

Kvinner, kunst og levande bilete

Anne Katrine Dolven og Lotte Konow Lund



Aslaug Nygård

Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitetet i Bergen August 2004

Til Randi

Forord

Eg vil takke alle dei som hatt noko med dette prosjektet å gjere, men mest dei som blir nemnt her:

Tusen takk til Jostein Gripsrud som har rettleia meg i arbeidet, trass i sin travle kvardag. ”Verdt å vente på!”.

Lotte Konow Lund og Anne Katrine Dolven har vore velvillege i utlån av arbeida sine, hjelp med stillbilete og andre råd. Eg er svært takksam for denne uvurderlege hjelpa som la grunnlaget for oppgåva.

Takk til mine gode studievener som deltok i kollokvium og las arbeidet mitt fleire gonger; Ane H. Jordal, Anneche Skaar, Simen Olafsen, Espen Mathisen og Lena Kleveland. Også stor takk til dei andre hovudfagsstudentane på instituttet som har gjort miljøet inspirerende, engasjerande og morosamt.

Utan inspirasjon frå mi tvillingsøster Randi Nygård og hennar kjennskap til videokunstmiljøet i Noreg hadde det blitt vanskeleg å gjennomføre dette prosjektet. Oppgåva er difor dedisert til ho. Blant anna formidla ho kontakt med Kristin Bergaust og Ivar Smedstad som også fortener takk for hjelp og informasjon.

Takk til mine foreldre og Marius for støtte, oppmuntring og tru på oppgåva og meg, særleg i siste delen av dette prosjektet.

Bergen 10.8. 2004

Innhold

<u>FORORD</u>	3
<u>INNHALD</u>	4
1. <u>INNLEIING</u>	6
<u>BAKGRUNN FOR VAL AV TEMA</u>	6
<u>Skildring av kunstnarane og deira arbeid</u>	6
<u>Bakgrunn for å velje videokunst som tema</u>	7
<u>Bakgrunn for val av desse to kunstnarane</u>	7
<u>PROBLEMSTILLINGAR</u>	10
<u>RISS AV FORSKINGSHISTORIA PÅ FELTET</u>	11
<u>TEORETISK GRUNNLAG</u>	12
2. <u>LEVANDE BILETE SOM BILETKUNST</u>	15
<u>VIDEO MELLOM BILETKUNST- OG FILMHISTORIA</u>	15
<u>Videokunsten sin bakgrunn i den historiske avantgarden</u>	15
<u>Avantgarde og eksperimentell film</u>	17
<u>VIDEOMEDIET SIN INTRODUKSJON I BILETKUNSTVERDA</u>	20
<u>Videomediet og fjernsynet</u>	20
<u>Nam June Paik og Wolf Vostell</u>	22
<u>Den norske videokunsten si framvekst og utvikling</u>	23
<u>VIDEOKUNST OG KJØNN</u>	26
<u>Videokunsten og kvinnene</u>	26
<u>Videokunsten og den mannlege kunstnaren</u>	28
<u>FILM- OG VIDEOKUNST SOM POSTMODERNISTISK PRAKSIS</u>	29
<u>SAMANFATNING AV KONTEKSTEN</u>	31
3. <u>A K DOLVEN: DET SUBLIMT VAKRE OG NATUREN</u>	32
<u>MINIMALISME</u>	32
<u>Visningsmåte</u>	32
<u>Komposisjon, fargar og lys</u>	36
<u>Vise og skjule som estetisk verkemiddel</u>	37
<u>Tid som strukturerande element</u>	39
<u>DOLVEN OG KUNSTHISTORIA</u>	44
<u>Tysk romantikk og det sublime</u>	44
<u>Tilhøvet til Munch</u>	46
<u>Andre kunstreferansar</u>	50
<u>DOLVEN OG KVINNENE</u>	53
<u>Kjønnsidentitet</u>	53
<u>Det semiotiske og Dolven sine levande bilete</u>	56
<u>Dolven og kjærleiken</u>	59
<u>SAMANFATNING</u>	62
4. <u>LOTTE KONOW LUND: EKSPRESJONISTISK LÅGTEKNOLOGI</u>	64

