation to Kuiters' imaginative and at times surrealistic fable world it is interesting to consider Hundertwasser's theory of “transautomatism”, which he used to describe the act of transferring focus away from a painting and on to the subjective interpretation each viewer of the painting has.

The Kuiters were part of Amsterdam's experimental artistic milieu, and here music was intimately connected to the other artistic expressions. Piet Kuiters was also a pioneer of free, experimental jazz in Europe. But in periods he also devoted himself to painting, and from time to time Ingerid and Piet created paintings in partnership.

Despite the African roots of jazz, and its emergence from 1890 to the 1930s as a popular style in the music of Afro-Americans, the jazz scene became increasingly dominated by white musicians. With the development of bebop in the '40s and '50s musicians such as Charlie Parker and Dizzy Gillespie moved jazz away from the dance floor and created a challenging art form. It has been suggested that the complex melodic lines and harmonic progressions of bebop were specifically designed to make the form less accessible to white musicians. Nevertheless it was this radical music form that was to inspire Piet Kuiters' own compositions. In Ingerid Kuiters' imagery one theme supersedes another: it can suggest both the formal composition of hieroglyph friezes and the hypnotic power of jazz rhythm.

UNIVERSAL MOVING ARTIST AND THE NEW YORK LIVING THEATER

In Amsterdam the artistic pair joined the radical group Universal Moving Artists. The group emphasized the nomadic freedom of the artist as an essential part of the artist's identity. Ingerid Kuiters contributed to three U.M.A. exhibitions at Stedelijk Museum in Amsterdam. Here she exhibited circular paintings in the Japanese lacquerware tradition, and one was bought by the Dutch state. Kuiters remembers well the dialogue she entered into with painter Ernst Vijnbrief, who for his part was inspired by the symbolism of Indian Tantra and who worked in collaboration with author Simon Vinkenoog. One of the more extreme happenings in '60s Amsterdam was carried out by medical student Bart Huges. Inspired by the cosmology of the Inca Indians, Huges operated “the third eye” into his forehead. Ingerid's own face painting, as shown in a photograph taken in the 1960s, seems also to be inspired by a similar conviction about a universal fellowship that far exceeded the cultural codes of western civilisation.

Another important art group in Amsterdam's avant-garde underground was the Provo movement, started by intellectuals and artists. Their political actions demonstrated a will to democratize the public space. A typical action was their White Bicycle Plan, an alternative to Amsterdam's transport problems and pollution.

Also important for Ingerid Kuiters at this time was the experimental theatre group The New York Living Theater, which she saw in Amsterdam. In 1966 Piet Kuiters became the troupe's composer, initiating a period of touring for the little



1967



1966
FOTO: ANTON KOTHUIS, AMSTERDAM



Mask representing a butterfly used in invoking the deity Do in ceremonies asking for rain and for fertility of the fields at planting time and after the harvest. The Metropolitan Museum, New York.



Geometric symbols on a 19th-century door Caliouine in the Anti Atlas



MIMMI PALADINO
Untitled, 1987
Oil and collage on wood



Drawing of a leather painting by artist FARID BELKHAIA



Early 20th-century zanafi (rug), made by the Ait Tamassine, a subclan of the Ait Ououzguite, using a technique combining pile and flatweave with twining.

En annen sentral kunstnergruppe i det avantgardistiske undergrunnsmiljøet i Amsterdam var «Provo», som ble stiftet av en gruppe intellektuelle og kunstnere. Deres politiske aksjoner viste en vilje til å demokratisere strukturer i det offentlige rom, blant annet ble de kjent for å utvikle «White Bicycle Plan» for å forbedre Amsterdams transportproblem og CO² utslipp.

Ingerid Kuiters mottok også viktige impulser fra den eksperimentelle fritateatergruppen «The New York Living Theater». I 1966 fikk Piet Kuiters ansvaret for å komponere musikken til forestillingene, noe som medførte en omfattende turnevirksomhet for den lille familien, som nå omfattet datteren Tanya. The New York Living Theater var viktige ambassadører for å formidle forfatterskapet til Bertolt Brecht, Antonin Artaud og Gertrude Stein. Beslektet i stil og innhold med beatgenerasjonens forfattere utfordret de samfunnets hierarkiske maktstrukturer, men frem for alt fornyet de teatertradisjonene ved at teateret skulle være et medium for sosiale og politiske endringer. The New York Living Theater har iscenesatt nesten hundre produksjoner utført i 28 land, og de har påvirket utviklingen av det fysiske teateret over hele verden. De oppsøkte også nye arenaer for teaterproduksjonene sine, som for eksempel et fengsel i Brasil og i slummen i Palermo.

I 1971 reiste familien Kuiters med Django på tre og Tanya på syv år til New York, hvor de etter en skriftlig søknad fikk opphold på det legendariske Chelsea Hotel i New York. Det sagnomsuste hotellet har vært et sentralt tilholdssted for mange kjente musikere og forfattere. Under dette oppholdet møtte Ingerid kunstneren Karel Appel som bodde og arbeidet på hotellet. Hennes interesse for COBRA-malerne, og deres ekspressivitet og inspirasjon fra naivistisk og afrikansk kunst, førte dem sammen i mange fruktbare samtaler.

I 1974 reiste Ingerid Kuiters og barna tilbake til Norge og bosatte seg først på Helgerød utenfor Sandefjord og etter hvert i Åsgårdstrand. På 1980-tallet viser flere av hennes malerier en klar forbindelse med modernismens anvendelse av den afrikanske kunsten, slik det kommer til uttrykk i Picassos kubistiske figurasjoner. I denne perioden arbeidet hun med malerier som er halvkubistisk i sin oppbygging og med innslag av det naivistiske. En kort periode var hun influert av 1980-tallets heftige maleri og penselstrøkene fikk et spontant og fysisk uttrykk, som eksempelvis i *Karen Blixen*.

I perioden 1975–1988 utfører hun store utsmykningsoppdrag i den japanske lakkmalerteknikken, hvor de viktigste er Rica Park Hotel i Sandefjord, Granli psykiatriske sykehjem og Stokke Rådhus. Hun bryter opp det kvadratiske formatet og setter sammen ulike geometriske og organiske former i arkitektoniske komposisjoner som tilpasses rommet. Maleriene opererer i grenselandet mellom maleri og objekt og ansporer en sterkere draging mot det tredimensjonale uttrykket.

FRAGMENTER AV HÅNDBÅREN SKJØNNHET I DRIV MELLOM FORTID OG SAMTID

På 1990-tallet tar Kuiters opp den japanske lakkmalerteknikken, men anvender den i en helt ny og skulpturell sammenheng. Hun finner trematerialer som drivved, gamle dører, ski, vaskebrett, brødspader eller andre bruksgjenstander som bearbeides med en dyp respekt for hvordan tidens tann og naturens prosesser har formet treverket. Til forskjell fra 1970- og 80-tallets arbeider, som gjerne hadde en blank overflate, er den nå matt. Det oppstår en rik kontrast mellom de perlemoraktige fargeflatene og det slitte treverkets patina. Hun dekker deler av treobjektene med et underlag av sparkel og skjøtemasse som hun risser motivet i før det er tørt.

Gjenstandene hun finner langs sin vei, enten det er langs Portugals strender eller på et norsk loppemarked, er fragmenter av håndbåren kunnskap. Fragmentene

family, which now included daughter Tanya. The New York Living Theater was an important champion of the works of Bertolt Brecht, Antonin Artaud and Gertrude Stein. Related in style and content to the writers of the beat generation, these authors challenged society's hierarchical power structure and not least renewed theatre traditions by making the theatre a medium for social and political change. The New York Living Theater produced plays in 28 countries, contributing to the development of physical theatre across the world. They were also pioneers in bringing theatre to new spaces, including a prison in Brazil and the Palermo slums.

