

Ingrid Berven

Det finnes to typer symboler – de som allerede finnes, og de som forandres og gis ny mening
MAURICE MERLEAU-PONTY



GRETHE GRATHWOL
KØBENHAVN. AUGUST 1999

Refleksioner omkring enkelte af
Ingrid Bervens arbejder.

Sublimeringer

Det farlige, det truende, det skræmmende
- ekstasen, religiøsitet og sårbarheden.

Det er en af billedkunstnerens opgaver at erobre - forføre betragteren, at formulere sit værksåledes, at det åbner sig og lader denne ind til videre oplevelse og erkendelse.

Ingrid Berven er en kunstner, som gennem sublimering af de betydninger og relationerne dem imellem, hun meddeler sig om, fører os ind i værket - og derinde åbner udstrakte egne sig for vor opmærksomhed. Oplevelsen udgår fra værkets fysiske sansbare fremtræden, som gerne er af stor skønhed, derefter fortager den sig ind i sindslige egne.

Det vil være forkert at standse op ved Ingrid Bervens værkers fine formale kvaliteter. De er forudsætninger for, at kunstnerens meddelelse når os, men ikke mål i sig selv.

Det enkelte værk kan være ganske sammen-
sat betydningsmæssigt, men kunstneren har
med hvert værk fundet frem til et sanse-
mæssigt billedkunstnerisk udtryk af umid-
delbar klarhed.

I sin søgen mod klare udtryk undersøger
Ingrid Berven gerne de muligheder, tidens
nye teknologiske vindinger byder. Da kan
der ske en videre udvikling af idéen, idet et
samarbejde mellem materialer, bearbejd-
ningsmuligheder og idé mødes.

Selv om vi nok så ofte ikke vil vide deraf, er
det farlige, det truende, det skræmmende del
af vor virkelighed, ekstasen, religiøsitet - immediate clarity. In her search for clarity, Ingrid Berven investi-
sårbarheden og skrøbeligheden ligeså. Jo, vi gates the possibilities afforded by modern technology. Ideas can
kender disse kræfter, men de gemmes let væk be further developed as collaboration between material, adaptation
i omgang med andre. De færreste lader dem and idea proceeds.
komme til syne.

Ingrid Berven synliggør derimod kræfterne i
og omkring os.

Although we seldom want to admit it, the dangerous, the threaten-
ing and the frightening are a part of our reality, ecstasy, piety -
vulnerability and delicacy as well. We acknowledge these forces, yet
easily conceal them in our social intercourse. Very few of us allow
them to surface.

Ingrid Berven, on the other hand, renders these forces in and
around us visible.

Reflections on some works
by Ingrid Berven

GRETHE GRATHWOL
COPENHAGEN, AUGUST 1999

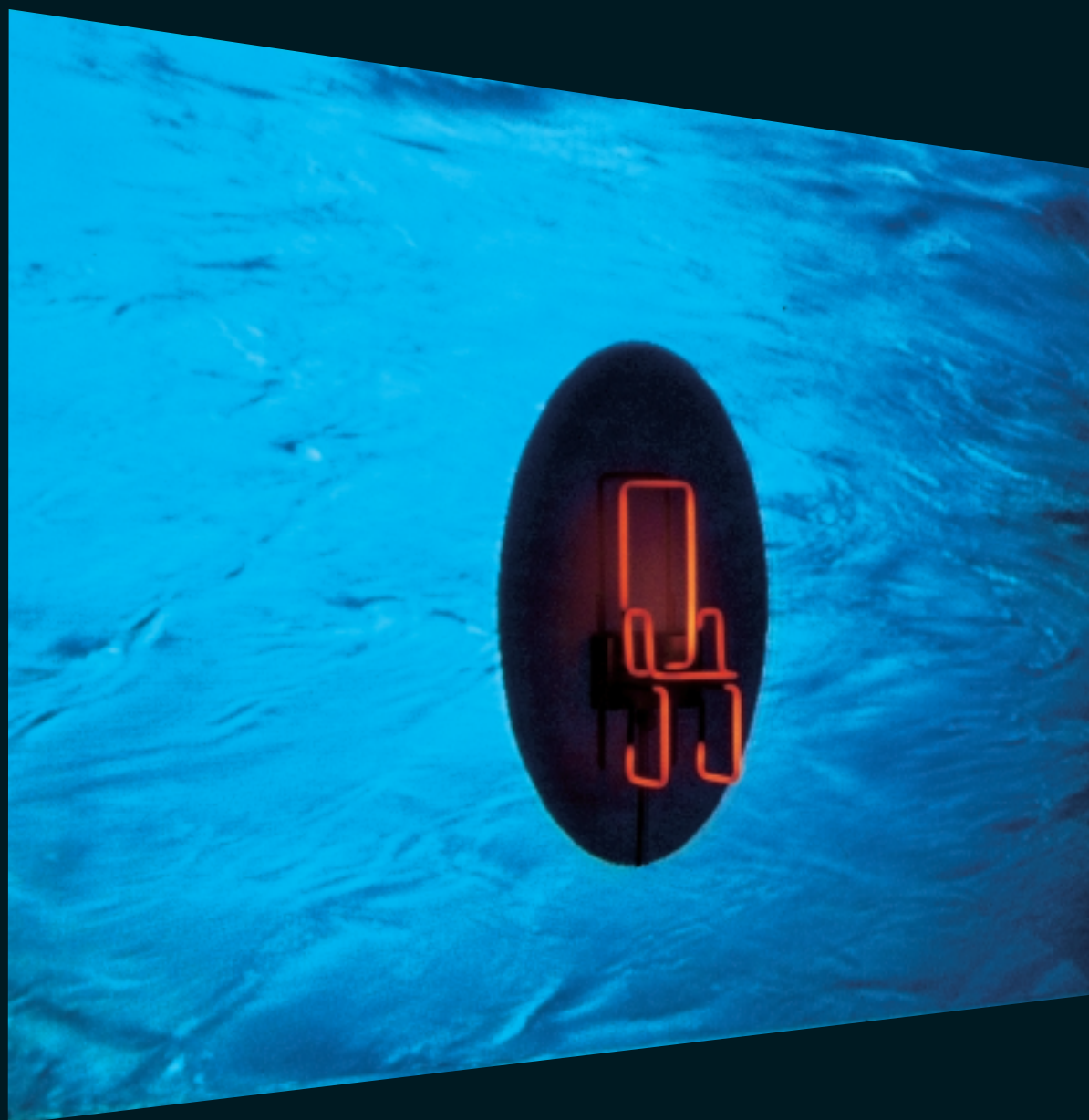
Sublimations

The dangerous, the threatening, the frightening
- ecstasy, piety and vulnerability

One of the objectives of the artist is to conquer -
seduce the viewer, to articulate the work so that it
opens to allow the viewer further experience and
awareness.

Ingrid Berven is an artist who through sublimation
of the implications and their interrelationships
that she imparts to us, leads us into the work and
therein opens wide territories to our attention.

The experience emanates from the physical sensi-
bility of the work's appearance, often of great
beauty, and continues into the territories of the
mind. **It would be wrong to come to a standstill
before the fine formal qualities of Ingrid
Berven's works. They enable the artist's inten-
tions to reach us, but are not an end in itself.**



„MANDORLA”, 1999.