LÅGTEKNOLOGISK ESTETIKK	64
Visningsmåte	64
Formale aspekt	66
Antiformalisme	69
TID SOM FORM	70
TIDSTEMATIKK I <i>LOST REAL TIME</i>	71
TILHØVET TIL SAMTIDSKUNSTEN	74
Kulturelle referansar	74
Likskapar med den tidlege videokunsten	75
Sjølviscenesetjing	77
KVINNELEG IDENTITET	79
Kvinnelege erfaringar	80
Traumeestetikk	83
SAMANFATNING	85
5. DET KRASSE OG DET VAKRE	87
FORM OG KOMMUNIKASJON	87
FEMININ OG MASKULIN TID	88
TILHØVET TIL DET MANNLEGE KUNSTNARSUBJEKTET	89
FORMER FOR FEMINITET	90
EI FRIARE YTRING?	92
6. KJELDELISTE	93
LITTERATURLISTE	93
INTERNETTKJELDER	103
AVISKJELDER	104
FILMAR OG VIDEOAR	104
A K Dolven	104
Lotte Konow Lund	106
7. VEDLEGG	108
TEKSTAR FRÅ LOTTE KONOW LUND SINE VIDEOAR	108
Tale frå <i>Baby Face Assassin</i> (1999)	108
Samtale frå <i>french lesson</i> (2001)	109
Tale frå <i>I'll never be hungry again</i> (1997)	109
Tale frå <i>Video nr. 13 or Crime and Punishment</i> (1999)	109
Tekst frå <i>At the Doctor 1</i> (1998)	110
Tekst frå <i>At Doctor 2</i> (1998)	111
Overstemme frå <i>domestic violence</i> (2001)	111
Tale frå <i>Frank's an Actor</i> (1999)	113
CVAR	114
CV A K Dolven	114
CV Lotte Konow Lund	120

1. Innleiing

Bakgrunn for val av tema

Skildring av kunstnarane og deira arbeid

Denne oppgåva handlar om dei to norske kunstnarane Lotte Konow Lund og Anne Katrine Dolven. Dei arbeider med video og film som kunstnarisk uttrykksmiddel, i tillegg til maleri, grafikk og teikning. Mi interesse ligg i deira bruk av videomediet i ein biletkunstsamanheng. Anne Katrine Dolven er født 1953 i Oslo og bur vinterhalvåret i London og sommarhalvåret i Lofoten. I 1986 var ho ferdig ved Statens Kunstakademi i Oslo og har etter det hatt sitt virke som kunstnar. Ho har hatt mange soloutstillingar, deltatt på tallause gruppeutstillingar og er kjøpt inn av ulike kunstmuseum og private samlarar verda over. Lotte Konow Lund blei født i 1967 i Oslo, der ho no bur og arbeider. Ho har si utdanning frå Statens Kunstakademi og var ferdig der i 1997. I likskap med Dolven, har ho, allereie i ung alder, deltatt på utstillingar i inn- og utland og er kjøpt inn av viktige institusjonar i Noreg.

Dei to kunstnarane skil seg frå kvarandre og kan seiast å representere det kvinnelege videokunstmiljøet i Noreg på ulike måtar. Lotte Konow Lund blir samanlika med The Young British Artists, som er ei gruppe unge kunstnarar som slo igjennom på 90-talet i London. Denne gruppa inneheld kunstnarar som Tracy Emin, Damien Hirst, Rachel Whiteread og Sarah Lucas. Dei fleste hadde si utdanning frå Goldsmith College i London. Lotte Konow Lund har ei ung, frisk, ekspressiv og noko hardtslåande form for kommunikasjon i sine videoar. Ho set seg sjølv i scene, ved at ho nesten konsekvent brukar seg sjølv i videoane sine, og brukar sterke kjenslemessige verkemiddel. Desse er typiske trekk ved YBA og den yngre videokunsten, både i Noreg og internasjonalt, som gir klare referansar til videokunsten si byrjing på 60- og 70-talet. Dei unge kunstnarane går tilbake til ein lågteknologisk estetikk, som var typisk for dei tidlege videokunstnarane i USA.