In 1971 the Kuiters family, now with Django (3) and Tanya (7), moved to New York and to the legendary Chelsea Hotel. Many famous musicians and writers made the hotel their base. During her stay here Ingerid got to know the Dutch artist Karel Appel, who lived and worked at the hotel. Her interest in the COBRA movement, of which Appel was a founder member, and their common expressivity and fascination with African and naivistic art gave them much to talk about.

In 1974 Ingerid Kuiters returned to Norway with her children, living first at Helgerød outside Sandefjord and later Åsgårdstrand. During the 1980s many of her works have a clear connection to African art, such as it had been employed by modernists, with Picasso's cubist figures as a prime example. Her paintings were semi-cubist in composition, with naivistic traits. For a period she was influenced by the boldness of 1980s painting, and her brushstrokes became more physical and spontaneous, such as the painting *Karen Blixen*.

From 1975 to 1988 she carried out several important commissions in the Japanese lacquerware technique, including those at Rica Park Hotel in Sandefjord, Granli Psychiatric Hospital, and Stokke Town Hall. She breaks up the square format, juxtaposing geometric and organic shapes to create architectonic compositions ideally suited to the rooms. The paintings inhabit a borderland between painting and object and suggest a growing tendency towards a three-dimensional expression.

FRAGMENTS OF BEAUTY ADRIFT BETWEEN PAST AND PRESENT

In the 1990s Ingerid Kuiters renewed her interest in lacquerware techniques, but now using them in innovative, sculptural settings. She collected wooden objects – driftwood, old doors, skis, washboards, bread peels, etc. – and employed them in her art, all the time retaining a deep respect for the effects of time and nature on their appearance. A striking contrast arises from the meeting of weathered wood and mother-of-pearl colouration. Parts of the wooden objects would also be covered in a layer of plaster into which motifs were etched before it dried.

The objects she collects along her way, whether from a Portuguese beach or a Norwegian flea market, are fragments of transported knowledge. To fragments of our collective cultural heritage are added fables, told in a simple language and encircled by decorative patterns. The surface is often divided into several areas of mythological creatures, such as human figures with animal anatomy. These storytelling friezes carry with them suggestions as much of Egyptian hieroglyphs as of a cartoon strip. There is also a self-referential dimension to the antique objects, as many of them had originally been created with some decorative carving or ornamentation.

In all folk art there is a fondness for decorating interiors and everyday objects. In Moroccan folk art, for example, there is a rich tradition of adorning simple wooden utensils with symbols and ornaments. The decoration seems to blend with the form of the object to create a visual entity.⁴ In a similar way there is an inner continuity between the object and the painted figures in Kuiters' art, they seem to melt into an indivisible whole. The method is evidence of a sharp eye and an emphasis on elevating the form and the material qualities of the object. It is also the properties of the timber that suggest to her the imagery which best suits the object.



Den skønne Helena, 1986
Lakkmalen



Kvinnen, drømmen og landskapet, 1989
Lakkmalen



Tilskuere, 1972
Akryl på lerret



Melankoli, 1977/83
Akryl på lerret

fra vår kollektive kulturarv tilføres fabulerende fortellinger i et forenklet språk, gjerne omkranset av dekorative mønstre. Ofte deles flatene inn i flere plan med fabelvesener der menneskeskikkelser antar dyrenes anatomi. Frisene av fabulerende fortellinger kan like gjerne gi assosiasjoner til egyptiske hieroglyfer som til en tegneseriestripe. Objektene har også en selvrefererende dimensjon da mange av de antikke bruksgjenstandene kanskje har båret en dekorativ utskjæring eller et ornament.

I all folkekunst finner man en forkjærlighet for å dekorere interiør og bruksgjenstander. I marokkansk folkekunst er det en rik tradisjon på dette feltet hvor hverdagslige gjenstander i tre blir prydet med ornamenter og symboler. Ornamentikken synes å smelte sammen med objektets form i en visuell enhet.⁴ På en lignende måte er det en indre samhörighet mellom gjenstanden og de påførte figurscenene i Kuiters' kunst, da de synes å smelte sammen til en uadskillelig helhet. Tilnærmingen vitner om et skarpt blikk og et fokus på at bearbeidelsen skal løfte frem objektets form og materialkvalitet. Det er også formen på trevirket som gir henne assosiasjoner og retningslinjer til motivkretsen som skal utformes.

Det er nærliggende å relatere hennes revitalisering av funne og til dels fattige, ubetydelige materialer til den italienske retningen «Arte Povera», som trakk naturmaterialer som jord, planter og dyr inn i gallerirommet. Kuiters oppholder seg store deler av året i den portugisiske havnebyen Tavira, som en gang i tiden var en av Europas største tunfiskhavner. Langs strendene i dette området har hun funnet mange vrakrester fra båter og annen drivved. Tiden er også en variabel og en vesentlig del av den kunstneriske prosessen, da trevirket legges til tork i opp til to år før det kan bearbeides.

MULTIKULTURELL VEV, KVINNE OG DEN ANDRE

Ingerid Kuiters' billedspråk er inspirert av folkekunstens ornamentikk, som har klare berøringspunkter på kryss og tvers av land og kontinenter. Det er derfor høyst relevant å relatere den utbredte dekorative tendensen i hennes kunst til bevegelsen «Pattern and Decoration», som på 1970-tallet tok opp i seg folkekunstens grammatikk. Mange av retningskunstnere som Miriam Schapiro, Robert Kushner og Kim MacConnel dyrket ikke-vestlige tradisjoner som islamsk ornamentikk og meksikanske tekstiltradisjoner. En fellesnevner for bevegelsens ideologi var å bryte ned det kunstige skillet mellom kunstfeltet og folkekunsten, som i følge Miriam Schapiro var en barriere fundert på et kjønnsdiskriminerende og eurosentrisk maktsystem.⁵

Kuiters' arbeider berører folkekunstens tradisjoner på flere plan. Lakkmaleriene på tre viser en multikulturell vev av symboler, ornamenter og figurer som gir et bredt spekter av assosiasjoner til så vel helleristninger som til egyptiske hieroglyfer. På nittitallet viderefører hun sin lidenskap for folkekunsten ved å bearbeide objekter som gamle ski, bakespader, vaskebrett eller deler av gamle båter og ror. Resirkulert gjennom kunstnerens følsomme håndtering fremstår de estetiske objektene som fragmenter fra vår kulturarv tilført en vital forteller glede. Referansene til tekstiltradisjonens mønstre er direkte til stede i hennes siste arbeider der hun kontrasterer indiske tekstiler med den japanske lakkmalerteknikken. Men referansene til folkekunstens tekstiltradisjon er også indirekte til stede i en rekke ornamenter og mønstre. Komposisjonene har en seksjonsmessig oppbygging i flaten som kan påminne om hvordan en bildevev gradvis vokser frem.

Innenfor denne tematikken som også er drøftet tidligere i teksten, er det interessant å se tilbake på hvor sterk tekstilkunstens posisjon var på 1970- og 80-tallet i Norge. Den omfattende filosofien bak Pattern and Decoration slo også inn i Norge, hvor kunstnere begynte å revitalisere tekstile teknikker som var forbundet med kvinnelige håndverkstradisjoner. En pioner på dette feltet var

In discussing these works, and the artist's revitalization of found and, in some ways, poor and insignificant materials, it is inevitable that one's thoughts will turn to the Italian Arte Povera-movement, which introduced natural materials such as earth, plants, and animals into the gallery environment. For much of the year Kuiters lived in the Portuguese fishing town of Tavira, once Europe's largest harbour for tuna fishing. Large amounts of driftwood are to be found along these beaches. The element of time is also both a variable and an essential part of the artistic process, as found pieces of timber have to undergo a drying period of up to two years before they can be used.

