

**INGRID  
BERVEN**





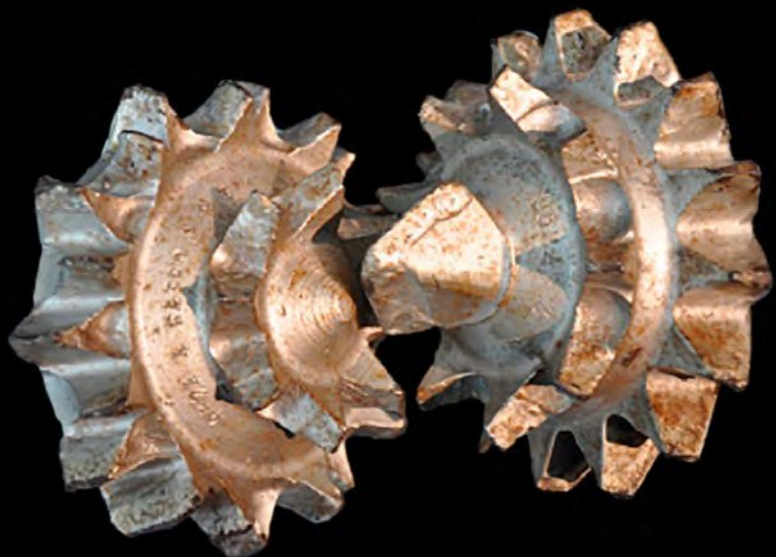


Forside / frontpage:

Fra *CORONA 2015*, marmor, 1,17 x 0,82 x 0,62 m,  
foto i lenticular teknikk.

From *CORONA 2015*, marble 1,17 x 0,82 x 0,62 m,  
photo in lenticular technique.











**INGRID  
BERVEN**

BJØRN INGE FOLLEVAAG

*Kurator / Curator*

2015

# Forord

## Foreword

Kapitalismens grunnleggende enhet er varer, og en økonomi som nettopp baserer seg på intens akkumulering av disse. En vares verdi baserer seg på dens nytteverdi og i hvilken grad den kan tilfredsstillte kjøperens behov. Nytte- og bruksverdien ligger innebygget i varens verdi eller i dens bytteverdi mot andre varer. Bytteverdien lar oss bestemme hva en vare er verd i forhold til en annen. I *Kapitalen* skriver Karl Marx blant annet at på overflaten av det borgerlige samfunn fremtrer arbeiderens lønn som prisen for arbeidet. Man taler her om arbeidets verdi og kaller dets pengeuttrykk for dens nødvendige eller naturlige pris. Han hevder at uttrykket «arbeidets verdi» ikke bare visker verdibegrepet helt ut, men forvandler det til sin motsetning.

I februar 2012 la ofrene for nedbyggingen av den italienske bygningsindustrien ut 10.000 gule hjelmer rundt Maurizio Cattelans monument *L.O.V.E.* – et monument som bokstavelig talt viser langfingeren – og som er plassert på piazzaen foran børsen i Milano. Hjelmene er et symbol på alle de enkeltmenneskene som mistet jobben i bygningsindustrien. Dagen er siden blitt kjent som *Giornata della collera*, sinnets dag. Et opprør, og uttrykk for moralsk harme over konsekvensene av resesjonen og alle de som blir rammet av den. Utstillingen ble en symbolsk ikke-voldelig markering av misnøyen til alle de som blir berørt av økonomiske krisetider.

Commodities are objects that satisfy human needs and desires. Commodities are the fundamental units of capitalism, a form of economy based on the intense accumulation of such objects. The basic criterion for assessing a commodity's value is its essential usefulness, what it does in the way of satisfying needs and wants. This usefulness is its use-value, a property intrinsic to the commodity. Exchange-value allows one to determine what one commodity is worth in relation to another commodity. In his work *Das Kapital* Marx points out that on the surface a worker's salary appears to be the price of his labour. The value of labour is expressed in monetary terms, thereby not only eradicating the meaning of value but converting it to its opposite.

In February of 2012, industry victims of the Italian recession placed 10,000 yellow helmets around Maurizio Cattelan's middle finger monument "*L.O.V.E.*" in front of the Milan Stock Exchange. This protest was enacted in order represent each individual who lost their job within the construction industry in Italy. This day is known as the "*day of anger*" (*Giornata Della Collera*). Workers came together to express their protest on the recession, including each person who was directly impacted by the economic downfall. It solidified the idea of a peaceful protest exhibition. Most importantly, instead of raising chaos during this hard time and evoking a violent protest,

I utstillingen «Ideas, but in things» griper også Ingrid Berven fatt i verdibegrepet, i videoverk, i malerier med ekte perler – men også med hjelmer i sort og hvit Carrara marmor. Verdier har på mange måter vært et gjennomgående tema i Bervens kunstneriske virke. Særlig verdien og betydningen av kunsten. Dette temaet har hun også berørt i en rekke tidligere utstillinger. Ved hjelp av kunstneriske metaforer og valg av materialer utfordrer hun publikum til å stille spørsmål ved verdibegrepene. I både konkret og overført betydning kommenterer hun tiden, samfunnet, menneskene og holdningene. Verkene, og vår lesning av dem, kan virke avslørende og ubehagelige. Like fullt er de viktige kommentarer til en utvikling og en retning samfunnet har tatt. Kanskje er det på sin plass å la seg minne om viktigheten av å se forbi monetære enheter og gjenoppdage andre måleenheter for tilfredshet.

Menneskenes behov er grenseløse, og nettopp kapitalismens behovsfokus er med på forankre oss i en spiral av destruktivt forbruk. Når monetære verdier blir målestokken mister alt annet sin verdi. Det er disse ideene Berven tvinger oss til å reflektere over.

the Italian men and women who were affected organized these helmets to show their mutual discontentment. As a result, it has created a lasting impression.

In her exhibition «Ideas, but in things» Ingrid Berven also addresses the concept of values – among other works in videos, paintings with genuine pearls, also with work helmets in Carrara marble. The discussion about values has been a consistent feature in her artistic practice for years. Especially values relating to art, as seen in many of her former exhibitions. By the use of artistic metaphors and in choice of materials she challenges the audience to question their concept of value. Concretely, and figuratively speaking she questions time, society, humans and attitudes. The artworks and how we perceive them may be revealing as well as unsettling. They are significant statements to social development. Perhaps we need to be reminded of the importance of looking beyond monetary value and rediscover different measures of contentment.

Man's need is boundless, and capitalism's focus on personal need binds us to a spiral of destructive consumption. When monetary values become the measure of success everything else loses its value. These ideas are what Berven asks us to consider.



# SAMFUNNSKOMMENTAR

## SOCIAL COMMENTARY

KJARTAN FLØGSTAD

*forfatter/author*

2015

# Sigerhuva

## A Victor's Helmet

**SIGERHUVA.** Formen er naturalistisk, detaljene gjenkjennelege, fargen stemmer. Gjengitt på bilde, utan målestokk, ser det ut som du kan ta hjelmen i handa, setja den på hovudet og gå rett inn på jobb i fabrikk. Det er storleiken på gjenstanden i utstillingslokalet, og den openberre særvekta av materialet som brått fjernar all bruksverdi frå Ingrid Bervens hjelm. I staden står den der som eit sjeldant arkeologisk funn frå tidsalderen industri. Utforma etter alle kunstens reglar gir den metaforisk tyngd til minnet om den tida då fabrikk var moderne, før det å vera moderne var det aller mest umoderne.

På utstillinga ser vi hjelmen utanpå, ikkje kva den gøymer inni seg, vi ser vernehjelmen, ikkje kva den vernar mot.

Ein vårmorgon i industrialismens lykkelege augneblink gjekk ein forhutla flokk avløyssarar inn bedriftsporten til eit av dei store metallsmelteverka på Vestlandet. Snart sto vi nakne og forsvarslause og kjende legens stetoskop vandra over våre vinterbleike overkroppar, medan vi pusta djupt inn og ut og sa den første bokstaven i alfabetet. Når vi så kom ut som stempla karar, blei vi tatt med vidare til det såkalla Buret. Bak sprinklene inne i buret sat ein kar i lyseblå lagerfrakk og leverte ut verneutstyret, det vil seia vernebriller, og sko med tåhette av jern, og arbeidshandskar, som eigentleg var tjukke lærvottar, gode å ha når dei nye rekruttane i arbeidets store hær skulle lasta klumpar av nytappa varmt metall med berre nevene, eller med sangerinnehendter, som basen sa.

Første gongen eg stempla inn på smelteverket, var hjelmen ennå ikkje obligatorisk del av verneutstyret. Til å ha på hovudet fekk vi utdelt ein flunkande ny og ubrukt gråpapirpose, som vi kunne bretta til ei kjekk båtluve for å verna toppen av brylsveisen mot støv og røyk. Det trongst, det merka vi, når vi svinga femkilosslegga på lasting og knusing: Eg har slått på slagge med slegge, og på blankt metall, dundra slegga hardt mot begge, slege hol på harde skall. Vi arbeidde både med tønnepakking av metall ute på anleggstomt, og lasting inne på omnshusa. Jamsides sto vi to og ved kvar vår kasse, som blei kalla

The shape is naturalistic, the details recognizable, the colour as it should be. Reproduced as a picture, and with nothing to gauge its size, it looks as though you can pick the helmet up, put it on your head and go straight to work in a factory. It is the size of the object in the exhibition space, and the obvious heaviness of the material that immediately does away with any practical use from Ingrid Berven's helmet. Instead it stands there like a rare archaeological find from the era of industry. Made according to all the rules of the book it gives metaphoric weight to the memory of a time when the factory was modern, before being modern was the least modern of all.

In the exhibition we see the exterior of the helmet, not what it hides inside itself; we see a safety helmet, not what it is protection against.

One spring morning during industrialism's happy moment a group of frozen temp workers walked through the factory gates of one of the largest smelting plants in Western Norway. Shortly after we stood naked and defenseless and felt the doctor's stethoscope move over our chests, pale after a long winter, while we breathed deeply in and out and said the first letter of the alphabet. When we left there as men stamped with the seal of approval we were led to the so-called Cage. Inside the cage, behind the bars sat a man wearing a light blue overall handing out protective equipment, which is to say, safety glasses, and shoes with iron toecaps, and industrial gloves, which were really thick leather mittens, useful when the new recruits in the great army of the workforce had to load lumps of newly tapped hot metal with only their hands, or the hands of a songstress, as the foreman put it.

The first time I clocked in at the smelting plant, a safety helmet was not yet a mandatory part of protective wear. To put on our heads, we were handed a spanking new and unused grey paper bag, which we were able to fold into an alright captain's cap to protect the top of our brylcreem-hairdos from dust and smoke. We needed it, as we discovered; when loading and crushing we wielded



Fra CORONA 2015, marmor,  
1,17 x 0,82 x 0,62 m  
From CORONA 2015, marble,  
1,17 x 0,82 x 0,62 m

kibbe, og som vi lasta med metall til det var haugen på nok. I røyken, i gassen, i det kvasse metallstøvet. Når kibba var full, var brukranen straks på plassoppe under taket, vi hukka krankrokane inn i øyrene på kibba, den letta frå golvet, og vi sto att med tunge lass og høge hiv svevande frå kranvaiarane over oss.

Ikkje før andre eller tredje året fekk vi utlevert den første vernehjelmen. Den var skrikande gul på farge, hadde fasong som ein sydvest, og ropte ut at her kjem

a five kilo sledgehammer: *With hammers I have struck slag, and on shining metal, hammered hard on both, hammered hollows in hard surfaces.* We worked on site both packing metal into barrels in the outer plant, and loading inside in the furnace halls. Two abreast we stood at our trolleys, called "kibbe", which we filled with metal until the pile was high enough: in the smoke, in the gasses, in the razor-sharp metal dust. When the trolley was full, the gantry-crane immediately moved into place up under the

ein avløyser, skulegut og jypling. Først med prototypen til Ingrid Bervens hjelm på hovudet fekk du sjølve riddarslaget, det ytre teiknet på at du var fullbefaren arbeidskar. Den lyste rundt seg med ein glorie av framtid. Den var det som blei brukt av fagarbeidarar, omnshusfolk, kranførarar, dei som kunne sine ting. Med ein slik på hovudet og i utvaska blå overall var du omsider ein av gutta.

Samstundes var hjelmen teiknet på at i tungindustrien var det fare på ferde. På fabrikk gjekk du i livsfare, som i krig. Greske halvgudar, romerske legionærar, riddarar med hjelmbusk og vikingar frå nord, i opphavet var hjelmen del av uniformen, var militært utstyr. I løpet av det 20. hundreåret blei armeane av profesjonelle leigesoldatar omgjort til væpna folkehærar. På same tid blei handverket avløyst av masseproduksjon, industriarbeidet reglementert, inn gjennom fabrikkporten strøymde menige soldatar som rekruttar i arbeidets store hær. Industriarbeidarane var stolte, velorganiserte, gjekk saman med hovudet høgt heva. Slik blei hjelmen stilisert modernitet, samanlikna med andre hovudplagg, som den proletære huva eller lua eller sixpencen, eller kongekrona, eller borgarleg floss og bowler, *hard hat*, som det heiter på engelsk.

Hadde eg hatt min gamle hatt, så hadde eg hatt hatt. Men det hadde vi ikkje, ville ikkje ha, vi var industrielle riddarar, vi hadde hjelm. Den var vårt skjold og verge.

Hjelmen verna hovudet, tok vare på forstanden, beskytta tanken. Om arbeidet adlar mannen, var dette industriens adelsmerke. Snart var den obligatorisk, i felten, i industrien, i gruver, på bygg og anlegg, på oljeplattform.

Forma på denne vernehjelmen var minimalistisk. Kanskje for å visa igjen og vera godt synleg var den kvit på farge, med høg pull, utan tilløp til venger på sidene. Stemplingsnummer og namn i letraset. Langsgåande rifler eller striper i plasten, og eit lite brot, altså auge-skugge, med holi, så du kunne henga hjelmen frå deg i ein krok på veggen. Var det bakelitt den var laga av? I dag heiter materialet thermoplast eller polyeten (HDPE). Den militære hjelmen var støypt i stål, med ein innerhjelmen i plast. Inne i den industrielle vernehjelmen var det eit slags nett av plastband, som du kunne regulera etter skalle målet. Plastnettet fordelar også trykket over heile kraniet, dersom hjelmen får seg eit slag. Med hjelmen på sto vi rækken, sjølv om vi fekk noko hardt i hovudet. Men snart var hjelmen berre ein del av verneutstyret. På teknisk avanserte byggeplassar fekk arbeidsfolk styreap-

roof, we fixed the crane hooks into the rings on the trolley, it rose from the floor, and we were left standing with the heavy and high load hanging from the crane wires above us.

Not until the second or third year were we given our first safety helmet. Shriill-yellow, it was shaped like a sou'wester, and it shouted out that here comes a temp, a schoolboy and a whippersnapper. Not until the prototype of Ingrid Berven's helmet was on our heads were we knighted, with the outer sign that you were a fully-fledged worker. A halo of light, it shone with the glory of the future. This was the helmet used by skilled workers, the men in the furnace halls, the crane drivers; those who knew their stuff. With one of these on your head and in washed out overalls you were at last one of the lads.

At the same time the helmet was a sign that danger lurked in heavy industry. In the factory you were in danger of your life, as in war. Greek demi-gods, Roman legionaries, knights with plumes and Vikings from the north, originally helmets were part of a uniform, were military equipment. During the course of the 20th century the armies of professional mercenaries were transformed into armed national armies. At the same time handcraft was replaced by mass production, industrial work was regulated, in through the gates poured rank and file soldiers, recruits in the service of work's great army. Industrial workers were proud, well organized, walked side by side with heads held high. In this way the helmet became stylized modernity, compared to other headgear, such as the proletarian cap or hat, or sixpence, or royal crown, or the middle class top hat and bowler; the hard hat as it is also known.

If I had had my old hat, then I'd have had a hat. But we didn't, didn't want to, we were industrial knights, we had a helmet. It was our shield and protector.

The helmet protected the head, took care of reason, and safeguarded thought. If labour dignifies the man, then the helmet was industry's hallmark. Soon it was compulsory, in the field, in industry, in the mines, on building sites, on oil platforms.

The form of this particular safety helmet was minimalist. Maybe in order to stand out and be easily spotted it was white, with a high crown, and without any suggestion of wings on the sides. Clock-in number and name in Letraset. Horizontal lines or grooves in the plastic, and a small peak, that is to say, an eye shield, with a hole in, so you could hang up your helmet on a hook on the wall. Was



parat med joystick og pilotmikrofon, hørselsvern i form av digre øyreklokker, og briller med farga glas mot lysglimt frå sveising og brenning, og frå det flytande metallet som blei tappa i omshuset.

Hjelmen blir brukt til forsvar, ikkje til angrep. Den vernar vitet mot hogg, slag, støyt, farar som kjem ovanfrå. Når ein ikkje berre skal bruka innsida, men også utsida av hovudet, er hjelmen berre i vegen, slik som i visse idrettsgreiner. Då er det tryggast å gå berrhovda.

I europeisk fotball er det ingen som brukar hjelm, slik som i den amerikanske fotballvarianten, eller i ishockey, skihopp, alpine øvingar, sykling og i boksing, der hjelmen trengst for å verna den sårbare kroppsdelen som ragar høgast, og som kan brukast til så mangt, i alle fall på to måtar.

I ein eldgammal fotballvits kjem ein midtbaneslitar av banen til pause, og får følgjande kommentar frå trenaren:

- Du må ikkje berre springa og spenna, du må bruka hovudet òg.

Svaret kjem kontant:

- Ja, ja, eg skal skalla, eg.

*Sigerhuva var namn på restane av fosterhinna som sat att på hovudet hos nokre nyfødde barn. Etter gammal tru gav sigerhuva lukke vidare i livet. Lenge såg industrisamfunnets barn ut til å vera sigerherrane. Med hjelmen som ei sigerhuve på hovudet gjekk vi lukkeleg uvitande inn i ei det vi trudde var ei lukkeleg, men som etter kvart viste seg å bli ei like lysande blank, som usikker metallisk framtid.*

it Bakelite it was made of? Today the material is called thermoplastic or high density polythene (HDPE).

The military helmet was cast in steel, with a plastic inner helmet. Inside the industrial safety helmet was a kind of net of plastic strips, which could be regulated according to head size. The plastic net also distributed weight over the entire skull, should the helmet take a blow. With our helmets on, we stood our ground, even if something hard fell on our heads. But it wasn't long before the safety helmet was just one element of protective equipment. On technically advanced building sites workers were given steering devices with joysticks and pilot microphones, hearing protection formed like enormous bell-ears, and goggles with coloured glass against light sparking from the welding and firing, and from the molten metal which was tapped in the furnace hall.

A helmet is used for defense, not for attack. It protects the brain from cuts, blows, shocks, and dangers from above. When one is not only using what is inside the head but also outside, a helmet just gets in the way, as in certain types of sports. Then it is safer to be bareheaded.

No one in European football uses a helmet, as they do in the American variant, or ice hockey, ski jumping, alpine events, cycling and boxing, where a helmet is needed to protect the vulnerable body part which looms highest, and which can be used in so many ways, at least in two.

In a football joke, old as the hills, a dogged midfield player comes off the pitch at half time, and is given the following comment by the trainer:

- Don't just run and kick, use your head as well.

- The answer came spontaneously:

- Ok, ok, I will, I'll head-butt.

*A caul (or victor's helmet if translated literally from its Norwegian equivalent "sigerhuva") was the name given to the remains of the fetal membrane which remained on the heads of some new born babies. According to old wives tales the caul - a victor's helmet - meant good luck in later life. For some time the children of an industrial society appeared to be victors. With a helmet like a victor's helmet on our heads we walked blissfully ignorant into what we imagined was a happy, but which gradually proved to be a just as shiny bright, as uncertain metallic future.*

GUNNAR DANBOLT

Professor i kunsthistorie / Professor art historian

2015

# Ideas, but in things

Denne utstillingen får meg til å tenke på det poetiske motto som den store amerikanske dikteren Wallace Stevens (1879-1955) formulerte, nemlig *"Ideas, but in things"*. Det ga uttrykk for en bestemt holdning til poesien – han ville ta avstand fra den idé-diktning som var så vanlig i mellomkrigstidens USA, der tankeinnholdet var viktigere enn noe annet i poesien. Det han ville bort fra, var altså en diktning som nærmet seg filosofien, men ikke i og for seg fra idéene. Dem ville han gjerne ha med, men de skulle forankres i tingene, i bildene. Det er derfor denne retningen kalles den imagistiske, fordi tingene og bildene får stå alene med sitt varierende rom av allusjoner og henvisninger. Det er opp til leseren å forsøke å la dem gli sammen til en overordnet tanke.

Også i dagens kunst har tankeinnholdet fått stor plass, ofte langt større enn tingene og bildene. Men ikke på denne utstillingen, for her ser vi først og fremst en rekke ting og gjenstander – to hjelmer sammen med to neonringer, en litt merkelig vekt, to store kulerammer, en skjerm med lysende og bevegelige tall, og en videoinstallasjon med tre skjermer hvor vi ser ti smykkeaktige runde former som roterer og beveger seg. Det er alt, men det skal vise seg å være tilstrekkelig.

Hvis vi følger Wallace Stevens råd, bør vi ta for oss ting for ting og se hva vi kan få ut av dem. Og da er det rimelig å begynne med det verket som har fått tittelen *CORONA* – de to hjelmene, en hvit og en svart, sammen med to neonsirkler. Skjønt hjelmer i vanlig forstand er det ikke tale om, for de er fullstendig ubrukelige. Ikke på grunn av formen – den ligger nær opp til de hjelmene man bruker i industrien og på utallige byggeplasser. Det er størrelsen – de har en omkrets på ca. 1,10 meter – og materialet, Carrara-marmor, som gjør at de ikke er funksjonelle. Det er et signal om at vi må skifte blick. Det dreier seg ikke om henslengte gamle hjelmer vi tilfeldig treffer på, men marmorskulpturer av hjelmer i et format som går ut over det normale, slik man ofte har gjort i portrettbyster av kjente menn og i de store rytterstatuene etc. Slik kunne man et øyeblikk tro at det var rester av en gammel gresk

This exhibition puts me in mind of the poetic motto which the great American poet Wallace Stevens (1879-1955) formulated, namely *"Ideas, but in things"*. It articulated a specific attitude regarding poetry – he wanted to distance himself from the poetry of ideas widespread in the USA during the interwar period, in which concepts were more important than any other content for poetry. That is, what he wanted to get away from was a form of poetry that approached philosophy, but not ideas as such. Those, he very much wanted to hold on to, but they should be anchored in things, in images. Because of this, the movement is known as imagist, because the things and the images should stand out with their fluctuating spaces of allusions and references. It is for the reader to try and let them drift together into a unified/comprehensive thought.

In today's art, conceptual content has a large place, quite often larger than objects or images. But not in this exhibition, because first and foremost we see a number of items and objects – two helmets together with two neon rings, a rather unusual set of scales, two large counting frames, a screen with bright and moving numbers, and a video installation with three screens, on which we see ten jewelry-like round forms which rotate and move. That is all, but as we shall see, more than enough.

If we follow Wallace Stevens' advice, we should deal with one thing at a time and see what we can make of them. So it is reasonable to begin with the work which has been given the title of *CORONA* – the two helmets, one white and one black, together with the neon circles. Although, helmets in our normal understanding of them is out of the question, as they are completely useless. Not because of their form – they are similar to helmets used in industries and on countless building sites. It is their size – they have a circumference of approximately 1.10 metres – and the material, Carrara marble, which makes them non-functional. It is a signal that we should change our way of looking. This is not about casually discarded old helmets which we accidentally come across, but marble sculptures of helmets in a format which exceeds the norm, such as has

Athena-skulptur, for denne store krigsgudinnen opptrådte ofte med hjelm. Men det gjør selve hjelmformen neppe – den assosierer snarere moderne bygge- eller oljevirk-somhet.

Henvisningen til Athena er likevel ikke så unaturlig, fordi det ved siden av de to hjelmene i hvit og svart marmor er plassert to lysende neonringer som minner om den italienske høyrenessansens glories. Rent umiddelbart dukker en ny assosiasjon opp, nemlig et maleri av Håkon Bleken med tittelen *Madonna tar av seg glorien* (1978). Denne meget sexy utgaven av Maria med blottede bryster og mildt sagt korte skjorter, har for anledningen tatt glorien av seg og holder den i venstre hånd. Det var sikkert riktig gjort, for glorien går ikke helt godt sammen med påkledningen. Her på utstillingen må de to glorieaktige ringene snarere ha falt av, kanskje fordi hjelmene eller deres bærere ikke lenger har den heltestatus de engang hadde?

Hvem hjelmene henviser til, er likevel usikkert, ihvertfall på dette stadiet. Men når vi ser videoinstallasjonen *KRONER* med dens tre skjermer, begynner det å demre. Skjønt ikke i første omgang. For de runde formene som roterer og beveger seg, ligner på smykker – forskjellige former for brosjer. Det kan virke som om de er inspirert av merkelige sjøstjerner og skjell, ihvertfall fra gjenstander som finnes i havdypet. Slik får vi en følelse av å være på et akvarium hvor vi i fred og ro kan se nærmere på livet på "Havsens Bund".

Men akkurat på det punktet tar vi feil. For riktignok har alle disse "smykkene" vært ikke bare på havets bund, men langt under den, der oljen finnes. Disse brosjektive rundingene er nemlig såkalte brønnborekroner som man i oljevirk-somheten bruker når man borer etter olje på havbunden. Likheten med skjell og sjøstjerner er derfor tilfeldig, selv om den sier noe om hvor disse brønnborekronene er i virksomhet.

Hvis det finnes sammenhenger mellom utstillingens forskjellige gjenstander, har vi nå funnet et spor – oljevirk-somheten. De monumentale marmorhjelmene hører til den typen som brukes på oljefeltene, og de løsnede gloriene

often been the case in portrait busts of famous men and in large equestrian statues etc. As such we could believe for a moment that they are the remains of an ancient Athena sculpture, as this great goddess of war often wore a helmet. But the shape of the helmets does not guide us in this direction, as they are more readily associated with modern building or oil production.