Dolven er eldre enn Konow Lund og kan seiast å representere ein eldre generasjon av norske videokunstnarar. Dolven er mest kjent for ei videorekkje, som består av sitat frå Munch sine verk. Ho har ein annan stil enn Konow Lund. Videoverka hennar er stillferdige i form og kommunikasjon. *Mise-en-scèneen* hennar er nøyaktig komponert, som i eit maleri, gjennom at bileta som blir brukt i videoane nesten er statiske. Dei er *tableaux vivants*, der det er ørsmå rørsler som gjer at tilskodaren ser at det er levande bilete og ikkje stillbilete. Ho brukar for det

meste kvinner i sine videoar, men desse er ikkje ho sjølv, men vener og familie. Dolven minner i form og stil om Vanessa Beacroft, Gillian Wearing og Nan Hoover. Hennar videoar står formalt sett maleriet og fotografiet nærare, mens Konow Lund sine videoar meir liknar film eller fjernsyn i form. Det kjem til syne i at Dolven sine verk er meir formalistiske, mens Konow Lund sine er rufsete i kantane. Konow Lund har narrative verk, med bruk av både tale og musikk. Dolven sine videoar er deskriptive og brukar ikkje tale, men ofte lav lyd, med musikk og lydar frå opptaksstaden. Trass i at dei brukar det same mediet, video, er dei veldig ulike i form og dermed måten dei brukar mediet på.

Bakgrunn for å velje videokunst som tema

Det er gjort lite forskning på videokunst i Noreg. Hovudgrunnen til at denne biletkunstforma i så liten grad er tatt opp innan dei akademiske faga, er at den er eit relativt nytt fenomen. Videokunsten hadde lenge ein randeksistens i kunstinstusjonen, men den overvann i løpet av 90-talet gettosituasjonen sin. I dag er denne biletkunstforma ålment akseptert av museum og galleri. Det er umogeleg å besøke dei store kunstmusea, både i Noreg og utlandet, eller dei store internasjonale utstillingane som Documenta, Manifesta og ulike biennalar utan å legge merke til at videokunsten er sterkt representert. Dette ser ein og i Noreg der dei store musea, som Henie Onstad kunstsenter, Astrup Fearnley museet, Museet for samtidskunst og Bergen Kunstforeining, alle har video i sine samlingar. Videokunsten spelar i dag ei viktig rolle innan samtidskunsten. På bakgrunn av den viktige rolla video har, treng vi meir kunnskap om denne biletkunstgenren.

I eit medievitenskapleg perspektiv er video som biletkunst ein interessant bruk av mediet. Dei nye elektroniske media blir raskt tatt i bruk av kunstnarar. Dette er ikkje noko nytt fenomen - ein ser det til dømes ved fotografiet, som tidleg blir tatt i bruk av kunstnarar. Media blir sett inn i nye kontekstar og bruken blir utvida.

Bakgrunn for val av desse to kunstnarane

Ein haustdag i 1998 vitja eg Galleri Bouhlou i Bergen og såg videoen *melankoli* av Dolven. Under eit besøk ved Kunstakademiet i Trondheim på nyåret i 2002 blei det arrangert ein sjølvpresentasjon med Konow Lund. Eg fann hennar prosjekt veldig interessant. Denne presentasjonen førte til ei liknande undring som mitt første møte med *melankoli* av Dolven. Heilt sidan den gong har eg undra meg over kva desse videoverka betydde. Kva prøvde

kunstnarane å formidle via dette mediet? Kva er videokunst? Dei to møta med kunstverk av desse kunstnarane la det personlege grunnlaget for mi interesse for deira videoar.

Det er ein viktig tanke bak valet av desse to kunstnarane at dei er ulike. For å få eit breiare perspektiv på samtidskunsten, er dei valt som representantar for dei to viktigaste linjene innan videokunsten i dag. Desse to linjene eller tendensane er den lågteknologisk baserte og eksplisitt ekspressive og den meir rolege og formmedvitne (Rush 1999: 109).