MULTICULTURAL WEAVE, THE WOMAN, AND THE OTHER

One can often find similarities in the folk art ornamentation of societies from different times and from different continents. The decorative tendency in Ingerid Kuiters' imagery can be related both to folk art, and to the Pattern and Decoration movement of the 1970s, which absorbed the grammar of folk art. Many of the movement's leading figures, such as Miriam Schapiro, Robert Kushner, and Kim MacConnel, cultivated non-western practices, including Islamic ornamentation and Mexican textile traditions. Central to the ideology behind the movement was a drive to break down the artificial barrier between the art world and folk art, a divide founded, according to Schapiro, on gender discrimination and a Eurocentric power structure.⁵

Kuiters' works relate to folk art on several levels. The lacquer paintings on wood display a multicultural weave of symbols and ornamentation, a broad spectrum of associations suggestive of both ancient petroglyphs and Egyptian hieroglyphs. In the '90s her passion for folk art is further developed when she employs objects such as old skis, bread peels, washboards, or parts from old wooden boats. During the process of recycling, the sensitive hands of the artist apply a coat of vivid storytelling, turning the objects into fragments of our cultural heritage. The references to the patterns of textile traditions are clearly evident in her most recent works, where she juxtaposes Indian textiles with works executed in Japanese lacquerware techniques. More subtle references to folk art traditions are also present in the patterns and ornamentation. The compositions are built up in sections, similar to the way an embroidery emerges.

In this context it is useful to recall the strong position textile art had in Norway in the 1970s and '80s. The ideology behind Pattern and Decoration had made inroads among textile artists, inspiring the renewal of textile techniques associated with female arts and crafts. One pioneer in this field was Gro Jessen (1938–2003), who brought to textile art a dynamic and experimental exploration of all the medium's levels of expression. She was a trailblazer for a whole generation of craft artists, not least because of her two periods as a teacher, at the National Academy of Art and Craft Industry in the '70s and the Oslo National Academy of the Arts in the '90s. Jessen organized the thematic basis of textile printing according to enduring ornamental patterns, which she compared to figurative elements; a method not dissimilar to Kuiters' combination of figurative and ornamental structures.

Another expression of the deepening seriousness with which the history of ornamentation was regarded was the publication of Ernst Gombrich's book *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (1979). This was a theoretical guide to the many parallels in the histories of folk art and of ornamentation. A part of Gombrich's conclusion is that humans are born with a psychological need to order the world symmetrically, and that nature's mathematical order is mirrored in the way we form our ornamentation. In today's art there are countless instances of iconographies where ornamental and folkloristic traditions have been absorbed. It can therefore be puzzling to consider how, during the emergence of modernism,



Stokke rådhus, 1986
Lakkmaleri

Utsmykking som strekker seg over tre vegger i trappeoppgangen



Gro Jessen (1938–2003), som fornyet tekstilkunstens posisjon med en drivende eksperimentell utforskning av mediets uttrykksmuligheter. Hun hadde en sentral rolle som veiviser for en hel generasjon kunsthåndverkere og underviste ved Statens håndverks- og kunstindustriskole på syttitallet og ved Kunsthøgskolen i Oslo på nittitallet. Hun tematiserte stofftrykkets basis i ornamentale evighetsmønstre som hun sammenstilte med figurative elementer, en metode som kan påminne om Kuiters' kombinasjon av figurative og ornamentale strukturer.

Et annet uttrykk for 1970- og 80-tallets fordyppelse i og interesse for ornamentikkens historie, var Ernst Gombrichs bok *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (1979). Dette var en teoretisk guide til de mange fellestrekk innenfor folkekunstens og ornamentikkens historie. En del av svaret Gombrich gir leseren, er at mennesket har en medfødt psykologisk trang til å ordne verden symmetrisk, samtidig som naturens matematiske orden speiles i ornamentikkens utforming. I dagens samtidskunst florerer det av ikonografier som tar opp i seg ornamentale og folkloristiske tradisjoner. Derfor er det vanskelig å forestille seg hvordan det dekorative under modernismens fremvekst ble marginalisert på linje med kunst som kunne assosieres med kitsch. Dekorativ kunst og det ornamentale falt på bunnen av hierarkiet, og ble utradert fra den elitistiske kunstens domene.

I 1978 skrev Joyce Kozloff og Valerie Jaudon en artikkel i det feministiske tidsskriftet *Heresies*, hvor de dokumenterte hvordan modernismens pionerer, som Adolf Loos og Le Corbusier, fordømte dekorative uttrykk. De påviste videre hvordan dette angrepet også var kjønnsdiskriminerende, da historien viser at tekstile håndverkstradisjoner innenfor vår vestlige kulturkrets er blitt utført av kvinner. Kvinnelige kunstnere med folkekunstens ornamentikk i sitt uttrykk, slo tilbake under 1970-tallets feministiske opprør, hvor de revitaliserte glemte håndverkstradisjoner forbundet med hjemmets sfære. Amy Goldin rettet kritiske spørsmål til den eurosentriske tendensen i amerikansk samtidskunst i forelesninger hun holdt ved universitetet i San Diego. Hennes brede orientering og evne til å aktualisere andre kulturtradisjoners billedspråk fikk stor innflytelse på Robert Kushner og Kim MacConnel, som anvendte islamsk og østlig ornamentikk i sine tekstile arbeider. De mente at de dekorative folketradisjonene viser til et universelt behov i mennesket som eksisterer uavhengig av tid, klassesilhørighet, nasjonalitet og kjønn. De betraktet behovet for å dekorere som den primære impulsen bak alle former for kunstproduksjon. Med andre ord fant man en menneskelig fellesnevner i folkekunstens rikdom, en demokratisk inkluderende dimensjon som i høyeste potens reflekteres i Kuiters' multikulturelle orientering, som når en urnorsk gammel ski blir dekorert med figurasjoner som gir assosiasjoner til afrikansk kunst.

Et annet sentralt tema som Kuiters bringer inn, er at hun bryter ned barrierene mellom kunsthåndverk og billedkunst. Disse kategoriseringene er uttrykk for en hierarkisk tenkning og foreldet type klassifisering. I dette landskapet foretar hun en multikulturell utveksling som omformes til et personlig register av tegn og symboler med et dekorativt preg. Den estetiske skjønnheten som preger hennes arbeider, og som utsmykker mange offentlige institusjoner, humaniserer våre omgivelser og skaper linjer tilbake til våre egne folketradisjoner.

MYTENES TID OG FORESTILLINGEN OM DET ARKAISKE

Kuiters' objektmalerier har ofte en veksling mellom eventyrtaktige figurasjoner og dekorerte flater. Strukturene består ofte av gjentakende linjer eller prikker som omkranser de figurative elementene. Dette er et trekk som i enkelte av hennes arbeider skaper en nærhet til den aboriginske kunsten. I *Nyapilinguat Djarrakpi* av samtidskunstneren Narritjin Maymuru omsluttes de ornamentale strukturene av ovale former som viser et mytisk dødsritual. Maleriet viser to kvinneskikkelser som

the decorative got sidelined, in much the same way as kitsch. Decorative art and the ornamental fell to the bottom of the pile, more or less expelled from the high-status domain of elitist art.

In 1978 Joyce Kozloff and Valerie Jaudon wrote an article for the feminist magazine *Heresies*, documenting how the pioneers of modernism, Adolf Loos and Le Corbusier, condemned decorative expressions. They showed further that the attack discriminated against women, since textile arts and crafts in western society have historically been regarded as female activities. Female artists who employed folk art ornamentation hit back strongly in the feminist movement of the 1970s, near-forgotten arts and crafts associated with the domestic sphere enjoying a period of revival. In a series of lectures she held at the University of San Diego Amy Goldin questioned the Eurocentric tendencies of contemporary American art. Goldin's broad orientation and insights into the imagery of other cultures would be very influential on Robert Kushner and Kim MacConnel, who went on to use Islamic and oriental ornamentation in their textile art. They maintained that decorative folk traditions are a universal human expression that exists independent of time, class, nationality, or gender. They regarded the impulse to decorate as the primary motivation at the base of all art production. In other words they identified in the richness of folk art a human common denominator; a dimension that is democratically inclusive. This is to a great degree reflected in Kuiters' multicultural orientation, as when she decorates an old ski with figures that trigger associations with African art.