The reference to Athena is, however, not so remarkable, as placed beside the two helmets in white and black marble are two shining neon rings which remind us of halos from the Italian High Renaissance. Almost immediately a new association pops up, namely a painting by Håkon Bleken with the title *The Madonna removes her halo* (1978) (*Madonna tar av seg glorien*). This rather sexy version of Maria with her breasts uncovered and to put it mildly, short skirt, has on this occasion taken off her halo, and is holding it in her left hand; which was no doubt the right thing to have done, as the halo does not match her attire. Here, at this exhibition, the two halo-like objects have more likely fallen off, perhaps because the helmets or those that wore them no longer have the hero status they once had?

Just who the helmets refer to is, however, uncertain, at least at this stage. But when we watch the video installation *CROWNS* (*KRONER*) with its three screens, the penny starts to drop. Although, not right away, because the round shapes which rotate and move resemble jewelry – different types of brooches. It can seem as though they are inspired by peculiar starfish and shells, at least by things which are found in the depths of the ocean. In this way we have the feeling of being in an aquarium where we can in peace and quiet look more closely at life on "The bottom of the seabed" ("Havsens Bund").

But on that point we would be wrong. For all these "jewels" have not only been on the seabed, but also far beneath it where oil is found. These brooch-like round forms are in fact so-called roller-coned drill bits which are used in the oil industry to bore for oil under the ocean floor. Their similarity to starfish is therefore



*KRONER* 2015, stillbilde fra video  
*CROWNS* 2015, video still

kan antyde at det oljeeventyr som har løftet Norge opp fra å være ett av de fattigste land i Europa til ett av de rikeste, nå er i ferd med å gå mot slutten.

Langs veggene står det to store linlærreter hvor vi mot en grålig bakgrunn ser flere horisontale striper. Ikke tegnet inn på bakgrunnen riktignok, men spendt opp foran den. Og på disse strengene er det tredd inn en rekke naturperler – på det ene bare svarte, og på det andre utelukken-de hvite. Her har vi følelsen av å stå overfor et minimalistisk maleri hvor rytmen er det sentrale elementet, en rytme som akkurat understrekes av perlenes plassering. Også et annet trekk er felles med minimalismen – at bildene endrer karakter alt etter hvor vi står. På den måten er betrakternes bevegelser i rommet reflektert inn.

Tittelen *CALKULUS* gir oss imidlertid en annen assosiasjon, nemlig til gigantiske kulerammer – eller abakus'er som de heter på latin. Riktignok dreier det seg ikke om helt ortodokse kulerammer – til dét er det for mange perler. Men likevel lar det seg fint gjøre å bruke dem til både addisjon, subtraksjon, multiplikasjon og divisjon. Ja, man kan også anvende dem til å regne ut kvadratrotter og kubikkrotter osv. Og behersker man kunsten, som dagens kinesere og japanere gjør, kan man komme hurtigere frem til riktige resultater enn om man anvendte en aldri så avansert regnemaskin. Det kan komme godt med, når oljeprisen stuper, mens oljemengden minker og fornybare energikilder er i ferd med å erstatte fossilt brennstoff.

Det er viktig å understreke at de nok kan ligne på kulerammer, og at tittelen understreker denne likheten, men at de ikke er kulerammer i streng forstand. Hadde de blitt presentert som abakus'er for kinesere og japanere – eller for de gamle grekere og romere – hadde de nok alle kommet med en rekke innvendinger. Det er dette som gir oss frihet til å se på dem også på andre måter – for eksempel som minimalistiske malerier. Men deres muligheter er ikke uttømt med det – her er det bare fantasien som kan sette en stopper.

Hvis oljevirkosomhet kan være et mulig samlende tema på denne utstillingen, er kuleramme-henvisningen mer sentral enn det minimalistiske maleriet. Da blir det også enklere å forstå displayet med tittelen *SPEKULASJONER* som vi ser inne i det gamle hvelvet, som i sin tid tilhørte Norges Bank i Bergen. På den lysende lille skjermen opptreer en meget lang tallrekke som hele tiden endrer seg. Akkurat nå står det 6 470 654 396 801, 00, dvs, 6 470 milliarder,

incidental, even though it says something about where these boring crowns are used.

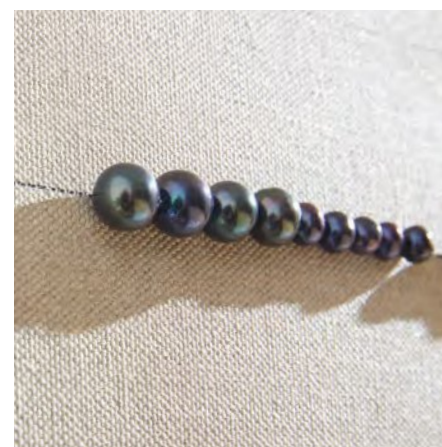
If there are connections between the exhibition's different objects, we have now found a clue – oil production. The monumental helmets are of the same kind as those used on oil rigs, and the fallen halos can suggest that the oil adventure which has lifted Norway from one of the poorest countries in Europe to one of the richest is now in the process of coming to an end.

Along the walls there are two large, linen canvases where, against a greyish background, we can see several horizontal stripes. Not, to be correct, drawn into the background, but hung in front of it. On these wires a number of pearls have been threaded – on the one only black and on the other solely white. We have here the impression of standing in front of a minimalist painting in which rhythm is the central element, a rhythm which is emphasized by the positioning of the pearls. There is also another feature of the work shared with minimalism – the pictures change character depending on where we stand. In this way, the viewer's movements in space are integral to the work.

The title *CALKULUS* (*CALKULUS*) however, gives us another association, namely that of giant counting frames – abacuses as they are called in Latin. To be sure, they are not quite orthodox abacuses – there are too many pearls to comply with that definition, but nonetheless they can quite easily be used for addition, subtraction, multiplication and division. Indeed, they can also be used to calculate square and cubic roots etc. And if one can master the art, as today's Chinese and Japanese do, it is possible to arrive at a correct answer even faster than with a calculator, even an advanced one. This may prove useful with falling oil prices, an ever decreasing oil supply and with sustainable sources of energy replacing fossilized fuel.

It is important to point out that while they may resemble counting frames, and the title emphasizes this similarity, they are not counting frames in the strictest sense of the word. If they were presented to the Chinese or Japanese – or the ancient Greeks or Romans – they would all have a number of reservations. And it is this that gives us the freedom to also look at them in other ways – for example as minimalist paintings. But even so, their potential is not exhausted – only lack of imagination can put a stop to that.

If the production of oil/the oil industry is a possible theme which can draw the elements of the exhibition together,



*Detalj/Detail:*  
 CALKULUS 2015, lin,  
 kulturperler 2 x 2 m.  
 CALKULUS 2015, canvas,  
 cultured pearls 2 x 2 m

CALKULUS 2015, lin,  
 kulturperler 2 x 2 m.  
 CALKULUS 2015, canvas,  
 cultured pearls 2 x 2 m

men det har allerede endret seg, for nå er det kommet opp i 6472. Dette er et så stort beløp at det er vanskelig å forestille seg det. Tallene blir nesten abstrakte, så enorme er de. Men det vi ser, er den formuen den norske stat har klart å samle sammen takket være oljevirkosomheten på norsk-sokkel, altså Statens Pensjons-fond utland, Oljefondet. Skjønt det dreier seg ikke om en fast formue – når tallene skifter hele tiden, er det fordi aksjer, obligasjoner, eien-dommer osv. som formuen består av, hele tiden endrer verdi. Plutselig eier Norge en milliard mer enn for bare et sekund siden, mens det noen minutter senere har tapt nesten tre milliarder. Her går det fort unna, men dette forteller oss ihvertfall at vi som stat er langt fra konkurs. Vi har så det monner.

Det siste objektet er to vekter i stål med digitale vekt-skiver – tittelen er *VEKSLING*. De er plassert ved siden av hverandre – hver av dem har en tilnærmet kvadratisk flate i en brungå farge og med et svart fotavtrykk på hver av dem. En venstre fot på vekten til venstre og en høyre fot på den til høyre. Det kan bare bety at vi skal stå med ett ben på hver av vektene. Men hvordan kan vi på den måten oppnå balanse og likevekt? Vil vi ikke uvilkårlig skifte trykk fra den ene fot til den andre, slik at det omtrent alltid vil stå forskjellige tall på de to displayene, altså inntre en *VEKSLING*? Lar det seg i det hele tatt gjør å skape likevekt og balanse?

Dette er naturligvis en morsom lek som de fleste besøkende vil prøve seg på, men i den sammenheng vi nå litt etter litt har avdekket – oljevirkosomheten og den enorme formue vi har opparbeidet oss – får den også en annen betydning.

For selv om vår felles formue nå har steget til hele 6 527 milliarder, er det slett ikke alle nordmenn som får del i disse pengene. Norge har i dag flere fattige innbyggere enn på lenge, så det er ingen likevekt mellom statsformuen på den ene siden og de enkelte nordmenns hverdagsliv på den andre. Det er heller ikke noen balanse mellom de få rike som eier omtrent halve Norge, og alle oss andre som riktignok lever bedre enn de fleste i verden, samtidig som noen av oss blir bare fattigere og fattigere. Slik kunne vi fortsette, for likevekt og balanse er ytterst vanskelig å oppnå i et samfunn, selv i et velferdsamfunn som vårt, som er bedre stedt enn de aller fleste.

En slik vekt som i første omgang er til lek og moro, kan altså få tankene til å løpe mot noen av de viktigste samfunnsproblemer i dagens Norge. Og det på en meget

then the abacus reference is more central than minimalist painting. This makes it easier to understand the display entitled *SPECULATIONS (SPEKULASJONER)* which we can see in the old vault, which in its day belonged to The Norwegian Bank (Norges Bank) in Bergen. On a luminous small screen, an incredibly long line of continuously changing numbers appears. At this moment it stands at 6 470 654 396 801, 00 that is, 6 470 billions, but it has already changed, as now it has risen to 6 472. Such an enormous figure makes it difficult to envision. But what we are looking at is the fortune which the Norwegian state has managed to accumulate thanks to the oil industry in the Norwegian Oil fields, that is the State Pension Fund invested abroad?, the Oil Fund (Oljefondet). Although, it is not a fixed fortune – the numbers alter continuously because the stocks and shares, bonds, properties etc. of which the fortune is made up, change in value the whole time. Suddenly Norway owns a billion more than a second ago, while a few minutes later it has lost almost three billion. Change can occur at any moment, but at least it lets us know that we, as a state, are far from bankruptcy. We have in abundance.

The last object consists of two scales made of steel with digital weight displays – their title *ALTERNATION (VEKSLING)*. The scales are placed next to each other – each of them has a more or less square surface in a brownish-grey colour, and both have a black footprint on them. A left foot on the scale to the left and a right foot on the one to the right. This can only mean that we should stand with one foot on each of the scales. But how can we achieve balance and equilibrium? Is it not likely that we will involuntarily shift our weight from one foot to another, so that different numbers will almost all the time appear on the two displays, resulting in *ALTERNATION*? Is it possible at all to create equilibrium and balance?

This is naturally an amusing game which the majority of visitors will want to have a go at, but within the frame of reference which we little by little have uncovered – the oil industry and the enormous fortune we have accumulated – it takes on new meaning.

Even though our common fortune has risen to 6 527 billions, it is not the case that all Norwegians reap the benefits of this money. Norway today has more impoverished citizens than for a long time, so there is no balance between the state's assets on one side and the everyday life of individual Norwegians on the other. Neither is there any

illustrerende måte. For prøver vi vekten, oppdager vi hvor vanskelig det er å få til den likevekt som er ønskelig.

Når vi rusler rundt på denne utstillingen og ser nærmere på de enkelte objektene som utgjør den, kan vi altså oppdage – eller innbille oss at vi finner frem til – noen av de ideene som ligger skjult i tingene. Skjønt vi kan altså ikke på noen måte være sikker på at vi har fått alle betydningene med oss. Det kan skyldes mange ting, men ikke minst at vi på utstillinger nesten alltid er opptatt av å finne det tema eller konsept som kan holde alle tingene sammen og gi dem en enhetlig betydning. Vi har sett at "oljevirkosomhet" kan være et slikt konsept som kan gi alle objektene en art mening, men samtidig – og det er her problemet oppstår – vil en slikt tema blokkere for mange andre muligheter som sikkert også kan ligge forankret i disse tingene. Akkurat dette er kunstens store fordel – at vi aldri kan være sikker på at vi har fisket opp den store meningsgivende fisken. For det vi vet kan det svømme andre, adskillig fetere og mer glitrende fisk rundt på denne utstillingen, som vi ikke legger merke til, akkurat fordi vi har fått en mindre på kroken. Men så er det bare å søke videre, for det er dét kunsten alltid oppfordrer oss til å gjøre.

balance between the handful of wealthy individuals who own approximately half of Norway, and the rest of us, who while it is true live far better than most people in the world, at the same time, include some growing poorer and poorer. We could continue in this manner, as equilibrium and balance are extremely difficult to achieve for a society, even in a welfare state like ours, which is better than most others.

A set of scales which to begin with invite fun and games, can therefore turn our thoughts in the direction of one of the most important social problems in today's Norway; and in a very graphic/illustrative way. Because if we try the scales, we discover how difficult it is to achieve the equilibrium we seek.

When we walk around this exhibition and look more closely at the objects of which it is made, we can therefore discover – or choose to believe that we have worked out – some of the ideas hidden in the things. Even so, there is no way that we can be certain that we have discovered all the meaning we could. There can be many reasons for this, not least the fact that when we attend an exhibition we are almost always preoccupied with finding the theme or concept which can bring everything together within some sort of unified meaning. We have seen that "the oil industry" is a concept which can give all the objects meaning of a certain kind, but at the same time – and it is here that a problem arises – a theme like this blocks many other possibilities which almost certainly can be linked to these objects. This is art's merit – we can never be sure that we have caught the biggest fish, brimming with meaning. For all we know, there can be other fish swimming around the exhibition – even fatter, and which glisten even more – which we haven't noticed because we have a smaller one on our hook. So, there is nothing to do but keep looking, because that is what art consistently encourages us to do.

*Translation: Pauline Ann Hoath*





# INSTITUSJONSKRITIKK

## INSTITUTIONAL CRITIQUE

GUNNAR DANBOLT

Professor i kunsthistorie / Professor art historian

2014

# Institusjonskritikk

## The institutional critique

Ingrid Berven har i tre fotografi med tittelen *Tekst I-III* (2010) i såkalla lenticularteknikk – ein teknikk som gjer både djupne og bevegelse mogleg – laga tre sjølvportrett med raude klistrelappar, slike som galleria bruker for å angi at eit bilde er selt. Då blir lappane plasserte ved sida av bilda, men her finn vi dei inne i dei.

Når vi går frå den eine sida av bildet til den andre, vil to forskjellige bilde oppstå, og begge er skarpe og djupe. Vi kan begynne på venstre side av dei tre fotografia og gå langsamt mot høgre. Då vil dei tre sjølvportretta bli til seks. I *Tekst I* vil ansiktet til kunstnaren først komme fram med dei raude lappane som ein glorie om hovudet, men når vi ser det frå høgre side, er alle lappane blitt borte, bortsett frå ein einaste som sit midt på nasen – som spor av ein nasestyvar. I det neste, *Tekst II*, ser vi henne først med lukka auge og raude lappar på augelokka, mens auga frå den andre sida er opne og dei raude lappane erstattar no pupillane.

Og i *Tekst III* omkransar dei raude lappane først munnen, mens dei i det siste klistrar den igjen som eit munnbind. Om raude lappar konnoterer sal og dermed pengar, noko som ikkje er ei urimeleg tolking, skulle det i og for seg vere enkelt å avkode dei. I *Tekst I* gir dei mange raude lappane henne pretisje, og det er vel det nærmaste ein i kunstverda kjem helgenstatus. Men det er truleg berre ein draum, for det neste bildet gjer det klart korleis verkelegheita er – som eit slag i ansiktet. I *Tekst II* er dei mange raude lappane rundt lukka auge kan hende ein ny måte å markere draumane på, mens verkelegheita også blir ei anna – ein ser ikkje anna enn sal og pengar fordi pupillane, altså synet, no er overtatt av dei raude lappane. Det kan antyde at om draumen går i oppfyljing, blir det dårleg med nyskapande visjonar. Og i *Tekst III* verkar det som om kunstnaren ikkje gjer noko anna enn å snakke om sal, sal, sal, med den konsekvensen at ho i det siste bildet ikkje lenger kan uttale seg fritt, fordi salslappane klistrar igjen munnen – av redsel for å skade salet. Dette er berre éin måte å tolke verket på – det finst sikkert også andre.

*Fra boken "Frå Modernisme til det Kontemporære. Tendensar i Norsk Samtidkunst etter 1990."*

In three photographs titled *Text I-III* (2010), in so called lenticular technique – a technique which adds depth and movement to the image – Ingrid Berven has created three self-portraits with red dots, the well-known symbol for Sold. In the gallery these red dots would normally be placed next to the artwork, but in Berven's works the red dots are incorporated in the image.

Depending on the side from which we view the photograph, two distinctly different but clear and deep images appear. Starting from the left and slowly moving to the right the three self-portraits become six. In *Text I* the artist's face has red dots forming a halo around her head, but when we see it from the right the red dots are gone except for a single red marker on her nose – as if she's been punched in the face. In *Text II* we first see her with the eyes closed and with red dots on her eyelids, but as we move to the other side her eyes are open and the pupils are replaced by a set of red dots.

In *Text III* red dots create a circle around her mouth and eventually become a seal on her lips. It seems reasonable to assume that the connotation of the red dots is money and sales. This provides a fairly clear cut interpretation. In *Text I* the many red dots represent prestige, which in the art world is the closest position to sainthood. But this is quite likely an imagined position, since the next image describes reality as a punch in the face. In *Text II* the many red dots forming circles around her eyes may perhaps represent a new way to describe her dreams and aspirations, yet when reality sets in the only thing she can see is sales and money, since the pupils – or her vision – is hidden by red dots. This may suggest that if dreams really come true it may be at the expense of creativity and innovation. And finally in *Text III* it may seem as if all the artist talks about is sales, sales and further sales, so that the final image, in which her lips are sealed by red dots, symbolizes how the artist abandons her right to speak freely, for fear of how it may affect sales.

This, however, is only one of many possible interpretations of her work.



*Tekst I - III, fotografi*  
lenticularteknikk, 100 x 200 cm, 2010

*Text I - III, lenticular photography,*  
100 x 200 cm, 2010

ØYSTEIN HAUGE

*kunsthistoriker*

2015

# Kunstkritikkens utakt

– om Ingrid Bervens «Pasjon og polemikk»

## Out of step art criticism

– on Ingrid Berven's «Passion and Polemics»

I de siste 10 - 15 årene har kunstfeltet gjennomgått en identitetsforandring som nå truer alle tradisjonelle posisjoner vi kjenner fra kunsthistorikeren. Det handler selvsagt om at temaets kjerne, kunsten, ikke lenger lar seg avgrense på samme måte som tidligere. Forestillingen om kunst som noe betydningsfullt, en frigjørende kraft som har eksistert til alle tider og i alle kulturer, slår sprekker. Et estetisk paradigme som omsider var blitt allemannseie, det essensialistiske, står for fall. Inn kommer kontekstualismen - alt er relativt.

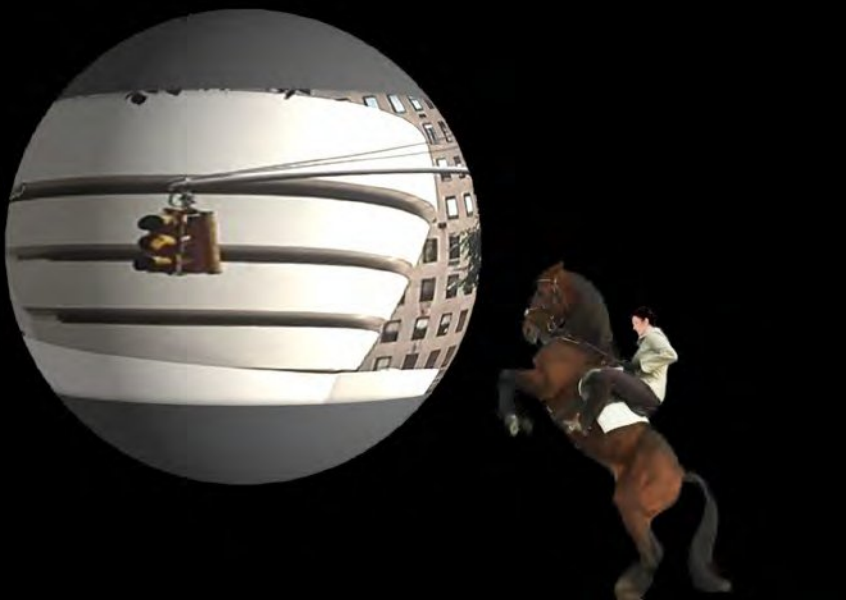
ARTIST AVANTGARDE 2012  
stillbilde fra video  
ARTIST AVANTGARDE 2012  
video still

Kunstverket står ikke lenger frem, lar seg ikke lenger identifisere og bedømme som en roman (mellom to

During the last 10-15 years the field of art has undergone an identity shift which now threatens all the traditional positions we are familiar with in the discipline of art. This obviously has to do with the fact that the subject's core, art, can no longer be demarcated in the same way as previously. An understanding of art as something which is the bearer of meaning, an emancipatory force which has existed throughout time and in all cultures is showing cracks. An aesthetic paradigm which gradually became common property, essentialism, is about to fall. Enter conceptualism – everything is relative.

The art work no longer presents itself, no longer allows itself to be identified and judged like a novel (between two covers) or a piece of architecture. Instead, we increasingly see that art has to be uncovered or cut into shape with the aid of theoretical methods and tools. New theory in the making stamps its mark on the discussion. In some contexts it is called "New Art History"; others are keen supporters of the term "Institutional Art Theory" or categories such as "Relational Aesthetics" and "Contemporaneity". Something is new, but what?

For as long as art theory hardly existed and art history was the discipline that gave the subject its name, a romantic conception steered the study of the art of the world. Art historians sought to establish connections between historical reality, the artist's biography and works of art with the aid of empathy and a psychological approach. Authenticity was the greatest virtue, the belief that the work was a true expression of the artist's innermost feelings. This tradition can still be found within the field of aesthetics, but it is constantly subjected to sabotage, not least from art itself.



permer) eller et stykke arkitektur. I stedet ser vi oftere og oftere at kunsten må graves frem eller skjæres til ved hjelp av teoretiske metoder og verktøy. En ny teoribygging preger diskusjonen. I noen sammenhenger kalles den "New Art History", andre sverger til benevnelsen "den institusjonelle kunstteorien" eller kategorier som «relasjonell estetikk» og «det kontemporære». Noe er nytt, men hva?

Så lenge kunstteori knapt var oppfunnet og kunsthistorie var den disiplin som ga faget navn, var det en romantisk forståelse som styrte studiet av verdenskunsten. Kunsthistorikeren søkte å etablere sammenhenger mellom historisk virkelighet, biografisk liv og kunstnerisk verk ved hjelp av innlevelse og psykologisering. Autentisiteten ble høyeste dyd, troen på at verket virkelig var et sannferdig uttrykk for kunstnerens innerste følelser. Denne tradisjonen er fortsatt merkbar innenfor det estetiske feltet, men utsettes stadig for sabotasje, ikke minst fra kunsten selv.

Kunsten har tapt sitt gamle "ontologiske alvor", sier vi gjerne. Til gjengjeld har den fått smykke seg med en rekke nye egenskaper som forskning og fiksjon, entertainment, sosial kritikk og spekulativ realisme. Store utstillinger, fra Bergen Kunsthall til Kassel, Venezia og Istanbul, huskes best som iscenesatte sosiale og kulturelle begivenheter. Gitt at dette gir en korrekt beskrivelse av dagens kunst-offentlighet, hva blir da hensikten med kunstkritikken?

Med «Pasjon og polemikk» (2008) har Ingrid Berven brukt kunsten til å kaste tvil over kritikken selv. Forbausende lett fikk hun overtalt et titalls kunstteoretikere, kritikere og formidlere til å la seg intervju om egne vurderingskriterier. Programmene ble vist på "split-screen" videovegger i gallerirommet, med muligheter for publikum å kontrollere hvem og hvor mange man ville lytte til. Slik kom hun til å blottlegge den tette sammenhengen det ofte er mellom et kunstnerisk og et kritisk miljø.

Det sies at den beste kritikken av kunst er kunst. At den ene kunstneriske retningen fødes ut av den andre, som den samtidig bryter ned. I «Pasjon og polemikk» kan vi spore et politisk og kulturkritisk engasjement som kan minne om 1970-tallets sene situasjonisme. Den gang gjaldt det å skape "sosiale intervensjoner" i folks hverdag, inkludert den akademiske. Berven tar fremfor alt et kritisk oppgjør med den institusjonelle kunstteorien. Kanskje er

Art, we like to say, has lost its "ontological seriousness". It can, however, decorate itself with a number of new attributes, like research and fiction, entertainment, social criticism and speculative realism. Major exhibitions from Bergen Kunsthall to Kassel, Venice and Istanbul, are best remembered as staged social and cultural events. Supposing that all this gives a correct description of today's art scene, what then is the purpose of art criticism?

With "Passion and Polemics" (2008) Ingrid Berven has used art to cast doubt upon criticism itself. With surprising ease she persuaded a dozen or so art theorists, critics and interpreters to agree to an interview about their individual criteria for evaluation. The programmes were shown on split screen video-walls in the gallery, with the possibility for members of the public to decide on who and how many they wanted to listen to. In this way she was able to lay bare the close relationship that often exists between an artistic and a critical milieu.

Art is said to be the best critic of art. That one movement in art is born from another, which it simultaneously breaks down. In "Passion and Polemics" we can trace a political and critical engagement with culture, reminiscent of 1970s late Situationism. Then, it was all about creating "social interventions" in people's everyday lives, including academic life. Above all, Berven takes a critical stand against institutional art theory. Perhaps it is the case that everything the art world chooses to call art is art. But this theory is, at best, inadequate and falls apart the moment we want to judge quality. An interesting work of art is never exhausted with just the mapping of the cognitive context. Many elements fall outside. Not least the emotional aspects of a work. The enigma is hidden in all that is superfluous, in that which hums and in slips of the tongue, and in the silence which arises when language stutters. institutional art theory. Perhaps it is the case that everything the art world chooses to call art is art. But this theory is, at best, inadequate and falls apart the moment we want to judge quality. An interesting work of art is never exhausted with just the mapping of the cognitive context. Many elements fall outside. Not least the emotional aspects of a work. The enigma is hidden in all that is superfluous, in that which hums and in slips of the tongue, and in the silence which arises when language stutters.

