



KARI AASEN
CORPUS



KARI AASEN
CORPUS

Med sine seneste arbeider har keramikeren Kari Aasen begitt seg inn på nye veier. Hun har orientert seg østover (bokstavelig talt!); reist til Kina og latt seg inspirere av kinesisk kultur og håndverksteknikk. Hun har forsket i materialbruk, prøvet ut ulike overflatebehandlinger og undersøkt nye uttrykkspotensial i sitt vel definerte formspråk. Basert på Østens eldgamle metoder, har hun drevet frem lakk- og kobberarbeider i ulike farger, mønstre og formater. Hun har ikledd sitt modernistiske formspråk en kappe av tilbakeskuende tradisjon og østlig mystikk, men hele tiden beveget seg fremover, mot et uttrykk som er nytt og utforsket. Både lakkarbeidene, med sine skinnende, harde overflater og de varmt gyldne og glitrende kobberformene signaliserer noe ganske annet enn det vi vanligvis forbinder med Aasen.

Hva som kjennetegner Aasens arbeider er på sin side ikke lett å ringe inn; det er ikke snakk om et knippe statiske karakteristika. Man kan riktignok trekke ut enkelte generelle trekk, som at hun er opptatt av tradisjon og gamle håndverksteknikker, at hun henter inspirasjon fra ulike verdensdeler og kulturer, at hun i sitt uttrykk gjerne blander det hverdagslige med det rituelle og at hun er opptatt av tid og forgjengelighet. Man kan også gjerne påstå at hennes formspråk er utpreget organisk, at hun arbeider i relativt store formater og at hun er kjent for sin «saftige» overflatebehandling i sursøte farger som lime og nektarin. Likevel, det blir bare overfladiske påstander om et kunstnerskap som rommer så mye mer. Som har utviklet seg fra 1970-årenes keramiske «husholdningskultur» til dagens konseptuelle leirkunst. I en artikkel om Aasen, skrev kunsthistorieprofessor Gunnar Danbolt nettopp dette; at hennes utvikling som keramiker kunne betraktes som eksemplarisk: «– i den bestemte forstand at hun kan tjene som eksempel på utviklingen av keramikk fra brukskunst til fri kunst.»¹ I utsagnet ligger en forståelse av leirkunsten som en kunstform, der endringene over tid innebærer at man i dag skal betrakte keramikkarbeider som skulpturer fremfor å benytte det tradisjonelt funderte kunsthåndverksbegrepet. Dette utgjør imidlertid et stadig tilbakevendende problem, ettersom mye av dagens leirkunst befinner seg nettopp i sjiktet mellom kunsthåndverkets tradisjonsbundne kvaliteter (håndverksferdighet, dekorativt skjønnhet og funksjonell bruk) – og det ferdige kunstverks autonomi. Det blir med andre ord snakk om en midt-mellom-posisjon, en posisjon som ikke bare er talende for en stor del av samtidskeramikken, men som også i aller høyeste grad gjelder for Aasens arbeider.

Ta for eksempel den velkjente krukkeformen. Gjennom de siste 30-40 årene har denne keramiske urformen uært gjenstand for en utvikling, der krukkenes reelle bruksaspekt i stadig større grad har måttet vike plassen for formens skulpturelle potensial. At Aasen gikk fra å produsere små bruksuennlige krukker på 1970- og store deler av 80-tallet, til å produsere enorme skulpturelle krukkekorpus-former fristilt vår tradisjonelle forståelse av nytte og funksjon på 90-tallet, må sees i lys av en vidtfaunende internasjonal tendens. Til tross for at Aasen selv, gjennom sin utdanning ved Kunsthåndverksskolen i