Another important aspect of Kuiters' career has been her desire to lower the barrier that separates art from craft. For her these categorizations are an outdated mode of classification and an expression of a hierarchic attitude. In this landscape she performs a multicultural exchange, building up a personal register of symbols and imagery with a decorative character. The aesthetic beauty that marks her work, and which elevates and humanizes many public institutions, has lines stretching back to our own folk traditions.

TIME OF MYTHS AND THE NOTION OF THE ARCHAIC

Kuiters' object paintings often alternate between fairy-tale figuration and decorated surfaces. The structures are often defined by repeated lines or dots surrounding the figurative elements. This is a characteristic of some of her works that give them an affinity with Aboriginal art. A typical example is the painting *Nyapilinguat Djarrakpi* by contemporary artist Narritjin Maymuru. Here the ornamental structures are surrounded by oval forms depicting a death ritual. The painting shows two women mourning a dead brother, with the figures shaped like spades and their heads forming a resting place for the soul of their brother. The sectioned portrayal of the scene symbolizes human existence, placed in a cosmological context.⁶

A desire to connect with long historical lines and to give creation myths a contemporary adaptation, were among postmodern art's foremost characteristics. A strong leaning towards Greek mythology as well as non-western myths, was motivated by a longing to place human existence in a larger cosmological and historical context, rather than modernism's reductive formalism and narrow time frame. Ingerid Kuiters' art relates in many ways to this ideological change of direction, by which artists devoted themselves as much to ethnography and archaeology as art history. Human fascination with the universe of myths and longing for the original were driving forces in the development during the 1980s of terms such as archetypes and the archaic, based on Carl Jung's philosophy.

The underlying notion of postmodernism was that art had reached a point where deconstruction was necessary, where its historical and psycho-social roots had to be reexamined. Artists reached back therefore to allegorical themes where existence is dressed in mythology. Kjell Erik Killi Olsen's paintings and sculptures



Ror i fremmed hav, 1998
Lakkmaleri



Alice i landet som er sett før..., 2004
Lakkmaleri

sørger for deres døde bror, figurene er utformet som graveredskaper og deres hoder utgjør et hvilested for brorens døde sjel. De lagvise seksjonene symboliserer menneskets eksistens, satt inn i en større kosmologisk sammenheng.⁶

Fascinasjonen for å trekke de lange historiske linjene og å bearbeide mytenes skapelsesfortellinger inn i en samtidig kontekst, var blant postmodernismens fremste kjennetegn innenfor kunstfeltet. Den sterke orienteringen i retning gresk mytologi så vel som ikke-vestlige myter, var motivert ut fra en lengsel etter å sette menneskets eksistens inn i en større kosmologisk og historisk sammenheng som overskred modernismens reduktive formalisme og snevre tidsoppfattelse. Ingerid Kuiters' kunst kan i høyeste grad relateres til denne ideologiske vendingen der kunstnere fordypet seg i etnografi og arkeologi, så vel som kunsthistorien for å risse menneskets eksistens inn i et dyper og lengre tidsforløp. Det var i kraft av mytenes univers og lengselen etter det opprinnelige at begreper som det arkaiske og det arketypiske, basert på Carl Jungs filosofi, fikk en fornyet betydning på 1980-tallet.

Postmodernismens grunntanke var at kunsten hadde nådd et punkt av nødvendig dekonstruksjon, der den ble tvunget til å undersøke sine historiske og psykososiale røtter på nytt.⁷ Kunstnerne grep derfor tilbake til allegoriske fremstillinger der eksistensielle temaer ble ikledd en mytologisk tematikk. Kjell Erik Killi Olsens malerier og skulpturer tar opp i seg en mytologisk språkdrakt, og hans stiliserte billedspråk har en klar forbindelse til den italienske kunstneren Mimmo Paladino som ble presentert med en stor utstilling på Kunstnernes hus i 1985. Paladinos mytologiske skulpturer har et drag av urgamle kultbilder, der hybrider mellom menneske og dyr skaper en egen fabellignende ikonografi. På 80- og 90-tallet får dyremotivet en sentral plass i Kuiters' billedspråk der fisker, katter og naivistisk inspirerte dyremotiv veves sammen med menneskefiguren i en fabulerende form, hvor man kan snakke om et nettverk av mulige betydninger. Hun risser på denne måten inn lange tidslinjer med assosiasjoner til egyptiske hieroglyfer, aborignisk kunst og vår egen folkekunst. Den tette veven av likestilte dyre- og menneskefigurer henviser til en presivilisatorisk urtilstand og et tapt Arkadia.

KONSUMSAMFUNNETS RESTER OG SAMMENSTILLINGENS MAGI

I 2001 viste Kuiters installasjonen *Arty Farty* på Vestfold Kunstnersenter. Her presenterte hun en rekke objekter som rettet humoristiske kommentarer til de utbredte klisjeene rundt kjønn og seksualitet som preger underholdningsindustrien. Ved å kombinere vulgære kitschprodukter som en oppblåsbar gullramme, sammen med leketøy, får hun samfunnsparadoksene rundt etikk og produksjonsforhold til å tre frem. Objektene viser skyggesiden av et konsumsamfunn som har beveget seg over i det meningsløse og irrasjonelle, og der mennesket er blitt tingenes stedfortreder. Ved å sammenstille gjenstander fra ulike livsfærer avsløres det en sannere realitet, hinsides den velfungerende virkeligheten. I enkelte arbeider retter hun spørsmål til hvordan feminine stereotyper kan stå i fare for å redusere kvinnen til et objekt for det mannlige blikk. Arbeidene problematiserer hvilke samfunnsmessige mekanismer som produserer de mange klisjeene rundt kjønn, identitet og forestillingene om lykke. Ved nærmere ettersyn viser det seg at illusjonene slår sprekker, men ikke uten en god porsjon humor! Hun river opp fornuftsbarne, rasjonelle sammenhenger og viser oss paradoksene i vår kultur. På denne måten oppdager man tingene på nytt, befri de fra sin opprinnelige setting. Dette er også fellesnevneren for hvordan Ingerid Kuiters får betrakteren til å oppdage nye dimensjoner i restene av en bruksgjenstand eller et gammelt stykke drivved. Det aktive blikket ut mot verden og den omfattende innsamlingen hennes kunstneriske virke forutsetter, viser en praktiserende poesi der livet og kunsten er uadskillelige.

adopt a mythological language. His stylized imagery has clear parallels to the work of Italian artist Mimmo Paladino, who was represented with a large show at Kunstnernes Hus (The Artists' House) in Oslo in 1985. Paladino's mythological sculptures have traits of ancient cult images, where hybrids created from humans and animals form an iconography of fable figures. The animal motif was also central to Kuiters' imagery in the '80s and '90s. Fish, cats, and naivistic animal images, are woven together with human figures into fables, interconnecting networks of possible meanings. In this way she draws up her long timelines, with their associations back to Egyptian hieroglyphs, Aboriginal art, and our own folk culture. This tightly woven universe suggests for us a time before civilisation, a lost Arcadia.