Ingrid Berven's work was ingeniously thought out, and

det sånn at alt det kunstverden måtte finne på å benevne som kunst er kunst. Men denne teorien er i beste fall utilstrekkelig og bryter sammen i det øyeblikk man vil bedømme kvalitet. Et interessant kunstverk er aldri uttømt når bare den kognitive konteksten er kartlagt. Mange elementer faller utenfor. Ikke minst de emosjonelle aspektene ved verket. Selve gåten skjuler seg i alt det overflødig, i summingen og forsnakkelsene, og i stillheten som oppstår når språket hakker.

Ingrid Bervens arbeid var smart tenkt og godt utført. En kunstner som i all hovedsak hadde jobbet med essensialistiske verdier, sensuelt, konvensjonelt og institusjonelt, overrasket oss med en sosial vri på verket. «Pasjon og polemikk» er et av hennes mest kontekstuelle arbeider så langt. Likevel er det den emosjonelle retorikken vi merker oss ved. Innenfor blir utenfor. Verk blir ramme. Dommer og fordommer flyter over i hverandre. En performativ ytring i ordets rette forstand: en handling som gjennom verkets gang blir det den uttrykker.

Jeg anmeldte dette arbeidet for Bergens Tidende den 31.01. 2008. Kort tid etter ble teksten selv en del av verket.

### **Pasjon og polemikk**

Ingrid Berven, videoarbeider  
Hordaland kunstsentrum

*Det kan by på visse problemer å navigere i dagens kunstfelt. I dag er den toneangivende billedkunsten en virksomhet uten kategoriske grenser, løst presentert under sekkebetegnelsen "sosial kritikk".*

*Multimediekunstneren Ingrid Berven har vunnet mye på å bevege seg på utsiden av dette feltet. Titler på gamle hits som "Natt/Verden", "Relikvieskrin" og "Mandelformet glorie" forteller en del. Berven har i en årrekke tillatt seg å stille spørsmål av den overskridende sorten. Om nåden, mennesket og naturen. Med installasjonen "Pasjon og polemikk" forsøker hun å gripe noe mer dagsaktuelt. Hvordan har vi det med kunstkritikken - egentlig? Er den kald eller varm? To skulpturelle pekefinger ("Antagoni") utformet med elementer fra henholdsvis en stråleovn og et kjøleskap, ønsker oss velkommen til debatt.*

*Med støtte fra Norsk kulturråd har Berven gått på jakt i kritikerjungelen og hentet hjem et drøyt dusin trofeer som*

*skillfully made. An artist who had for the most part worked with essentialist values, sensuously, conventionally and institutionally, surprised us with a social twist to her work. "Passion and Polemics" is one of her most contextual works to date. Even so it is the emotional rhetoric we take notice of. Inside becomes outside. Work is framed. Judgments and prejudices flow into each other. A performative utterance in the true sense of the word: An action which through the course of the work becomes what it expresses.*

I reviewed this work for the newspaper Bergens Tidende on 31.01. 2008. Shortly afterwards the text itself became part of the work.

### **Passion and Polemics**

Ingrid Berven, video-maker  
Hordaland Art Centre

*Navigating in today's art field can pose certain problems. Today, benchmark art is a practice without categorical boundaries, loosely presented under the collective term "social criticism".*

*Multimedia artist Ingrid Berven has benefited immensely from working outside of this field. The titles of old hits like "Natt/verden" (Communion) "Relikvieskrin" (Reliquary) and Mandelformet glorie" (Mandel-shaped Halo) tell us a great deal. For many years now Berven has dared to pose questions of the transgressive kind; about mercy, humanity and the natural environment. With the installation "Passion and Polemics" she is attempting to engage with something more current. What is our position on art criticism - really? Is it hot or cold? Two sculptural index fingers ("Antigoni"), created with elements from respectively a radiator and a fridge, invite us to take part in the discussion.*

*With support from The Arts Council Norway (Norsk Kulturråd) Berven went hunting in the critics' jungle and brought back a dozen or so trophies which she has mounted on the gallery wall. We meet the heads as projections. One after the other they come into view, the King's man Gunnar Danbolt, and the critic's favourite Tommy Olsen, the newly tuned art historian Sigrun Åsebø. They all have their own thoughts on the conditions for art criticism in an entertainment society, the art object, gallery space and the art scene.*



PASJON OG POLEMIKK  
2008 stillbilde video  
PASSION AND POLEMICS  
2008 video still

hun har hengt opp på galleriveggen. Vi møter hodene som projeksjoner. På rekke og rad kommer de til syne, kongens mann Gunnar Danbolt, kritikeryndlingen Tommy Olsson og den nystemte kunsthistorikeren Sigrun Åsebø. Alle har de sine individuelle meninger om kunstkritikkens vilkår i underholdningsamfunnet. Om kunstobjektet, kunstrommet og kunstscenen.

Det er faktisk både morsomt og befriende, spesielt når alle høyttalerne er skrudd på og hodene maser i munnen på hverandre. Et element av interaktivitet gjør det mulig for publikum selv å bestemme hvem som skal ha talerett. Dette løfter stemningen enda noen hakk. Da kan du for eksempel høre to redaktører i herværende avis uttale seg om negativ kontra positiv kritikk. Mens Jan Nyberg smilende sammenligner kunstneren med et barn og lovpriser effekten av ros og anerkjennelse, er Jan H. Landro mørkere i blikket. Han går ikke av veien for lutring gjennom slakt, så lenge den er profesjonelt tilberedt.

Men innimellom fryses portrettene, kritikerne henger der

It is actually both amusing and liberating, especially when all the loudspeakers are turned on and the heads drown each other out. An element of interactivity makes it possible for the public to decide for themselves who should have the right to speak. This raises the tone a few more notches. You can for example listen to two editors from "Bergens Tidende" giving their opinions on negative contra positive critique. While Jan Nyberg compares the artist to a child and lauds the effect of praise and acknowledgment with a smile on his face, Jan H. Landro has a more somber look. He does not evade honing by means of harsh criticism, providing it is professionally delivered. But now and then the portraits are frozen, the critics linger as open-mouthed afterimages, and the firm hand of the video's director becomes apparent. It is now no longer about art criticism. For this is, without doubt, a masque. Where these art critics believe that they are speaking reflectively about art, they are only miming, probably without knowing it, a work of art which was formulated long before they took their places in front of Berven's camera. One may ask oneself why they do this. With my

ALFABETISK BEARBEID 2008.  
Stillbilde video  
ALPHABETICAL PROCESS 2008.  
Stills from video



*som måpende etterbilder og regissørens faste hånd kommer til syne. Da handler det minst av alt om kunstkritikk. For dette er selvsagt et maskespill. Der disse kritikerne tror de snakker reflektert om kunsten, mimer de bare, sannsynligvis uten å vite det, et kunstverk som var uttenkt lenge før de rigget seg til foran Bervens kamera. En kan spørre seg om hvorfor de gjør det. Med min varme hånd skriver jeg at det handler om en lengsel etter tilhørighet, med den kalde taster jeg ordet produkt plassering.*

Jeg har vendt tilbake til dette arbeidet ved flere anledninger. Som om samtalen fortsetter, lenge etter at monitoren er slått av, og på tvers av kunstsyn. Alle vet at virkeligheten utmerket godt kan innlemmes i kunstens verden. Både 1960-tallets readymade-strategier og det som i dag kalles *relasjonell estetikk* og «Den nye objekt-kunsten» belyser forskjellige sider ved denne debatten, men hovedspørsmålet har alltid vært det samme: Når virkeligheten blir kunst er den da fortsatt "virkelig" eller blir den da forvandlet til noe annet, noe "kunstnerisk"? Det samme spørsmålet kan stilles til Ingrid Bervens verk: Er kunstkritikk som kunst fortsatt kritikk? Er det god kunst?

"Pasjon og polemikk" overlater det meste til publikum, men peker likevel på en tendens: kunstverk skapes og betraktes med økende kompetanse, men med stadig større distanse, noe som igjen får konsekvenser for den allmenne oppfatning av samtidskunst. Møtet mellom verk og betrakter kjøles ned. Kunsten blir dypest sett anti-dialektisk, eksklusiviteten ved det enkelte kunstnerskap forsvinner og vi får en forflatning av nær sagt alle kunstneriske opplevelser. Det lyder som en selvmot-sigelse, men dette er sånt som bare kan sies av kunsten, av Ingrid Berven, i det hun ikke sier det.

*warm hand I write that it is has to do with a desire to belong, with the cold one I type the word product placement.*

I have returned to this work on several occasions. As though the conversations continue, long after the monitors have been switched off, and irrespective of conception of art. Everyone knows full well that reality can be incorporated into the world of art. Both the ready-made strategies of the 1960s and that which today is called relational aesthetics, and "New Object Art" throw light on different aspects of this debate, but the principle question has always been the same: When reality becomes art is it still "real" or is it transformed into something other, something "artistic"? The same question can be asked of Ingrid Berven's work: Is art criticism as art still criticism? Is it good art?

"Passion and Polemics" entrusts the public with almost everything, but even so it points out a tendency: artworks are created and viewed with increasing competence, but also with an ever increasing distance, a state of affairs which has consequences for widespread opinion about contemporary art. The meeting between work and viewer is cooled down. Art at its most basic is anti-dialectical, the exclusivity connected with individual artistic creation disappears and we are left with almost all artistic experiences made banal. It sounds like a contradiction in terms, but this is what can only be said about art, when it doesn't say it.



BY THE WAY -galleri for samtidskunst, Knut Ove Arntzen s 34  
Den Nasjonale 100-års markering av unionsoppløsningen/  
Norway's Centennial Anniversarys, Grete Riis s 36  
Walk Cat, Walk!, Tore Vagn Lid s 44

# GALLERIPROSJEKT / OPPDRAG

## GALLERY PROJECT / MISSION

**KNUT OVE ARNTZEN**

*Teaterviter, professor ved institutt for lingvistiske og estetiske studier ved Universitetet i Bergen  
Professor theater studies by University of Bergen*

# Kunstfaglig fortrolighet og leken med byrommet

## Art Academic familiarity and toy with urban space

*BY THE WAY* – galleri for samtidskunst er en nykomling på en gammel arena. Det finnes historisk sett en arena for offentlig kunst som handler om det monumentale og bearbeidelsen av minner iscenesatt av maktpersoner som keisere og konger, og senere av presidenter og regjeringer som vil feire nasjonsbyggingen, demokrati og egen fortrefelighet. Det er en tradisjon som representerer et vidt spenn fra Christie-statuen foran Naturhistorisk Museum i Bergen, til minne om han som penneførte den norske grunnloven, til den selvforherligende Saddam-statuen som ble revet i kjølvannet av den amerikanske invasjonen i Irak.

BTW er et offentlig anerkjent initiativ, men allikevel motkulturell i sitt forhold til den gamle kunstinstusjonelle arenaen. Det er slettes ikke sånn å forstå at dette lille galleriet med utstillingsvinduer på gateplan, er motkulturelt på samme måte som Attac-bevegelsen er det når den ønsker å ta i bruk det offentlige rommet ("reclaim the streets") på en ikke-kommersiell måte. Nei, ikke egentlig, fordi Bergen Kommune som er en legal aktør i det offentlige rom har latt dem få disponere redskapsskuret i den siste resten av den gamle endestasjonen for Vossabanen. Det ligger altså ingen politiske manifestasjon i BTW, men det er et kunstprosjekt som allikevel reflekterer et ønske om overskridelser i det offentlige rom.

Samtidens kunstutvikling krever både kunstfaglig fortrolighet og bevissthet om leken med både det monumentale og det offentlige, ikke så ulikt gjøglere og mimere fra antikken til i dag. Ironien og humoren er med på å kommentere de tradisjonelle, kunstinstusjonelle forståelsesrammer med sine skiller mellom hva som er billedkunst, teater og performancekunst.

*BY THE WAY* – gallery for contemporary art, is a new comer on an old arena. Historically, there has been an arena for public art as a place for monumental memorials of emperors, kings, and, in more recent times, presidents and governments, celebrating nation-building, democracy and their own general excellence. This is a broad-ranging tradition, from the Christie statue in front of the Museum of Natural History in Bergen, celebrating the man who penned the first draft of the Norwegian constitution, to the self-glorifying Saddam statue being torn down in the aftermath of the American invasion in Iraq.

BTW is a publicly recognised initiative, but still counter-cultural in its relation to traditional arenas within the art institution. This tiny gallery, with its street level "shop windows" is by all means not counter-cultural in the same manner as e.g. the "Reclaim the Streets" movement in its effort to take back public space in a non-commercial fashion. This is especially so, since the former railway-station tool shed has been allocated by the Bergen City Council, an official participant in public space. Thus, BTW does not represent any political manifestation as such, but still reflects a wish for transcendence in public space.

Contemporary art, as it is evolving, demands both artistic familiarity as well as awareness of the play with the monumental and the public, not unlike the street performers from classical times up till today. Irony and humour take part in the commentary to the traditional frames of understanding within the art institution, separating visual from theatrical and performance art.

When trying to transcend the borders between art and its surrounding reality, many artists are concerned



*Proposal, 2005. Stephan Christiansen*



*Moving Flowers, 2000. Ingrid Berven*

I søken etter å overskride grensene mellom kunsten og den omgivende virkeligheten, er mange kunstnere opptatt av å fjerne skillet mellom det estetiske og den umiddelbare, personlige opplevelsen. Dermed blir "overskridelse" en språklig metafor for ønsket om å overskride en "mainstream" som i alt for stor grad har vært forankret i kunsten som noe isolert, som noe forankret i seg selv og nærmest urørbart.

"Mainstream" blir dermed et metaforisk ladet begrep for "den kunstneriske hovedstrømmen" som holder fast på skillelinjer og grenser. Billedlig sagt blir denne hovedstrømmen å forstå som når en hovedgate i en by reflekterer den pulserende strøm av mennesker som beveger seg i den. Denne betydningen av "mainstream" har etter hvert blitt ensbetydende med et "hovedtilbud" av institusjonell kunst med et delvis kommersielt nedslagsfelt. Så kommer BY THE WAY - galleri for samtidskunst og blander seg inn i denne tilsynelatende mainstream-idyllen. De overskrider mainstream gjennom å kreve en ny forståelse for opplevelsen, en forståelse som griper inn i forholdet mellom kunsten og det personlige.

Kunstnerrollen har forandret seg og kunstneren selv er blitt en formidler av og tilrettelegger for opplevelse. Den personlige opplevelse, de personlige minner og de tverrkunstneriske uttrykksformer er det BY THE WAY - galleri for samtidskunst har lyktes i å sette på kartet i det som ellers ville vært en mainstream Rasmus Meyers Allé. Kulturmilen, den strekningen som i en by har en stor konsentrasjon av gallerier og muséer, er blitt beriket med en stemme som er som sirenene. Du snur deg etter dem og blir forbløffet over det synet som du da får se.

with removing the division between the aesthetic and the immediate, personal experience. Thus, "transcendence" becomes a verbal metaphor for the desire to transcend a "mainstream" which in a much to large extent has been anchored in the notion of art as isolated, as anchored in itself and almost untouchable.

"Mainstream" thus becomes a metaphorical term for the "artistic mainstream," maintaining its divisions and borders. We can visualise this mainstream by picturing a city high street reflecting the pulsating stream of people and their movements. This sense of the word has eventually come to reflect the "main supply" of institutional art with a partially commercial tareget area. Then, BY THE WAY - gallery of contemporary art comes along, interfering with this apparent mainstream-idyll. It transcends mainstream, by demanding a new understanding of the experience, an understanding that intervenes in the relationship between art and the personal.

The role of the artist has changed, and the artist herself has become a mediator and organiser of experience. The personal experience, the personal memories and the multiple artistic expressions is what BY THE WAY has managed to place on the map in the middle of the otherwise mainstream Rasmus Meyers Allé. The Cultural Mile, the gallery and museum high street, has been enriched by the voice of a siren. You turn your head at the sound and become amazed at the sight.

GRETE RIIS  
 kunsthistoriker  
 2005

# Ingrid Berven på "Streif" i Hardanger

## Roaming Hardanger with Ingrid Berven

### Nasjonal 100-års markering av unionsoppløsningen

Norway's Centennial Anniversary

*Ingrid Berven i intervju med kunsthistoriker Grete Riis:*

I forbindelse med markeringen av unionsoppløsningen i 2005 arrangerte Landbruks- og matdepartementet i samarbeid med lokale aktører flere "Streif," vandringer i velholdte kulturlandskap rundt i landet. Arrangementet startet på Reisetser i Hardanger, den høyestliggende bygden langs Hardangerfjorden. Innrammet av Folgefonnen på den ene siden og Sørfjorden på den andre stod H.M. Dronning Sonja for den offisielle åpningen, en folkefest med kulturaktiviteter, salg og servering av lokal mat og felles vandring ned til fjorden i det vakre og varierte landskapet.

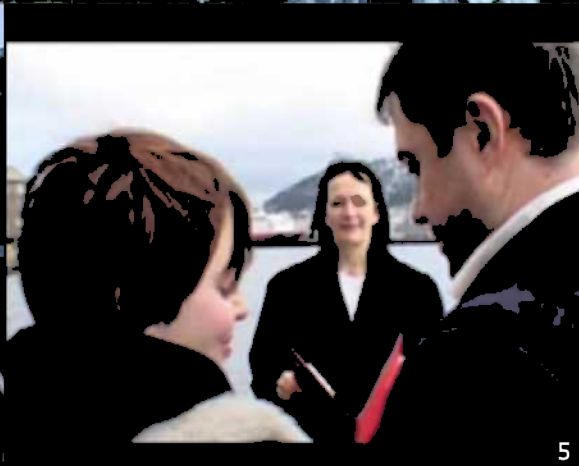
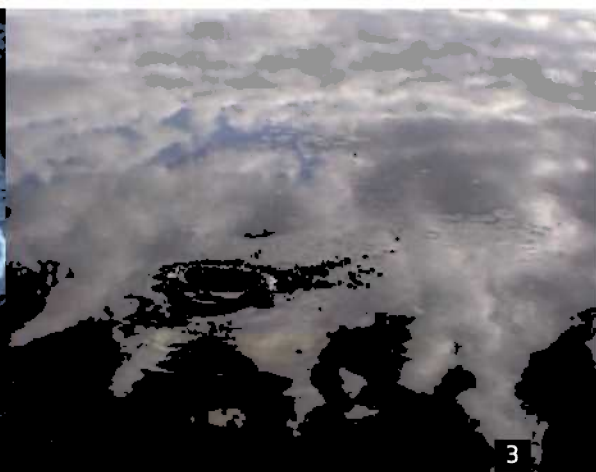
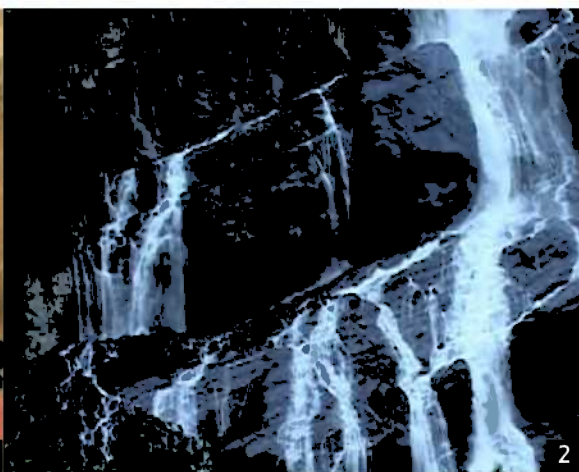
Om kvelden var det stor "Norsk festaften" på Hotell Ullensvang på den andre siden av fjorden med dronningen til stede, Lars Sponheim som åpningstaler og hundre bunadskledde lokale "skautakoner" på scenen sammen med kor, orkester og artister. Landskapet i kunsten var hovedtema, formidlet gjennom opplesning, sang og musikk av Henning Kraggerud, Geir Botn, Knut Vaage mfl. Det hele anført og bundet sammen av Gunnar Danbolts presentasjon av norsk kunsthistorie med utgangspunkt i landskapet, og Ingrid Bervens videoprojeksjoner med et kronologisk tidsforløp som bakteppe for forestillingen.

I 1849 ble det fremvist et tablå av nasjonalikonet "Brudeferden i Hardanger" på Christiania Teater der Gude

In connection with the centennial anniversary of the end of the union with Sweden, The Ministry of Agriculture and Food, together with local forces, arranged several "rooms", walks in well-conserved culture landscapes several places across the country. This event started out in Reisetser, Hardanger, the most elevated village by the Hardanger Fjord. Framed in by the Folgefonn glacier on one hand and the Sørfjord on the other, HM Queen Sonja conducted the formal opening of what turned out to be a large happening, including cultural activities, a chance to taste, and buy, locally produced food products and a joint walk down to the fjord through the beautiful and varied scenery.

In the evening, a "Norwegian Soirée" was held on the other side of the fjord, at the Hotel Ullensvang. HM Queen Sonja was present, along with inaugural speaker Lars Sponheim, Minister of Food and Agriculture, a choir, orchestra and local representatives in traditional Norwegian festive clothing. The theme of the evening was "Scenery in Art," transmitted through readings, song and music by Henning Kraggerud, Geir Botn, Knut Vaage and others. Gunnar Danbolt's presentation of Norwegian art history, based on landscape and scenery, tied the different segments together, with Ingrid Berven's video projections as a chronological backdrop for the presentation.

In 1849, a tableau of the national icon, Gude's pain-



hadde malt landskapet i bakgrunnen. Det var levende personer som illuderte brudeparet oppi en virkelig båt, mens spillemannen fremførte levende musikk. Landskapet var som en kulisser. Forestillingen vakte begeistring i samtiden, men ville i dag sannsynligvis vært sett på som en klisje.

I Ullensvang denne vårdagen i 2005 var det et moderne tablå av Ingrid Berven og andre som ble opptakten til festkvelden: En videoprojeksjon av "Brudeferden i Hardanger" akkompagnert av Henning Kraggerud og Tysse-dalskoret. Via projeksjoner av andre nasjonalromantiske malerier ble vi ledet gjennom vakker og storslagen hardangernatur med fjorder, fosser, fjell og epletrær, alt ledsaget av romantisk musikk av Ole Bull, Edvard Grieg og Geirr Tveitt, avbrutt av mer moderne uttrykk som monokrome fargeflater på lerretet og foto av Marilyn Monroe og Heidi Marie Vestrheim. Forestillingen ble avsluttet med en video av en enkel nåtidsvielse, der Ingrid Berven selv ager te dommer i sort kappe og viet det unge brudeparet.

- Ingrid Berven, helt siden du begynte din karriere som billedkunstner har du arbeidet med konseptbaserte objekter og installasjoner, med til dels kompliserte teknologiske uttrykksmidler, ofte assosiative verk med flere betydningsnivåer, som kommentarer til myteomspundne fenomener eller rett og slett aktuelle samtidsspørsmål. Hva var det som fikk deg til å gå i gang med et slikt "nasjonalromantisk" prosjektet som Streif i Hardanger?

- Da professor Gunnar Danbolt tok kontakt og invi-

ting "Wedding Procession in Hardanger", was presented at the Christiania Theatre. Gude had painted the backdrop and real people portrayed the bride and groom in a real boat, with a fiddler performing live music. The scenery was the set. The show was very popular in its time, but would probably be dismissed as a cliché if it were put on today.

This spring evening in Ullensvang 2005, a modern tableau by Ingrid Berven et al. started out this festive evening: a video projection of "Wedding Procession in Hardanger," accompanied by Henning Kraggerud and the Tyssedal choir. Via projections of other national romantic paintings, we were led through the grand and beautiful Hardanger, with its fjord, waterfalls, mountains and orchards, everything accompanied by the romantic music of Ole Bull, Edvard Grieg and Geirr Tveit, interrupted by more modern expressions like monochrome projections, photos of Marilyn Monroe and Heidi Marie Vestrheim. The performance ended with video footage depicting a young couple in a simple contemporary wedding, with Ingrid Berven herself portraying the magistrate in a black robe, performing the marriage.

- Ingrid Berven, from your outset as a visual artist, you've worked with conceptually based objects and installations, with to a certain extent quite complex technological means of expression, often associative works, with several layers of meaning, commenting on mytholo-

- 1: Frode Grytten, novelle "BLOND"
- 2: Frode Grytten, novelle "BLOND"
- 3: Geirr Tveitt, Gut'n m sylvknappane, op. 150
- 4: Ketil Hvoslef/Knut Hamre Haringtrio, 3 sats
- 5: scenes from a marriage
- 6: Edward Grieg, I morgo ska' du få gifta deg, op. 66

Video stills



- 7: Edward Grieg. Kuløkk, op. 66
- 8: Geirr Tveitt. Langeleiklåt, op. 150
- 9: Edward Grieg. I morgo ska' du få gifta deg, op 66

Video stills

ter te meg med ble jeg naturligvis nysgjerrig. Men etter hvert meldte det seg noen spørsmål? Det var et oppdrag der det meste av musikken som skulle spilles "live" på scenen, ville være av klassisk og eldre dato. Ville dette ligge for langt unna det jeg vanligvis driver med? Jeg er jo ferdig med mitt tidligere liv som musiker og musikk lærer, og tok ny utdanning innen visuell samtidskunst på slutten av nittitallet. Samtidig virket Streif-prosjektet åpent i utgangspunktet, og er det er noe som trigger min interesse er det kaos, utfordringer og nye muligheter. Dessuten skulle prosjektet foregå i Ullensvang der slekten min kommer fra. Berven er en omskriving av Børve og slekten kommer altså fra Øvre Børve i Ullensvang.

Den tredje årsaken var rett og slett at jeg er glad i den gamle klassiske musikken selv om den er en museumsgjenstand. Jeg blir som mange andre mennesker dypt rørt og grepet av store deler av den.

- Har du gjennom disse videoprojeksjonene prøvd å gi uttrykk for noe av det essensielle med Hardanger? Et slags kjerneide så å si?