Bergen tidlig i 70-årene, var influert av engelsk og japansk tradisjon gjennom undervisning og tilreisende gjestelærere, var det sannsynligvis den utviklingen som fant sted spesielt i USA på denne tiden som fikk størst betydning både for henne og flere fra hennes generasjon utover på 1980-tallet. Den amerikanske keramikken hadde riktignok vært styrende både for Norge og Europa for øvrig helt siden 50-årene, i den forstand at den virket banebrytende med hensyn til å løsrive seg fra det begrensede brukskunstbegrepet. Allerede i 1961 hadde den amerikanske kunstkritikeren Rose Sliuka skrevet det som i ettertid har blitt stående som den nye keramikkenes manifest, «The New Ceramic Presence», der hun hevdet at våre daglige nyttegjensstander kunne frembringes både rimeligere og mer effektivt gjennom industrien, og at keramikkerens sentrale oppgave heller var å omgjøre funksjonsaspektet til en formal og betingelsesløs komponent: «[...] he subjects design to the plastic dynamics of interacting form and colour... and even avoids immediate functional associations – the value by which machine-made products are defined – a value which can impede free sensory discovery of the object just as its limitations can impede his creative act.»² Gresk-amerikaneren Peter Voulkos (1924–2002) ble etter hvert en foregangsmann for denne retningen. Han brøt ikke bare med gjenstandenes reelle bruksfunksjon, eller med små og hendige formater og det som tradisjonelt sett måtte anses som gode håndverksferdigheter, han brøt også med den innarbeidede forståelsen av keramik som en underordnet kunstform og utfordret i stedet samtidskunstens allerede hardt prøvede skulpturbegrep. Gjennom sine arbeider banet han vei for en ny form for objekter; selustendige og følelsesladde skulpturale uttrykk med en blanding av estetisk egenverdi på den ene siden, og mer eller mindre klare referanser til kunsthåndverkets tradisjonsbundne urformer på den andre siden.

Mye av det samme ser vi i Aasens arbeider fra 1990-årene. De suulmende, monumentale krukkeformene går mer i retning av skulpturelle figurkarakterer enn funksjonelle bruksgjenstander. Samtidig går hun ikke like langt som Voulkos med hensyn til å bryte ned formen og «forringe» det håndverksmessige uttrykket. For der Voulkos nærmest «kastet» sammen leiren – ikke ulikt slik de abstrakte ekspresjonistene bygget opp sine malerier på 1950- og 60-tallet – er Aasens krukker nitidig og tradisjonelt bygget opp i pølseteknikk og med overflater preget av en blanding av oppsprukket, grov leiresubstans og finslig bearbeidet dekor. I forbindelse med en utstilling i Oslo i 1997 beskrev kunsthistoriker Holger Kofoed teknikken hennes som «det raffinert grove»³ og henviste til hvordan både fargene og materialkarakteren ble maksimalt utnyttet i det ferdige uttrykket. I dette lå at de naturlige sprekene i godset blandet seg med en intendert og innrisset spiralornamentikk, som så ble underlagt flere lag glasurer i såkalte multibrenninger. Man kan med andre ord kanskje si at der Voulkos gikk inn for å omforme keramikkerens visuelle språk og særegne anliggender, ved å tømme formene for både seruit innhold og tradisjonelt

funderte håndverkskvaliteter, har Aasen bare vært med på deler av denne prosessen. Hun har økt formatene og fristilt sine objekter fra funksjonell bruk, men stadig holdt fast ved den basale håndverkskunnskapen og de bearbejdet, glaserte overflatene. Videre kan man gjerne også fristes til påstå at der Voukos' røft oppbygde og uforedlete arbeider representerte noe utpreget maskulint, står Aasens arbeider for mer feminine kvaliteter. Ikke bare gjennom de struttende og runde formene, men også gjennom ornamentikk, fargebruk og ikke minst titler. «Myk form», «Myk lokkende rød», «Gledesuaser» og «Erotisk blå» er talende eksempler på dette.