REMAINS OF THE CONSUMER SOCIETY AND THE MAGIC OF JUXTAPOSITION

In 2001 Kuiters showed her installation *Arty Farty* at Vestfold Artist Centre. This was a series of objects presented as a humorous commentary on the gender and sexual clichés of the entertainment industry. By combining toys and the vulgar kitsch products of the consumer society she makes evident the social paradoxes surrounding ethics and manufacturing conditions. The objects reveal the reverse side of a consumer society that has moved beyond the meaningful and rational. In her juxtaposition of items from various spheres of life a truer reality comes to light, beyond the well-oiled society. In other works Kuiters has raised questions about the way feminine stereotypes can reduce women to objects of desire for men. With a humorous touch she comments on the clichés of happiness in the consumer society, where objects have been replaced by people. The works consider the social mechanisms that create the many clichés associated with gender, identity, and notions of happiness. On closer examination it is easy to see that the illusions are unsustainable. We discover the objects anew, liberated from their original contexts. Remains of consumer goods or a weathered piece of driftwood – it is in this way that Ingerid Kuiters pulls us in to discover new dimensions in what we are looking at. There is a practical poetry at work here, both in her active gaze towards the outer world and in her collection of objects. A poetry that makes her life and art inseparable.

NOTES

- 1 The term "hipster" originated in American slang in the 1940s, to describe a follower of jazz. The expression was replaced by "hippie" in the 1960s, but resurfaced in the mid-1990s as a term for aficionados of non-mainstream fashion and culture.
- 2 Stephan Tschudi Madsen: *Neo-Art Nouveau og Psykedelisk Kunst*, pg. 160
- 3 Øyvind Storm Bjerke: *Ingerid Paulsen Kuiters*. Thure Trykk, Skien, 1999, s. 1
- 4 James F. Jereb: *Art and Crafts of Morocco*. Thames & Hudson, London, 1995, pg. 101
- 5 Norma Broude: "The Pattern and Decoration Movement," in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, ed. Norma Broude og Mary D. Garrard. New York, Abrams, 1994, Pg. 280.
- 6 Wally Caruna: *Aboriginal Art*. Thames and Hudson, London, 1993, pg. 74
- 7 Donald Kuspit: *Mimmo Paladino's skulpturer, Mimmo Paladino, skulptur og tegning*. Kunstnernes Hus, 1985, pg. 15

NOTER

- 1 Begrepet «hipster» stammer fra amerikansk slang fra 1940-tallet, der det opprinnelig betegnet en person som ble tilhengere av den banebrytende jazzmusikken. Uttrykket ble erstattet av «hippie» på 1960-tallet, men gjenoppsto på midten av 1990-tallet som betegnelse for trendsettere og tilhengere av hippe subkulturer og retro-moten innenfor musikk, film og billedkunstfeltet.
- 2 Stephan Tschudi Madsen: *Neo-Art Nouveau og Psykedelisk Kunst*, s. 160
- 3 Øyvind Storm Bjerke: *Ingerid Paulsen Kuiters*. Thure Trykk, Skien, 1999, s. 1
- 4 James F. Jereb: *Art and Crafts of Morocco*. Thames & Hudson, London, 1995, s. 101
- 5 Norma Broude: «The Pattern and Decoration Movement,» i *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard. New York, Abrams, 1994. S. 280.
- 6 Wally Caruna: *Aboriginal Art*. Thames and Hudson, London, 1993, s. 74
- 7 Donald Kuspit: *Mimmo Paladinos skulpturer, Mimmo Paladino, skulptur og tegning*. Kunstnernes Hus, 1985, S. 15



Playful, 2010
Lakkmaleri



Havkatt, 2008
Lakkmaleri



Rainy Day, 1992
Lakkmaleri



Trollski, 2010
Lakkmaleri



Fiskelykke, 1996
Lakkmaleri



Himmelfisk, 2007
Lakkmaleri



Bonjour Tristesse, 2005
Lakkmaleri



Stranger Than Paradise, 2007
Lakkmaleri



Jording, 2007
Lakkmaleri



Hexekunst, 2008
Lakkmaleri



Gul fabel, 2008
Lakkmaleri



Mysteris, 2010
Lakkmaleri



No-Yes!, 2010
Lakkmaleri



Tegn på brett, 2009
Lakkmaleri





Uten tittel, 2010
Lakkmaleri



Offertavle, 2001
Lakkmaleri



Faces, 2008
Lakkmaleri



Billedvev, 1996
Lakkmaleri



Communication, 2008
Lakkmaleri



Azul, 2009
Lakkmaleri

FRÅ DOKKEHEIM TIL DOKKEHUS: INGERID KUITERS' LIV OG LEVNET I 8 AKTER, SÅ LANGT.

GJENDIKTA FOR HAUGAR AV TOVE BAKKE, ÅR 2011

I Tavira, Portugal, 1993 kom krønikeskriveren Tove Bakke over cv-en til Ingerid Paulsen Kuiters, artist, born in Sandefjord, Norway 1940* og har her skumma overflata av hennar liv.

(1)

I SANDEFJORD, I SANDEFJORD

Først kom musikken. Nei først kom far.

For far spelte fiolin i «Jazz Band Speed», mest til dans, når han ikkje var kvalfangarsjef og for rundt og gav råd til Onassis og onassisar land og strand. Kvalkokeria osa tran, vesle Ingerid av Paulsen var med ombord. Men det osa pengar når skutene kom heim, da flagga det på hamna og i byen, da var det var fest og moro i Sandefjord!

Og livet var ein dokkeheim! Alle dei fine små koppestella! Og alle dei fine gavene! Og alle dei fine kjolane! Og eiga sydame for seg og veslesøster og dokkene! Og alltid suite på Bristol med far!

Og far Paulsen var i styret i KNS, og lærte Ingerid Haraldsdotter å segle for livet og spenninga. 15-år gammal segla ho og veslesøster kragerøterna til siger i Åsgårdstrandsregatta'n og vandrepokal: Sigarskrin i sølv! Skål, skål, ungdommen! Tidleg krøkast! I dei kretsar! Og alt var «pengær og båtær og hvalær og bilær og sånn».

(Men største spenninga for jentungen var å bryte startstreken først, idet skotet, ikkje champagnekorken, small.)

Men Big Chief Jazzband spelte til dans på realskulen og overalt, og på radioen var det jazz – og i Oslo. Så dit ville ho.

(2)

TIL OSLO, TIL OSLO

Dit drog ho på kvar den konsert som var, for det hadde dei råd til og det ville ho på død og liv. For der var Jazz at the Philharmonic med Louis Armstrong og Ella Fitzgerald og verdens alle artistar og ho berre måtte på alt. Det var spennande kveldar for unge, unge Ingerid.

(Men da hadde pappa jobba seg i hel for fleire år sia, stakkar.)

Men å bu der det skjer! Ho som berre vil oppleve og oppleve, og jammen kjem ho inn på Kunstoghandverkskolen når ho berre er 17 år! Og sånn moro og fest og

hybel i storbyen og livet var draum.

Og livet var å bli med gutta til Göteborg og kjøpe bil for 500 svenske og køyre til Paris til jul med. Til utkanten, lenger ville ikkje bilen. Men i latinarkvarteret fekk dei ly julenatt i eit falma herberge som osa kvitlauk.

Og Ingerid og gutta finn jazzklubbane på St Germain des Prés, klart det. Mørke og fascinerande Terje B er også jazzmann, han introduserer ho for Bud Powell – dvs musikken, dei går frå bar til bar i Paris og blir eit par.

(3)

TIL KØBENHAVN, TIL KØBENHAVN

Men sks-tida tar slutt og vil ho ut, ut, til Kongen i København og Akademiet. Det fortaste ho kjem inn! Men først i stofftrykkelæra hos Marie Gudme Leth eit år, og Tegneskolen for kvinder eit år, og tida går: Men i den danske hovudstaden er det fest og glade dage, der går jo solen aldri ned! – Før Ingerid køyrer Tempoletten sin rett i ulykka og bur på hospital i månadsvis, det osar medisin. Men da synest Terje Brofoss det er best om det blir slutt, når ho vil bli i København og han til USA i årevis.