- Den Norske identiteten rundt 1905 var i hovedsak knyttet til Hardanger med både bunad, fjord og fjell, men også industrien i Tyssedal og Odda var med på å gi Norge noen av de viktigste økonomiske og kulturelle verdiene. Det er klart at jeg filmet mye natur og kultur fra Hardanger, men å fange det essensielle med Hardanger føltet umulig. Jeg ville heller ta utgangspunkt i musikkstykkene og tolke

*gical phenomena or simply contemporary issues in society. What made you go ahead with this "national romantic" project, "Roaming Hardanger"?*

- When Professor Gunnar Danbolt contacted and invited me, I was of course intrigued. Some questions did arise, though. For instance, this project included music, to be performed live on stage, but it was primarily classical and older material. Would this be too far off from my regular work? My past career as a musician and a music teacher is a closed chapter, and I have moved on, with my education in contemporary visual art in the early 1990s. Still, the "Roaming"-project seemed fundamentally open, and if something appeals to me, it is chaos, challenges and new possibilities. Furthermore, the project was to take place in Ullensvang, where my family hails from. The name "Berven" is a form of "Børve", coming from Upper Børve in Ullensvang.

The third reason was that I am still fond of the old classical music, although it is a museum artefact. I find much of it deeply moving, as do most people.

*- Through these video projections, have you tried to express something quintessentially Hardanger, some kind of core idea?*

- The Norwegian identity around 1905 was mainly related to Hardanger as a place for traditional clothing, fjords and mountains. The industry in Tyssedal and Odda, however, were also integral for Norway's supply of eco-



10



11



12



13



14



15

dem visuelt. Helt fra barndommen av er jeg vant til tolkning av musikkstykker og alle som spiller piano kjenner godt Edvard Griegs mange folketoner. Geirr Tveitt fra Norheimsund og hans "Miniatyrsuite" hørte med til mine yndlinger da jeg spilte piano som barn.

- Gunnar Danbolt startet opp med å snakke om landskapet i kunsten gjennom I C Dahls bilde "Fra Stalheim" og avsluttet med kunsten i landskapet eksemplifisert med Robert Smithsons "Spiral Jetty" i Salt Lake, USA. Ditt videokunstverk som ble vist denne festkvelden i Ullensvang er laget til musikken/opplesningen som ble fremført, men kan likevel stå som et selvstendig kunstverk. Tenkte du på at videoene kunne være kunstverk i seg selv da du startet opp med produksjonen?

- I starten opplevde jeg det som et oppdrag og at mitt arbeid var en del av en større produksjon. Etter hvert måtte jeg sette meg inn i alt som skulle foregå på scenen og det ble en ganske omfattende jobb å lage så mange musikkvideoer til eldre og historisk musikk. Etter hvert som videoene ble ferdige opplevde jeg det som en privilegert oppgave, og at musikkvideoene var selvstendige arbeid selv om de var knyttet til komponistene.

- Som du har vært inne på har du en forhistorie som orkestermusiker og musikk lærer, og spiller både klaver og bratsj. Jeg synes musikeren Ingrid Berven kommer til uttrykk i enkelte av videoproeksjonene. De harmonerer godt til musikken som fremføres, er presise og har en

nomical and cultural values. Certainly, I had much video footage from Hardanger, but capturing a quintessential Hardanger felt impossible. I tried to use the pieces of music as a starting point, and rather interpreting them visually. From my childhood and onwards, I've been used to musical interpretations, and any (Norwegian) piano player is familiar with Grieg's folk tunes. Norheimsund's Geirr Tveitt and his "Miniature Suite" was a personal favourite of mine, playing the piano as a child.

- Gunnar Danbolt opened by discussing scenery in art, through I C Dahl's painting "From Stalheim", and closed by discussing the art in scenery, exemplified through Robert Smithson's Spiral Jetty, in Salt Lake, USA. Your video art, shown on this occasion, were made to accompany the music and readings that were performed, but are also works of art on their own. Was this in mind when starting the production?

- Starting out, I felt that this was an assignment, where everything was part of a larger production. I had to know everything that was to happen on stage, and it turned out to be quite an extensive work making so many music videos to older, historical music. As the videos were finished, I experienced it as a privileged assignment, and that the music videos were individual works, although they were linked to the composers.

- As you have mentioned, you have a past as an orchestra musician and music teacher, playing both the pi-

10: Geirr Tveit Gut'n m sylvknappane, op. 150

11: Heidi Marie Vestrheim sang

12: Edward Grieg, Preludium fra Holbergsuiten

13: Ole Bull: Sæterjentens Søndag

14: Frode Grytten, novelle "BLOND"

15: Frode Grytten, novelle "BLOND"

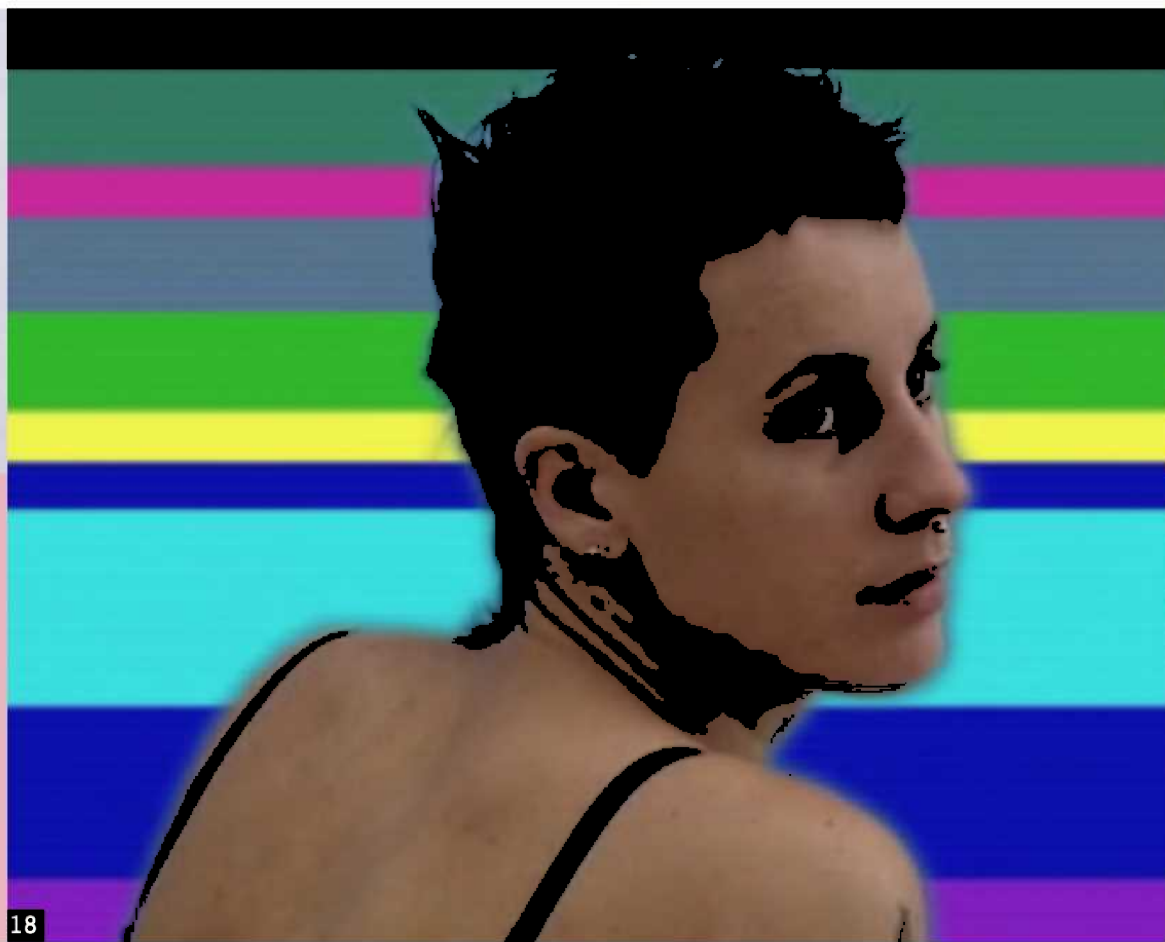
Video stills



16



17



18

- 16: Edward Grieg I morgo ska` du få gifta deg, op. 66  
17: Johan Halvorsen, Veslemøys sang  
18: Heidi Marie Vestrheim, sang

Video stills

klangfarge og rytme som spiller på et stort følelsesregister. Da solen langsomt kom opp bak fjellet under Henning Kraggeruds fremføring av "Sæterjentens søndag" var vel ikke jeg den eneste i salen som fikk tårer i øynene. Hvordan vil du si at din musikkbakgrunn har hatt betydning for måten du har satt sammen bildene på?

- Å lytte aktivt til musikk og uttrykke verbalt hva man faktisk hører, er en viktig del av det å være profesjonell pedagog og musiker. Det føles opplagt å si hva et stykke handler om, særlig musikk fra den nasjonalromantiske perioden. Uten min bakgrunn fra musikken hadde vel dette ikke vært så selvfølgelig. Verre er det med musikk skrevet av komponister fra MTV-generasjonen og nåtidsmusikken i den klassiske tradisjonen. Det er en større utfordring. De glidende overgangene mellom snøfjell, fosser, industribygg, rørgater og portrettet av Marilyn Monroe som kom på da Reidun Horvei leste teksten "Blond" av Frode Grytten var en fascinerende opplevelse. Grytten sammenligner turistbrosjyre-hardanger med det velsminkede ansiktet til stjernedivaen: "Hardanger er Norges Marilyn Monroe. Forførende, lokkande, freistande. Ei blond bombe. Problemet er at Hardanger ikkje finst. Slik Marilyn Monroe aldri fanst. Norma Jean fanst. Norma Jean var ei plagd kvinne."..... "det finst også eit usminka Hardanger. Eit Hardanger som endå ikkje har komme seg til frisøren"

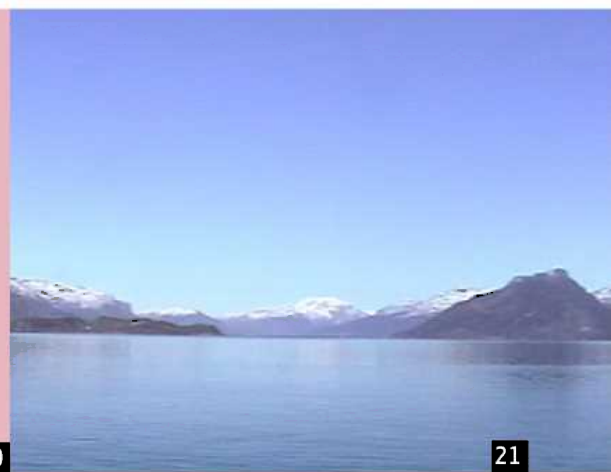
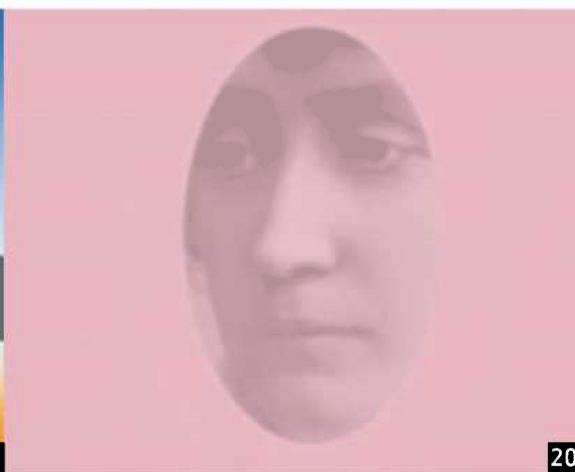
- Her bruker du et estetisk filmspråk med mye bruk av sakte film og fadinger. Men flere ganger lar du oss bare

*ano and viola. In my opinion, the musician Ingrid Berven also comes to expression in some of the video projections. They are in harmony with the performed music, are precise and with a timbre and rhythm drawing on a large emotional register. When the sun slowly rose during Henning Kraggerud's performance of "The Herdmaid's Sunday", I cannot have been the only one with tears in my eyes. How would you say that your background as a musician has influenced your visual composition?*

- Being able to actively listen to music and express verbally what you actually hear, is an integral part of being a professional musician and a teacher. For me, these musical pieces, especially the national romantic ones, are thematically quite transparent and easily understood. This would probably not be the case, if I had not had this background. The music of the MTV-generation or contemporary classical music, however, poses a greater challenge.

*- The gradient transitions between snowy mountain tops, waterfalls, industrial buildings, pipe alleys and the Marilyn Monroe portrait during Reidun Horvei's reading of Frode Grytten's short story "Blond, was a fascinating experience. Grytten compares the Hardanger from the tourist brochures to the well made-up face of the star diva: "Hardanger is Norway's Marilyn Monroe. Seductive, alluring, tempting. A blond bomb. The problem is, there is no Hardanger. In the same way there never was a Marilyn*





se et lite utsnitt av en foss som renner ned over fjellsiden eller deler av de store rørene oppover fjellet i Tyssedal. Mens det plutselig vises en kort sekvens med et storslått landskap med blond bre under blå himmel. Er det slik at du på denne måten vil få oss til å tenke igjennom hva som egentlig er Hardanger? Hva det er som ligger bak bildet av den glinsende breen som plutselig åpner seg for oss på lerretet, slik Frode Grytten snakker om i sin tekst?

- Som gjennomgangstema til Gryttens novelle brukte jeg en foss som brer seg sakte nedover fjellsiden i flere forskjellige nedløp. Den ser ut som tårer som renner nedover et kinn og er mer melankolsk enn en strålende foss som velter seg ut fra et stup. Mellom dette temaet la jeg inn sekvenser både av det naturskjønne og det mer slitne Hardanger. Jeg prøvde å unngå å bruke Gryttens tekst bokstavelig og fant etter hvert ut at det fungerte å bevege seg mellom disse to kontrastene. Samtidig tenkte jeg hele tiden på å ikke ødelegge ordene med en strøm av urolige bilder. Man blir lett forstyrret av det visuelle hvis man skal lytte til en tekst, derfor holdt jeg tilbake tempoet og gjorde bruk av gjentakelser og fadinger. I Gryttens tekst er den glinsende breen selvsagt et symbol på Marilyn's sterke utstråling med blondt hår og sensuelt blick. Men det var aldri meningen at videoen skulle illustrere ordene. Bildene skulle ligge som et bakteppe.

- Som i all din kunstproduksjon er det estetiske blikket overordnet. Dette så vi tydelig da Heidi Marie

*Monroe. There was a Norma Jean. Norma Jean was a tormented woman. [...] [T]here is also a Hardanger without make-up. A Hardanger who has yet to make it to the hairdresser."*

- Here, you employ an aesthetical filmatic language using much slow motion and gradual transitions. However, at several points, you only let us see a small part of a waterfall running down the side of a mountain, or an excerpt of the large pipes coming up from Tyssedal. Then you suddenly show a brief sequence of a magnificent landscape with a blond glacier under a blue sky. Is this a way of making us reflect on what Hardanger really is, what lies behind the shiny glacier, a parallel to Frode Grytten's text?

- As a lead motive through Grytten's short story, I used a waterfall, slowly cascading down the mountain-side, breaking up into several streams in several streams? It looks like tears running down a cheek, and has a more melancholic look than a brilliant waterfall thundering down, off a cliff. In between this motive I placed sequences of both scenic beauty, as well as the more worn-down Hardanger. I tried to avoid a literal interpretation of Grytten's text, finding it more effective to move between these contrasts. At the same time, I was aware of not disrupting the words with a stream of restless images. The visual expression easily disturbs listening to a text, and I therefore held the tempo back, employin repetitions and

- 19: Edward Grieg, Kulokk, op. 66
- 20: Johan Halvorsen, Veslemøys sang
- 21: Knut Hamre, Norsk Folketone
- 22: Frode Grytten, novelle "BLOND"
- 23: Heidi Marie Vestrheim, sang
- 24: Johan Halvorsen, Veslemøys sang

Video stills

Vestrheim spilte akustisk gitar og sang sine sterkt personlige tekster. Den unge jentens punkerfrisyre og hverdagslige klær brøt med den ellers fest- og bunadskledde stilen som var rådende på scenen. Også videoarbeidene dine viste her et klart brudd fra de flommende naturscenene. Artisten fremførte tre sanger, med et stort portrett av henne selv i bakgrunnen, tatt fra ulike vinkler og med forskjellig bakgrunn til hver komposisjon.

På den første ser vi henne vendt halvveis mot høyre og det virker som hun på en måte ser seg tilbake. Inntrykket er melankolsk, noe som forsterkes av fargestripene i bakgrunnen som sakte forsvinner fra oss med en oppoverstigende bevegelse og kan minne om rulleteksten i en film. Det andre bildet viser en uskyldig og litt engleaktig Heidi Marie, noe som befestes av en glorie bestående av stjerner i flere farger som dreier rundt bak det lett oppoverbøyde ansiktet. De samme stjernene ses om og om igjen, og kan få oss til å tenke på at denne jenten er på vei ut i verden og mot en stjernestatus. I motsetning til det litt barnslige er det den sensuelle fristerinnen vi ser i tredje bilde. Her fremstilles artisten med et forførerisk uttrykk. Hun ser rett på oss mot en bakgrunn av flammende ild. Ilden beveger seg raskt og virvler også litt opp foran ansiktet. Er dette kvinnen i tre stadier?

- Jeg hadde ikke en bevisst tanke om å uttrykke kvinnen i tre stadier. Det er alltid overraskende å få andres fortolkninger av det man har laget. Jeg selv er ikke en del av MTV-generasjonen, men min sønn er det, og gjennom han har jeg fått en litt sen modning på nyere ikke-institusjonell musikk. Jeg var gammel da jeg var ung, med min sære interesse for klassisk musikk. En ny verden har åpnet seg og jeg har gått motsatt vei enn de fleste andre har gjort. Det var spesielt fascinerende å arbeide med Heidi Marie Vestrheim fordi hun var så nær seg selv og sin musikk, samtidig som hun var åpen for å se mitt ståsted. Hun var fleksibel og beroligende. Det påvirket meg slik at jeg gikk i gang med hennes videoer uten å tenke særlig mye på hvilke konsekvenser det ville få. I dette samarbeidsklimaet fungerte jeg godt. Hvert av bildene er med på å forsterke hverandre og slik berike musikkopplevelsen. De fanger stemningen i både sang, tekster og musikk. Du gjør også bruk av animasjon her, og projeksjonene ligger nært opp til musikkvideoer og videoer som viser nærbilder av artister under store konsertarrangementer. Gir dette deg inspirasjon til å arbeide med musikkvideoer?

- Ja, det kunne jeg godt ha tenkt meg. Men selv-

transitions. In Grytten's text, the shiny glacier is of course a symbol of Marilyn Monroe's strong aura, with her blond hair and sensual gaze, but it was never my intention that the video should illustrate the words. The images were to function as a backdrop.

- *As in your production in general, the aesthetical gaze is of the greatest importance. This was clearly illustrated when Heidi Marie Vestrheim played the acoustic guitar and sang her highly personal lyrics. The young girl with her punk hair style and ordinary clothes marked a break from the folklore and the festive attires otherwise presented on stage. The artist performed three songs, with a portrait of herself in the background, presented from different angles and different background for every song.*

*During her first song, we see a portrait with her facing half-way to the right, as if she were looking back, something which is underlined by the coloured stripes in the background disappearing slowly as they move upwards, perhaps reminiscent of the end credits of a film. The other picture shows an innocent, slightly angelic Heidi Marie, strengthened by a halo of multicoloured stars, revolving around her face, being turned slightly upwards. The stars recur, perhaps suggesting that this girl is on her way up and out in the world, heading for stardom. In the third picture, the somewhat childish is contrasted with the sensual temptress. She is looking straight at us with blazing fire in the background. The fire is rapid, sometimes blazing up in front of her face. Is this the "three stages of woman"?*

- Depicting woman in three stages was not my intention, and it is always surprising to be presented to other people's interpretations of one's work. I am myself not a member of the MTV-generation, but my son is, and through him, I have become somewhat of a late bloomer in more recent non-institutionalised music. I was old when I was young, with a peculiar interest in classical music. A new world has opened up, I have gone the opposite direction from most. It was especially fascinating working with Heidi Marie Vestrheim, because she was so close to herself and her music, and still open to adopt my point-of-view. She was flexible and calming. That influenced me in such a manner, that I started working on her videos without thinking much about the consequences. This was a working environment which was beneficial for me.

- *Each of the pictures reinforces the others, thus enriching the musical experience. They capture the mood*

følgelig ikke for enhver pris. Jeg må ha et relativt godt forhold til musikken.

- Du har jo et nært forhold til film og ønsker å jobbe videre med dette. Er det vanlig film med foto og klipp, eller ønsker du å utforske mer innenfor animasjon? Kan du si litt om dette?

- Videokameraets tilgjengelighet og fremveksten av filmutdanningen har skapt en blomstringstid for norsk film. Fortellingen har lenge vært et ikke-tema innenfor billedkunst, men det har foregått en sjangeroverskridelse også her. Etter hvert er jeg blitt opptatt av fortellingen og lurer på fra hvilken vinkel jeg skal angripe den. I Streif-prosjektet gjorde jeg nesten alt selv unntatt ved et par tilfeller. Det har hittil vært min måte å jobbe på. Ser man på rulleteksten på en helaftens spillefilm er det temmelig mange yrkesgrupper involvert, og fremtidens utfordring for meg vil bli å organisere dette. Men det er et svært langsiktig prosjekt. Jeg kan ikke svare på om det blir animasjon eller vanlig klipp og film. Kanskje blir det noe helt annet?

- Bryllupsscener går igjen flere steder i videoprojeksjonene. Hele forestillingen ble innledet med Tidemand og Gudes "Brudeferd i Hardanger", et bryllup fra midten av 1800-tallet midt i et konstruert romantisk hardanger-landskap, og avsluttes med en video der du selv er "dommer" som vier et moderne brudepar ute på Nordnes.

Og når Reidun Horvei synger "I morgo ska' du få gifta deg", ser vi en giftering som snurrer rundt på lerretet. Hvorfor ble det viktig å ha dette med der hovedtemaet var kunsten i landskapet og landskapet i kunsten?

- Starten på forestillingen var "Brudeferden i Hardanger" og slutten en moderne, urban brudeferd anno 2005. Unionen med Sverige ble oppløst i 1905. Bryllup og forventninger lå som romantiske antydninger gjennom hele forestillingen og fungerte som sammenbindende faktor og viktig sidetema. Blanding av fiksjon og dokumentar i den siste bryllupsscenen var resultat av mange overveielser. Som billedkunstner tok jeg meg friheter som jeg ikke gjorde i de andre scenene. Jeg blandet inn skuespillernes riktige navn, og leste opp ritualet og formante på en streng og uromantisk måte. Jeg agerte ikke dommer, men opplevde at jeg var det og brøt idyllen. Jeg tok for meg et aktuelt samtidsspørsmål og flettet det inn i forestillingen på en provoserende måte. Det ble et brudd og et alvor i forestillingen, det var ikke lenger underholdning og det var min hensikt og mening.

*of both songs, texts and music. You also employ animation, and the projections seem related to music videos and close-ups of artists shown at large concerts. Does this inspire you to work with music videos.*

- I would like to do that, but not at any cost. I must be able to relate to the music fairly strongly.

*- You also have developed an interest for regular film production and wish to continue working with this. Is it regular movies you have in mind, or do you want to explore animation? Can you elaborate on this?*

- The availability of the video camera and the emergence of the Norwegian Film School has contributed to an age of blooming for Norwegian film. For quite some time, the narrative has not been discussed within the visual arts, but a transcendence has occurred also here. I've increasingly become involved in the narrative, and ways to approach it. In the Roaming project, I did mostly everything myself, except for on a few occasions. Up till now, this has been my preferred method. If you look at the credits of a full-length movie, however, you will find a broad range of professions involved, and in the future my role will be to organise all of this. This is a long-term project, though, and I cannot say whether it will be animations or regular film, with its cuts and edits. Maybe it will be something completely different?

*- Wedding scenes are a recurring element in your video projections. The whole show was introduced by Tidemand and Gudes "Wedding Procession in Hardanger", a mid 19th century wedding, in a constructed romantic hardanger landscape, and finished off with a video of yourself being a "judge" joining together a young couple in Nordnes, Bergen. Also, when Reidun Horvei sings "You'll be married tomorrow" we see a revolving wedding ring on the screen. Why was this important, when the main theme was scenery in art and art in scenery?*

- The "Wedding Procession" opened the evening, and a modern, urban bridal procession from 2005 ended it. The union with Sweden was dissolved in 1905. The combination of fiction and documentary film in the last wedding scene, was a result of many considerations. As an artist, I chose to take liberties, which I had not done in the other scenes. I used the actors' own names and read the ritual in a strict and not very romantic way. I did not feel that I portrayed a magistrate, but felt that I was one, thereby breaking up and intruding on this idyllic scene and intentionally introducing seriousness, thus breaking with the entertaining tone.

TORE VAGN LID

Director/Author, Artistic Director, Transitetret-Bergen, and Research Scholar,  
Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Justus-Liebig Universität, Giessen  
2005

# Walk Cat, Walk!

## Et politisk teater på kunstens premisser

Theatre on the Terms of Visual Arts

"Å ja, det var ironi, ja da kan vi ta det med ro!"  
(Michelle Houellebecq)

Noen tegn bærer samtiden i seg; samler opp og fikserer en tidsånd. Et slikt tegn, eller et slikt epokalt barometer over 90-tallets selvtilfredse og kjølig distanserte horisont, ble for meg en enkeltstående setning på trykk i Morgenbladet tett opp mot det sagnomsuste millenniumsskiftet. En kjent norsk teaterrest oppsummerte sitt historiske blikk på eget regiarbeid med følgende diktum: "Sannheten i teateret utløp med Beckett på 50-tallet". Som en impuls til, og samtidig en ledestjerne for arbeidet med forestillingen *Walk Cat, Walk!* dukket det umiddelbart et motspørsmål: Men Sannheten om teateret, lar seg vel i det minste enda tematisere? Slik skulle *Walk Cat, Walk!* bli til som et teater om teateret – et selvkritisk feltstudium som brukte teaterscenen selv som en innfallsport til en kritisk refleksjon over en (post) moderne kulturindustri; et politisk teater, javel, men – og det mener jeg fortsatt – et politisk teater på kunstens premisser.