Ved tusenårsskiftet dreu Aasen den konseptuelle forståelsen av krukkeformen enda et steg videre. Der hun tidligere hadde utfordret betrakteren gjennom et nytt og uvannt møte med den ferdig bearbejdet og historisk forankrede urformen, inviterte hun nå betrakteren med i den prosessuelle tilblielsen av leirkrukken. Gjennom prosjektet «Erosjon» i 2000 søkte Aasen gjennom et stedsspesifikt verk å problematisere de uvanlige vilkårene som keramikk blir til under. Hun laget en over to meter høy krukke, hvis eneste hensikt var å synliggjøre den aktiut skapende byggeprosessen – for deretter å vise den naturlige foruitringen som finner sted når den uforedlete leiren overrisles med vann. Som et vesentlig aspekt ved prosjektet ble det private verkstedet og den ensomme arbeidssituasjonen byttet ut med et offentlig rom som var åpent for publikum. Ved å forholde seg til et bestemt sted, et avgrenset tidsrom (2 uker) og betrakterens aktiue deltakelse, benyttet Aasen seg av strategier som hadde vært mest vanlig innenfor den avangardistiske billedkunsten. Det mest betydningsfulle og overskridende aspektet ved prosjektet, var likevel at hun lot verket opphøre som kategori og objekt, et grep som inntil nå hadde falt på sin egen urimelighet når det gjaldt det gjenstandsbaserte kunsthåndverket.

Også med prosjektet «Tre hver dag», som ble påbegynt 01.01.2000, anvendte Aasen krukken i konseptuelt øyemed. Hver dag gjennom hele året laget hun små krukker – eller det som etter hvert fikk betegnelsen «tidsobjekter» eller «dagboknotater» – og kommenterte slik sitt daglige virke og sin egen tilstedeværelse i verden. I likhet med «Erosjon» var det tid, skjørhet, flyktighet og forgjengelighet som ble tematisert. Berøringen med leiren ble det viktigste og ikke krukken som gjenkjennelig form. De siste årene har flere av krukken til Aasen krympet i format, og de har lukket seg mer til. Enkelte av dem er abstrahert i en slik grad at de bare så vidt antyder en krukkelignende referanse. De serielle fremstillingene av krukkekorpuserarbeider slik vi så dem utstilt i 2005 minnet for eksempel mer om både nyrer og nakkeputer, skjell og bløte sjødyr enn det opprinnelige idemessige utgangspunkt. Når de sluttete formene i tillegg hadde overflater som var diametralt forskjellige fra de rustikke og fargesterke krukken slik vi så dem på 1990-tallet, følte spranget stort både med hensyn til Aasens kunstneriske uttrykk og ikke minst for vår opplevelse av gjenstandene. Korpusenes kjølige farger i beige, hvitt

og rosa og de glattpolerte overflatene, gjorde at objektene ikke lenger bare spilte på forholdet mellom kunsthåndverk og billedkunst, men kanskje i uel så stor grad beveget seg mot samtidens stramme og minimalistiske designtrend.

Aasens bearbeiding og videreutvikling av den opprinnelige krukkeformen vitner om en særegen evne til kunstnerisk foranderlighet. Hennes store utforskningstrang og produktivitet gjenspeiles også i et bredt spekter av ulike gjenstandsformer. De store fatene med allusjoner til både eksotiske frukter på den ene siden, og livet på haubunnen på den andre siden, utgjør en vesentlig del av hennes kunstnerskap. De røft oppbygde og litt skakke lysestakene viser en annen side, mens de seneste årenes puteformer representerer en tredje. Med hensyn til det siste, er det puten både som kulturelt betinget fenomen og som en slags konkret metafor for leirematerialets opprinnelige mykhet som opptar henne. Med vissheten om at de gamle egypterne og kineserne hvilte hodene sine på puter av stein og metall, leker Aasen med vår opplevelse av bløtt og hardt. Paradoksene bløtt materiale og bløte forventninger versus harde overflater og harde erfaringer, skaper opplevelser som går langt utover den faktiske gjenstanden.