Konow Lund og Dolven held høg nok kvalitet i sine verk til å vere godkjente av den norske og den internasjonale kunstinstusjonen. Kunstinstusjonen er det sosiale systemet som godkjenner kunstnarar og er del av det kunstnariske feltet. Den er den ytre råma rundt dei handlingane som dannar kunstlivet. Eit sosialt felt er, i følge Pierre Bourdieu, danna av eit rom av posisjonar som er strukturen av fordelinga av ulike typar spesifikke former for kapital som styrer kor vellukka ein er på dette feltet og som styrer utvendige og spesifikke godtgjersler som ein kjempar om på feltet. Former for kapital kan vere økonomisk, sosial eller kulturell kapital. Der den økonomiske kapitalen kan målast i pengar, mens den kulturelle består av godkjente og verdifulle kunnskapar om eller kompetanse på kultur og den sosiale er nettverk av ressurssterke vener og kjente. Det kunstnariske feltet er det området som dreier seg om kunst etter bestemte reglar og der det føregår ein strid om status eller godkjenning. Dette feltet har ein relativ autonomi i høve til andre felt, som det økonomiske, det journalistiske og det politiske. Det kunstnariske feltet har ein indre logikk når det gjeld kva kapitalformer som er mest verdfulle og her er det den kulturelle kapitalen som gjeld og er viktigare enn andre former for kapital. Men økonomisk og sosial kapital spelar likevel ei viss rolle (Bourdieu [1983] 1993: 30 og [1992] 1996).

Begge kunstnarane rettar seg mot eit internasjonalt kunstliv; ved deira deltaking på ulike utstillingar i utlandet og i bruken av engelske titlar på verka deira. Konow Lund brukar mykje engelsk tale i videoane, men nokre av dei har norsk tale. Så og seie alle Dolven sine videoar har engelske titlar. Verka er retta inn mot og skal vere forståelege for eit utanlandsk publikum. Dette har, for Dolven sin del, samanheng med at ho tilhøyrer gruppa av norske kunstnarar som vel å busette seg i utlandet og ho har gjennom mange år i utlendigheit eit stort nettverk av kontaktar innan det europeiske kunstmiljøet. I følge Dag Solhjell kan vi dele kunstinstusjonen i Noreg inn i tre delar, det eksklusive, det inklusive og det kommersielle krinslaupet. Det eksklusive er det som er høgast i hierarkiet (Solhjell 1995). Det eksklusive krinslaupet er relativt lukka, men både Dolven og Konow Lund høyrer til her.

Med stipend frå DAAD og utanriksdepartementet hadde Dolven 1989-90 eit opphald ved Künstlerhaus Bethanien i Berlin. I 2000 mottok ho som fyrste kvinne den prestisjetunge Fred Thieler-prisen frå Berlinerische Galerie. I 2004 er ho blant anna festspelutstillar i Bergen og skal ha soloutstilling ved Munch-museet i Oslo. Dolven blir representert av Carlier I Gebauer i Berlin, og samarbeider med Wilkinson Gallery i London, Galerie Anhava i Helsinki, Galleri Bo Bjerggaard i København, Galleri Bouhlou i Bergen og Galleri MGM i Oslo. Ho hadde utstilling på Wilkinson våren 2003, med tittelen *The Meal*, og på Carlier I Gebauer sommaren 2002, med *2:57*. Ho er blant anna kjøpt inn av Museet for samtidskunst, Nasjonalgalleriet og Dronning Sonja si samling.

Konow Lund blir representert av Galleri Wang i Oslo, og hadde siste utstilling der hausten 2001 med *SOLITUDE FOR MANY*. Ho var initiativtakar til galleri G.I. som var eit ambulerande galleri som viste ung biletkunst på ulike stader i Oslo. I tillegg spelar Konow Lund ei stor og aktiv rolle i miljøet rundt Unge Kunstneres Samfund. Ho er kjøpt inn av Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst og Bergen Kunstmuseum.

Begge kunstnarane er aktive i miljøa rundt dei tre kunstakademia i Noreg, i Bergen, Oslo og Trondheim. Begge kjem som gjestelærarar, og Dolven har vore tilsett som professor i Trondheim. I tillegg var Dolven aktiv i grunnlegginga av kunstskulen i Kabelvåg og initiativtakar til det store og prestisjetunge prosjektet Skulpturlandskap Nordland, der internasjonale og norske kunstnarar, som Per Barclay, Bård Breivik, Dan Graham og Tony Cragg, tok del med skulpturar i det nordlandske landskapet. Nesten alle kommunane i Nordland tok del i prosjektet og fekk sin eigen skulptur (Jaukkuri 1999).