Som forfatter, regissør og scenekomponist var det derfor viktig å forsøke å "snu" følgespottene kritisk mot scenekunsten selv; sentrale spørsmål ble derfor: hvor naturlig er det naturlige (nettopp som et credo i all tradisjonell scenekunst), hvor spontan er den spontane følsomheten, og hvor autentisk er teateraktørens higen etter autensitet? En egnet dramaturgisk strategi ble for meg å gjøre teaterets egne "bakrom" til former for teater. Slik ble i *Walk Cat, Walk!* Talk Showet, Intimportrettet, Audition etc. undersøkt estetisk og gjort til sentrale

"Oh, yes, it was irony, then we can take it easy!"  
(Michel Houellebecq)

Some signs carry their own age within; collecting and fixating the spirit of their age. Such a sign, or epochal barometer, of the smug and coolly distanced horizon of the 90s was, for me, a single sentence from Norwegian newspaper Morgenbladet, close to the infamous turn of the millennium. A well-known Norwegian theatre pundit summed up his historical overview of his own direction work by the following dictum: "Truth in theatre ran out with Beckett in the 50s." As another impulse, and a guiding star for the work with the performance, an immediate counter-question arose: Could, at least, the Truth about theatre be thematised? Along these lines, *Walk Cat, Walk!* was to become theatre about theatre – a self-critical field study, using the theatrical stage itself as an approach to critical reflection on a (post)modern cultural industry; political theatre, yes, but – and I would still maintain – political theatre on the terms of visual arts.

As writer, director and composer, it was therefore important for me to try to "turn" the spotlights back towards the dramatic arts themselves. Central questions therefore became: how natural is naturalness (as a credo in all traditional theatrical performance), how spontaneous is spontaneous sensibility, and how authentic is the theatrical actors' craving for authenticity? For me, a suitable dramaturgical strategy was to transform the "back rooms" of the theatre into theatrical forms. Thus, in *Walk Cat, Walk!*, the Show, the Portrait-Interview, Auditions etc. were aesthetically examined and made into central



Scene fra *Walk Cat, Walk!*  
 Transiteatret Bergen 2002  
 Scene from *Walk Cat, Walk!*  
 Transiteatret Bergen 2002

former i selve forestillingen; catwalken ble dermed til teater og teateret til catwalk i en forestilling som tok den klassiske musikkens variasjonsform (variasjoner over et tema) som et overordnet formprinsipp. Som del av en slik (selv)kritisk ambisjon ble det også viktig å hente et blikk på teateret og teaterrommet som kom "utenfra" rampelyset og teaterhøyskolens standardiserende tryllekrets av dramatekst-instruktør-skuespiller og scenograf. Dette blikket "utenfra" ble billedkunstneren Ingrid Berven, som på en dristig og offensiv måte kom dette atypiske teaterprosjektet i møte på et tidspunkt da det i det hele tatt å tale om politikk i norsk teater var ensbetydende med aktiv (eller i beste tilfelle passiv) kulturpolitisk dødshjelp. Sett retrospektivt er det særlig ett spørsmål som ble påtrengende i arbeidet med *Walk Cat, Walk!*: Bør man i det hele tatt kalle seg "dramatiker" når man som forfatter skriver for et teater som verken er tekstdominert eller dramatisk? Uansett, i et slikt teater, hvor ikke "dramateksten" – Den Gode Historien – blir til aksiom for teaterarbeidet som helhet, åpnes – som tilfallet var med *Walk Cat, Walk!* – teaterrommet opp både som et musisk og som et visuelt installasjonsmessig rom. Den forskyvingen fra den tradisjonelle dramahistoriens "tid" til et audiovisuelt "rom" som ligger i selve den formen forestillingen fikk, kunne nettopp (og kan fortsatt!) åpne opp teaterarbeidet som et produktivt "frirom" for en billedkunstner som Ingrid Berven.

Bergen 25. oktober 2005

forms within the performance; the catwalk thus became theatre and the theatre became catwalk in a show which employed the variation model of classical music (variations on a theme) as the ruling principle of form. As a part of this (self-) critical ambition, it was important to get hold of someone who could observe the theatre and theatrical space from without, outside of the spotlight and the standardizing circle of dramatic writer/instructor/actor and scenographer of the National Academy of Dramatic Arts. This gaze "from without" was to be the one of visual artist Ingrid Berven, who approached this atypical theatrical project both boldly and offensively, at a time when even discussing politics in Norwegian theatre was regarded active (or at best, passive) euthanasia. In retrospect, especially one question became imminent in the work with *Walk Cat, Walk!*: Should one even refer to oneself as "dramatic writer" in a theatre neither dominated by text, nor drama? Anyway, in such a theatre, where the "the dramatic text" – The Good Story – is not made an axiom for theatrical work as a whole, theatrical space, as was the case in *Walk Cat, Walk!*, is opened up both as a musical room, as well as one for visual installation. The shift from the traditional chronology of dramatic history to an audiovisual "room", as the form of the performance exemplifies, had (and still has!) the ability to open up theatrical work as a productive, creative arena for a visual artist such as Ingrid Berven.

Bergen 25 October 2005

CARNIVAL - in the garden of eve, Solveig Øvstebo	s	47
Pasninger / Passes, Gunnar Danbolt	s	51
Selvmål / Self goal, Gunnar Danbolt	s	53
Natt / verden / Night / The world, Gunnar Danbolt	s	55
Relikvieskrin, Gunnar Danbolt	s	59
Mandorla, Gunnar Danbolt	s	63
Likningen / Likeness, Erling Sandmo	s	65
See you, Martin Haugen	s	67
Sync, Knut Kolnar	s	69
Necessity, Knut Kolnar	s	75

# IDENTITET OG SAMFUNNSKRITIKK

## IDENTITY AND SOCIAL CRITICIZM

SOLVEIG ØVSTEBØ

Kunsthistoriker, kurator, intendant Bergen Kunsthall

Art Historian, curator, director of Bergen Kunsthall

2002

# Carnival con carne

## Ingrid Berven: "CARNIVAL - in the garden of eve"

*She leaned herself against a fence*

*Just for a kiss or two*

*And with a little pen-knife held in her hand*

*She plugged him through and through*

*And the wind did roar and the wind did moan*

*La la la la la, La la la la lee*

*A little bird lit down on Henry Lee*

Nick Cave "Murder Ballads"; Henry Lee

I videoen CARNIVAL - in the garden of eve inviterer Ingrid Berven til gilde. Sensuelle kvinnelepper sluker i seg blomsterblad som flyter rundt i bildet. Men hvem er det egentlig som blir fortært av hvem på dette fargerike karnevalet?

### Fest i Evas hage

Som en del av forarbeidet til dette videoprojektet, gjorde Ingrid Berven en studie på kjøttetende planter. Via Berkeley Universitys nettsider fant hun frem til den såkalte Nepenthesplante-familien, også kalt kanneplanter. Denne planten har en sylindrisk, kanneformet struktur der insekter og mindre dyr fanges. I videoen setter Berven opp en kontrast mellom den vakre faunaen og de urovekkende egenskaper som også er forbundet til disse plantene. Alt fungerer tilsynelatende i en estetisk harmoni. Handlingen er repeterende og enkel. Uten lyd, og i sakte film blir bladene fanget inn av leppene. Men ved erkjennelsen av at det er kjøttetende planter som forsvinner inn i kvinnenes indre, får den visuelle poesien i fremstillingen en bismak.

Konsekvensen av å spise planten som selv spiser, blir at kvinnene fortæres innenfra. Eva er på veg inn i en selvdestruktiv runddans. Berven appellerer her til vår forestillingsevne, som forteller oss at den sensuelle leken må få ødeleggende konsekvenser. Likevel fortsetter leken. Kvinnene synes aldri å bli mette. Som styrt av

In the video Carnival in the garden of Eve Ingrid Berven presents a feast. Sensual female lips suck in petals floating around in the image. But who is really consuming who in this colourful carnival?

### Party in the garden of Eve

In the preparation of this video project, Ingrid Berven studied carnivorous plants. Via Berkeley University's web pages she found her way to the so called Nepenthes plant family, also known as the pitcher plant. This plant has a cylindrical, pitcher formed structure which traps insects and small animals. In the video Berven presents a contrast between this beautiful fauna and its disturbing characteristics. Everything functions in a seemingly aesthetic harmony. The action is repetitive and simple. In silence and slow motion the petals are effortlessly caught by the lips. However, the knowledge of the carnivorous nature of this plant, as its petals disappear deep inside the females, lavishly provides the visual poetry with an after-taste.

The connotation of eating a plant that itself also eats, is that the women are consumed from within. Eve has begun a self-destructive waltz. Here Berven appeals to our reason, which informs us that this sensual game can only end in destruction. But the game goes on. The women appear insatiable. As though driven by ritual they consume again and again, with no reaction to what they



et ritual sluker de til seg bladene om og om igjen, uten å vise reaksjoner på det de spiser. En kynisk likegyldighet preger videoens handling, og kvinnene blir ikke fremstilt som offer for kanneplantene. Kvinnene velger med overbevisning sin egen selvdestruksjon. De gjøres sterke gjennom sine valg. De har frihet til å konsumere og til å fråtse, samtidig som de velger å selv bli fortært. Berven presenterer således en feministisk undertone i dette verket. Eva blir symbolet på en overlegen kvinnelighet, som beveger seg mot det nærmest obskøne og truende. Kvinnenes innbydende skjønnhet, blir knyttet til et skremmende scenario. Det man først trodde var kjærlige kyss, blir erstattet av destruktive handlinger.

Berven benytter ikke påtrengende virkemidler, men hentydningene er mange. Kroppens begrensninger og egenskaper blir fremhevet på en subtil måte. Tanken på hva som fysisk skjer med kvinnene, blir etter hvert mer dominerende for vår mottakelse av verket, enn de sterke fargene og det visuelle spillet i videoen. Betrakteren oppfatter at det er noe som ikke stemmer. Dette "noe" som ikke kan forklares, er etter min mening et viktig aspekt i Bervens video, og tilfører mer til en tolking enn å diskutere verket ut fra et estetisk eller et feministisk perspektiv.

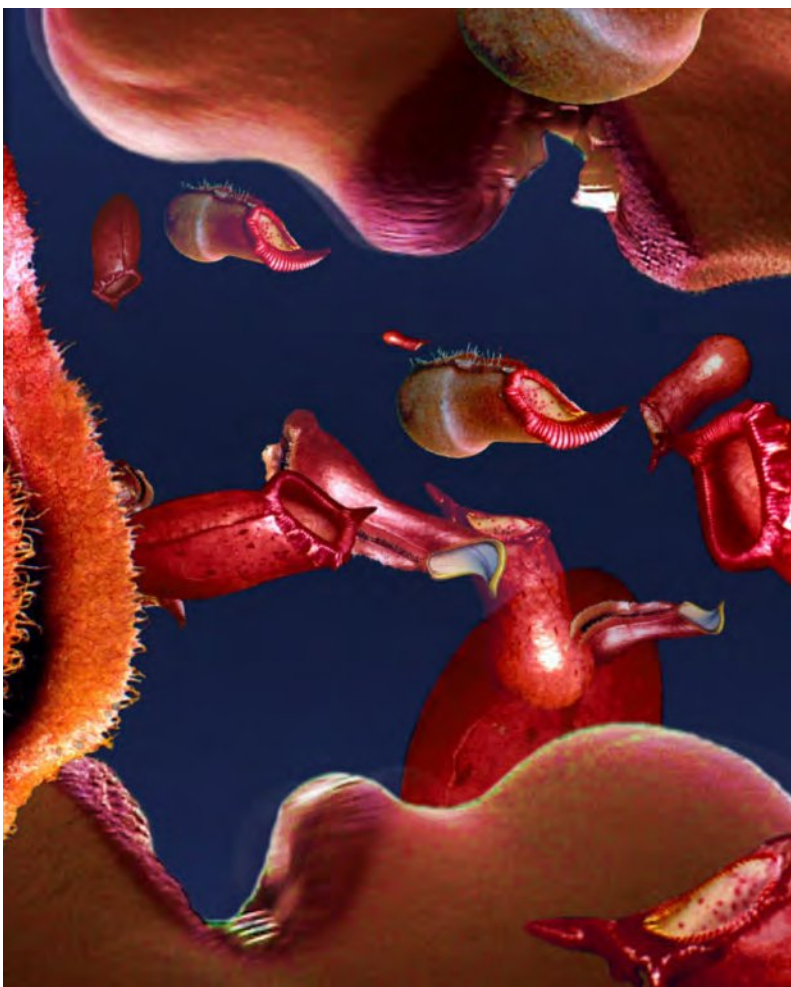
Kvinner i lek med blomster er ikke et uvanlig bilde. Å gi dette bildet et sensuelt tilsnitt ved at de spiser

eat. A cynical indifference characterises the action, and the women are not presented as victims of these pitcher plants. It is with conviction that these women choose their own self-destruction. They are strengthened by their choice. They have the freedom to consume and gorge, while simultaneously they are choosing to be themselves consumed. Thus Berven presents a feminist undertone in this work. Eve becomes a symbol of superior femininity approaching obscenity and threat. The tempting beauty of the women reveals a frightening scenario. What one primarily considered a loving kiss, becomes a destructive action.

Berven does not employ dynamic agents, but connotations are in plenty. The body's limitations and characteristics are subtly emphasised. Our consideration of the physical consequences for the women gradually increases in our perception of the work to eventually dominate over the strong colour and visual play of the video. The observer comprehends that something is not right. This "something", that defies explanation, is for me an important aspect of Berven's video, and leans more towards an interpretation than any discussion from an aesthetic or feminist perspective.

Women at play with flowers is not an unusual image. To provide this image with a sensual quality, by having





blomstene, ligger heller ikke utenfor vår fatteevne. Det uforståelige befinner seg imidlertid i kombinasjonen mellom plantenes karakter, og kvinnenens higen etter det ødeleggende og fatale som er knyttet til de kjøttetende plantene. Fremstillingen innehar en absurditet ved at kvinnene likevel er "herre" over sin egen situasjon. De velger sin skjebne, drevet av en underbevisst trang til selvdestruksjon.

### **Irrasjonell fornuft**

Tiltrekningen til det destruktive er et stadig tilbakevendende aspekt ved vår tilværelse. Vi frykter det groteske, men ønsker likevel å få et glimt av det. På tross av at dette er allmenne reaksjoner, befinner de seg likevel på siden av vår kulturelle logikk. Hva er det som får mennesket til å trekkes mot det ødeleggende?

I *CARNIVAL - in the garden of eve* leder Ingrid Berven betrakteren forbi det estetisk visuelle, til mer underliggende spørsmål. Denne forståelse av verket kan belyses ved å koble arbeidet opp mot aspekter ved teoriene til den franske tenkeren Georges Bataille (1897-1962). Bataille er mest kjent som overskridelsens tenker, og hans tekster tar utgangspunkt i nettopp dette udefinerbare ved det menneskelige sinn. Uansett hvilke anstrengelser vi gjør oss for å forklare verden, organisere

them eat the flowers, does not lie outside our comprehension. In this case the incomprehension lies in the combination between the character of the plant and the women's yearning for destructive calamity, so easily associated with the plant's carnivorous nature. There is absurdity in the presentation of the women as being nevertheless "masters" over their own situation. They choose their fate, driven by a subconscious desire for self-destruction.

### **Irrational reason**

This attraction towards the destructive is a steadily recurring aspect of our existence. We fear the grotesque, yet desire a glimpse of it. Despite the commonness of this reaction it nevertheless lies outside of our cultural logic. What is it that attracts people to the destructive?

In *Carnival in the garden of Eve* Ingrid Berven guides the observer around the visual aesthetic towards more latent questions. More light can be shed on this perception of the work by relating it to aspects of the theory of French thinker Georges Bataille (1897- 1962). Bataille is well known as a boundless thinker, and his writings stem from precisely this indefinable nature of the human mind. Regardless of how much we strive to explain or make sense of the world, to organise it and build dynamic economical, social and political structures, there will always,

*CARNIVAL - in the garden of eve*, 2001. Stillbilder fra videoanimasjon

*CARNIVAL - in the garden of eve*, 2001. Stills from videoanimation

den, og danne dynamiske økonomiske, sosiale og politiske strukturer, vil det i følge Bataille være "noe" som ikke passer inn. Bataille eksemplifiserer dette mellom annet gjennom erotikkens erfaringspekter, dødens plass i vår eksistens, eller som også vist hos Eva: Vår tiltrekking til selvdestruksjon. Dette er elementer ved tilværelsen som vanskelig lar seg fange i rasjonelle vendinger, og som derfor forstyrrer et enhetlig samfunn der målet blir å hele tiden kontrollere denne siste rest ved hjelp av tabuer. Bataille insisterer på at det er de irrasjonelle kreftene i mennesket som danner grunnlaget for en tenkning omkring eksistens, fellesskap og samfunn. Kreftene manifesterer seg i gleden, begjæret og angsten. Før man kan gi noen analyse av samfunnet, må vi, i følge Bataille, gå via en utforsking av selvet. Denne utforskingen betegner han som den "indre erfaring", og er individets egen bevegelse mot grensene for det aksepterte, grunnet i en menneskelig trang til å stille spørsmål og å utforske. Den indre erfaring er derfor alltid overskridende og blir for Bataille en søken ut av det bestående; det som er vedtatt. Tilsynelatende ubegripelige sider ved mennesket er således redskap for å begripe det eksisterende. Uten erkjennelse av menneskets irrasjonalitet kan ikke mennesket bli forstått.

Videoen CARNIVAL - in the garden of eve kan ved første øyekast likne en reklamefilm vi kjenner fra kommersielle medier. Den formidler en estetikk vi er vant til å se. Men skjult under denne "glossy" overflaten møter vi kvinner som skiller seg fra massesamfunnets stereotyper. Kvinnenes handlinger gir betrakteren groteske assosiasjoner. I stedet for en behagelig klarhet får vi kjennskap til noe merkelig og ødeleggende. Ingrid Bervens verk kan således demonstrere de iboende ytterkanter i det Bataille definerer som den indre erfaring. Eva avslører sine destruktive handlinger for betrakteren. Men denne trangen til selvutsettelse kan samtidig synliggjøre brister ved det bestående, der individet blir slukt av et konsumerende samfunn - mer fråtsende enn noen gang. Verket skaper spørsmål og tankesett som ut fra erfaringen om dette udefinerbare, prøver å organisere tilværelsen på en konstruktiv måte. Gjennom karnevalets motsetninger mellom det vakre og det groteske, utfordrer Eva betrakteren til å gjøre sin egen indre utforsking.

according to Bataille, be "something" that doesn't conform. Bataille exemplifies this through the erotic experience spectrum, death's place in our existence, or as is also displayed with Eve: Our attraction towards self-destruction. These elements of existence are difficult to grasp in rational terms, they therefore unsettle a society where the ultimate aim is for constant control by way of taboo. Bataille insists that it is this and the same irrational power within humans which constructs the basis for thought around existence, community, and society. This power manifests in happiness, desire and anxiety. Before one can provide any analysis of society, we must, according to Bataille, undergo an investigation of the self. He describes this investigation as "The Inner Experience", and explains it as the individual's search for their personal boundaries for the acceptable, based on the human need to question and investigate. The inner experience therefore is forever boundless, and for Bataille becomes a search beyond the established order; that which is accepted. Seemingly incomprehensible sides of people are thus instrumental in the comprehension of the existing. Without the acknowledgement of human irrationality, humans cannot be understood.

At first glance Carnival in the Garden of Eve might resemble some advertisement we half recognise from commercial media. It imparts an aesthetic we are used to seeing. But concealed below its "glossy" surface we meet women removed from mass media stereotypes. The activity these women display provides the observer with grotesque associations. Instead of pleasant clarity we receive knowledge of something strange and destructive. Ingrid Berven's work can thus be seen to demonstrate those inherent extremities of what Bataille defines as the inner experience. Eve reveals her destructive tendencies to the observer. But this desire for self-annihilation can simultaneously reveal flaws within the established, where the individual is swallowed by a consuming society - more gluttonous than ever. This work poses questions and patterns of thought that from the experience of the indefinable, attempt to organise existence in a constructive manner. Through the carnival's contrast between the beautiful and the grotesque, Eve challenges the observer to embark on their own inner investigation.

GUNNAR DANBOLT

Professor i kunsthistorie / Professor art historian

1999

# Pasninger

## Passes



I en tre-og et-halvt-minutts video med tittelen *Pasninger* spiller hun selv hovedrollen. Tittelen henspiller på fotballspråket, og handlingen er påkledningens mange valg. Hun står i begynnelsen bare ikledd BH og truse med et hav av klær rundt seg på gulvet. Og spørsmålet er: Hvilke klær passer for de følelser jeg har akkurat i dag? Hvilke plagg vil fremheve min skjønnhet? Eller min personlighet? Eller min velvære? Alle disse spørsmålene er akkompagnert av Namchylac's hakkende strupelyder. Det er de som gjør oss oppmerksom på at selv påkledningen er blitt invadert av det stress som er blitt menneskets trofaste følgesvenn i det moderne.

Denne video-sekvensen er på mange måter en nøkkel til Bervens kunstnerskap. For den idé som kommer til uttrykk i video-sekvensen, er at ytre og indre mening ikke er to separate fenomener, men ett og det samme. De ytre bevegelsene videoen viser at kunstneren gjør, er svar på de spørsmål den indre verden stiller. Det var dette den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty kalte kroppsuttrykk. Og dette kroppsuttrykket – mimikk, gester, bevegelser – forteller oss hva som lever «inne i» kroppen, men ikke adskilt fra den. For jeg har ingen kropp – jeg er en kropp. Bevisstheten er ikke noe som er adskilt fra kroppen, ja, utgjør en motsetning til den. Bevissthet er kroppsbvissthet. Det er den som knytter det ytre og det indre sammen.

Dette kroppslige uttrykk er det som «taler» i vi-

In a three and a half minute video entitled *Passes* it is Berven who plays the main role. The title reflects the language of football, and the action the many choices of dress. She stands in the beginning dressed only in a bra and pants, surrounded by a sea of clothing. And the questions are: Which clothes suit the way I feel today? Which garment will emphasise my beauty? Or my personality? Or my well being? All these questions are accompanied by Namchylac's chopped guttural sounds. The sound makes us aware that the dressing has been invaded by a stress factor, which has become the faithful companion of contemporary people.

This video sequence is in many ways a key to Berven's artistry. Because the idea expressed in the video, is that outer and inner meaning are not two separate phenomenon but one and the same. The outer movements performed by the artist are the answers to the questions that the inner world poses. This was what the french philosopher Maurice Merleau-Ponty called body expression. And this body expression – mimicry, gestures and movements – tells us about what lives "inside" the body, but not divided from it. Because I have no body – I am a body. The consciousness is not something apart from the body, but is in fact something that constitutes a contrast to it. Consciousness is body-consciousness. It is this that joins together the inner and the outer. This body expression is what "talks" in the video, and this body expression

*PASNINGER*

1999, stillbilder fra video.

*PASSES*

1999, stills from video.

deoen, og dette kroppslige uttrykk er det også Bervens mange installasjoner egentlig handler om. Selv-mål er et godt eksempel, for det vibrerer mellom spillets kroppslige uttrykk og seksualitetens. Uttrykkene er forskjellige og det skulle vise at også det indre liv må være ulikt i de to situasjonene. Og likevel kan begge fanges i det samme verk.

Og vender vi tilbake til Natt/Verden og Mandorla, husker vi at ett av temaene i begge er forholdet mellom orden og det levende liv. Fordi vi som levende mennesker puster, beveger oss, handler – altså uttrykker vår kroppsbewissthet – vil vi med nødvendighet ødelegge enhver orden, for orden forutsetter den absolutte ro. Igjen er temaet vilkåret, betingelsene, for det levende liv, og spenningene mellom de kroppsuttrykk som er karakteristisk for menneskelivet, og de begreper, de systemer, den orden, som er nødvendig for å fange livet inn og forstå det. Det er avgjørende problemer Berven tar opp i sin kunst, problemer av eksistensiell karakter. Likevel er det ikke tale om «å sette problemer under debatt», slik man skulle gjøre det for 100 år siden. For problemene er kun antydning i former og strukturer som er rommelige og vide nok til også å kunne tolkes på andre måter. Slik er dette ikke annet enn et forsøk på en mulig lesning av arbeidene hennes – det fins også andre. Men dette skulle likevel være tilstrekkelig til å vise at Ingrid Berven makter å engasjere oss og få oss til å reflektere over vesentlige problemer. Samtidig som hun gir oss store estetiske opplevelser. Det er ingen dårlig kombinasjon.

is also what Berven's many installations are really about. Self-goal is a good example because it vibrates between the body expression and the sexuality of the game. The expressions are different, therefore should show that the inner life in these two situations must also be different. And yet both can be caught in the same work.

And if we return to Night/the world and Mandorla, we remember that a similar theme in both was the relation between order and the living life. Because we as living people breath, move, act – consequently we express our body-consciousness – we will by necessity destroy all order, because order presupposes absolute stillness. Again the theme is the condition and terms for the living life, and the tensions between those body expressions that are characteristic of human life, and those notions, those systems, the order, that is necessary to grasp life and understand it.

It is conclusive problems that Berven deals with in her work, problems of an existential character. However it is not about "opening up problems for debate" as one would have done 100 years ago. Because the problems are only indicated in forms and structures, spacious and wide enough to also be interpreted in other ways. This approach is nothing other than an attempt at a possible reading of her works – there are others to be found. But it should nevertheless be sufficient to demonstrate, that Ingrid Berven manages to engage us in and make us reflect over essential problems. While simultaneously providing us with great aesthetic experience. It is not a bad combination.