Men ho går like jamt og trutt på jazzklubben i Store Regngade, på Montmartre, København, og i baren møter ho ein annan mørk kar, som seier han skal spele der, i siste sett. Sjekking av siste sort, tenkjer ho, «Det tror jeg ikke på!» For ho er ikkje så godtruen som ho vil ha folk til å tru, med sine kraftig understreka store auge blå.

Men jammen set han seg til pianoet, ho er bergtatt der og da, han forfører ho med musikken og to rom og kjøkken over Montmartre Jazzklubb så lenge spelejobben varer, med Chet Baker og Henning Ørsted Pedersen og dei andre, etter 14 dagar vil han å gifte seg og Ingerid er heilt fascinert, han er jo inkarnasjonen av Bud Powell! (Ikkje så like likevel. For etter Køben budde dei på hotell Louisiane, i Paris, og ho vart kjend med Bud in personae før han døydde altfor ung, og så trist at det vart film.) Men kunstakademi vart det ikkje noko av. Ikkje gifting heller, før dei kom til Gibraltar i 1963 i februar – men da stod det i Sandefjord blad! Så Ingerid Paulsen og Petrus Kuiters, (korleis uttaler ein det, da?!) kom heim til mor og eit lass med presangar – det var sølvtoy og 12 av kvar – som brura ikkje ville ha, takk.

«Greitt», sa mor, og leverte det igjen og hadde tilgode hos gullsmeden. Og like greitt, ikkje eit år er gått før Ingerid melder seg hos mor igjen. Tryggast det, når ho først skal vernissere ikkje berre ei, men heile to «første separate»: Baby Tanya på klinikken og maleria i Sandefjord Kunstforening.



Uten tittel, 2009
Lakkmaleri

(4)

TIL AMSTERDAM, OG RUNDT OMKRING

Nei, det vart ikkje Det kongelige danske akademi, men ei fin tid!

For der andre følger straumen, følger Ingerid heller draumen – og denne fascinasjonen av ein mann spanner ho – om ikkje rundt fingeren, så Europa rundt, i vw-buss med Amsterdam som haldepunkt. Ingerid saug inn alt og mala alt ut, ikkje rart at bilda vart runde. Og sydde beatleskostyme til musikaren og hekla og makramerte og mala for to og alle tre: Alternative tider? nei ass' – som skikken var i kunstnarpar, og same kor heftig og seint det vart, er det mor som må opp om morran.

Og 60-talet gjekk i eitt, i sus og rus – det var sånn det var: Piet Kuiters og Uma gjorde stunts, happenings og statements på Paradiso, Milkweg, Cosmos – mens Ingerid Paulsen Kuiters stilte ut på Tantra og The Trend og mala for – fire. For med 1968 kom Django, ho var heimom ein tur og fødte trygt i Sandefjord, hos mor. Og Kuiters' og alle sine ungar var med på alt, sovna midt i festen, sov på kvar stol og under kvart bord – for på naturens vis heng også blomsterbarn med hovudet etter dagens powerkamp for Vietnam og mot krigen der og mot makta og Oransjehuset her. I gatene i Amsterdam var politikken steinhard, det var politi og pasifistar og anarkistar og provoar og maoistar og det var politi og røykbomber og hippy hippy bangbang. Pop Art og Psykedelika og alt det indiske. Og Ingerid, som var frå lille Sandefjord, hadde aldri sett noko meir spennande. Og brune ris og heilt vegetar og aldeles hallusinogent alt saman og coffeshop og røykstinn brakke og drinkar på bar bakke.

Og oppi alt dette får Piet turné med The Living Theatre, og det er fordomsfritt og fullt av fridom og musikk- og skuespelende fedrar i banebrytande, rituelle forestillingar, og med mødrer (ei konstant malande) og flowerbarn på slep. For alle er med, kva elles og alt heng i hop! Men kunstnarnomadane må også bu mellom slaga. Dei levande teatertaterane får ly på slottet til baronessetanta til Bing Crosby utanfor Roma. For den frie kunsten vart sponsa av eksentriske rikingar i desse nær-68-tider.

(5)

TIL AMERIKA. TIL AMERIKA

I 1970 reiser alle fire med Jahre-båt (= småbåtar som frakta små bilar og folk med lite pengar) over dammen i 27 dagar og full storm, alle 100 vw-boblene blir knuste under overfarten og den stakkars solsikkekjernefamilien rek i land i Boston på ei fjell

... Nei da, dei berre batt seg og ungene fast i veggene på det verste, Ingerid hadde trass alt meistra eiga jolle på dei vestfoldske hav frå lita av. Og «kaninane», som byssa sa, gjekk på mikromakro-kost og smirnoff og var ikkje sjøsjuke eingong.

For Piet totalartisten hadde fått hollandsk kulturrådsstipend for ein lydskulptur, i liv og kunst heng alt saman og fryd og gaman: pengar til eit år i Montreal. Ingerid glaner og malar og stiller ut, vil vidare, ho òg.

Flaks, dei har nok til fly til NY og Bronx og Broadway, til to månader på Chelsea, som osa av marihuana, og til vekevis på andre hotell det osa falma filmstjerner av, i ein by der kvar dag er teater: Å få vere der, når det skjer, når det som inspirerte Ingerid var alt det ho var midt oppi!

Berre sjå og sjå. Male og jobbe og sjå og sjå.

(6)

TIL SANDEFJORD OG DER OMKRING

Og heim att til Holland og hei kor det går. Til det ikkje er så artig lenger. Skal ungene vekse opp i gatene her? Og mor i Sandefjord får kreft og Ingerid pakkar barn og kle og livet med seg dit, og veit ikkje at ho i same reisa vart skilt. I praksis. (Frå kongen av jazz, men alkoholen var jo også konge, og han har rike i alle land.)

I eit år får dei bli betre kjend med mor og mormor, før ho òg døyr.

(Er det da Paulsen i kunstnarnamnet skrumpar inn til ein P?)

Ingerid finn seg eit nedgrodd dokkehus i Helgerød å ha ungar og fred og ro i, og malar for livet og banklånet, i femten år i eit jungelhus, som ungene kalte det, og med veldig energi. I arbeid, så òg i fest.

Opp fem om morran og fiske og male og grave i kjøkenhagen, føre sognesjekte med to segl, det lykkelegaste i livet å segle aleine i den!

Lykka er òg å få isopor under baken på utedoen vinterstid.

Ein gong engsteleg og einsleg mor på kne til sosialen, Avslag, finn deg noko ordentleg å gjere! Men fylket gjorde vedtaket om, og fylket fekk valuta for det - utsmykka barneavdeling og fengsel og psykiatri og moro og evig liv til dei gamle i Tjølling med freske dolokk og ski signert IPK – og gav ho Vestfoldprisen tiåret etter. Ho takka og bukka for alt ho hadde fått, og peikte i same slengen på veksten i eit kulturfiendtleg populistisk parti – når ho først hadde ordet. Sjeldan i beit for ord, denne Ingerid med e, – og skeptisk, for å seie som sant er. Ho kjem med det ho meiner rett ut og kom ikkje her.

Da hadde dama også fått GI, dvs garantert minstelønn (=tilskot til yrkesutgifter



Travelling without Moving, 2005
Lakkmaleri

til fylte 67 så sant kunstnarisk aktivitet er dokumentert), dvs Staten hadde sydd puter under armene så dei ikkje fekk henge og slenge på ho og kunstnaren fekk konsentrert seg om kunsten.

Men ungane var vaksne og ho i midtens alder ... pytt, setje kurs til havs igjen og ut i verden med seg!

(7)

TIL PANAMA, TIL PANAMA?

Nei da. Til Portugal, landet med all den gode fisken, Og all den fine sjøen, og all den fine rekveden.