VIDEOPROJEKTION 2 X 2,5 M. OPTAGELSE AF STRØMHVIRVLER I VAND, STOLOBJEKT I JERN/VARMEELEMENT FÆSTET OPPE PÅ VÆG, 28 X 14 X 14 CM. MELLEM VÆG OG OBJEKT: EN VARMEFAST OVAL JERNPLADE.

Værket „Mandorla”, 1999, var det første af Ingrid Bervens arbejder, jeg mødte. Det fængslede mig straks i kraft af sin skønhed, mødet mellem absolut stilhed og bevægelse, mellem rødt og blåt, mellem varmt og koldt. Dets titel lagde jeg slet ikke mærke til. Det var mig alt nok blot at stå og se på - se på det kølige blå vands bevægelser over væggen, se på den gloende røde stol sat op foran på væggen - så let og fint den var formet, blot et billede af en stol. Snart opfattede jeg også den mørke oval omkring stolen. Den adskilte for mig rød og blå og lod begge farver stå klare.

- Senere meldte refleksionerne sig. Varmt og koldt. Det varme så varmt, at det blev farligt, så rød-gloende, at man kunne brænde sig slemt, kom man det for nær. Og disse smukke blå strømhvirvler, de var jo også farlige, i alt fald ude i virkeligheden. Ude i virkeligheden er såvel strømhvirvler som den elektriske stol dræbende. Derude er vand samtidig livgivende og den gloende stol gennem sin elegante form og sin placering hævet over gulvet samtidig æresstol, stol for den ophøjede.

„Mandorla” betyder mandelformet glorie. Den mandelformede glorie, som omgiver den siddende Jesu. Ovalen omkring det gloende stolobjekt er dog nær sort. - Glorie, mandorla, er derimod en krans af lys. Man vil forstå, at først fanget af "Mandorla" er man i krydset mellem mange betydninger. Værket griber tilbage i kunstens historie, rummer det religiøse, men også de helt aktuelle farer, som natur og samfund byder den enkelte.

„Mandorla” er et betagende smukt-grusomt værk. - Det taler også om forsoning.

Ingrid Berven har arbejdet med mindst to former for præcision under skabelsen af „Mandorla”.

Først har hun truffet bestemmelse om og valgt strømhvirvelvideoprojektionen ført sammen med stolvarmeelement og mørk oval for sin meddelelse. Dette valg alene er dog ikke tilstrækkeligt til at realisere et engagerende billedkunstværk. Herefter kommer arbejdet med billedkunstens mere formale faktorer: Videofeltets udstrækning, proportionering af oval og stol, stolens udformning, arten og kvaliteten af strømhvirveloptagelsen. Først når disse faktorer er præciserede på en måde, så de sammen giver maksimalt udtryk, fungerer værket i forhold til betragteren og griber denne.

Ingrid Berven mestrer præciseringerne. - Jeg vil tro, at det ud over det, vi kalder talent, har en hel del at gøre med hendes uddannelse som musiker. I min opfattelse må der være en sammenhæng mellem musikerens træning og netop i præcision, utrættelige stræben efter den, og kapaciteten til at beherske præcisionen også under skabelsen af billedkunst.

Jeg ser også et par andre sammenhænge.

Musikken er sindets og følelsernes kunst. Gennem den mærkes gråden, latteren, vemodet, desperationen, det ganske register af følelser, hver og én ikke er ene om. Måske er det en art musik, Ingrid Berven formidler i sine helt tyste arbejder, idet de i deres klarhed netop henvender sig til sindet.

“MANDORLA,” 1999.

VIDEO PROJECTION 2 X 2.5 METERS. FOOTAGE OF WHIRLPOOLS IN WATER, CHAIR OBJECT OF IRON/HEATING ELEMENTS FASTENED TO WALL, 28 X 14 X 14 CM. BETWEEN WALL AND OBJECT: A HEAT RESISTANT OVAL IRON PLATE.

The first of Ingrid Berven's works that I met was "Mandorla," 1999.

What immediately captivated me was the power of its beauty – the encounter between total silence and movement, between red and

blue, between hot and cold. I did not even notice the title. It was enough for me to just stand and watch – watch the movement of the blue water across the wall, watch the glowing red chair against the wall – it was so light and fine in shape, a mere image of a chair. After a bit I noticed the dark oval around the chair. It separated red and blue for me and allowed each to stand out clearly.

– Later, the reflections made themselves felt. Hot and cold. The heat to a degree of danger, so red-hot that one could be burnt if too close. And the beautiful blue whirlpools also dangerous, in nature at any rate. The whirlpools as well as the electric chair are deadly in reality. But there the water is also life giving and the glowing chair also becomes a seat of honor, raised above the floor and so elegant in form.

“Mandorla” means an almond-shaped halo. The almond-shaped halo surrounding the sitting Christ. The oval behind the glowing chair object is quite black. The halo or mandorla on the other hand is a ring of light. When first captivated by "Mandorla," one finds oneself at a crossroads of many implications. The work cuts back through the history of art, touching upon the religious, but also involving the current dangers that nature and society offer the individual.

“Mandorla” is a beguiling beautiful-terrible work of art. – It also speaks of reconciliation.

While creating “Mandorla,” Ingrid Berven has worked with at least two types of precision. Firstly, she has made the decision to connect the whirlpool video projection with the chair heating element and dark oval to achieve her means. This in itself is not enough to realize an engaging work of art. Beyond this is the work with the more formal aspects of art: *The size of the video section, proportioning of oval and chair, shaping the chair, the type and quality of whirlpool footage.* Only when these factors are tuned together with a precision that provides maximum expression is the work able to function in relation to the viewer and captivate him.

Ingrid Berven is a master of precision. – I believe that much of this has to do with – beyond what we call talent – her professional training as a musician. In my opinion, there must be a connection between a musician's training in precision, his untiring endeavor to attain it, and the capacity to control precision during the creation of art.

Den udøvende musiker er reproducerende, ikke ganske frit skabende som billedkunstneren. En trang hos musikeren til at forflytte sig, til at være den, der skaber, kan melde sig. Billedkunstneren er skaberen/komponisten. Vi andre reproducerer værkerne, idet vi oplever dem. Og, ligesom musikerne tolker komponistens skabelser - ofte på meget forskellige måder, oplever vi - betragterne, også billedkunstværkerne på forskellige måder - bestemt af psyke, indsigt og konvention.

Ingrid Bervens værker kan have det tilfælles med en komposition, at de i deres betydningsrigdom appellerer til flere forskellige tolkninger.

De kan også lignedes ved lyrik, der modsat den episke successive fremstillingsform, repræsenterer samtidigt af flere betydninger.

Tidligt i Ingrid Bervens produktion, men for kun få år siden, 1996, lavede hun

„SELV-MÅL”.

Om dette arbejde skriver hun:

„Sport og sex, - har i „Selv-mål” fått sin fællesnevner i suget mod ekstasen.”

ARBEJDET MÅLER 150 X 70 X 120 CM, OG ER MONTERET UT FRA VEGGEN.

SEKS NETTINGSTRØMPEBUKSER ER SYDD SAMMEN RUNDT DEN REKTANGULÆRE TRERAMMEN, OG SMALNER SAMMEN TIL ET FORSVINNENDE HULL I VEGGEN.