*\*\* The work Pasninger plays on the language of football. In a football context the Norwegian pasninger is equivalent to the English passes – passing the ball. The Norwegian pasning also means the English to fit or to suit. It is important for the reader to consider that the word play also includes the transmission of the ball from one footballer to another, and the transmission of a message, in this case a body expressive message, from one person to another or more. In English the word play does not function as readily as it does in Norwegian, however it is interesting that in one dictionary definition of the English pass it is stated – to change from one state or condition etc. into another.*

Translated from Norwegian by Gillian Carson

GUNNAR DANBOLT

Professor i kunsthistorie / Professor art historian

1999

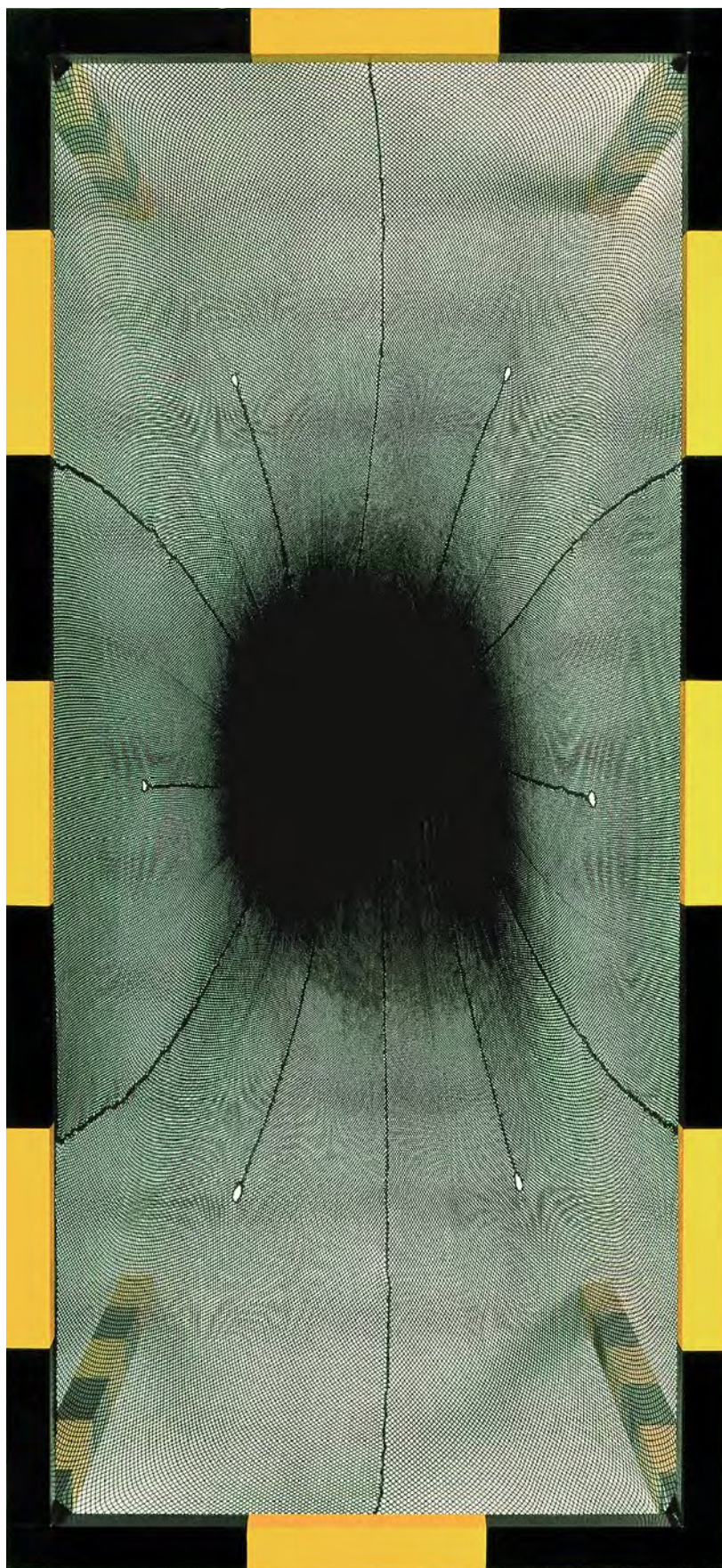
# Selv-mål

## Self-goal

Selv-mål er et mindre arbeid, mer et konseptuelt-basert verk enn en installasjon. Det er montert på veggen som om det dreier seg om en veggskulptur, men har en form som ikke ligner skulpturens. Derfor vil man snarere betrakte den som et tre-dimensjonalt verk, sammensatt av en treramme i svart-og-gult og en rekke nettingstrømpebukser som løper sammen i et svart punkt i midten. Også de fire stengene som fører fra hjørnene og inn mot veggen er malt i de svart-gule varselfargene.

Arbeidet kan ligne en basketballkurv eller et fotball- eller håndballmål, altså noe man kaster ball mot. Men det kan også, særlig slik det er montert på veggen, antyde et kvinnelig kjønnsorgan. Denne både-og-struktur er, som vi alt har sett, typisk for Bervens måte å arbeide på. Ser vi gjenstanden som et markert målområde, blir varselfargene vanskelig å forstå. For bør man være forsiktig med å kaste ballen i mål? Er ikke det selve hensikten med spillet? Men er det tale om et kvinnelig kjønnsorgan, er situasjonen en helt annen. Her er varsomhet og forsiktighet nødvendig i de aidstider vi gjennomlever, selv om det også her, i en viss forstand, dreier seg om et mål.

Så snart vi tenker i disse banene, vil vi innse at på seksuellivets område dreier det seg om et annet spill med andre regler enn i fotball og håndball. Riktignok finnes det også kjønnsatleter – moderne Don Juan'er – som



SELV-MÅL 1999, tre, nettingstrømpe  
SELF-GOAL 1999, wood, textile stocking

betrakter det kvinnelige kjønnsorganet som et målområde, og nøye noterer ned hvert mål de har oppnådd. Men de blander akkurat sammen to helt ulike spill som helst bør holdes separat. Man kan ha kjærlighet til fotball, men den kjærligheten er anderledes enn den som utfolder seg mellom mennesker.

Det er her tittelen kommer inn, for Selv-mål kan både bety selvmål og «selv eventuelt mål». Som selvmål blir målet selvtilfredstillelsen, og den har lite og ingenting med kjærlighet å gjøre. Men i «selv eventuelt mål» får vi en ambivalens hvor selv og mål splittes ad og nærmer seg et enten-eller. Enten en satsning på selvet, som først kan utfolde seg og bli til i forhold til et annet selv som IKKE betraktes som et mål, men en utfordring - eller et mål som drukner selvet og lar det gå under i ekstasen.

Det er akkurat fordi Berven makter å finne former og strukturer som kombinerer områder vi ellers betrakter som helt adskilte og ulike, som sport og sex, at hun kan få betrakterne til å generere nye tanker – sette dem inn på nye spor.

Self-goal is a smaller work, a more conceptually based work than an installation. It is mounted on the wall like a sculpture, but has a form not reminiscent of sculpture. Therefore one will sooner observe it as a three dimensional work, consisting of a black and yellow wooden frame, and a series of fish net tights that run together to a black point in the middle. The four bars that run from the corners and in towards the wall are painted black and yellow, the colours of warning.

The work can be reminiscent of a basket ball net or a football goal, ie. something one aims balls at. But it can also, especially in the way it is mounted on the wall, indicate a female sexual organ. Both this and the structure as we have already seen, is typical of the way Berven works. If we see the object as a marked goal area the warning colours are difficult to understand. Ought one to be careful when throwing balls at the goal? Isn't that the point of the game? But if it is about a female sex organ the situation is something quite different. Caution and care are necessary in this aids era we live in, and even within this context it can still be about scoring a goal.

As soon as we ponder this context we realise that in the area of sexual activity it is all about another game, with rules other than those of football and handball. Because of course there are also sexual athletes – modern Don Juans – that see the female sexual organ as a goal area, and who accurately calculate every goal they have scored. But they blend two completely different games that really ought to be kept separate. One can have a love of football, but that is a very different kind of love from the type that develops between people.

It is at this point the title arises, because Self-goal can mean both "self-goal" and "self eventual goal". As self-goal the goal becomes self-satisfaction, which has little or nothing to do with love. But with "self eventual goal" we have an ambivalence, where self and goal split and approach an either or. Either an ambition of the self, that first unfolds itself to become a relation to another self that. IS NOT seen as a goal, but as a challenge – or a goal that drowns the self and lets it go under in ecstasy. It is precisely because Berven manages to find forms and structures, to combine areas we otherwise see as completely divided and different, like sport and sex, that she can lead the observer to generate new thoughts – set them onto new tracks.

# Natt/Verden

## Night / the world

Også *Natt/Verden* må betegnes som et verk som har kvaliteter i seg selv, uavhengig av den effekt verket vekker til live. Det består av seksten vertikale neonrør festet til en kvadratisk metallramme oppe og nede slik at det oppstår en kube med målene 180 x 180 x 180 cm. Inne i og rundt kuben er det på gulvet plassert tretten fotballer, laget i sement, men med innrisset mønster som gjør dem til forveksling lik virkelige fotballer. De er da også fotballens mål.

Det første som griper en når man ser dette verket, er designet – akkurat som tilfelle var med Relikvieskrin. Vi kan uten særlige problemer tale om et vakkert, lett teknologisk-orientert design – med klare minimalistiske overtoner. Og ikke så lite antiseptisk. Det ser ikke ut som om fotballene hverken har berørt gress eller fotballsok. De ligner mer på ideen «fotball» enn de man sloss om på all verdens fotballbaner. Men hva har fotballer med kuben å gjøre? Og hva har kube og fotballer med *Natt/Verden* å gjøre, og hva menes det egentlig med denne tittelen?

Det er disse spørsmålene som vekker undring og forundring, når man går rundt verket og ser nærmere på det. Eller sagt på en annen måte – det er her verkets tennsats ligger. Vi har fått noen spørsmål å gruble over – for hvilket konsept ligger egentlig bak denne minimalistiske strukturen? Til hjelp – eller distraksjon? – kommer nesten usøkt et mylder av assosiasjoner. De flimrer rundt i bevisstheden som apekatter - snart her og snart der. Kuben ligner aller mest på en stor lekegrind - ikke beregnet på små menneskebarn, for de ville hurtig krøpet ut mellom sprinklene, men på en eller annen fremtidig art av (gen-manipulerte) kjempebarn som antagelig ville ha brukt fotballene som lekeballer. Nå er neonrør lite

*Night/the world* must also be considered as a work with qualities in itself, independent of the effect it has on the observer. The work comprises of 16 vertical neon tubes, the tubes are attached to a quadratic metal frame which constructs a cube of dimensions 180 x 180 x 180 cms. On the floor, inside and around the cube, are placed 13 footballs. The balls are made of cement, but are imprinted with a football pattern that makes them, much to our confusion, look exactly like real footballs. They are then also the football's aim.

The first impression of this work is the design – as in the case of Reliquary. Without any difficulty, we can talk about a beautiful, low tech-oriented design - with clear minimalist overtones. And not too far from antiseptic. The footballs appear to have touched neither grass nor football boots. They look more like the idea "football" than those fought over in the world's football stadiums. But what have the footballs got to do with the cube? And what do the footballs and the cube have to do with *Night/the world*. And what is really meant by this title?

These are the questions that awake wonder and surprise, as one walks around the work and looks closer at it. Or alternatively - it is here the work's catalyst lies. At this point we have some questions to ponder over - because what really is the concept behind this minimalist structure?

To help - or distract? – comes an almost involuntary swarm of associations. They flicker around in the consciousness like monkeys – darting here and there. The cube is mostly reminiscent of a large playpen - not calculated for small children who would quickly crawl out from between the bars, but for some future species of



*NATT/VERDEN*, 1997, lysstoffrør, metall, sement  
*NIGHT/WORLD*, 1997, neon tubes, metal, concrete



egnet til lekegrinder, og lysende som de er, fremhever de sprinklene som søyler. Og dermed er assosiasjonen til greske templer en realitet. Den er ikke engang særlig søkt, fordi kubene har klare forbindelser med den stramme funksjonalistiske arkitektur vi blant annet finner hos Mies van der Rohe. Og hos ham er assosiasjonen til det greske tempel helt bevisst valgt - Nasjonalgalleriet i Berlin er et eksempel på det. Både hos van der Rohe og i de greske templene spiller geometrien en nøkkelrolle.

De greske templene vokse frem og opp av den amorfe klippen og var også i samme sten som klippen selv. Dette var ikke tilfeldig - for formålet var at tempelet med sine matematiske proporsjoner skulle vise hvordan verden egentlig er, under den kaotisk-sansbare overflaten. For der hersker den orden som tempelet åpenbarer. Slik er det greske tempel også en epifaneia, en åpenbaring, av verdens kosmiske karakter.

Sett i lys av dette blir ikke bare kubene interessant, men også de tretten fotballene. For de er uansett sine fotballmønstre også kuler. Og kulene og kubene var fra antikken av symboler på henholdsvis ånd og materie, eller himmel og jord. Da er det ikke uten poeng at bare noen få av kulene ligger innenfor kubene - de fleste fordeler seg utenfor den. Her ligger et interessant betydningspotensiale som kan tolkes i flere retninger.

Problemet er at kulene også er noe så prosaisk som fotballer, og det støter naturligvis an mot altfor vidt-favnende filosofiske tolkninger. For på en måte vender det perspektivet helt rundt. På den ene siden den esoterisk opphøyede kubene med sine lysende søyler, og på den andre siden noe så vulgært og prosaisk som en samling av alminnelige fotballer, plassert hulter til bulter utenfor og innenfor kubene. Dette sammenstøtet mellom helt ulike virkelighetsfragmenter - den rene matematikk med assosiasjoner til tempel og kosmos, og idrett og sport med kanaler over til massemedier, tidstrøyte, spillelagsskap, osv. - gjør det problematisk å få verket til å gå opp i én formel. Kubene får oss til å forvandle fotballene til kuler, mens fotballene trekker kubene mer i retning av lekegrind. Slik virrer dette verket mellom ulike nivåer og vil ikke falle til ro i noen av dem. Også en tredje assosiasjon kommer listende inn - forholdet mellom tempelet og oljeplattformen. Det nye Akropolis er oljefeltene i Nordsjøen, og der dyrkes ingen guder og der finner ingen ofringer sted. Riktignok er også oljefeltene omspunnet av myter, men de mytene omhandler ikke guder og helter, men økonomiske prognoser og landets velferd. Kubene forvandles da

(gene manipulated) giant children, who would probably use the footballs as play things. Nowadays neon tubes are not suited to playpens, and since they are illuminated they sooner emphasise the bars as pillars. Which provides us with an association to Greek temples. This comes as no surprise, since the cube has obvious connections with the strict functional architecture of Mies van der Rohe, with whom associations to the Greek temple has already been concluded. - and of which the National Gallery in Berlin is an example. In both the work of van der Rohe and in the Greek temples, geometry plays a key role.

The Greek temples grow out and up from natural rock and are also constructed from the rock itself. This was not coincidental - the intention of the temple, with its mathematical proportions, was to demonstrate how the world really is beneath the chaotic-perceptible surface, where the order the temple reveals, rules. In this way the Greek temple is also a manifestation, a revelation of the world's cosmic character.

Seen in this light, it is not only the cube that is of interest but also the thirteen footballs which are, despite their football pattern, also spheres. From antiquity the sphere and the cube are symbols of respectively spirit and matter, or heaven and earth. It is therefore not without significance that only a few of the spheres lie inside the cube - the rest are spread around on the outside. Here we find an interesting potential in the meaning of the work which can be interpreted in a number of ways.

The problem lies with the presentation of the spheres as something so prosaic as footballs, and this quite naturally can create a barrier against expansive philosophical interpretation. And it is at this point that, in a way, the perspective turns right around. On the one hand there is the esoteric - elevated cube with its illuminated pillars, and then on the other hand something as vulgar and prosaic as a collection of common footballs, placed helter-skelter in a mess, outside and inside the cube. This clash between completely different reality-fragments - the pure mathematics with associations to the temple against athletics and sport, with connections to mass media, trivia, game mania, etc. - makes it problematic to fit the work into a formula. The cube allows us to transform the footballs into spheres, while the footballs pull the cube in the direction of the playpen. The work therefore sways between these different levels and will not settle down in any one of them.

Then also a third association sneaks in - the relations-

til et lys-slott, struttende av selvbeundring og stolthet, der det duver fornøyet i det rike oljehavet - omgitt av alle de forankringspunktene som de runde boyene markerer. Men heller ikke i dette tilfelle glir elementene friksjonsfritt sammen.

Ofte kan tittelen kaste et forklarelsens lys over et verk ved å få det til å stå frem på en ny og uventet måte. Men hva innebærer egentlig tittelen *Natt/Verden*?

Når man hører ordet uttalt, kan det lett forveksles med nattverd – Jesu siste måltid med disiplene. Dette måltiden fant sted innendørs og det var 13 mennesker rundt bordet. I dette verket er det en kube som signaliserer rom og interiør, og tretten fotballer som kan stå for Jesus og apostlene som var benket rundt bordet. Vi kan knapt forhindre denne assosiasjonen fra å dukke frem, men tittelen er ikke nattverd, men *Natt/Verden*. Slik dette ordet er skrevet, må skråstreken stå for eventuelt, og i så tilfelle betyr tittelen at verket enten er et bilde på natt eller eventuelt på verden. Eller at det er en kombinasjon av natt og verden, eventuelt en verden som til forveksling ligner en natt. Ingen av disse tolkningene får verket til å gå meningsmessig opp, men tempel-assosiasjonen har likevel en forbindelse med en verden hvor alt er fullkomment - som kuben selv er det. Men i og utenfor denne kuben utfolder menneskelivet seg - fotballene - og skaper uorden og kaos. Slik kan natten komme inn. I så tilfelle er verket et bilde på menneskelivets vilkår - den nesten umulige balansen mellom ro og bevegelse. Kosmos er kun kosmos fordi det er i fullkommen harmoni, men derfor også helt ubevegelig. Mens livet derimot er en uro som med nødvendighet vil ødelegge alle fullkomne systemer.

hip between the temple and the oil platform. The new Acropolis is in the North Sea, the oil fields have no gods and there are no sacrificial sites to be found there. Of course the oil fields are also surrounded by myths, but these myths don't concern gods and heroes, but economical prognosis and the country's well being. The cube then transforms into a castle of light, bursting with self-admiration and pride, there it heaves, delighted in the oil-rich sea, surrounded by all the anchor points indicated by round buoys. But even at this point the elements do not slide friction free.

A title often sheds a light of explanation over a work, by making it stand out in new and unexpected ways. But what does the title *Night/the world* actually contain?

When one says the title out loud, it can easily be confused with *\*nattverd* - Christ's last meal with His disciples. This meal took place indoors and there were 13 people around the table. In this work it is a cube that signals the room and interior, while the thirteen footballs can stand as Jesus and His apostles seated around the table. We can however quickly prevent this association from arising, the title is not nattverd, but *Natt/verden* (Night/the world). The way the word is written, the oblique must stand for possibly, in which case the title means that either the work is an image of night, or possibly of the world. Or perhaps it is a combination of night and the world, maybe a world that in confusion resembles night. None of these interpretations lift the work to a higher level of meaning, but the association to the temple at least has a connection to a world where everything is perfect - like the cube itself. But inside and outside of this cube human life unfolds - the footballs - and creates disorder and chaos, and in this way the night can be included. In such a case as this, the work becomes a picture of the condition of human life - that almost impossible balance between rest and activity. The cosmos is only the cosmos because it is in perfect harmony, but is therefore also completely inflexible. While on the other hand, life is a commotion that with necessity will destroy all perfect systems.

*\*nattverd* is the Norwegian for The Last Supper, the reader must bear this in mind while contemplating the writer's interpretation, since in the English language this interpretation could not be made.

GUNNAR DANBOLT

Professor i kunsthistorie / Professor art historian

1999

# Relikvieskrin

## Reliquary

Ingrid Berven har ingen lang kunstnerisk karriere bak seg – i hvert fall ikke på billedkunstens område. For hun startet på et helt annet felt - musikkens. Hun tok først en lang utdannelse på Griegakademiet Institutt for Musikk, og har arbeidet både som orkestermusiker og som musikk-lærer. Det var først på slutten av 1980-tallet hun lang-somt beveget seg i retning av billedkunsten - tegning, maling og til sist det konseptuelle uttrykk. Fra 1990 til 1992 gikk hun på Kunstsolen i Bergen, og året etter var hun allerede opptatt på Kunsthøyskolen i Bergen, avdeling Kunstakademiet. I løpet av akademitiden var hun også et semester ved Kunstakademiet i Helsinki. Og før hun hadde avsluttet akademiet, hadde hun debutert og deltatt på flere utstillinger.

Debuten fant sted i 1996 på Vestlandsutstillingen med arbeidet *Relikvieskrin*. Det viste en rekke sirlig lagede metallbokser av forskjellig størrelse med påskrifter som Hud fra venstre bryst og Hud fra hode og så videre. Metallboksene var satt inn i en plexiglassform med tydelige henvisninger til middelalderens relikvieskrin - derav tittelen. Og tittelen er avgjørende for betydningen. For arbeidets mening eller betydning vil man først få øye på ved å sammenligne det med det middelalderiske relikvieskrinet, som også inneholdt rester av mennesker. Det er forskjellen mellom de to som skaper betydning.

De deler av en helgen man oppbevarte i middel-

Ingrid Berven has no long artistic career behind her - not in visual art - she began in a completely different field, the field of music. After she completed her long education at Griegakademiet Institutt for Musikk. (Grieg Academy Institute of Music), she worked as an orchestra musician and a music teacher. It was at the end of the 1980s she slowly began moving towards visual art - drawing, painting, and eventually conceptual expression. From 1990 to 1992 she attended Kunstsolen i Bergen (The Bergen Art School), then one year later became a student at Kunsthøyskolen i Bergen (Bergen College of Art, the Art Academy Dept.), where, while still a student, she spent one semester at the Helsinki Art Academy. When she completed her education Berven had already made her debut, and had participated in a number of exhibitions.

Berven's debut was in 1996 in Vestlandsutstillingen (annual exhibition of art from Western Norway) with the work entitled *Reliquary*. This work incorporates a number of meticulously constructed, metal boxes of various sizes, the boxes display inscriptions such as Skin from the left breast and Skin from the head. The boxes are contained in a plexi-glass case, with obvious reference to reliquaries of the Middle Ages - hence the title, which is very significant to the meaning of the work. In search of



alderens relikvieskrin, hadde magisk-helbredende kraft. Grunnen til det får man først øye på, når man kjenner den kristne grunnfortelling. Og den går i korthet ut på at den Jesus Kristus som var Gud og menneske, og som led, døde og oppsto igjen, fyllte alle de mennesker som ble ett med Ham gjennom sakramentene med en egen nådekraft. Denne kraften inspirerte ikke bare helgenen selv, men avsatte seg på alt det helgenen var borte i - fra legeme til klær, skriveredskaper, våpen, osv. De som senere berørte disse relikviene, kunne selv, om de var åpne og mottagelige, fylles med denne magnetiserende nådekraften.

Dagens bokser med menneskedeler tilhører ikke lenger kirkens sfære, men hospitalenes, og vitner ikke om en helbredende og frelsende mulighet, men snarere om en håpløs og meningsløs sykdom. Middelalderens menneskedeler fikk betydning gjennom en stor fortelling, men det finnes ingen fortelling lenger som kan gi en sykdom som kreft mening. For selv om vi vet uendelig mye mer enn man gjorde i middelalderen, er all denne viten fragmentarisk, fordi vi mangler en sammenheng, en fortelling, å sette den inn i. Slik er forskjellen fra middelalderen dramatisk, og det er denne forskjellen som setter oss på sporet av konseptet. Akkurat dét er en typisk postmoderne tanke.

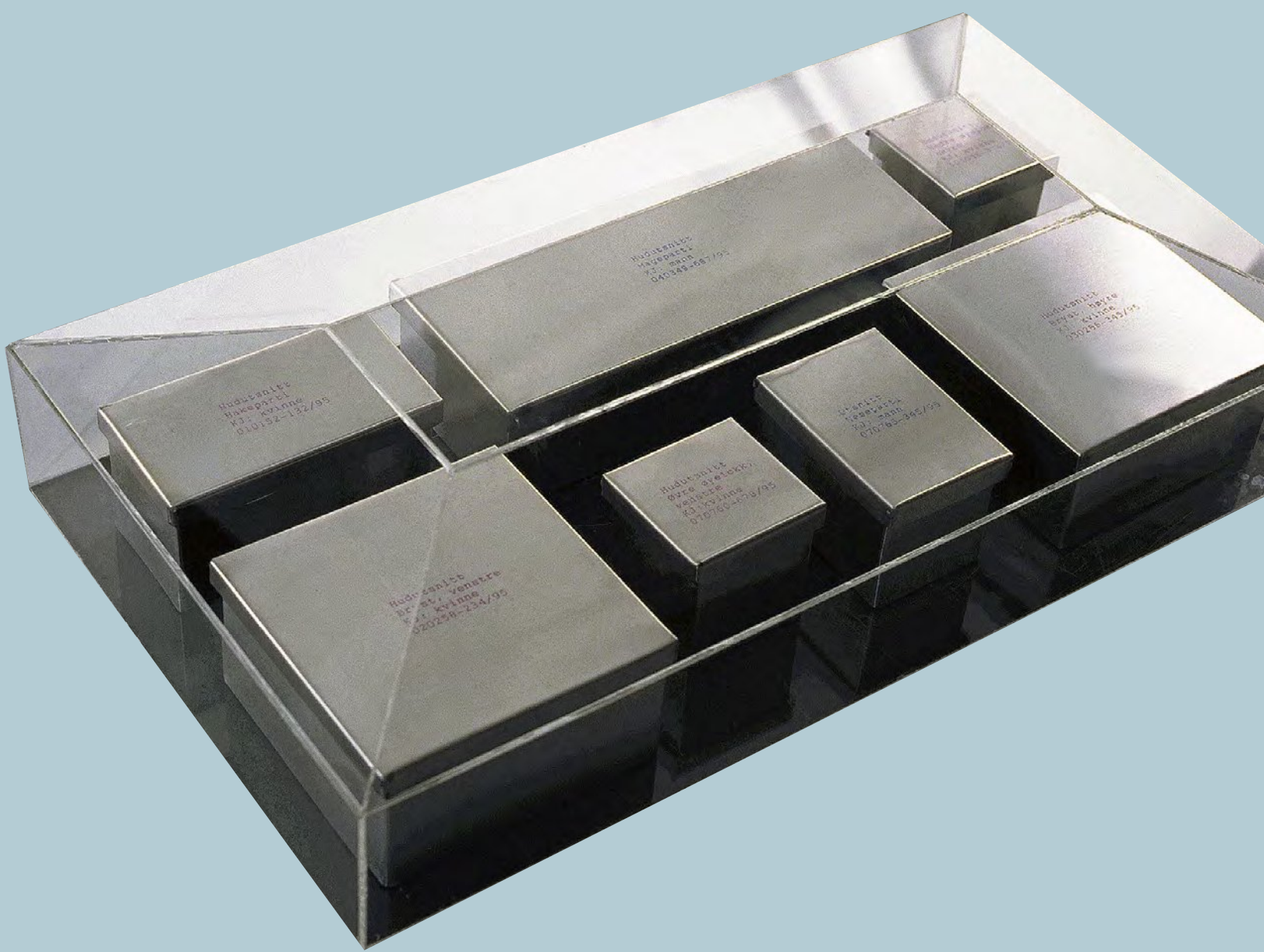
Innenfor den konseptuelle retningen - om man kan bruke en slik betegnelse - er verket selv, om man i det hele tatt kan tale om et verk, ofte av liten betydning. Det er den prosess som settes i gang hos betrakterne som er avgjørende, for det er den som kan virke oppklarende og genere nye tanker og nye synsmåter. Og det er, som vi nettopp har sett, *Relikvieskrin* et eksempel på. Men i dette tilfelle er også verket - skrinet i seg selv - viktig. Det viser at *Relikvieskrin* ikke primært tilhører kategorien konseptuell kunst, men snarere må plasseres under den konsept-baserte kunst, altså den kunst hvor ideen er inkarnert i et konkret verk.

the work's sense or meaning, one automatically makes a comparison between the art work and reliquaries of the Middle Ages, which also contained human remains. It is however the difference between the two that creates the meaning.