Der var ho godt kjent, i Lisboa hos sviger- og farmor som hadde rømt dit med ein orkestermusikar, frå ungen og sitt land og alt, da Piet var eitt år. Nellikrevolusjonen i april -74? Ja da, fekk med seg alt som var, desse mobile kunstnarane som flaut rundt i Europa og var vekselvis høge og låge, med ungane høgt og lågt.

I Kjerringvik rak ein fin og inspirerende halvmåne i land, korfor ikkje slå seg ned ved ein kyst så fascinerande stinn av båtvrak og menneskeleg drivved og estetisk arvegods, og historia synleg kor du snur deg. Og all den gode maten, og vin – nei, alkoholen slo ho brått og brutalt opp med ein gong i 83. Da ho drakk, blei ho så gæern, så det.

Men a senhora pintora tabba seg på tomtøkjøp og tok til takke med eit 400 år gammalt brukthus på 48 brutto kvadrat å lage seg dokkehus av, lengst sør og aust, så ho kunne vase langs strendene og myse, og sjå kva ho fann å male på. Og der gjekk og gjekk ho i seks år og fann mykje rart og fint å frakte heim på bagasjeberaren:

Ingerid med auga ser som vanleg tvers gjennom rask og røteved, kjenner att kvalitet og godt tre så fort ho får syn på det, om emnet er aldri så hardt høvla av naturen, sandslite, steinblåse. Eksotiske treslag, restar av fargar, spor etter folk. Helst tre som har fått forma si før, som er skapt og brukt av hender ved andre strender, som har lege godt i handa til eit anna menneske. Årar, skytlar, vaskebrett ... Nei, ho malar ikkje særleg rundt eller firkanta meir, kunsten tar former det ikkje finst namn eller geometri for.

Og jammen fall ho for ein jazzsaksofonist òg, for ei tid. Men ungane heime, og barnebarna, og vennene ...

(8)

TIL GAMLELAND, TIL GAMLELAND

Annonse i Billedkunstneren:

«Billig hus til kunstner, kom til kunstnerbyen Åsgårdsstrand!»

Flott! Som i Portugal, altså, aktivt kommunalt galleri på kvart rådhus! Ingerid – kalla opp etter Bjørsons Ingerid av Sillejord både ho og mor – no vil ho ikkje ut og ut meir, heim vil ho, heim. Ho fekk tilslag på tilbodet, pusse opp sjølv og komme på kunstnarkår i ei dokkehus-leilegheit over eit galleri som ho straks måtte henge fingrane i. Og kunsthandverkmarknad sommarstid. Spannande alle årstider, og verkstad, og jazzklubb, og eigen liten raud båt!

Men kor lenge sat kunsten og kunstnaren trygt? Kor langt er det frå valkamp til valkamp? Stutt som lunta hennar, stutt som politikarminnet.

Best å la arbeidsmoralen og kunstnartrongen rå. Kvesse blikket! Spisse auga! Forstå meir! Gjere hjernen vidare! Sjå lenger inn, sjå forma som ligg der, sjå straks kva det blir! Kjenne treet, sjå emnet, og – som Lill Babs (i Åsgårdsstrand) siterte sin treskjerarhelt – «tälje bort det som icke er häst!»

Finne skrifta på ei dør. Lage fuglehus – for levande fugl.

Eller rett og slett, så gammalt og så nytt: male på papir. Kunstnarskap er som forfatterskap. Du trur du har dei no, kjenner dei på kloa, trur dei bit seg sjølv i halen, men: I det gjenkjennelege ligg òg det originale.

Piet dør, i Amsterdam – men Kuitersane og papir! Dei var ikkje skilde likevel, det namnet står. Og skal bestå, i kunstnarbarn like egne og sta som si mor.

Ingerid Paulsen av Sandefjord la ut i sin vesle båt, og lét lengten dra seg og bølgiene ta seg og fór dit musikken og kunsten tok ho.

Eit halvt sekel seinare rek ho i land på si heimlege vestfoldstrand som ei reinspika, vêrblåsen samfunnsstøtte: «Men vi vet: det er kunst og kultur, de åndelige verdier som gir grobunn til verdiskapende utvikling i vår menneskelige eksistens.»

Klar tale til fylket frå skarpsynt dame. Så dei veit kor dei har ho. Og skal vite at ho ser dei! For ingen har så mange auge som ho. Auge på kvar finger og på kvar klo. Tjo ho! Kor skal Ingerid ende.

(* Kunstnaren laug på alderen allereie i overskrifta, året var 1939.)



Holy Night, 2009
Akryl og tusj på papir



Talk to Me, 2009
Akryl og tusj på papir



The Day He Died, 2009
Akryl og tusj på papir



Who cares, 2009
Akryl og tusj på papir



Oriental Story II, 2010
Lakkmaleri og tekstil



Oriental Story, 2010
Lakkmaleri og tekstil



No Comment, 2009
Objekt



The Awakening, 2000
Assemblage



Naked Lunch, 1995
Assemblage



Same i solnedgang, 1999
Assemblage



Sonja, 1999
Assemblage



Portrett av en hund, 2010
Assemblage



Body and Soul, 2006
Lakkmaleri



Jesus på termos 2000
Assemblage



Lost in Decoration, 2005
Lakkmaleri og tekstil



The Good, the Bad and the Sad, 2009
Lakkmaleri



Uttrykk fra et inntrykk, 2007
Lakkmaleri



Portugal, 1994
Lakkmaleri



Du ser på meg, jeg ser på deg, 2006
Lakkmalen



Talking Heads II, 2006
Lakkmaleri



Yes We Can!, 2010
Lakkmaleri



Many a Tear has to Fall, 2000
Lakkmaleri



Isis rike, 2002
Lakkmaleri



Talking Heads I, 1988
Lakshmi Devi



Catwalk II, 2000
Lakkmaleri

«...la oss heller satse på disse som vil gjøre noe med dem på jorda
og vet at den korteste veien mellom to punkter er opplevelsen for bilder
dekorert rekved og collager tegninger og sprø objekter
kan også bryte taushetens kalde ishinne med befriende latter
slik de samme latterhikst også kan bære en annen form for gråt.
for verden krymper i takt med at vår bildeopplevelse vokser.
din fisk har plutselig menneskeansikt og mottar et tungekys
mens vi trekker opp søvnløshetens klokke...
ikke på land men gjennom tiden som er en upålitelig meterstokk...»

Utdrag fra diktet (som er tilegnet Ingerids maleobjekter)
Et rom med innsikt av Triztan Vindtorn
fra «Baksideportretter» i diktsamlingen
Slik trær føder barn, 2006



Be-bop, 2010
Lakkmaleni

INGERID KUITERS

Født/born 1939, Sandefjord, Norge/Norway

Bor og arbeider i Åsgårdstrand, Norge

Lives and works in Åsgårdstrand, Norway

www.ingerid.com



FOTO: DJANGO KUITERS

UTDANNELSE/EDUCATION

- 1974/75 Flere kurs ved Atelier Nord, hos Anne Breivik
- 1962 Tegneskolen for kvinder, København
- 1957/61 Statens håndverks- og kunstindustriskole, Oslo

SEPERATUTSTILLINGER/SOLO EXHIBITIONS (I UTVALG/SELECTED)