Som skildra her mottar begge kunstnarane ulike former for symbolske godtgjersler frå agentar i det eksklusive krinslaupet. Dei er kjøpt inn av dei store nasjonale kunstmusea, stiller ut på dei viktigaste galleria og mottar statlege stipend. Dolven er høgare rangert enn Konow Lund, men begge to er rangert høgt innan det eksklusive krinslaupet. Dolven er rangert høgare på grunn av fleire år som kunstnar og større deltaking i eit internasjonalt kunstmiljø. Dermed har ho fleire symbolske godtgjersler enn Konow Lund. Video er generelt vanskeleg, iallfall i Noreg, å få seld. Det finst nokre internasjonale sammlarar, elles er det musea som kjøper video. Sidan video er vanskeleg å få seld, er det ikkje den økonomiske kapitalen som tel, men den kulturelle og den symbolske, i form av kvaliteten på kunstverka og symbolske godtgjersler frå andre agentar i det eksklusive krinslaupet.

Oppgåva har som utgangspunkt at det er den sosiale kunstinstitusjonen som styrer kva som er kunst. Altså kva som blir sett merkelappen ”kunst” på. Dei som har makt til å gjere dette er dei godkjente kunstnarane, musea, kunstakademiprofessorane, kuratorane, galleristane, dei rette teoretikarane og kritikarane. Men denne oppgåva freistar vise er kva som ligg av kvalitetar i verka deira. Ei sosiologisk forståing av korleis kunstverda fungerer hindrar ikkje at oppgåva har som utgangspunkt at det til grunn for rangeringa også må ligge visse kvalitetar i kunstverka sjølve.

Fyrst på 90-talet, blant anna gjennom desse to kunstnarane, kan ein seie at videokunstmiljøet i Noreg kom på høgde med det som hende internasjonalt. Det skjer på slutten av 80-talet og på 90-talet store endringar innan kunstfeltet i Noreg, som fører til ei internasjonalisering i orienteringa til dei norske kunstnarane. Særleg Dolven er ein sterk representant for denne internasjonaliseringa, men begge kunstnarane er viktige døme og representantar for denne utviklinga. Dei passar inn i det internasjonale miljøet, jamvel om dei står for ulike retningar og tendensar innan videokunsten. Dei to kunstnarane er to av dei viktigaste innan kunstfeltet i Noreg i dag.

Problemstillingar

Ein stor del av dei kunstnarane som har tatt i bruk – og bruker – videomediet, er kvinner, homoseksuelle og menneske med bakgrunn frå ulike kulturelle eller etniske minoritetar. Dette viser framveksten av videokunsten internasjonalt og i Noreg. Videokunsten si byrjing i 1965 blir knytt til den tysk-amerikansk-koreanske kunstnaren Nam June Paik, medlem av den avantgardistiske fluxusrørsla. Han blir framleis rekna som ein av verdas mest profilerte videokunstnarar. Han har vore med på dei fleste utviklingslinjene innan videokunsten og blir rekna som ein føregangsfigur når det gjeld videoinstallasjonar, videoperformansar og videoskulptur (Archer 2002, Fifer og Hall 1990, Popper 1997 og Rush 2003 og 1999). I Noreg var det, ti år seinare, ei kvinne frå utkant-Noreg som fyrst tok i bruk video som kunstnarisk uttrykksmiddel. *Masque* (1975) av Marianne Heske er truleg det fyrste videokunstverket laga av ein norsk kunstnar. Heske er ein pioner innan norsk videokunst, og driv framleis med video, men fyrst og fremst med den særreigne genren videomaleri (Veiteberg 2002).

På grunn av video si relativt korte historie kan det sjå ut som om det var – og er - lettare, enn innan maleri eller skulptur, å finne sin eigen kunstnariske identitet ved bruk av dette mediet. Ein slepp å konkurrere med ein allereie definert mannleg praksis. Denne trenden ser ein

tydeleg allereie på 70-talet, men den gjeld framleis i dag. Viss ein samanliknar video med andre kunstnariske uttrykksmiddel, er det påfallande at den kvinnelege delen kunstnarar er mykje høgare enn innan andre områder i samtidskunsten (Malsch, Streckel og Perucchi-Petri 1995).