Tar man til slutt også med det faktum at Aasen har flere større utsmykninger og samarbeidsprosjekter bak seg – som for eksempel opprustingen av bergenske byrom; Vågsalmenningen i 2000/03 og Strandgaten i 2002, samt at hun har utført et relativt stort antall utstillinger både med andre keramikere, men også med billedkunstnere på tvers av generer, begynner man å ane risset av et svært omfattende kunstnerskap. Det er da også mot denne bakgrunn man må se Aasens nyorientering i 2006. Om Kina-oppholdet og det østlige fokuset vil fremstå som en primær eller sekundær side ved hennes fremtidige virke, gjenstår å se. Akkurat nå representerer det en fase og et utviklingstrinn på veien, for en kunstner som alltid vil videre, som alltid søker nytt og som derfor alltid er i skapende bevegelse.

¹ Gunnar Danbolt, «Den sårbare frodighet. Noen tanker omkring Kari Aasens keramikk», i *Vi ser på kunst*, 3/00, ss 14–17.

² Rose Sliuka, «The new Ceramic Presence», i *Craft Horizons*, 1961, July/August, ss 30–37.

³ Holger Kofoed, innlegg ved åpning av Kari Aasens utstilling i Galleri FORMAT, Oslo, 1997.

With her latest work ceramist Kari Aasen has shifted into a new direction. She has moved eastward (literally!); travelled to China and been inspired by Chinese culture and craftsmanship. She has investigated use of materials, explored potential new forms of expressions within her well-defined language of forms. Basing her work on ancient eastern techniques, she has developed lacquer and copper objects in a variety of colours, patterns and shapes. She has swathed her modernistic design in a fabric of retrospective traditions and eastern mysticism, while continuously moving forward towards a new and innovative expression. Both the lacquer objects with their shiny, hard surfaces, and the golden warm, glittery copper shapes signalise something quite different from what we normally associate with Aasen.

Meanwhile, what characterises Aasen's work is not easy to determine; we are not talking about a handful of static features. We can observe certain general qualities, for example that she is concerned with tradition and old craftsmanship, that she gathers inspiration from diverse cultures and parts of the globe, that she tends to combine everyday life with ritual elements, and that she is concerned with time and erosion. It can also be argued that her style is purposely organic, that she works in a relatively large format, and that she is known for her "juicy" treatment of surfaces, in sour and sweet colours like lime and nectarine. However, these amount only to superficial statements about an artist whose work involves so much more, who has evolved from the ceramic "household" style of the 1970s to today's conceptual art of clay. History of art professor Gunnar Danbolt wrote just this in an article about Aasen, that her evolution as a ceramist could be seen as exemplary: "– in that she could serve as an example of the development of ceramics from craft to free art."¹ In this statement lies an understanding of ceramics as an art form, where changes over time imply that we today must see ceramic art as sculpture rather than using the traditional term "crafts". This, however, creates a recurring problem, in that much contemporary ceramic art exists precisely in this area between the traditional qualities of crafts (decorative beauty, craftsmanship and functionality) – and- the autonomy of a finished work of art. We are in other words talking about an in-between position, a position that is not simply representative for a great deal of contemporary ceramics, but one that Aasen's work also is affected by.

Think for example about the well-known shape, the jar. Throughout the past 30-40 years, this ancient ceramic shape has been subject to a development where the jar's real use has had to move aside to the shape's potential as a sculpture. That Aasen went from producing small, user-friendly jars in the 1970s and much of the 80s to making enormous sculptural jar corpus shapes, liberated from our traditional understanding of use and functionality in the 1990s, must be seen in light of a far-reaching international tendency. Despite the fact that Aasen herself, through her education at the School of Arts