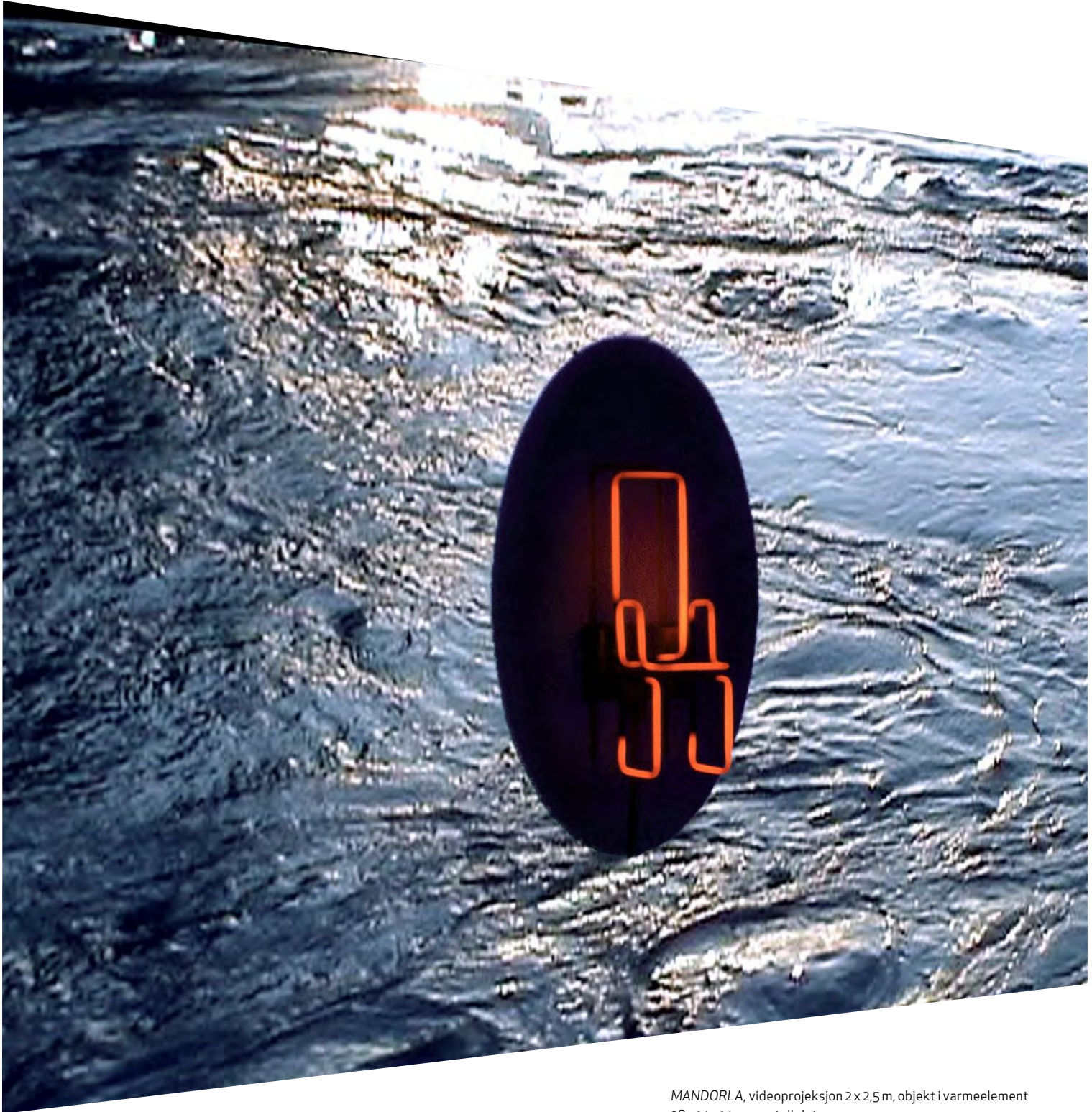
These parts of a holy man stored in the reliquary had magical healing power. The basis of which will be recognized by those familiar with the Christian narrative, which in summary is that Jesus Christ, who was God and man, who lived, died, and was risen again, filled all those who became one with Him through the sacraments, with a personal power of grace or mercy. This power applied not only to the saint's person, but everything pertaining to the saint - the body, clothing, writing tools, weapons, etc. Those who later touched the relics could themselves, if open and receptive, be filled with this magnetic power.

Today, boxes containing human parts no longer concern the sphere of Christianity, but that of the hospital, and they do not testify to any healing or possibility of salvation, but rather to a hopeless and meaningless disease. In the Middle Ages human remains acquired meaning through a great narrative, but we can no longer find any narrative that could possibly provide a sickness such as cancer with any meaning. Despite knowing infinitely more now than we did in the Middle Ages, our knowledge is fragmentary because we lack a context, a narrative, to set everything into. Seen in this way the difference from the Middle Ages is dramatic, and it is this difference that leads us to the concept. A very typical Post-Modern thought.

Within the conceptual direction - if one can use such a term - is the work itself, if one can talk at all about a work, often of little significance. It is the process initiated within the observer that is conclusive, that can prove enlightening, which can generate new thoughts and new ways of seeing. And *Reliquary*, as we can see, is an example of this. But in this case, it is also the work - the container itself - that is important. It shows that *Reliquary* doesn't primarily belong to the category of conceptual art, but rather must be placed under the heading of conceptually-based art, i.e. art where the idea is embodied in a tangible piece of art work. Which in this case concerns a work with clear aesthetic qualities, including an almost antiseptic design, which we instantly associate with hospitals and infirmaries.



RELIKVIESKRIN, 1996, metall, plexiglass, silketrykk  
RELIQUARY, 1996, metal, plexiglas, silk screen



MANDORLA, videoprojeksjon 2x2,5 m, objekt i varmeelement  
28x14x14 cm, metallplate  
MANDORLA, video still 2x2,5 m, object of heating element  
28x14x14 cm, iron plate

# Mandorla

## Mandorla

Dette er øyensynlig et tema i Ingrid Bervens kunst. For i *Mandorla*, vist på Vestlandsutstillingen i 1999, har hun et lignende tema. Montert på veggen i et eget rom fant vi en lysende tronstol, antydnet i tynne jernstenger som er rødglødende av varme. Et videoopptak av en strøm er projisert på veggen bak og rundt stolen - en strøm som hele tiden er den samme og likevel alltid anderledes. Stolen er i ro - den henger fast og gløder mot oss, mens alt omkring er i ustanselig forandring. Strømmen antyder metaforer som «tidens strøm», «livets strøm», «å være midt i livets hvirvel», osv., mens stolen både kan ligne på en elektrisk stol og en tronstol. I begge tilfeller antydes makt - makt til å herske over liv og død, og makt til å avslutte «livets strøm». Slik får vi på den ene siden en metafor på livets evig strømmende og forvandlende karakter, og på den andre siden på de samfunnsstrukturer vi mennesker prøver å legge over dette livet for å skape inntrykk av noe fast, trygt og uforanderlig.

Når vi ser denne hengende tronstolen mot en bevegende strøm, er det én assosiasjon enhver kunsthistoriker umiddelbart vil få, nemlig til Berninins alterutsmykning i Peterskirken i Roma. For der henger også en stor tronstol utfra veggen. Den er riktignok båret oppe av fire kirkefedre, men det gjør ikke inntrykket av hengende stol mindre. Over tronstolen er en rekke gyldne stråler, fylt av små engler, plassert rundt et stort vindu med en Hellig Ånds due svevende i midten.

Den konsept Berninis alterutsmykning skulle få de troende til å tenke på, var pavens ufeilbarlighet. Når paven sitter ex cathedra - på denne tronstolen - båret oppe av kirkens tradisjon og veiledet av Den Hellige Ånd, vil det han uttaler om trosspørsmål ikke kunne være feilaktig. Slik er denne hengende tronstol et symbol på autoritet og makt - mot det flimrende og bevegende lys over den. I Bervens *Mandorla* er stolen rødglødende og varmen, og tittelen henspiller på den store, ovale glorie som omspinner Kristus når han åpenbarer seg som Den guddommelige. En rødglødende, varmen, og tittelen henspiller på den store, ovale glorie som omspinner Kristus når han åpenbarer seg som Den guddommelige. En rødglødende, varmen, og tittelen henspiller på den store, ovale glorie som omspinner Kristus når han åpenbarer seg som Den guddommelige. En rødglødende, varmen, og tittelen henspiller på den store, ovale glorie som omspinner Kristus når han åpenbarer seg som Den guddommelige.

This is evidently a theme in Ingrid Berven's work, because in *Mandorla*, presented at the Vestlandsutstilling in 1999, there is a similar theme. Mounted on a wall in a separate room, a lighted throne, indicated in thin iron bars, glows red with intense heat. A video of a stream is projected on the wall behind and around the chair - a stream that is the same all the time, and at the same time always different. The chair is still - it is fixed and glares at us, while everything around it is in constant change. The stream indicates metaphors like "time's flow", "life's stream", "to be in the midst of life's swirl", etc., while the chair can resemble an electric chair and a throne. In both cases power is indicated - power to rule over life and death, and power to end "life's stream". Therefore on the one hand we have a metaphor for life's endless stream and changing character, while on the other hand we have the structures of society, that we humans try to impose on this life in an attempt to create an impression of something permanent, safe and unchangeable.

When we look at this hanging throne against a moving stream, the immediate association every art historian will make is to Bernini's alter in St. Peter's in Rome. Because in St. Peter's there is also a large throne hanging on the wall, which to be precise is borne by four fathers of the church, but which however does not in any way lessen the impression of a hanging chair. Over the throne is a large window surrounded by a series of golden rays filled with small angels, hovering in the centre is the Holy Ghost's dove.

The concept of Bernini's alter was to make the believers believe in the pope's infallibility. When the pope sits ex cathedra - on this throne - borne by the tradition of the church and guided by The Holy Ghost, then everything he says about religion cannot possibly be wrong. Therefore the hanging throne is a symbol of authority and power - against the shimmering and moving light above it. In Berven's *Mandorla* the chair glows red and radiates heat, and the title indicates the large, oval glory that surrounds Christ when He reveals Himself as The divine. A glowing red throne radiating heat - like a mandorla - before life's

kirkens konsept mer innsiktskapende enn likhetene. For det er akkurat gjennom konfrontasjonen med Peterskirkens mer entydige alteroppsats at vi oppdager ambivalensen og tvetydighetene. De fremkommer dels fordi stolen henviser både til tronstol og elektrisk stol, og dels fordi installasjonen har en religiøs tittel med en bestemt konnotasjonssfære forskjellig både fra makt og død.

Slik setter Bervens installasjon et spørsmålstegn til enhver tro på at sannheten med stor S kan uttrykkes entydig og autoritativt – og hun gjør det ved å fremheve det tvetydige og ambivalente. Dette kan tolkes både i et samtidig og i et fortidig perspektiv. I et samtidig perspektiv er det muligheten for de absolutte sannheter som trekkes i tvil, mens det i et historisk perspektiv blant annet vil antyde forskjellen mellom 1600-tallets enhetskultur og vår egen tids pluralisme.

På denne måten får Bervens installasjon større og mer omfattende betydning gjennom en sammenligning med Berninis, og det uansett om Berven har hatt dette i tankene eller ikke. For Berninis verk finnes, og hver gang en kunstner former installasjoner som tar opp noen av de hovedelementer Bernini arbeidet med, som en tronstol foran en skiftende bakgrunn, kan en informert betrakter ikke unngå å koble dem. Og dermed settes et meningsgivende spill i gang.

eternal stream, has unquestionable religious associations. And yet here, once again, it is the differences from St. Peters concept which create more insight than the similarities. For it is precisely through this confrontation with the more unambiguous alter piece in St. Peters, that we discover the ambivalence and ambiguity. They arise partly because the chair indicates both a throne and an electric chair, and partly because the installation has a religious title containing an obvious sphere of connotation, different from both power and death.

In this way Berven's installation sets a question mark on all belief that truth with a capital T can be expressed unambiguously and authoritatively – and she does it by emphasising the ambiguous and the ambivalent. This can be interpreted in both a contemporary and historical perspective. Within the contemporary perspective it is the possibility for absolute truth that is in doubt, while the historical perspective will, among other things, indicate the difference between the standard culture of the 1600's and the pluralism of the present.

Whether intentional or not, the comparison with Bernini's alter provides Berven's installation with a larger and more comprehensive meaning. Because Bernini's work exists, and every time an artist makes an installation which includes some of the main elements of Bernini's work, like a throne before a changing background, an informed observer cannot avoid connecting them.



ERLING SANDMO

Professor, idehistorie, Universitetet i Oslo

Professor, idea historian, University in Oslo

2006

# Likningen

## Likeness

Det mest spennende av alt er egentlig likning, det at vi likner hverandre eller kangjøre det. Selv etter lang tids atskillelse kjenner vi hverandre igjen, vi ser at vi er de samme – men da er det kanskje lenge med en viss usikkerhet, nettopp fordi mennesker likner hverandre: Er det virkelig henne jeg ser, eller er det en annen, en som likner? Og tvilen på en annens identitet kan til og med oppstå fordi man leser og kjenner igjen en beskrivelse eller et navn – eller kanskje ikke. Det er avgjørende å bli sikker.

For det er så mye som er fundert på dette, på identiteten mellom den som likner og det som det skal liknes på, det at alt skal stemme overens med navnene som er satt på det, med bilder, ansikter, med det som foreskrives som likheter. Men det identiske er et bedragerisk fenomen: "Identitet" er det unike, enestående, det som kjenner netegner hver enkelt av oss, identiteten er vårt selvbilde som alene – samtidig som identitet alltid forutsetter en annen, det er alltid identitet mellom den ene og den andre: En identitet kan ingen ha for seg selv, hvem skulle hun da være identisk med? Seg selv? Det vil vi jo aldri få vite: om vi likner oss selv. "Du er lik deg," sier vi, og det betyr at vi ikke helt forstår, at vi ikke riktig vet hvem du likner.

Men likner vi våre forbilder, likner vi dem vi ser på bilder – i media, i familiealbumene, i bøker? Kan vi likne på dem hvis vi vil, og kan vi unngå det, hvis vi ikke vil? Det er en gammel drøm og et gammelt mareritt. På 1600- og 1700-tallet handlet historieskriving om forbilder, eller snarere om eksempler. Unge adelsmenn studerte Aleksander den store fordi hans dyder var større enn alle andres, de var så åpenbare at det lot seg gjøre å etterlikne dem, gjøre hærføreren til et forbilde. For å bli ferdig utdannet, for å vinne seg en identitet, måtte de fremtre som identiske, så å si, med Aleksander: De ble presentert for en fiktiv situasjon der de måtte holde en tale slik Aleksander kunne ha holdt den, på gresk eller latin. Slik skulle de gjenspeile hans dyder, men i denne opplevelsen av identitet lå det også en erkjennelse av at lastene alltid var en fare, at identitet var en farlig ting, det var å finne seg selv på godt og vondt, man kunne aldri helt vite hva

The most interesting thing really is likeness, the fact that we appear, or may appear, alike. Even after extended periods of separation, we recognise each other, we recognise that we are alike – but perhaps with a touch of uncertainty, just because people look like each other: is it really her I am seeing, or someone else, someone who looks like her? This questioning of the identity of someone else, may also arise because one reads and recognises a description or a name – or maybe not. Achieving certainty is decisive.

Because so much is founded on this, on the identity of the source and the target for comparison, on the fact that everything is to agree with the names labelled onto them, with images, faces, with what is prescribed as points of similarity. But identity is a treacherous phenomenon: «Identity» is the unique, singular, what characterises each and every one of us. Identity is our self-image as alone – but at the same time identity always presupposes an other; there is also identity between this and the other. An identity is not for anyone to keep, who should she then identify with? Herself? We will never know: whether we are similar to ourselves. «You're just like yourself,» we say, implying that we do not quite understand, that we do not know quite who you are alike.

But are we like our idols, like who we see in the pictures – in the media, in family albums, in books? Can we be similar to someone, if we want to, or avoid it, if we do not? It is an old dream and an old nightmare. In the 17th and 18th century, the writing of history was all about idols, or rather, examples. Young noblemen studied Alexander the Great, because his virtues were greater than anyone else's, they were so apparent that they could be imitated, that the commander could be made an idol. To finish their training, to gain an identity, they had to become identical,



FOR-BILDER 2001, stillbilde av video, foto mor/far  
IDOLS 2001, video still, photo mother/father

det var man hadde funnet, hva det var man liknet.

Men hvor ble det av Aleksander i alt dette, i alle ettertidens identiteter? Kanskje ble han usynlig i sitt allestedsnærvær, eller i det minste gjenomsiktig, kanskje lot det seg ikke lenger gjøre å se ham som noe annet enn bare et forbilde, et speil med egne, utydelige konturer, eller kanskje som et vindu ut mot den større historien, et vindu som man måtte strekke seg for å kunne se ut av, men som man glemte i det man virkelig så, virkelig fikk sett verden med øyne som passet akkurat inn i Aleksanders blikk – selv om hans blikk var tomt, dødt, forlengst borte som blind marmor.

Er det slik også med alt det som manifesterer seg som forbilder også for oss? Er det slik, her, at i det du retter blikket mot et forbilde, stiller deg bak det, blir dere begge usynlige? At det er først i det øyeblikket du selv faktisk blir nesten lik forbildet, nesten identisk, at vi andre kan se hvem dere er? Kanskje har vi ment at ansiktet ditt har vært der, bakenfor bildet, annerledes, men vi har ikke visst det, vi har ikke kjent identiteten før den oppstår.

Og hvem sin identitet er det vi ser da? Er det din? Deg ser vi jo aldri klart, likevel, og i det identiteten later til å være der, i det sammenfallet mellom ditt ansikt og forbildets blir fiksert og stille, da er det egentlig bare forbildet vi ser, nå med en lett anstrøk av liv, av ufullkommenhet. Deg ser vi ikke. Og da, i det fikserte øyeblikket, vet vi at hvis vi nå tok tak i forbildets flik og trakk det til side, da vil det være tomt bak det, ingenting. Bare så lenge du ikke er identisk, kan vi ane din identitet; i det du bli identisk, er identiteten vunnet av en annen, av ditt forbilde, som nå trer frem på nytt, som seg selv. Som deg.

Tenk om det er slik at vi selv først trer frem når vi ikke er der, men når det er noen som forsøker å likne på oss, etterpå, som strekker seg, som smiler slik vi kan ha gjort det, som prøver å se med vårt blikk, og som sier: Dette er meg. Ser du meg nå?

so to speak, with Alexander. They were presented with fictitious situations, where they were to give a speech, as Alexander would have done it, in Greek or Latin. Thus, they were to reproduce his virtues, but while experiencing this identity, there was also a realisation of the dangers of vices, that identity was a dangerous thing, it involved discovering yourself, for good or bad, and never quite knowing what one had found, who one was like.

But what happened to Alexander in all of this, in all identities of posterity? Maybe he became invisible in his omnipresence, or at least transparent? Maybe he could no longer be seen as anything but an idol, a mirror with its own indistinct contours, or, rather, like a window to the larger history, a window to lean out of, which you forgot once you really, really saw the world through eyes to match Alexander's gaze – even though his gaze was empty, dead, long gone as blind marble.

Does this happen with anything which manifests itself as idols, even for us? Is it so, that once one gazes at an idol, stands behind it, both become invisible. That in this very moment you almost become totally similar, almost identical, that others can see who you are? Maybe we have thought that your face might have been there, behind the image, different, but we haven't known it, we haven't known identity before it emerges.

And whose identity do we see? Is it yours? We never see you clearly, anyway, and as that identity seems to exist, when the merger of your face and your idol becomes fixated and still, we are only looking at the idol, with a light touch of life, by imperfection. We do not see you. And then, in the fixated moment, we know that if we grabbed a corner of the idol and pulled it aside, we would find nothing behind it. It would be empty. We can only sense your identity, as long as you are not identical. As you become identical, identity is won by someone else, by your idol, re-emerging as itself. As you.

What if we only emerge when we are not there, but when someone tries to be like us, afterwards, stretching, smiling like we may have done, trying to see through our gaze, saying: This is me. Do you see me now?

# See you

## Følsomhet for makt eller maktfaktorenes orden – kommentar til kunstarbeidet SEE YOU.

Sensitivity to power or the order of power factors  
– A comment on the artwork SEE YOU.

I feltet mellom å bli sett eller forlatt spiller Ingrid Bervens arbeid SEE YOU på det mest grunnleggende maktbegrep vi kjenner. Selve urdisiplineringen. Barnet som avmek-  
tig styres av foreldrenes ultimative makt-  
middel. Jeg ser deg, jeg kan gjennomskue deg  
eller jeg forlater deg. Kjernemaktmidlene  
som brukes i oppdragelse av barn.

Selv om barnet er hjelpeløst har det til-  
gang til motmaktstrategier. Med klynking,  
sutring og gråt har barnet maktmidler som er  
så sterke at foreldre kan kontrolleres.

SEE YOU gjenspeiler et komplekst gjenbruk  
av slike maktmatriser. Kunstnerens omfat-  
tende referanser gir rom for mange lesninger  
av disse.

I TRIBUNAL FOR 12 STEMME er sutring,  
misfornøydhets selve det dømmende maktut-  
trykket. Den kritiske maktens posisjon. Den  
som innehar rett til å være misfornøyd inne-  
har en mektig posisjon. Det kritiske blikket er  
ikke bare det blikket som har rett til å avsløre.  
Men det har skjedd en forskyvning av legitim  
autoritet der det å innta en kritiserende væremåte gir  
rett til å dømme.

I SILKE-TRYKK har man en mer eksplisitt maktanvendelse med referanse til fysisk makt gjennom assosiasjonen til eksekusjonspeletongen og åstedet. Høytrykkspyleren er uttrykk for teknologisk renselse, mandighet og potensering av kraft.

CAMERA OBSCURA åpner rom for maktanvendelse



In the field between being seen and being abandoned, Ingrid Bervens SEE YOU plays upon our most fundamental means of power. The *Ursituation* of disciplining. The powerless child is controlled by the parents' ultimate means of power. *I see you. I can see through you or I am abandoning you.* The core means of power used when raising children.

Even though the child is helpless, it has access to counter-strategies. By whimpering, whining and crying, the

TRIBUNAL FOR 12 STEMME,  
stillbilder fra video.  
TRIBUNAL FOR 12 VOICES,  
video stills.

gjennom selvfokusering. Selvobjektivering. Det lyd-isolerte, taushetsbelagte rom for selvbetragtning. Skriftestolen der den religiøse praksis disiplineres konkret i forhold til adferd. Terapirommet der man blir ens egen dommer gjennom å bli observatør til egne tanker.

child controls means of powers strong enough to control parents.

SEE YOU reflects a complex recycling of such matrices of power. The artist's broad range of references provides room for a variety of interpretations.

IN TRIBUNAL FOR 12 VOICES, whining and unhappiness are judicial expressions of power. The position of critical power. The one with the right to be unhappy holds a mighty position. The critical gaze is not only the gaze with a right to reveal, but there has also been a shift of legitimate authority, where putting on a critical attitude provides the right to judge.

In SILK-SCREEN, we find a more explicit use of power with references to physical force, through associations to the firing squad and the place of execution. The pressure washer is an expression of technological cleansing, manliness and potentiation of power.

CAMERA OBSCURA provides room for the use of power through self-focus. Self-objectification. The soundproof room, sworn to secrecy for self-observation. The confessional where religious practise is disciplined concretely in relation to behaviour. The therapy room where one becomes one's own judge by observing one's own thoughts.



SILKE-TRYKK 2002, stillbilde video 2 x 2,5 m,  
høytrykkspyler.  
SILK SCREEN 2002, video still 2 x 2,5 m, pressu-  
re-washer.

KNUT KOLNAR

*Forfatter, dr. Philos*

*Author, dr. Philos*

2006

# Sync

## Kunsten å lytte til hjerteslag under vann

The art of listening for heartbeats under water

*Her er du i ditt rette element, du mann som endelig er ditt navn verdig, det er her du er på høyden med ditt begjær.<sup>1</sup>*

Vi lever i et kjønnslaboratorium. Nye, skjøre kjønnsprosjekter ser stadig dagens lys. Vi prøver ut nye måter å sette hjertet til kjønnnet på. Vi begjærer på stadig nye måter. Vi foretar jordomseilinger under havet. Lytter til hjerteslag under vann.

To mennesker svømmer i en lydløs verden. Det ene raskere enn det andre. Det ene hjertet større enn det andre. Det største tar inn mer oksygen, det minste jobber hardere, slår fortere, vil mer. Jager kroppen en millimeter lenger fram, runde etter runde. Lyden av pleksiglass mot hjerteslag under vann. En kjønnsomseiling under havet. Hver 12 runde tar kvinnen igjen mannen. I noe svømmetak er de synkrone, så er kvinnen forbi.

Jules Verne er blitt mann. Og mannen fylles av lyd, av lyden av hjerteslag under vann. Vannet er en stille verden, ingen pust, intet språk, kun en mørk lyd av trommende puls. Den brer seg, fyller beholderne, inntar virkeligheten; lyden av hjerteslag under vann. Det ene hjertet hurtigere enn det andre, de fortsetter, tak for tak bryter de seg gjennom vannet, til luften tar dem.

*Og kjønnnet hennes var så mektig at det var hun som måtte betale ham for å gå med på å undergi seg.<sup>2</sup>*

Vi forelsker oss i tidens klisjeer og tenner på kulturelle stereotypier. Og vi hevder hardnakket at vi er mer individer enn noensinne. Vi blir til i kappløpet om hvem vi er, hva vi skal være og hvordan positurene skal håndteres. Vi sloss med molekylene, tvinger atomene inn i nye baner. Vi fyller vin i bunnen av aromatiske glass, mens kvantenes sprang uopphørlig eksponerer tidens tilfeldighet. Vi trener nye fibre i kroppen, spenner andre muskler og strekker ryggraden langs andre horisonter. Vi arbeider frem et kjød som mumler i tunger; et system av tegn som

*It is here that you are at ease, man finally worthy of your name, it is here that you are back on the scale of your desires.<sup>1</sup>*

We live in a laboratory of the sexes. New, fragile projects of gender continue to emerge. We try out new ways of merging heart and gender. We lust in constantly evolving ways. We circle the globe submerged. Listening for heartbeats underwater.