RAMMEN ER MALT ETTER MØNSTER FRA HÅNDBALLMÅL I VARSELFARGERNE SVART OG GULT.

Værket har fremtræden som et brugsobjekt - har lighed med et virkeligt boldmål, men det er et „umuligt objekt”, der ikke kan bruges til noget praktisk formål. Ramme og net er dimensioneret passende i størrelsen for ens krop at krybe ind i. De sorte netstrømpers dragt drager luderagtig, og bliver stadig mørkere, blødere, lunere, stadig mere intim indefter i sit dyb. Samtidig advares der gennem de sammen barske varselsfarver. Nettets dyb suger, men rammen viser bort.

I sport som i sex gælder det om at undgå afvisningen.

Ved forveksling af mål og middel taber man - som ved selvmål.

En søgen mod ekstasen er vel del af vort liv, som drivkraft for vor stræben og virksomhed.

Værket synes dog at vise, at demonstrere, hvor umulig og destruktiv ekstasen i sig selv som mål er. Sport og sex danner billedet, der er tydeligt.

Sport og sex er velkendte veje til ekstase, ekstasemidler.

Værket kan ses som billede af en fælde.

I notice other connections.

Music is the art form of the mind and emotions.

Through it we feel the tears, the laughter, the sadness, the desperation, the whole range of feelings that we all share. Perhaps it is a kind of music that Ingrid Berven expresses in her hushed works as their clarity addresses the mind.

The performing artist's art is in his reproduction; unlike the free creativity of the visual artist. The musician may feel the urge to become the creator. The visual artist is the creator/ composer, whereas we others reproduce works as we experience them. And, as musicians interpret the creations of the composer - often very differently from each other - we, the viewers, also experience the works of art in various ways - determined by psyche, insight and convention.

What Ingrid Berven's works may have in common with a composition is their wealth of significance that appeals to various interpretations. They can also be compared to poetry which, opposite the epic tradition, represents several meanings simultaneously.

Early in her career, but just a few years ago, 1996, Ingrid Berven made

“SELV-MÅL” (“Own-Goal”):

She writes:

"Sport and sex have in "Selv-mål" found their common denominator in the drive for ecstasy."

THE WORK MEASURES 150 X 70 X 120 CM AND IS MOUNTED ON THE WALL.

SIX NET STOCKINGS ARE SEWN AROUND THE RECTANGULAR WOODEN FRAME AND GATHERED TOGETHER IN A VANISHING HOLE IN THE WALL. THE FRAME IS PAINTED IN THE WARNING COLORS OF BLACK AND YELLOW LIKE A HANDBALL GOAL."

The work looks like an article for everyday use - it resembles a real goal, but it's an "impossible article" that cannot be used for anything practical.

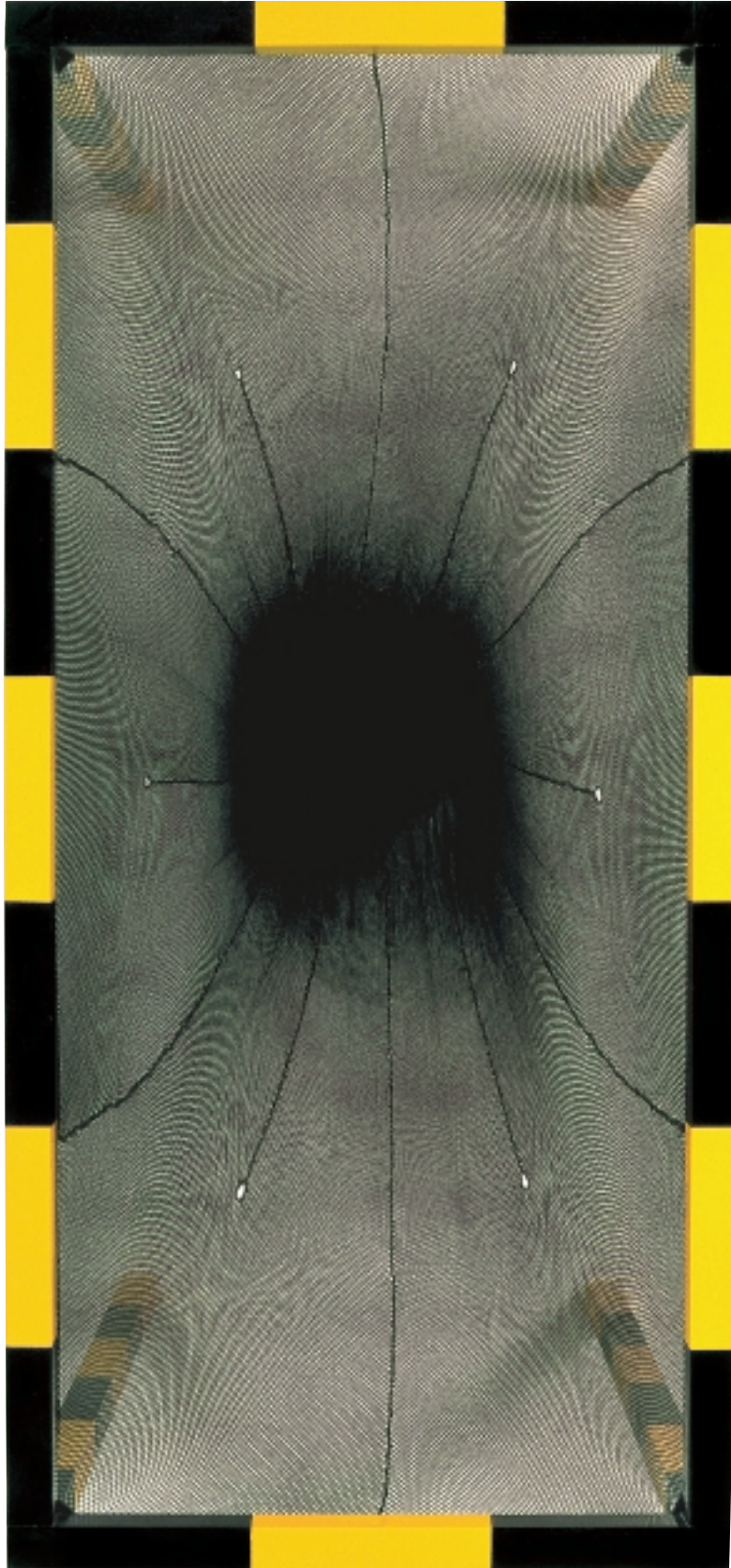
The frame and net are scaled in size, large enough to creep into.

The pull of the black net stockings is whorish in its allure and becomes ever darker, softer, warmer and more intimate inwards towards its depth. At the same time a warning is given through the alarming warning colors. The depth of the net draws but the frame repels.

Sports, as well as sex, is about avoiding rejection.

By confusing means and ends, one always loses - like making an own goal.

Searching for ecstasy is a part of life, providing an incentive for drive and industry. This work though seems to demonstrate how impossible and destructive ecstasy as an end in itself can be. The image provided by sports and sex is quite clear. Sports and sex are well-known ports to ecstasy; ecstasy agents. The work can be seen as an image of a trap.