and Crafts in Bergen in the early 70s, was influenced by British and Japanese traditions from classes and guest lecturers, the most influential movement to her and her generation was probably the development that happened in the US during the 1980s. American ceramics had been a controlling influence on both Norway and the rest of Europe since the 1950s, in that it broke down boundaries and liberated itself from the limiting crafts concept. Already in 1961, the American art critic Rose Sliuka had written what was to become the new ceramic's manifesto: "The New Ceramic Presence", where she argued that our everyday items could be produced in a more reasonably priced and more effective manner, through industrial methods, and that the central duty of ceramics was rather to alter the functionality of crafts to a shape-bound and uncompromising component: "[...] he subjects design to the plastic dynamics of interacting form and colour... and even avoids immediate functional associations – the value by which machine-made products are defined – a value which can impede free sensory discovery of the object just as its limitations can impede his creative act."² Greek American Peter Voulkos (1924–2002) was to become a pioneer of this direction, not only breaking away from the real utilitarian function of objects, or with small and handy formats and what was traditionally seen as good craftsmanship. He also broke away from the internalised understanding of ceramics as a lesser form of art, and instead challenged the already tested sculptural concept. Through his work he paved way for a new type of object; independent and emotional sculptural expressions, with a melange of aesthetic autonomy and more or less obvious references to the ancient traditional shapes of crafts.

We can see much of the same in Aasen's work from the 1990s. The swelling, monumental jar shapes develop more in the direction of sculptural forms, and away from functional utilitarian objects. Still, she does not approach the extremes of Voulkos, concerning the breaking down of shape-bound barriers, and neither does she denigrate the expression of crafts. Because, where Voulkos practically "threw" together his clay – not unlike the Abstract Expressionists created their paintings in the 1950s and 60s, Aasen's jars are carefully and traditionally built in a coil technique, with surfaces marked by a mixture of a cracked, rough clay substance and finely laboured décor. In connection with an exhibition in Oslo in 1997, art historian Holger Kofoed described her technique as "the refined rough"³ and pointed to how both the colour and the material's characteristics were fully utilised in the finished expression. This meant that the natural cracks in the clay mixed with an indented and engraved spiral ornamentation, which was then covered in several layers of glaze in so-called multi-firings. In other words, it is perhaps appropriate to say that where Voulkos attempted to reshape the visual language and characteristic methods of ceramics, by emptying the forms of both servile contents and traditionally devised craftsmanship, Aasen has only taken part in certain elements of this process. She has increased the size of her shapes, and freed her objects

from functional use, but she has still retained the basic foundations of craftsmanship and the laboured, glazed surfaces. Furthermore, it is tempting to suggest that whereas Voulkos's roughly built and unpolished work represented something explicitly masculine, Aasen's work stands for more feminine qualities. Not just through the voluptuous and round shapes, but also through ornaments, use of colour, and not least titles. "Soft shape", "Soft, alluring red", "Vases of pleasure", and "Erotic Blue" are examples of this.

Around the new millennium, Aasen was driving the conceptual understanding of the jar as a shape further on. Where she had previously challenged the viewer through a new and unusual meeting with the finished, laboured and historically bound shape, she was now inviting the viewer to take part in the process of creating the clay jar. Through the project "Erosion" in 2000, Aasen sought, through a site specific work, to problematise the regular terms of creating ceramics. She created a jar that was over two metres tall, whose only task was to make visible the actively creative process of building – for then to show the natural erosion that takes place when the raw clay is subjected to precipitation. A notable aspect of the project was the private workshop and the solitary work situation, substituted with a public space that was open to an audience. By sticking with a particular place, a certain period of time (two weeks) and the active participation of viewers, Aasen utilised strategies that had been most common within the avantgarde art movement. The most meaningful and all-inclusive aspect of the project was, however, that she let the creation cease to be a category and an object, a move that until then had stumbled over its own unreasonable nature, concerning object based crafts.