Oppgåva vil altså fokusere på to kvinnelege kunstnarar innan ei kunstgrein der kvinner er sterkt representert. Tanken er å undersøke kva dei to kunstnarane brukar denne fridomen frå daude kvite menn til. Og korleis kan desse videoane seiast å kommentere det tradisjonelle hegemoniet? Kva er det kunstnarane tematiserer og representerer? Og kan dette sjåast i eit kjønnsperspektiv? Gir mediet rom for ein annan – og sær eigen - form for representasjon? Kva er det dei oppnår som dei ikkje kunne sagt via andre medium? Kva er med andre ord poenget med video?

Riss av forskingshistoria på feltet

Kunsthistoriefaget og kunstteorien har ikkje visst kva dei skulle gjere med bruken av elektroniske medium i ein kunstsamanheng. Difor har ikkje kunsthistorikarane tatt skikkeleg tak i fenomenet. Som eit resultat av akademisk arbeidsdeling har medievitskapen på si side mest konsentrert seg om populærkulturell bruk av videomediet. Den mest kjente kritikken på området er Rosalind Krauss sin ”Video: The Aesthetics of Narcissism” (1978), kor ho kritiserer videokunsten for narsissisme. Kunstnarane snur kameraet mot seg sjølve og videomediet sitt tilhøve til tid gjer at videoane viser både kunstnaren og publikum som både objekt og subjekt. Men på 90-talet grip fleire forskarar og kritikarar internasjonalt fatt i videokunsten som forskingsmateriale. Mesteparten av dette arbeidet har eit historisk utgangspunkt og inneheld difor korte skildringar av mange kunstnarar sine arbeid. Dei grundige analysane av videokunstverk er det lengre i mellom. Michael Archer ([1997] 2002), Sean Cubitt (1991 og 1993), Micheal Rush (1999 og 2003), Lars Movin (2001 og 2003) og Frank Popper ([1993] 1997) er døme på teoretikarar som har beskjeftiga seg med video som biletkunst. Eit av dei nyaste bidraga er den italienske Maurizio Lazzarato sin *Videophilosophie* (2002) der han diskuterer video, film og fjernsyn ved hjelp av Henri Bergson sin tidsfilosofi. Sjølv om det er mange kvinnelege kunstnarar som arbeider med video, er det dei mannlege teoretikarane som dominerer omtalen av kunsten deira. Når einles om videokunst generelt, er det også dei mannlege kunstnarane som blir via mest trykksverte. Det ser ut som den kvite mannlege kunstnaren, som kan lage det store geniale meisterverket, framleis står høgast i kurs. Det er som oftast amerikanske videokunstnarar som Nam June

Paik, Bill Viola, Matthew Barney, Mike Kelley, Gary Hill, Bruce Naumann og Paul McCarthy som blir omtala. Mindre blir skriva om like gode kvinnelege videokunstnarar, som Pippilotti Rist, Shirin Neshat, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler, Laurie Anderson, Nan Hoover og Marina Abramovic, for berre å nemne nokre som er framstående.

I Noreg er det framleis ikkje mange innan akademia som konsentrerer seg om video som biletkunst. Det herskar framleis ein tradisjon der kunstnarar innan dei klassiske kategoriane maleri, skulptur og grafikk blir via mest merksemd. Sidan det berre er rundt ti år sidan videokunsten i Noreg blei akseptert av kunstinstitusjonen, er det heller ikkje overraskande at dei akademiske disiplinane ikkje i stor grad har nærma seg temaet. Det er, så vidt eg veit, levert inn to hovudfagsoppgåver om videokunst ved universiteta i Noreg. Den eine, av Irene Ikdal, blei levert ved kunsthistorie i Oslo og omhandlar den norske videokunsten si historie frå 1975 til 1990 og den andre, av Marit Paasche, er ein analyse av verket *The Passing* av Bill Viola basert på Gilles Deleuze sin filmteori (Ikdal 2000 og Paasche 1998). Den sistnemnte er frå kunsthistorie i Bergen. Marit Paasche og Stian Grøgaard har skriva ei bok, *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*, om videokunst med eit teoretisk og filosofisk perspektiv. Denne kom på Pax forlag i mai 2004. Stian Grøgaard er tilsett som fyrsteamanuensis med ansvar for teori ved Statens Kunstakademi i Oslo. Her peikar dei på den manglande kritikken og teorien rundt videokunsten. Elles finst det nokre utstillingskatalogar og nokre avis- og tidsskriftartiklar. Dette vil seie at den teoretiske og akademiske kompetansen på videokunst ikkje er særleg høg i Noreg. Dei som har mest kunnskap om feltet er kanskje kunstnarar som sjølv arbeider med video. Ein del av desse er tilsett ved kunstakademia i Bergen, Oslo eller Trondheim og formidlar sine kunnskapar der, til dømes Kristin Bergaust, Jeremy Welsh, Kjell Bjørgeengen og Ivar Smedstad.