Ingrid Bervens værker har tiltider dobbelttydige titler, som nu „Selv-mål”, der ikke er ensbetydende med: Selvmål. Titlen peger i flere retninger, også mod selvcentrerethed, men fortsat forenes titel og værkets på én gang lokkende og afvisende fremtræden i et udtryk for det fremtidsløse. Hengivelsen er beslægtet med ekstasen, dog forskellig fra denne. Under hengivelsen er man parat til at overgive sit selv til hengivelsens genstand. Der kan være tale om underkastelse. Ekstasen derimod kan være ekstrem selvrealisering, hvorunder selvkontrollen slippes.

Ingrid Berven skriver om sit værk

„NATT/VERDEN”, 1997:

„Walter Benjamin påstod at den moderne tids objekter er tomt for aura. Jeg vælger at si at det er en aura i alt.”
 16 LODRETTE NEONRØR ER FESTET I TO METALLRAMMER. STØRRELSEN ER 180 X 180 X 180 CM. DE VERTIKALE LINIERNE GIR LEKEGRIND/TEMPELASSOCIATION.
 13 KUGLEFORMER I SEMENT LIGGER INNENFOR OG UTENFOR GRINDEN. FORMENE HAR MØNSTER SOM FOTBALLER, OG ER I STØRRELSEN 1:1.

„Natt / Verden” er stille – hvor „Selv-mål” med sine varselsfarver er støjende.

„Natt/Verden” er hengivelsen – hvor „Selv-mål” er ekstasen.

„Natt/Verden” er højtidelig, en stillestående situation af ubegrænset varighed. Bevægelsen, som værket henviser til gennem fodboldene, er sat i stå, nu ligger boldene ganske stille og forholder sig til den lysende arkitektur, neonrørene danner. Det er en åben arkitektur, som adskiller udenfor og indenfor, men hvor passagen mellem ude og inde tydeliggøres, idet boldene fordeler sig mellem det indrammede rum og rummet udenfor. Alligevel er neonlysobjektet et gitter, der spærre inde og lukker ude.

Ingrid Berven peger selv på de associationer, værket kan give til kravlegård (LEKEGRIND) og tempel.

Jo, kravlegården med sine tremmer, når barnet har forladt den, og legetøjet ligger tilbage fordelt uden for og inden for den lille legeplads. Boldspil er leg, men fodbold er en leg af særlig Ingrid Berven herself indicates the associations the work can have karakter, fordi den i vor tid griber så mange mennesker – på banen som both to a playpen and a temple. Yes, a playpen with bars, after the foran TV-skærmene. Fodboldspillet dyrkes som noget nær helligt, men- child has been removed, with toys lying about both outside and nesker hengiver sig til. Fodboldspillere kan opnå heltestatus blive en slags inside the little play area. guder, stjerner, der henrykker tilskuerene, og dyrkes af pressen. – Ikke mindst i værkets tilkomstår, 1997 – året for verdensmesterskaberne i denne sporternes sport.

The titles of Ingrid Berven’s works are often ambiguous; for example "Selv-mål" ("Own-Goal"), which is not quite the same as Selvmål (Own goal). The title points in several directions, also towards self-centeredness, but still the title and the work unite in an alluring as well as a discouraging expression for that which is without prospect.

Devotion is related to ecstasy and yet different from it. If one is devoted, one is prepared to give in to the object of devotion, as in submission. Ecstasy, on the other hand, can be a form of extreme self-realization where self-control is released.

About her work

“NATT/VERDEN” (“Night/World”), 1997

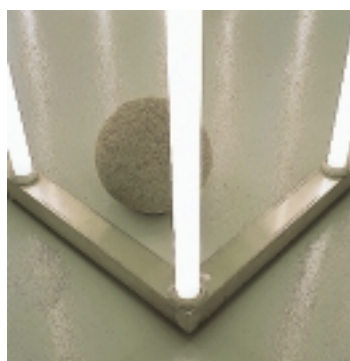
Ingrid Berven writes:

Walter Benjamin stated that objects of today are devoid of aura. I choose to say that there is an aura in everything.

16 VERTICAL NEON TUBES ARE FASTENED TO TWO METAL FRAMES. THE SIZE IS 180 X 180 X 180 CM. THE VERTICAL LINES CREATE ASSOCIATIONS TO A PLAYPEN/TEMPLE.

13 SPHERICAL CEMENT SHAPES LIE INSIDE AND OUTSIDE THE PEN. THEY ARE PATTERNED LIKE FOOTBALLS AND THE DIMENSIONS ARE 1:1.

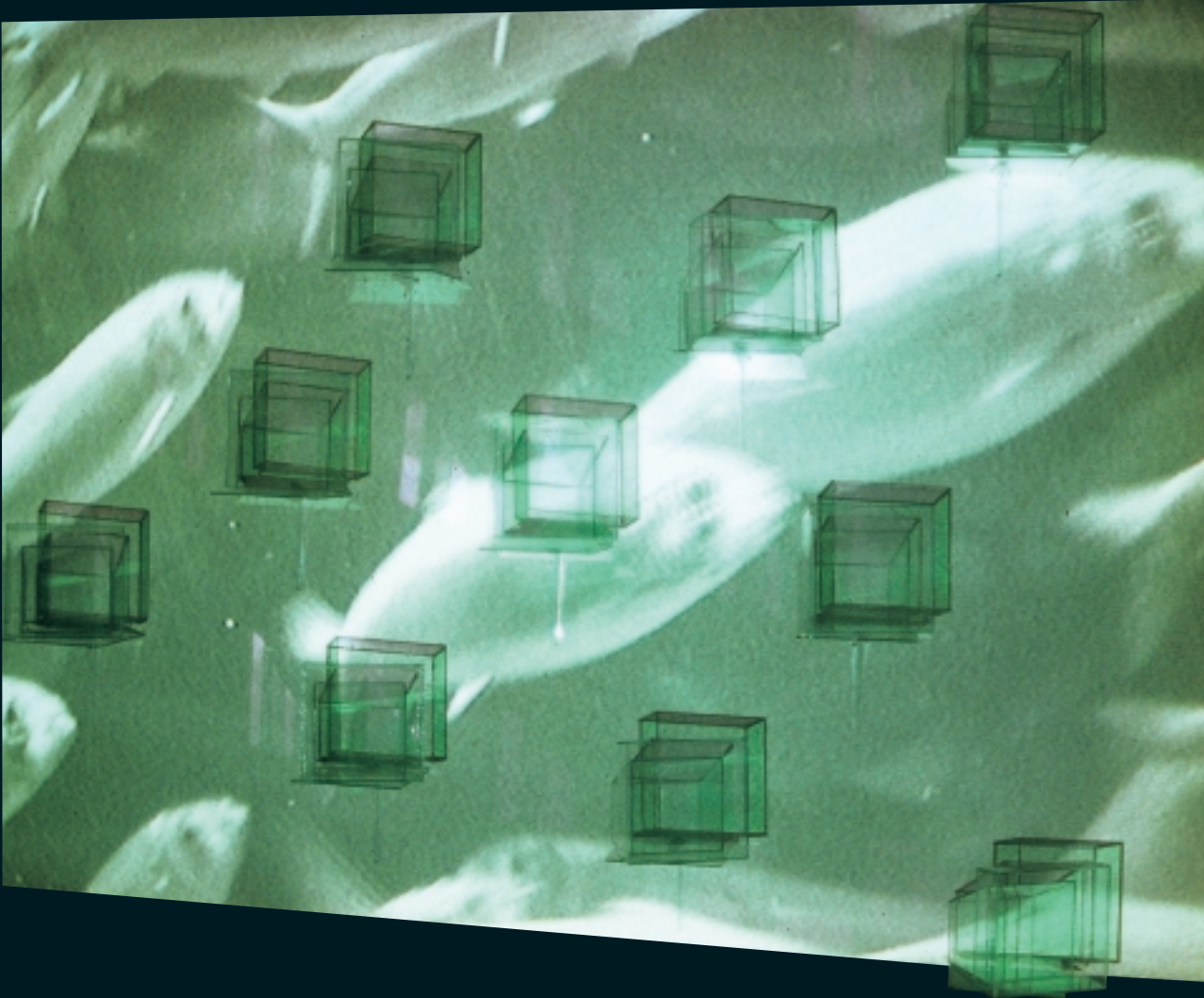
**“Natt/Verden” is hushed, where „Selv-mål” is loud in its warning colors.
 “Natt/Verden” is devotion, where “Selv-mål” is ecstasy.**