Two people swimming in a silent world. One faster than the other. One heart bigger than the other. One taking in more oxygen than the other, the smaller working harder, beating faster, wanting more. Chasing the body a millimetre further ahead, round by round. The sound of Plexiglas against underwater heartbeats. Circling gender under the sea. Every 12 rounds woman catches up with man. Synchronised for a few strokes, then woman pushes ahead.

Jules Verne has become man. Man is filled with sound, with the sound of heartbeats underwater. The water makes a silent world, no breathing, no language, only a dark, throbbing pulse. It spreads, fills containers, becomes real; the sound of heartbeats underwater. One heart faster than the other, they continue, stroke by stroke, they wrestle through the water, until air takes them.

*And her sex was so powerful, she had to pay him to agree to submit.<sup>2</sup>*

We fall in love with the clichés of the time, excited by cultural stereotypes, claiming our individuality with more insistence than ever before. We are made in the race of who we are, what we want to be and how to handle the poses. We fight molecules, forcing atoms into new orbits. We fill our wine in the bottom of scented glasses, while quantum leaps incessantly expose the randomness of

er vanskelig å lese under vann. Og vi sperrer hverandre inne i de kroppertiden har å tilby.

*Han rister pikken sin henrykt lik et barn som leker med en rangle.*<sup>3</sup>

De kondisjonerte klasser markerte herredømme gjennom tennis og svømming. En ball i luften var et grevskap i kim. Frisksporten var kulturens vern mot urbanitetens fordervende brodd; mot blekfingrede kontorister, mot onanister med ejakulert ryggmarg svømmende mellom skyldtyngede hender, mot alkohol og allmenn skjørlevnet. En kropp i brekninger var et hav av avsky. Alt er vann sa filosofen Thales. Det er fukten som gir oss liv. Vi blir til i væte, og går til grunne i sand. Vi flørter med en ørken på tungespissen. Vår tid sender kroppene i vannet, for å vinne kjønnskurransen. Vi poserer med en strøken erotisk-cv, og stiller til start med stil i kjønnnet. Tenner håp og lar oss tenne. Forsøker å synkronisere.

*Søvnjengernes fitte, dette sølvpurret, lød som en konkylie, og hvis man la øret inntil, kunne man mot en maritim og enstonig bakgrunn komme til å høre budskapet sendt ut i kodespråk, som interferenser fra en radiosender på månens bakside.*<sup>4</sup>

Vi bærer på skjulte erotiske dannelsesreiser. Åpenbarer kroppene for hverandre, og lar vannet viske vekk sårbarheten. Pirres av sushibiter på en naken kropp, og slikker huden i oss rå, mens vi lengter etter nye erotiske pusterom. Vi tror på kjærligheten i vektløs tilstand. Våre seksuelle tenningsmekanismer er koblet til tidens kroppsdisiplin. Kjønnets hjerte er dunkelt som en såpeopera. Vi overmannes av kåthet når vi gjenkjenner våre ambisjoner og drømmer i en kropp som er sterkere, ivrigere og lenger på vei enn vår egen. Og vi yter litt til, svømmer litt lenger, knuller litt mer, ikke for lystens skyld, ikke for kjærlighetens skyld, men for ikke å falle ut av kjønnnet, for ikke å gå til bunns i en monotoni som overdøver ethvert hjerteslag.

<sup>1</sup> Louis Aragon *Irenes Fitte* (1997)

<sup>2</sup> Catherine Breillat *Pornokrati* (2002)

<sup>3</sup> Catherine Breillat *Pornokrati* (2002)

<sup>4</sup> Juan Manuel de Prada *Fitter* (2002)

time. We exercise new fibres in our bodies, flexing other muscles, stretching our spines along other horizons. We produce flesh, mumbling in tongues; as system of signs, hard to read underwater.

*He shakes his dick, thrilled, like a child playing with a rattle.*<sup>3</sup>

The conditioned classes marked their dominion through tennis and swimming, each ball in the air a budding dukedom. Sport was culture's shield against the corrupting sting of urbanism; against pale-fingered clerks, onanists with ejaculated spinal fluid swimming through their guilty hands, against alcohol and general frailty. A vomiting body was a sea of disgust. Everything is Water, philosopher Thales claimed. Moisture gives us life. We are made in water, and perish in sand. We flirt with a desert on the tips of our tongues. Our time sends bodies to water, to win the competition of gender. We pose with a flawless erotic CV, turning up at the starting line with styled sexes. Igniting hope and being ignited. Trying to synchronise.

*The cunt of the insomniac, this silver purr, sounded like a conch, and if you put your ear next to it, against a maritime and monotone background you would hear the coded message, as interference from a radio transmitter on the back side of the moon.*<sup>4</sup>

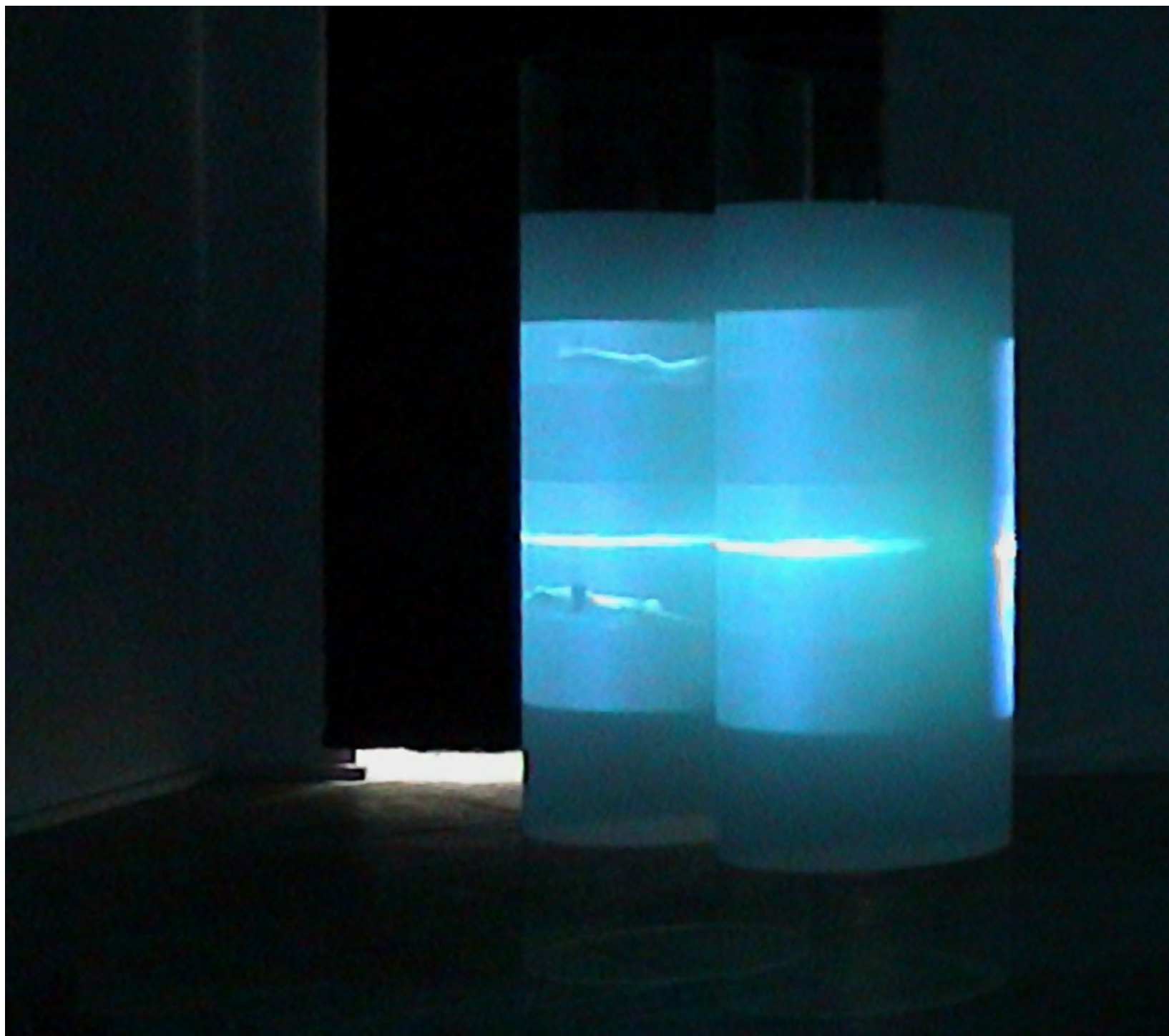
We carry hidden, educational grand tours of erotics. We reveal bodies for each other, vulnerability being washed away by the water. Excited by bits of sushi on a naked body, licking the skin raw, while we long for erotic breaks. We believe in love in a state of weightlessness. Our sexual ignitions are connected to the bodily discipline of our time. The heart of sex is as dim as a soap opera. We are overwhelmed by wantonness when we recognise our ambitions, dreaming of a body, stronger, more eager and further ahead than our own. We give some more, swim a bit faster, fuck a bit more, but not for the sake of lust, not for the sake of love, but to not fall out of sex, sinking to the bottom of a monotony, drowning the sound of any heartbeat.

<sup>1</sup> Louis Aragon *Irene's Cunt* (1997)

<sup>2</sup> Catherine Breillat *Pornocracy* (2002)

<sup>3</sup> Catherine Breillat *Pornocracy* (2002)

<sup>4</sup> Juan Manuel de Prada *Fitter* (2002)



SYNC, 2002. Stillbilde videoinstallasjon  
200 x 120 x 60 cm  
SYNC, 2002. Video still from installation  
200 x 120 x 60 cm







*You may talk to me about AESTHETICS, DESIGN, LIFESTYLE AND FASHION,*  
2004. 4 malerier, akryl på lin 0,85 x 0,85

*You may talk to me about AESTHETICS, DESIGN, LIFESTYLE AND FASHION,*  
2004. 4 paintings, acryl on canvas 0,85 x 0,85



KNUT KOLNAR

*Forfatter, dr. Philos*

*Author, dr. Philos*

# NECESSITY, 2010

## NECESSITY, 2010

**Skjermer og kaniner.** Det dyriske er en illusjon. Det finnes ingen "ren" seksualitet, når det gjelder mennesker. Driften er sammensatt av biologiske og psykiske størrelser og begjæret er infiltrert i kulturens skamterskler. Tenningsmekanismene er koblet til kropp og kulturelle stereotypier, og attraktivitetens regler er status, sosial posisjon, vitalitet og penger. I disse spenningsfeltene elsker og hater vi, - med åpenhet, humor, tilsørthet og tilstedeværelse. Med dypeste alvor og største lettvinthet tar vi del i en erotisk verden som spenner fra det konkret nærværende til det fullstendig absurde, som flakkende skjermer og konsentrerte kaniner.

**Rabbits and screens.** Primitive passion is an illusion. There is no such thing as "purity" in human sexuality. Our desires are a combination of biological and psychological factors and our desires are woven into a web of culturally defined thresholds of shame. The mechanisms that ignite our sexuality are based on body and cultural stereotypes, and the rules of attraction are status, power, vitality and money. Within this span of tensions we love and hate - with a sexuality that is open and humorous disguised and present. Deeply earnest and joyfully simple is this world of eroticism we are part of, spanning from concrete awareness to complete absurdity like shimmering screens and highly focused rabbits.



*Necessity, 2010 stillbilde video.*  
*Necessity, 2010 video still*

Spor/Tracks, Grethe Grathwol	s	78
Paradis/Paradise	s	80
KorsVEG / CrossROAD	s	82
Flowers And Bees	s	84

# KUNST I OFFENTLIG ROM

## PUBLIC ART



*OPTOGRAFISKE SPOR 2000, lysdioder*  
*OPTOGRAPHIC TRACS 2000, led lights*

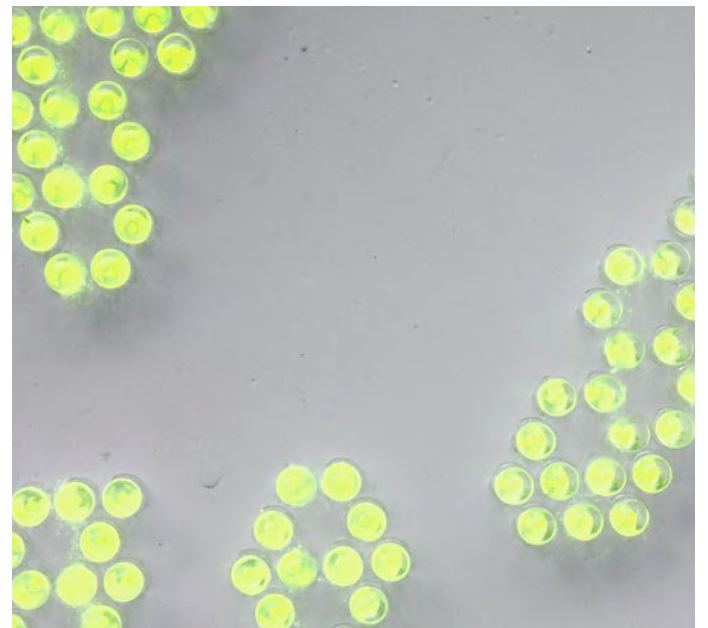
GRETHE GRATHWOL

Forfatter, kunsthistoriker

Author, Art historian

1999

# Spor Tracks



Detalj: OPTOGRAFISKE SPOR 2000, lysdioder  
Detail: OPTOGRAPHIC TRACS 2000, led lights

- Jeg er på sporet af et nyt værk af Ingrid Berven, da jeg har sat mig ind i hendes arbejde med et forslag til udsmykning af Fløyenbanens øverste station.

Her møder man, når man trængt af mængden træder ud af Fløjbanevognen, en krum hvid væg, som man følger på vej op ad trappen. Den ses mest, når man står ved baneskinnernes afslutning og venter på en vogn, der kan føre én ned igen. Der er også en ventesal malet i en lidt mørk gråblå farve. Kun brandalarmens og rygeforbudsskiltets anmasende røde springer i øjnene fra det gråblå.

Ved ankomsten er man optaget af at komme op og ud til udsigten, lidet opmærksom på Fløjbanestationens udformning. Den ser man først på under venten på at komme ned igen.

Ingrid Bervens udsmykningsforslag vil komme til at tage hensyn til såvel lokalitetens udformning som de to betragtersituationer - ankomst- og afgangssituationerne. Forslaget er meget enkelt i den forstand, at udsmykningen vil kunne opleves uden koncentreret opmærksomhed, men også appellerer til nærmere iagttagelse.

Over den krumme væg, man færdes langs med ved ankomsten, vil hun sætte bjørnens fodspor - ikke fast, som havde bjørnen stået stille, men dens bevægelse indføres, idet sporene aftegner sig successivt. Fodsporsbillederne er tænkt udført i sammensætninger af meget små lyspærer, lysdioder, og sporene vil da træde frem på væggen det ene efter det andet følgende den rytme tænding og slukning af pærerne styrer. Man vil gennem oplevelsen af sporenes bevægelse kunne følge bjørnens - som den træder ind over feltet og forsvinder igen.

Det bliver en meget enkel bevægelse at følge - eller blot mærke, på vej op i Fløj-naturen. På trappen op vil man

- I am on the track of new work by Ingrid Berven since I've acquainted myself with her proposal for the ornamentation of the upper station of the Fløyen Railway, Bergen.

Emerging with the flow of traffic from the Fløyen railway car, one is met by a curved white wall which one follows up the stairway. You can see it best when you stand at the end of the tracks awaiting a car to take you down again. There is also a waiting room painted a dark grey-blue color. Only the aggressive red of the fire alarm and no smoking signs distract the eye from the grey-blue.

Upon arrival one is eager to mount the stairs to enjoy the spectacular view of Bergen, and one does not take much notice of the shape of the station. This only becomes apparent as one waits to come down again.

Ingrid Berven's proposal takes into account both the shape of the building and the two viewpoints - upon arrival and at departure. The proposal is simple in that it can be experienced without deep concentration, but also invites closer inspection.

Above the curved wall one walks along upon arrival, she proposes to place bear tracks - not fixed as if the bear had been standing still, but incorporating the movement of the bear, the tracks would mark themselves successively. These track images are projected to consist of assemblages of tiny light bulbs, light diodes, and the tracks are intended to show up on the wall one after the other following a rhythm controlled by the turning on and off of the bulbs. Through experiencing the movement of the tracks, one will also experience the movement of the bear, as it steps over the section and disappears.

It will be a very simple progression to follow - or simply feel - on the way up to the Fløyen nature. The image in its entirety will not be perceptible on the stairway



næppe kunne overskue billedets helhed, blot fornemme lysbevægelsen over væggen, man går langs med. Står man og venter på nedturen med god udsigt til den krumme væg overfor, kan man overskue billedet i sin helhed - følge bevægelsens monotone forløb over hele dens krumning. Da kan man synke ind i og fortabe sig i rytmen. Spor vækker altid nysgerrighed - appelerer til forfølgelse. Turen til Fløjen gælder udsigten og naturen ikke billedkunsten, men dyrespor over en væg vil være enkle at følge for enhver. De behøver hverken museums- eller udstillingskontekst.

Bjørnespor hører naturen til, men afbildningen er teknologisk. Det er den nye el.teknologi, der kan gøre også bjørnens bevægelse til del af billedet.

Bjørnen er stor, dens fodspor store, og den har en nær slentrende lidt doven gang. Over for denne vil kunstneren stille billedet af det vævre lille egners spor og bevægelse. Den har fart på, og sporene er små. Inde i det mørk-grå-blå venterum vil de efter forslaget springe af sted som lysglimt over væggen.

Forhåbentlig bliver min forestilling om udsmykningen til virkelighed, og til glæde for de mange Fløjbanepassagerer.

Ingrid Bervens kunst er som lyssporene i Fløjbaneprojektet hele tiden på vej. Hun er hele tiden parat til at forflytte sig og finde stadig nye og passende meddelelsesmidler for det, der ligger hende på sinde, og i arbejdet med Fløjprojektet demonstrer hun, hvorledes hun magter at gøre betragtersituation og lokalitet til del af værkets forudsætninger.

up, only the movement of light across the wall one walks along.

Waiting to descend will allow a good view of the complete picture on the curved wall opposite the platform – and allow the viewer to follow the monotonous progression of movement. Now is when one can sink into and absorb the rhythm.

Tracks always inspire curiosity and invite pursuit. One journey to Fløien for the view and the nature, not the art, but animal tracks across a wall will be easy for anyone to follow. They need neither a museum nor an exhibition context.

Bear tracks belong to nature, but the representation is technological. With modern electronic technology even the motion of the bear becomes part of the image. A bear is large, its footprints large, and its gait is a slightly lazy ambling. In contrast the artist will present the image of the quick little squirrel's tracks and movements. It's in a hurry and the prints are small. According to the proposal, they will hop across the dark grey-blue walls of the waiting room like flashes of light.

I hope that what I imagine for the ornamentation will come to pass, and to the joy of the numerous passengers on the Fløien Railway.

Like the tracks of light in the Fløien railway station project, Ingrid Berven's art is in constant motion. She is ever ready to move and to find new, appropriate means to convey what she has on her mind. In the Fløien project she demonstrates how she can manage to incorporate both the situation of the viewer and the physical premises into the basis of the work.

*Translation: Meg Larrabee Sønderlund.*



PARADISE 2007, neon 120 x 120 cm  
PARADISE 2007, neon 120 x 120 cm





PARADIS 2007, neon 120 x 120 cm  
 PARADISE 2007, neon 120 x 120 cm

# Paradis, 2007

## Paradise, 2007

### Installasjon i neonlys

Installation in neon

I UTSMYKKINGSPROSJEKTET på Paradis skole er bokstaver, tall og lys samlet i en installasjon. Utgangspunktet er geometriske symboler som for 3000 år siden ble spredd fra India til Persia og Babylon, og derfra ut til hele verden. Dette ble et system som fikk stor betydning for menneskets kulturelle utvikling. Takket være geometrien har både bokstaver og tall beholdt sin grunnleggende form.

FOR THE DECORATION PROJECT at Paradis primary school, letters, numbers and light is working together in one installation. The project originates in geometric symbols which, 3000 years ago, spread from India to Persia and Babylon, and from there into the world, becoming a system of great importance to mankind's cultural development. Thanks to geometry, both letters and numbers kept their basic form.

# KorsVEG, 2009

## CrossROAD, 2009

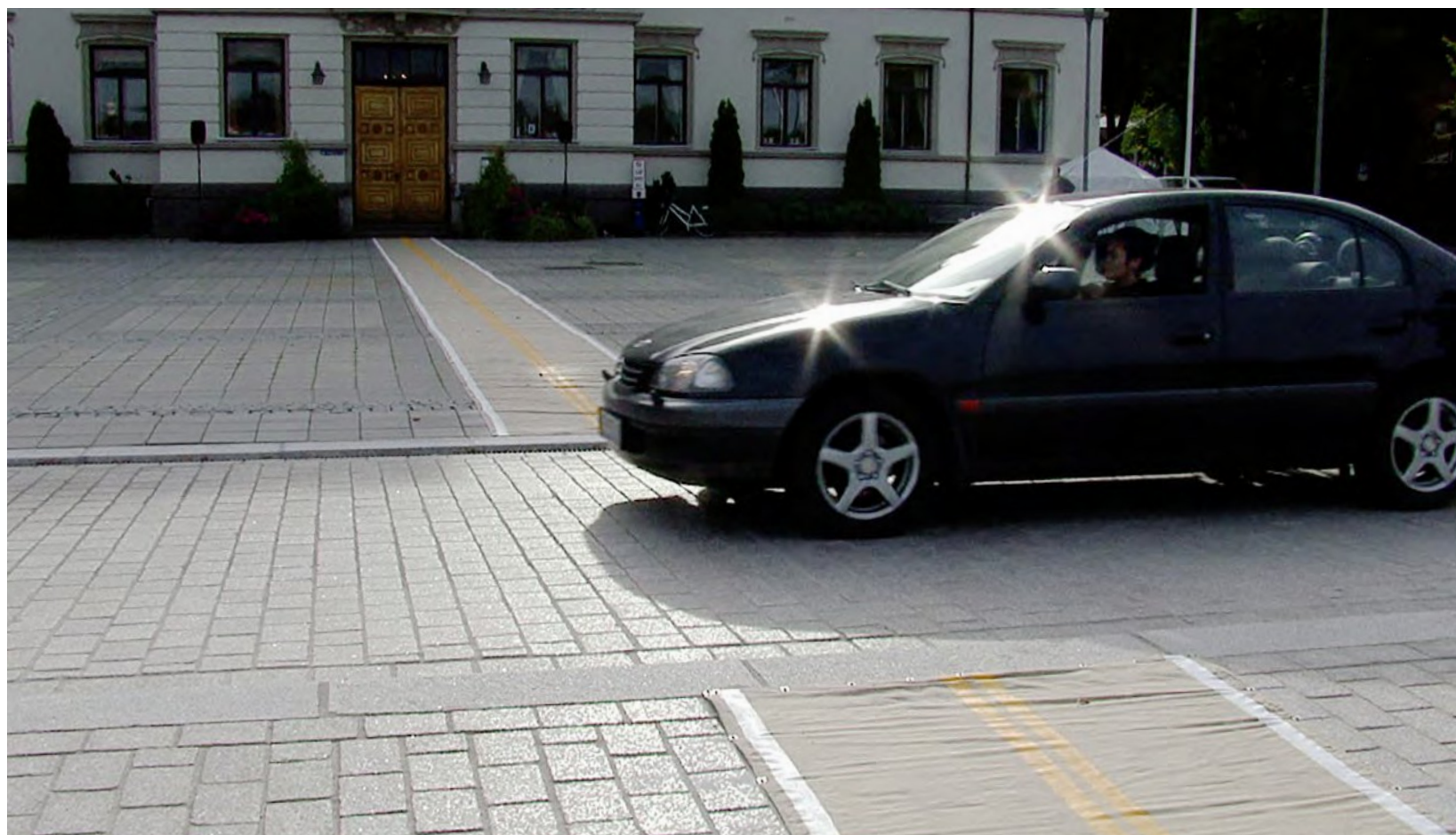
Temporært kunstprosjekt ved Porsgrunn kommunes rådhus.

Lin-lerret med bredde ca 1,5 m og lengde ca 90 m. Lerretet går som en løper fra rådhusdøren og til fjorden, avskåret av en bilveg. Løperen er påmalt en hvit langsgående markeringstripe på begge sider og dobbel gul vegstripe i midten.

Temporary art project at Porsgrunn City Hall.

1,5 x 90 metres of linen canvas. The canvas connects the City Hall with the fjord, only broken by a road between its endpoints. The canvas has white, striped edges with a yellow dividing line in the middle.





# Flowers And Bees

*FLOWERS AND BEES* 2010, foto lenticular teknik.  
(se bokens forside) 1 x 1 m.

*FLOWERS AND BEES* 2010, photo in lenticular technique.  
(see the front page of this book) 1 x 1 m.



## CV INGRID BERVEN

### Boken er produsert med støtte fra:

Bergen Kommune  
Bildende Kunstneres Hjelpesfond  
Norsk Kulturråd

### Oversettelser /translations :

Pauline Ann Hoath: Gunnar Danbolt 2015, Øystein Hauge  
2015, Kjartan Fløgstad 2015  
Meg L Sønderlund: Grethe Grathwol 1999  
Bjørn Follevåg: Forord  
Bjørn Egill Eide: Det Nasjonale 100-års jubileet.  
Gillian Carson: Øvrige tekster

### Foto:

Alexander Stav  
Bjarte Bjørkum  
Øystein Klakegg  
Paal Hoff  
Jonas Klatre  
Ingrid Berven

### Takk til:

Martin Haugen  
Suvi Nieminen  
Arne Ingvaldsen

### Grafisk design:

Eva Tuft Design

ISBN: 978-82-690017-0-9



BERGEN KOMMUNE



NORSK KULTURRÅD  
*Arts Council Norway*



STIFTELSEN 3,15