Teoretisk grunnlag

Sidan det er gjort så lite forskning på videokunsten finst der lite videoteori. Min innfallsvinkel vil vere prega av ei blanding av fjernsyns-, film og kunstteori. Eg er opptatt av video som medium og kva estetiske verdiar som ligg i materialiteten til videomediet. Her vil tankar kring fjernsyn og film bli brukt, og ideen er at dei arbeida som blir vist på monitor konnoterer fjernsyn, mens projeksjonane liknar filmen meir. Her vil analysen mellom anna bygge på Anders Johansen og John Ellis sin estetiske refleksjonar rundt fjernsyn og film. Tid er heilt grunnleggande for levande bilete innan kunstinstitusjonen. Og ulike teoretikarar sine synspunkt blir brukt for å analysere arbeida sitt tilhøve til tid, til dømes er Lazzarato sine

tankar kring Henri Bergson og hans tidsfilosofi relevant. Julia Kristeva sin artikkel "Women's Time" er trekt inn og Kristeva er sentral i dei andre delane i analysen. Hennar omgrep *intertekstualitet* dannar utgangspunkt for drøftinga kring referansar i Dolven og Konow Lund sine levande bilete, hennar teoriar kring kjærleik og det semiotiske, som er del av det umedvitne og spor etter ein fase før identiteten veks fram, blir brukt i kapittelet om identitet. Oppgåva har eit kjønnspektiv og teoriar kring kjønn, estetikk og medium vil spela ei stor rolle. Desse teoretiske innfallsvinklane skal samla kunne gi kommentarar til problemstillingane som ligg til grunn for oppgåva. Dette avsnittet vil freiste å legge grunnlaget for teorien som blir brukt i resten av oppgåva.

Det som til dels har vore vanleg i delar av den feministiske medie-, film-, litteratur- og kunsthistoria er at forskarane har leita etter spesielle former, strukturar og stilar som dei meiner er karakteristiske for kvinnelege kunstnarar. Denne oppgåva skal ikkje gjere det. Den ser på to kvinnelege kunstnarar og deira video- og filmarbeid for å sjå kvifor dei brukar levande bilete og kva dei uttrykker. Det vil vere ei misforståing og meine at dette er noko essensielt feminint som gjeld alle kvinnelege kunstnarar som arbeider med video. Men det vil også vere ei misforståing å tru at kunsten deira ikkje har noko med kjønn å gjere.

Christine Battersby skriv at der er karakteristiske aspekt ved den kvinnelege subjektsposisjonen som sannsynlegvis vil vise seg i kunstverka laga av kvinnelege kunstnarar. Desse kvinnelege posisjonane er verken resultat av felles feminine opplevingar eller av ein uforanderleg feminin essens. Det feminine subjektet er eit resultat av spesifikke handteringar i høve til ånd/kropp og sjølv/andre (Battersby 1999: 14). Det som bør kome fram i analysen av kvinneleg kunst er at den feminine subjektsposisjonen i vår kultur tar med seg former for paradoks som alle kvinner må handsame.