Natt/Verden

“Natt/Verden” is pompous, a static situation of endless duration. The movement implied by the footballs, is brought to a standstill; the balls lie now quite still and in relation to the bright architecture created by the neon tubes. The architecture is open, indicating interior and exterior, yet the passage between in and out is apparent in that the balls are positioned both within the enclosed space and the space outside. Still, the

neon light object is a fence that both shuts in and shuts out.



Neonlampsobjektet kan gennem sin form og sit stærke kølige lys ses som Ball games are play, but football has a character of its own in that helligheden forbundet med/templet for dyrkelsen af spillet.- Den aura af today it has so many people in its grips – both at the stadium and hellighed, objektet udstråler, knytter sig dog i oplevelsen ikke nødvendig- in front of the TV screens. Football is cultivated like something holy vis til fodboldspillet, som cement boldene henviser til, det meddeler først that people devote themselves to. Football players become heroes, og fremmest ophøjethed, mål for betagelse og hengivenhed. Det meddeler kinds of gods, stars who delight audiences and are idolized by the press; not least in the year of the work's creation, 1997, the year også en magt, hvorunder kloderne, kuglerne, villigt indordner sig. for the world championship in the sport of sports.

„Natt/Verden” udtrykker styrke, men en sårbar og skrøbelig styrke. Neonrørens skrøbelighed fremstår kun alt for tydeligt set i forhold til de bastante tunge cementbolde. With its shape and strong, cool light, the neon light object can be seen as the holiness connected to/the temple for the idolization of the game. – The aura of sanctity that the object radiates is not necessarily bound in experience to the game of football that the cement balls refer to, but first and foremost indicates sublimity, the Vi mærker skrøbeligheden og ansføres til forsigtighed under betragtning af værket - til andægtighed, som når vi er ved et helligt sted. aim of fascination and devotion. It also indicates a power under which the globes, spheres, willingly arrange themselves.

„Natt/Verden” – Nat – Verden – Nadver.

„ATLANTIS”, 1998.

Ingrid Berven præsenterer værket således:

„Fiskestimen glir over tomme glassobjekter. En sivilisasjonsallegori i uendelig bevægelse.”

DETTE ARBEJDET BESTÅR AV EN 4 TIMER LANG VIDEOPROJEKSJON PÅ VEGG (CA 2 X 2 METER), I KOMBINASJON MED GLASMONITORER (CA 20 X 20 X 20 CM).

10

Inde i det mørkelagte rum glider en lysflimrende sildestime over den ene væg - forbi, forbi og forbi i en rolig nær monoton rytme - kontinuerligt fra venstre mod højre. Tiltider spores en svag rytmisk variation, hvor en af fiskene pludselig øger sit tempo eller en anden forsøger sig i modsat retning af stimens, men snart er grundrytmen tilbage, fiskene tilbage i fælles tempo og retning. Lidt efter lidt lægger man mærke til, at de skønt ensartede dog er individuelle - hver har sit særpræg.

De er så lysende klare og også indlysende i deres fælles organiske bevægelse.

De er ikke alene. - Deres lyshed brydes forfriskende af statiske geometriske grønne og violette felter rammet ind af mørke rette linier. De er projektioner af glas, der danner tomme bokse sat op på projektionvæggen. Boksene er formede som monitorer og yder med deres strenge og kantede fremtræden modspil til sildestimens organiske bevægelse, som grøn og violet gør det til dens blinkende lyshed.

Der er en nødvendig balance mellem videoprojektion og glasbokse.

Værket synes kontrapunktisk opbygget omkring væggen, som bærer de fysiske glasobjekter og modtager det projekterede lys, der danner filmiske billede af fiskestimen og statiske farveskygger af glasene. Glasboksens monitorform bringer tanken mod samtidens teknologi, men også mod akvarier.

De er dog tomme. Fiskene lade sig ikke fange ind i dem.

Billedet er af så stor udbredelse, at det sanses ikke blot med øjnene, men også med kroppen, som fornemmer fiskestimens rytme og glasboksens kølige skarphed.

“ATLANTIS,” 1998

Ingrid Berven presents her work thus:

The school of fish glides above empty glass objects.

An allegory of civilization in eternal motion.

THIS WORK CONSISTS OF A 4-HOUR-LONG VIDEO PROJECTION ON WALL (APPROX. 2 X 2 METERS) IN COMBINATION WITH GLASS MONITORS (APPROX. 20 X 20 X 20 CM).

In the darkened room a flickering school of herring glides across one wall – it goes by, by and by in a calm, almost monotonous rhythm – continuously from left to right. Occasionally there seems to be a slight rhythmic variation, where one of the fish suddenly speeds up or another attempts swimming in the opposite direction, but the basic rhythm is soon resumed, the fish return to their collective speed and direction. Little by little one notices that despite their conformity, they are individual, distinct from each other.

They are so radiant and so obvious in their collective organic movement.

They are not alone. – Static geometric green and purple sections framed by dark, straight lines refreshingly break their brightness.

These are projections of glass, which form empty boxes on the projection wall. The boxes are shaped like monitors and their stringent, angular appearance acts to counter the organic movement of the herring, as green and purple counter the school's flashing brightness.

The balance between the video projection and the glass boxes is essential.

The work seems to be contrapuntally constructed around the wall, which bears the physical glass objects and receives the projected light that forms a cinematic image of the school of fish and the static colored shadows of the glass.

The monitor shape of the glass boxes leads the train of thought to

„Atlantis” - „En sivilisasjonsallegori i uendelig bevegelse”

Værket knyttes gjennom sin tittel til det mytiske Atlantis, det strålende rige, der sank i havet.

Umiddelbart så jeg værket som en likevekt, en balance mellom det organiske og det teknologiske, for det er akkurat denne balance i dets oppbygning og fremtræden, der konstituerer det og gjør det til fængslende billedkunst - formelt sett. Det, det samlede bilde forestiller - sammenholdt med tittelen, peger imidlertid mot en betydning, der netop ikke har å gjøre med balance natur og teknologi imellem. - Værket kan være et bilde av vår teknologiske civilisations undergang. - Vore redskaber funksjonsløse, druknet sammen med hukommelsen for vår historie.