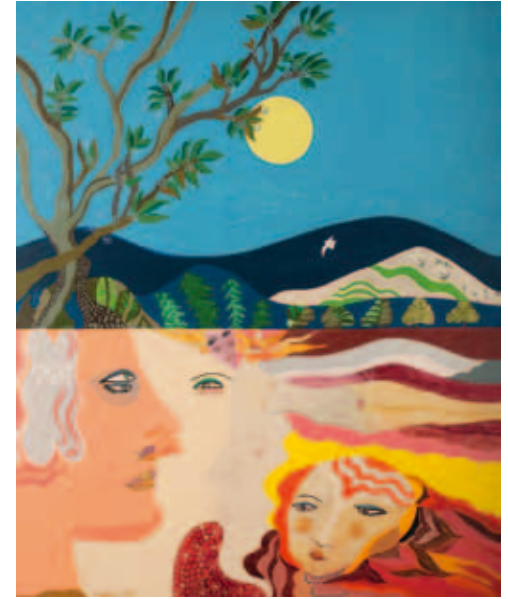
- 2011 Retrospektiv separatustilling Haugar Vestfold Kunstmuseum
- 2010 Sandefjord kunstforening (med/with Tor Hognestad)
- 1989/09 Galleri Albin Upp, Oslo
- 2008 Galleri Smalgangen, Åsgårdstrand
- 2007 Galeria de Arte, Centro Cultural, Almancil, Portugal
- 1986/90/95/01/04 Galleri Vikerødegården, Hamar
- 2004 *Lost in decoration*, Galleri Gohli, Tønsberg
- 2003 Galleri Vanntårnet, Nesodden kunstforening
- 2003 Galleri Steen, Oslo (med/with Arne Åse, porselen)
- 1993/98/2002 Det Gule Galleri, Stavern
- 2002 Ålesund kunstforening
- 1995/97/99/2001 Galleri Hera, Stockholm
- 2001 Galleri Osebro, Porsgrunn
- 2001 Galeria de Arte, Espirito Santo, Loulé, Portugal
- 2001 *Arty Farty*, Vestfold kunstnersenter
- 1999 Retrospektiv separatustilling, Sandefjord kunstforening
- 1999 Galleri 27, Oslo
- 1998 Risør kunstforening
- 1998 Galleri Krysset, Lofoten
- 1997/89 Bodø kunstforening
- 1997 Porsgrunn kunstforening
- 1996 Galleri Ask, Åsgårdstrand
- 1996 Tromsø kunstforening
- 1994 Galerie l'Oeil de Boeuf, Paris
- 1991 Galleri Aske, Oslo
- 1989 Galleri Sonne, Holstebro
- 1988 Lillehammer kunstforening
- 1987 Galleri Éntre, Skudenes havn
- 1977/87 Tønsberg kunstforening
- 1987 Ibsenhuset, Skien kunstforening (med/with Marilyn Amatruda)
- 1982 Stavanger kunstforening
- 1981 Oslo kunstforening
- 1977 Sandefjord kunstforening
- 1975 Galleri 1, Bergen
- 1974 Galleri 7, Club 7, Oslo
- 1972 UKS, Oslo
- 1971 Foyer l'Art de Vivre, Place Bonaventure, Montreal
- 1971 Galleri Libre, Montreal
- 1968 Gallery RG Willelmstadt, Curacao
- 1968 Tantra Gallery Cosmos, Amsterdam
- 1967 Galerie Jean Berthier, Marseille
- 1966 Galerie Santee Landeveer, Amsterdam
- 1964 Sandefjord kunstforening



Melankoli II, 1986
Goauche og collage på papir



Miss World, 1966
Goauche på papir



Kvinnelandskap, 1981
Akryl på lerret

GRUPPEUTSTILLINGER/GROUP EXHIBITIONS (I UTVALG/SELECTED)

- 2010 Vinjeutstillinga, Telemark
- 2009 Kunstforeningen Verdens Ende
- 2004/05/06/07/08 *Treklang* (Sverdrup, Karlsen, Kuiters) vandreutstilling, Moss, Risør, Sandefjord, Nesodden kunstforeninger, Galleri Ask, Galleri Osebro, Det Gule Galleri
- 2007/2008 *Sti for øyet*. www.stiforoye.no
- 1998/2007 Ormelet kunst og kultursenter, Tjøme
- 1980/90/2005/06 Galleri LNM
- 1978/79/81/83/85/86/87/97/2001/02 Østlandsutstillingen
- 1994/95/2000 Galeria Spatium, Tavira, Portugal
- 1999 Ålesund kunstforening
- 1998 *Norske tegn*, Den Frie København
- 1998 Den internasjonale grafikkbiennalen, Vilnius
- 1996 *Tre I Tre* (Arntzen, Dillan, Kuiters), Haugar Vestfold Kunstmuseum
- 1995/96 Vestfold/Bohuslän vandreutstilling
- 1989/90/91 UMA (Universal Moving Artists), Stedelijk museum, Amsterdam
- 1971 Høstutstillingen
- 1970/77 uks, Oslo

STIPEND/PRISER/GRANTS

- 1999, 2004 Norsk kulturråds utstillingsstipend
- 2000 Vestfold Fylkes Kunstnerpris
- 1989 Statens garantiinntekt for kunstnere
- 1976 uks arbeidsstipend

SAMLINGER/PUBLIC COLLECTIONS

- Kosmossamlingen
- Norsk Hydro
- Den Nederlandske Stats kunstinnkjøp, Amsterdam
- Vestjyllands Kunstmuseum, Danmark
- Haugar Vestfold Kunstmuseum
- Oslo, Sandefjord og Tønsberg kunstforeninger
- Collection Ceres Franco, Lagrasse, Frankrike

UTSMYKKINGSOPPDRAG OG INNKJØP/COMMISSIONS (I UTVALG/SELECTED)

- 2007 Orerønningen videregående skole, Horten
- 2006 Cathinka Guldbergsenteret, Oslo
- 2006 Sem bo og aktivitetssenter, Tønsberg
- 2005 Bredablikk ungdomskole, Sandefjord
- 2000 Bastøy/Fosen ferge, Horten–Moss
- 1998 Stavern eldresenter
- 1997 Vestfold sentralsykehus, Tønsberg
- 1996 Universitetet i Tromsø
- 1993 Kloster Cruiseline, Windward
- 1992 Tjøllingvollen alders og sykehjem, Tjølling
- 1988 Peter Wessel, Colour Line
- 1988 Hotel Klubben, Tønsberg
- 1987 SAS-hotellet, Fornebu
- 1987 Kielfergen *Kronprins Harald*
- 1986 Stokke rådhus
- 1976 Granli psykiatriske sykehjem, Tønsberg
- 1975 Rica Park Hotel, Sandefjord

Flere verk innkjøpt av Norsk kulturråd og følgende kommuner:
Nesodden, Sandefjord, Hamar, Vestfold fylke, Stockholms Län.



Stokke rådhus, 1986
Lakkmaleri
Utsmykking



HAUGAR
VESTFOLD
KUNSTMUSEUM

© 2011 HAUGAR VESTFOLD KUNSTMUSEUM
ISBN: 978-82-92095-30-0

TEKSTER

STONE LYNGSTAD NYAAS
TOVE BAKKE
JAN ÅKE PETERSSON

ENGELSK OVERSETTELSE
ANDREW J. BOYLE

FORSIDE

I en sirkel, 1995
Lakkmaleri

BAKSIDE

Uten tittel, 2010
Lakkmaleri

TAKK TIL:

SANDEFJORD KUNSTFORENING
PRIVATE EIERE OG OFFENTLIGE INSTITUSJONER
CATHINKA GULDBERG-SENTERET
VESTFOLD SENTRALSYKEHUS
NYGAARD SYKEHJEM, SANDEFJORD
TJØLLINGVOLLEN BO- OG AKTIVITETSENTER
SEM BO- OG SERVICESENTER
KATALOGEN ER STØTTET AV NORSK KULTURRÅD

FOTO

MICHAL TOMASZEWICZ
TOMAS MOSS
DJANGO KUITERS

GRAFISK DESIGN

HALVOR BODIN

TRYKK

SPECTRA OFFSET, OSLO

PAPIR

LESSEBO LINNÉ GULTONAD 170 G/M²
TOM & OTTO GLOSS 170 G/M²
VENOPLEX 300 G/M²
HÅNDLAGET TIBETANSK PAPIR (FOR-ETTERSATS)