Whith the project tree each day, begun on 01.01.2000, Aasen also used the jar in a conceptual way. Each day throughout the year she created small jars- or what was to become known as "objects in time" or "diary entries"- and in this way she commented on her everyday life and presence in the world. Like time fragility, elusiveness and erosion were the main themes. The focus was on clay as a tactile material and not on the jar as a recognisable shape. During the last few years, several of Aasen's jars have shrunk, and they have become more closed. Some of them have been abstracted to such a degree that they only just insinuate a jar-like reference. The serial presentations of jar corpus creations, like we saw them exhibited in 2005, resembled kidneys and neck-cushions, shells and soft sea-creatures more than the original idea-based starting point. When the closed-off shapes also had fundamentally different surfaces from the rustic and colourful jars the way we saw them in the 1990s, the leap seemed big, both in view of Aasen's artistic expression, and also for our experience of the objects. The cool colours of beige, white and pink along with the smoothly polished surfaces, caused the objects to no longer only exploring the relation between craft and painting, but perhaps they also moved towards contemporary, strict

and minimalist design trends.

Aasen's labouring and development of the original jar shape is testament to a unique ability for artistic progress. Her unyielding call for exploration and productivity is also reflected in a broad spectrum of different shapes and forms. Large platters with allusions to both exotic fruits and life in the oceans, are an influential part of her artistry. The roughly built and slightly bent candlesticks reveal a different side, while recent years' cushion shapes represent a third aspect. Regarding the latter, she is concerned with the cushion both as a culturally dependant phenomenon, as well as its function as a concrete metaphor for the original softness of clay as a material. Knowing that ancient Egyptians and Chinese rested their heads on cushions fashioned from metal and rock, Aasen plays with our experience of soft and hard. Paradoxes of soft material and soft expectations versus hard surfaces and hard experiences, creates encounters that far exceed the actual object.

Finally considering the fact that Aasen has several large decorative commissions and collaborations behind her – for example the restoration of Bergen's city spaces; Vågsalmenningen in 2000/03 and Strandgaten in 2002 – as well as carrying out a relatively large amount of collaborative projects with other ceramists and painters, across genres, we start to sense the outline of a truly far-reaching artist. It is also with this in mind that we must see Aasen's new directions in 2006. Whether her stay in China and her eastern focus will come to be a primary or secondary side of her future creativity, remains to be seen. Right now it represents a phase and a stage of development on the way, for an artist that always pushes forward, who always seeks the new, and who therefore is constantly moving creatively forward.

¹ Gunnar Danbolt, wrote an article about Aasen ceramic; "Vi ser på kunst" 3/00, p 14–17

² Rose Sliuka, "The new Ceramic Presence", *Craft Horizons*, 1961, July/August, p 30–37.

³ Holgar Kofoed, *The opening speech at Kari Aasens exhibition at Gallery Format, Oslo 1997*







































KARI AASEN MNK

Verkstedadresse: Georgernes Verft 12, 5011 Bergen.

tlf. 55 23 02 90/99533839 | e-mail: karaasen@online.no | www.geocities.com/kariaasen

FAGGRUPPE

Keramikk. Eget verksted siden 1976.