SPOR

- Jeg er på sporet av et nytt verk av Ingrid Berven, da jeg har sat mig ind i hendes arbejde med et forslag til udsmykning af Fløibanens øverste station.

Her møder man, når man trængt af mængden træder ud af Fløibanevognen, en krum hvid væg, som man følger på vej op ad trappen. Den ses mest, når man står ved baneskinnes 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 Fløibanestationens 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 pærrerne styrer. Man vil gennem oplevelsen af sporenes bevægelse kunne følge bjørnens - som den træder ind over feltet og forsvinder igen.

modern technology, and also to aquariums. But they're empty. The fish do not allow themselves to be caught in them.

The image is so extensive that it is not only sensed by the eye, but also by the body, which registers the rhythm of the school of fish and the cool sharpness of the glass boxes.

“Atlantis” - “An allegory of civilization in eternal motion.”

Through its title, the work is connected to the mythical Atlantis, the glorious kingdom that sank into the sea.

At first I saw the work as bringing equilibrium between the organic and the technological; it is precisely the balance in its construction and appearance that constitutes it and makes it captivating art - from a formal point of view. Meanwhile, what the complete image presents - together with the title - indicates a meaning that, on the contrary, has nothing to do with the balance between nature and technology. The work could be an image of the destruction of our technological civilization. - Our tools left with no function, drowned together with the memory of our history.

TRACKS

- 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 Fløien Railway, Bergen.

Emerging with the flow of traffic from the Fløien railway car, one is sat mig ind i hendes arbejde med et forslag til udsmykning 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.

Det bliver en meget enkel bevægelse at følge - eller blot mærke, på vej op i Fløy-naturen. På trappen op vil man 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 - appellerer til forfølgelse. Turen til Fløyen 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 en nær slentrende lidt doven gang. Over for denne vil kunstneren stille billedet af det vævre lille egerns 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 Fløibanepassagerer.

Ingrid Bervens kunst er som lyssporene i Fløibaneprojektet 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 Fløyprojektet demonstrer hun, hvorledes hun magter at at gøre betragtersituation og lokalitet til del af værkets forudsætninger.

„Sublimeringer” anførte jeg som en overskrift.

Ingrid Berven konverterer, overfører, betydninger og relationer dem imellem, som er af sindslig karakter, men også forbinder sig med vore fysiske omgivelser, til billedkunstværker, og hun gør det på en måde, så disse fremtræder prægnante og klare. Værkerne er således sublimeringer. De kan opleves og erkendes på flere plan: Direkte og sensuelt, men om man vil, kan man derfra gå videre og søge at bevidstgøre sig om de betydninger, hvert enkelt værks fremtræden for én synes at lede ind på.

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 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 journeys to Fløyen 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 Fløyen Railway.

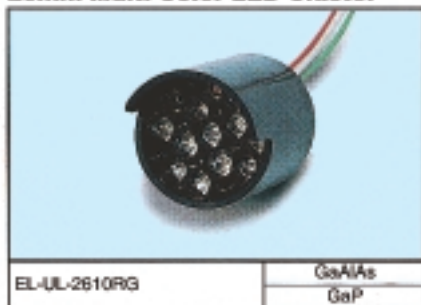
Like the tracks of light in the Fløyen railway station project, Ingrid Berven's art is in constant motion. She is ever ready to move and to find new, appropriate means to convey what she has on her mind. In the Fløyen project she demonstrates how she can manage to incorporate both the situation of the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

I wrote "Sublimations" as a heading.

Ingrid Berven converts, or transfers, implications and their interrelations, which though existing in the mind are also connected to our physical surroundings, into works of visual art; and she does this so that they appear with clarity and significance. Her works are therefore sublimations. They can be experienced and acknowledged on several levels: directly and sensually, but if so inclined, one can go further from there searching the consciousness for the implications which the single works direct one towards.

Translation: Meg Larrabee Sønderlund

26mm Multi-Color LED Cluster



EL-UL-2610RG	GaAlAs GaP	Red Green	660 570	Water Clear	7.5 6.8	12.0 11.2	20	925 720	1212 1080	30
--------------	---------------	--------------	------------	----------------	------------	--------------	----	------------	--------------	----



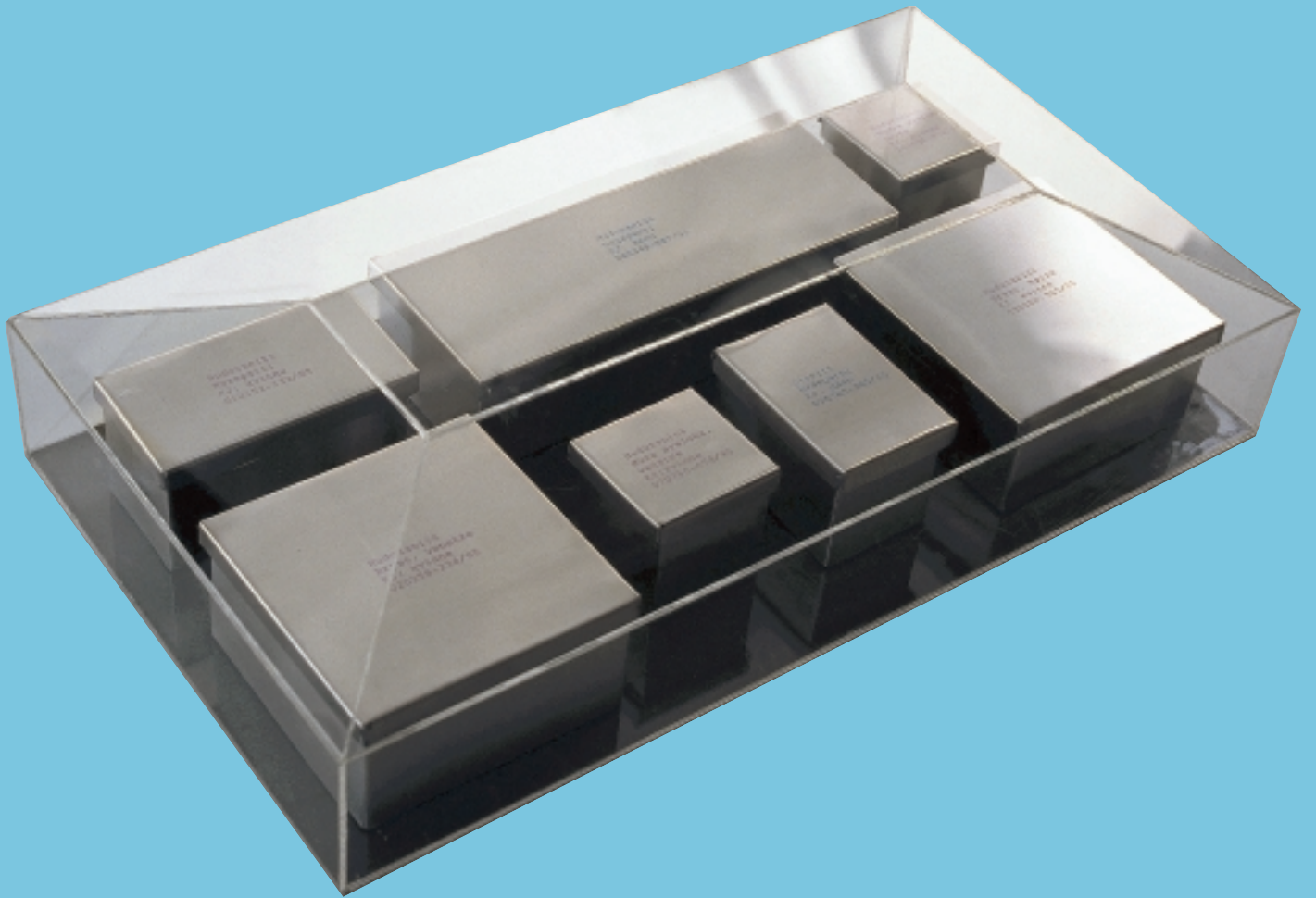
Tempus, 2000

Tempus er en videoinstallasjon i størrelsen 2 x 1 meter. 14 TV-skjermer (10") viser en videoanimasjon av en bil som beveger seg i et nesten ikke observerbart tempo.

Tempus, 2000

Tempus is a video installation in the size of 2 x 1 meter. 14 TV-screens (10") displaying a video animation of a car with almost unrecognizable speed.





GUNNAR DANBOLT
PROFESSOR I KUNSTHISTORIE
BERGEN, DESEMBER 1999

Ingrid Berven

Det finnes to typer symboler – de som allerede finnes,
og de som forandres og gis ny mening
MAURICE MERLEAU-PONTY

GUNNAR DANBOLT
PROFESSOR IN ART HISTORY
BERGEN, DESEMBER 1999

Ingrid Berven

There are two kinds of symbols
- those already found, and those that change
and give new meaning
MAURICE MERLEAU-PONTY

RELIKVIESKRIN

Ingrid Berven har ingen lang kunstnerisk karriere bak seg - ihvertfall 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 langsomt beveget seg i retning av billedkunsten - tegning, maling og til sist det konseptuelle uttrykk. Fra 1990 til 1992 gikk hun på Kunsthøyskolen 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 middelalderske relikvieskrinet, som også inneholdt rester av mennesker. Det er FORSKJELLEN mellom de to som skaper betydning.

RELIKVIESKRIN (Reliquary)

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 Kunsthøyskolen 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 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.

De deler av en helgen man oppbevarte i middelalderens 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 kirkenes 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 generere 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. For her dreier det seg virkelig om et verk med klare estetiske kvaliteter, blant annet en nesten antiseptisk design som øyeblikkelig får oss til å assosiere hospital, sykehus.

These parts of a holy man stored in the reliquary had magical healing power. The basis of which will be recognised 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.

NATT / VERDEN (*Night / the world**)

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.

NATT/VERDEN

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 innriset 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 fotballsko. 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 bevissthetsens 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 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 kubens 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

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 (*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 roll.

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 and the cosmos, up



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 interessante, 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 støtter naturligvis an mot altfor vidtfaenende filosofiske tolkninger. For på den 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 huller til huller 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, tidstrytte, spillelag, 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 til et lys-slott, struttende av selvbeundring og stolthet, der det duver fornyet i det rike oljehavet - omgitt av alle de forankringspunktene som de runde boyene markerer. Men heller ikke i dette tilfellet blir elementene friksjonsfritt sammen.

Oftest 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 måltidet 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 kubene selv er det. Men i og utenfor denne kubene 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.

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 relationship 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.*

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.



Mandorla

MANDORLA

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 eternal stream, has unquestionable religious associations. And yet here, once again, it is the differences from St. Peter's concept which create more insight than the similarities. For it is precisely through

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 varmende, og tittelen hen-spiller på den store, ovale glorie som omspinner Kristus når han åpenbarer seg som Den guddommelige. En rødglødende, varmende tronstol – som en mandorla - foran livets evige strøm, har avgjort religiøse assosiasjoner. Likevel er også her forskjellene fra Peterskirkens konsept mer innsiktskappende 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.

this confrontation with the more unambiguous alter piece in St. Peter's, 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.

**FLUKT** 1997

Berven spiller på postmoderne vis friskt på forskjellens betydningskappende evne. I **FLUKT** er det ikke et etablert kunstverk som installasjonen går i dialog med, men flyplassens konvensjoner. I et hjørne er det plassert en videoskjermer på en sokkel og på den finner vi – akkurat som på all verdens flyplassskjermer – en rekke opplysninger ordnet i fire kategorier: **FLIGHT, NAME, REMARKS OG DESTINATION**. Under den første er det plassert en rekke tall – **011, 019, 006, etc.** Under den andre tilsvarende mange navn – **HALLVARD BUGGE, GUANG HUA WANG, JON EGEBERG, etc.** Under den tredje er det bare noen få opplysninger av typen **BOARDING, NOT BORING, osv.** Og til sist kommer nasjonalitet – **NORGE, KINA, NORGE, osv.** Foran skjermen er førti papirfly montert i ulik høyde på lett vaiende stenger. De er fantasifullt brettet sammen eller klippet ut av standard A-4 ark av de menneskene som står angitt på skjermen, og de kommer fra alle verdenshjørner. Slik er luftrummet foran skjermen fyllt opp av disse duvende papirflyene – de ligner en bisverm som flyr rundt kuben.

Tittelen **Flukt** har en dobbeltbetydning – det kan bety å flykte bort, rømme, dra sin vei fra noe ubehagelig eller bare fra hverdagens mange trivialiteter. Men det kan også antyde en positiv egenskap som når vi sier om en roman, et dikt, et foredrag, at «det har virkelig flukt over seg». Da tenker vi på vide horisonter, omfattende perspektiver og et stort betydningspotensiale. Samtidig hentyder forbindelsen mellom skjerm og fly til den logistikk som regulerer forholdet mellom flyene innbyrdes, mellom fly og flyplass og mellom fly og passasjerer. Det som virker som en kaotisk sverm, er ikke så tilfeldig som det kan synes.

FLUKT (*Flight/Escape*) 1997

Berven plays afresh on the post modern, by utilising the expressive ability of the differences. In *Flight/Escape* it is not an established artwork the installation is in dialogue with, but airport convention. Standing in a corner is a video screen on a stand, on the screen we find – exactly the same as on all airport screens – a series of information organised into four categories: *flight, name, remarks and destination*. In the first category there is a series of numbers – **011, 019, 006, etc.** In the second many corresponding names – **Hallvard Bugge, Guang Hua Wang, Jon Egeberg, etc.** In the third only a few pieces of information such as, **Boarding, Not boring, etc.** Lastly comes nationality – **Norway, China, Norway, etc.** In front of the screen are forty paper planes mounted on swaying stems of different heights. They are imaginatively folded or cut from standard A-4 paper by the people listed on the screen, who come from all corners of the earth. The space before the screen is filled by these bobbing paper planes – they are reminiscent of a swarm of bees flying around the cube.



The title *Flight/Escape* has a double meaning – it can mean to fly away, run away, depart from something unpleasant, or just from the many everyday trivialities. But it can also indicate a positive quality, as when we remark on a novel, a poem, a lecture, that “it has been very influential”. Then we think about wide horizons, extensive perspectives and an immense potential of meaning. At the same time, the difference between the screen and the plane alludes to the logistic which regulates the relative reciprocity of the plane - between plane and airport, and between plane and passengers. Making what may appear as a chaotic swarm, not so accidental as it may seem.