UTDANNING

1970–1974 Bergen Kunsthåndverksskole,

keramikk med diplomeksamen

1999–2001 Kunsthøgskolen i Bergen,

Hovedfag ved audeling for spesialisert kunst

Seksjon for keramikk

SEPARATUTSTILLING I UTVALG

2006 Gallery Pickled Art Centre, Beijing, Kina

2005 Galleri Parken, Bergen

2005 Galleri Voss, Voss

2005 Hå gamle Prestegard, Jæren

2005 Galleri Giga, Stord

2001 Installasjon "Tre huer dag", Galleri Format, Bergen

2000 Prosjektet "Erosjon" Galleri Format, Bergen

1999 Sogn og Fjordane Kunstnersenter, Førde

1998 Bergens Kunstforening, Intimgalleriet, Bergen

1998 Mandal Kunstforening, Mandal

1997 Haugesund Billedgalleri, Haugesund

1997 Fjøsangersamlingene, Bergen

1997 Hordaland Kunstnersenter, Bergen

1997 Galleri Format, Oslo

1997 Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

1996 Nord-Trøndelag Fylkesgalleri, Namsos

1994 Galleri Allmenningen, Bergen

GRUPPEUTSTILLING I UTVALG

2006 798 Dashanzi, Beijing, Kina

2006 Flora Metamorphicae, Acanthusparken, Risør

2005 Galleri Parken, Bergen

2005 Flora Metamorphicae, Hordaland Kunstsentet, Bergen

2005 Flora Metamorphicae, Spor i landskap, Tyssøy, Hordaland

2005 Acanthusparken, Risør

2005 Børglum Kloster, Hirtshals, Danmark

2004 Galleri Parken, Bergen

2004 Christiansand Kunstforening

2004 Galleri Langegården, Bergen

2004 Galleri Fold, Vestfold

2003 Galleri Brevik, Tromsø

2003 Galleri Aphoteket, Stokmarknes

2003 Keramikk anno 2003, Galleri Format ,OICS, Oslo

2003 MK Ciurlionis National Museum of Art, Kaunas, Litauen

2003 The Museum of Foreign Art, Riga, Latvia

2002 Brennpunkt Bergen, V. Kunstindustrimuseum, Bergen

2001 Kasus, Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen

1998 Expolera, Västerås Konstmuseum, Västerås, Sverige

1998 Keramisk Kunst, tendenser og utvikling, Galleri Roenland, Jeunaker

1977–2000 Norsk kunsthåndverks årsutstilling, 12 ganger

1979–1989 Norsk kunsthåndverks landsdelsutstillinger

INNKJØPT AV

- 2005 Trondheim Kommune
- 2005 Bergen Kommune
- 2004 Helsedepartementet
- 2003 Utenriksdepartementet
- 2003 Hamar Kommune
- 2000 Statoils Kunstsamling
- 1999 Kulturministerens kontor
- 1998 Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø
- 1998 Västerås Konstmuseum, Sverige
- 1998 Statens Konstråd, Sverige
- 1981, 1988, 1994 Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen
- 1988, 1997 Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim
- 1988 Kunstindustrimuseet i Oslo
- 1996 Nord-Trøndelag Fylkesgalleri, Namsos

- 1994, 1997 Norsk Kulturråd
- 1994 Bergen Kommune

UTSMYKNINGER

- 2006 Domkirkekuartalet, Bodø
- 2002 Strandgaten i Bergen, fortau/byrom, Statens Vegvesen
- 2002 Arna Helseheim, Bergen Kommune
- 2000/2003 Vågsalmenningen utsmykning av byrom, Bergen,
- 1999 LASSA rehabsenter, Stauanger
- 1998 Forbrukersamvirke Nord, Tromsø
- 1992 Hauforskningsinstituttet, Bergen

1990 Statoils Gullfaks A B C plattformer, innkjøp

1989 Eidfjord Helse og Samfunnshus

STIPEND

- 2002 Statens Garantiinntekt
- 1998 Statens treårige arbeidsstipend
- 1991, 1995 Statens reise og studiestipend
- 1988 NKs Vederlags arbeidstipend
- 1986 Hordaland Fylkesstipend
- 1983 Statens materialstipend
- 1980, 1988 Bergen Kommunes Kunstnerstipend

MEDLEMSKAP i Norske Kunsthåndverkere siden 1976

Diverse styreveru nasjonalt og lokalt fra 1977 og fram til i dag.
Styreleder Hordaland Kunstsenter 1987–1990,
Styremedlem i Galleri Format 1995–2004

keramikk: Kari Aasen ©

Foto: Øystein Klakegg

Tekst: Mai Lahn-Johannessen, kunsthistoriker

Øversettelse: Helene Aasen

Grafisk Design: Jorunn Smøland