How shall we understand a work such as *Flight/Escape*? Like the concretising of a dream “about something else and better”? And like an attempt at Flight, away from the boring, the trivial, the grey everyday? Is it not this that we see millions of people doing every single day from all the world’s airports? They travel away to compensate for their own emptiness. But in vain, because one cannot escape emptiness, only stifle it. But perhaps there is a way to combat the emptiness – the playful creativity. The creativity that in this case, can realize the journey through imaginative paper planes which can fly anywhere in the world. The “journey” is an inner journey that engages the whole personality, and as such fills the emptiness. In this way the installation doesn’t just formulate a problem – it also solves it. But the solution doesn’t lie in stringent ideas, it is rather found in the ideas one arrives at through creative work.

It is then, also flight over *Flight*. It is esthetically beautiful, and the contrast between the many variations of the theme paper plane, with the rather trivial screen regulating and naming them is striking. Because there is no flight from the screen – even if the mental creativity that makes it possible is more than impressive. On the other hand, the transient and fragile paper planes in all their diversity, are unusually beautiful, and bear witness to another form of creative imagination.

Hvordan skal vi forstå et arbeid som FLUKT? Som konkretiseringen av en drøm «om noe annet og bedre»? Og slik et forsøk på Flukt bort fra det kjedsommelige, det trivielle, den grå hverdagen? Er det ikke dette vi kan se millioner av mennesker gjøre hver eneste dag fra alle verdens flyplasser? De reiser bort for å døyve sin egen tomhet. Men det er forgyeves gjerning, for tomheten kan man ikke flykte fra, bare overdøve.

Kanskje finnes det kun én måte å bekjempe tomheten på – den lekende kreativitet. Den kreativitet som i dette tilfelle omsetter reisen i fantasifulle papirfly som kan gå hvor som helst i verden. Den «reisen» er en indre reise som engasjerer hele personligheten og med det fyller tomheten. Slik formulerer ikke bare installasjonen et problem – den besvarer det også. Men måten problemet besvares på, er ikke gjennom stringente begreper. Det er snarere tale om antydende ideer som man bare kan nå frem til gjennom kreativt arbeid

Det er også flukt over FLUKT. Den er estetisk sett vakker, og kontrasten mellom de mange variasjonene over temaet papirfly, og den nokså trivielle skjermen som regulerer og navngir dem, er slående. For skjermen er det ikke flukt over – selv om den tankens kreativitet som har gjort den mulig, er imponerende nok. De flyktige og skropelige papirflyene derimot er usedvanlig vakre i all sin mangfoldighet, og vitner om en annen form for kreativitet - fantasiens.

SELV-MÅL

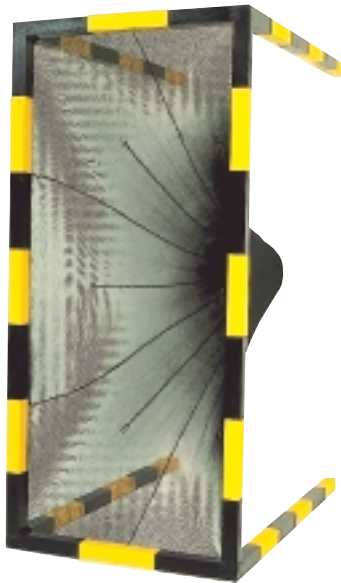
Selv-mål er et mindre arbeid, mer et konseptuelt-basert verk enn en installasjon. Det er montert på veggen som om det dreier seg om en vegg-skulptur, men har en form som ikke ligner skulpturens. Derfor vil man snarere betrakte den som et tre-dimensjonalt verk, sammensatt av en tre-ramme i svart-og-gult 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 seksuallivets 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 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.



SELV-MÅL (Self-goal)

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, i.e. 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.

PASNINGER

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 strupe-lyder. 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 kroppsbevissthet. Det er den som knytter det ytre og det indre sammen.

PASNINGER (Passes**)

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 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.



26 Dette kroppslige uttrykk er det som «taler» i videoen, 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 kroppsbevissthet - 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 antydnet 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.

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.

Ingrid Berven

Fagernes 15
Atelier: C. Sundtsgt.55
5035 Bergen 5024 Bergen
Tlf: +47 91 86 15 83 / +47 55 33 03 88
Faks: +47 55 33 03 87
epost: in-berve@online.no



Tittel/Title	År/Year
Selv-mål	1996
Relikvieskrin	1996
Natt/Verden	1997
Flukt	1997
Atlantis	1998
Pasninger	1997
Mandorla	1999
Spor	2000
Tempus	2000

UTDANNELSE:

Kunsthøgskolen i Bergen, avd. Kunstakademiet	1993 - 98
Kunstakademiet i Helsinki	1996
Kunstsolen i Bergen	1990 - 92
Griegakademiet - Institutt for Musikk	1970 - 75 og 1983 - 84

STIPEND:

BKH - stipend	1997
Bergen Kommunes Etableringstipend	1998
Norsk Kulturråd, Utstyrstøtte	1998
Billedkunstneres Vederlagsfond	1999
Bergen Kommune	1999
Norsk Kulturråd, Utstillingstipend	1999

PRIS:

Vestlandsutstillingens Pris	1999
-----------------------------	------

INNkjøp:

Norsk Kulturråd	1999
-----------------	------

LITTERATUR:

Gunnar Danbolt: «Norsk Kunsthistorie»	1997
Norsk Kunstårbok	1994

UTSMYKNING:

Øvre Fløybanestasjon, BERGEN	2000
Nedre Korskirkealmenning, BERGEN	1997

ANNET:

Initiativtaker til BY THE WAY	
Galleri for samtidskunst, BERGEN	1999
Medlem av Collegium Musicum Bergen	

GRUPPE- OG KOLLEKTIVUTSTILLINGER:

Charlottenborg København	2000
Stavanger Kunstnersenter	2000
By The Way - GALLERI FOR SAMTIDSKUNST	2000
Trøndelagsutstillingen	2000
«Westwind» HELSINKI ÅR 2000	2000
Vestlandsutstillingen	1999
«Rhizome» BERGEN	1998
Statens Høstutstilling OSLO	1997
«Fluktlinjer» BERGENS KUNSTFORENING	1997
Walter Benjamin USF BERGEN	1997
«Fremtidsdepartementet» USF BERGEN	1996
Cafe Finken BERGEN	1996
«Videorodeo» USF BERGEN	1996
«New Kids on the Block» BERGEN	1996
Vestlandsutstillingen	1996
«Cash and Carry» OTTO PLONK, BERGEN	1995
«Bibliotek» OTTO PLONK, BERGEN	1995
Aga-tunet HARDANGER	1995
«Møtende Veier» BERGEN	1994

SEPARATUTSTILLINGER:

Bergens Kunstforening	2000
Stavanger Kunstforening	2000
Ålesund Kunstforening	2000
Haugesund Kunstforening	2000
Østfold Kunstnersenter	2000
Galleri s-e, Bergen	1998
Galleri m3, Oslo	1998