Sidan denne oppgåva orienterer seg mot ein estetisk lesing av dei levande bileta er det viktig å klargjere at oppgåva ikkje er basert på eit essensialistisk syn på kva kjønn er. Oppgåva skal freiste svare på problemstillingane ved hjelp av tekstanalyse som altså er ein art estetisk lesing. Det er viktig å vere klar over at det ikkje er det same å vere kvinne som å vere feminin. Å vere kvinne er å bli plassert i ein kjønnsbås på bakgrunn av korleis kroppen blir oppfatta. Det å vere feminin er derimot å inneha karakteristikkar av tenking, oppførsel, uttrykk eller framferd som tradisjonelt blir oppfatta som sterkare tilhøyrande kvinner enn menn. Men dette såkalla feminine er endrar seg historisk, kulturelt og sosialt. Det vil seie at menn sjølvsagt kan ha feminine trekk. Det feminine eller det maskuline vil berre vere ein del av vår identitet. Det

er den delen av subjektiviteten som er basert på visse eigenskapar som tradisjonelt og historisk har vore koda som feminine eller maskuline. Eit av feminismen sine viktigaste prosjekt ligg i dekonstruksjonen av vedtatte og endelege sanningar kring kjønn. I dette ligg ei bevisstgjerung rundt det feminine og maskuline som historiske og sosiale konstruksjonar. Einkvar teori om det feminine som naturskapt vil vere diskriminerande og skape eit klisjéprega kvinnebilet. Mi forståing av kjønn er her inspirert av Toril Moi si analyse av Simone de Beauvoir sin filosofi. Det som har vore tradisjonen innan kjønnsforskinga sidan 70-talet er å sjå kjønnet som delt i to komponentar nemleg biologisk og sosialt kjønn. Det biologiske er knytt til kroppen og hormon, mens det sosiale er knytt til samfunnet, kulturen, historia og liknande storleikar. Dette blei sett på som viktige steg i å fornekte den biologiske determinismen som brukte biologi, altså her kjønn, for å rettferdiggjere eksisterande samfunnsmessige normer.

Beauvoir viser at relasjonen mellom kropp og subjektivitet verken er nødvendig eller arbitrær; den er derimot kontingent. Å seie at min subjektivitet står i eit kontingent tilhøve til kroppen, er å erkjenne at kroppen vil ha tydelig påverknad både på kva samfunnet – dei andre – gjer med meg og på dei vala eg vil foreta som svar på dei andre sitt bilete av meg. Men det betyr i tillegg at ingen spesifikk form for subjektivitet nokosinne vil følgje nødvendig av ein spesiell kropp eller kroppstype. Kvinner vil ikkje få ein spesiell kvinneleg eller feminin identitet. Vår subjektivitet er alltid ei tilbliving. Den går verken forut for eller følgjer av subjektets møte med Den Andre (Moi 1998: 161-170). Det vil seie at kjønnsidentitet ikkje bør sjåast i to avskilte storleikar, biologisk og sosialt kjønn, men som ein storleik, der identiteten står i eit kontingent tilhøve til kroppen eller kroppstypen. Dette vil seie at kjønnsidentitet ikkje er ein fastlagt storleik, men at ein må rekne med at den kvinnelege eller mannlege kroppen har noko å seie for kva identitet den enkelte har. Dermed vil det eksistere visse feminine karakteristikkar som er knytt til den gruppa menneske som har kvinnelege kroppar og det same for menn. Men, som skildra ovanfor, er desse ikkje faste men i endring. Det vil ikkje seie at der finst uendeleg mange former for kjønn som er lausrive frå kroppen, som nokre seinare teoretikarar har meint. Kjønnsidentiteten er i endring, ein prosess, og den er avhengig av kroppen, men følgjer ikkje nødvendig av kroppstype.

2. Levande bilete som biletkunst

For some seventy years the cleverest prophets have warned us regularly that the dominant art form of the twentieth century was not literature at all – nor even painting or theatre or the symphony – but rather the one new and historically unique art invented in the contemporary period, namely film; that is to say the first distinctively mediatic form (Jameson 1991: 249).

Dette kapittelet skal skissere ein kontekst rundt bruken av levande bilete innan biletkunstverda. Det vil vere både ein historisk, tverrmedial, sosial og notidsorientert kontekst.

Video mellom biletkunst- og filmhistoria

Videokunsten sin bakgrunn i den historiske avantgarden

“Video is heir to the ideology sparked by the kinetic sculpture and the art and technology movement of the 1960s (rooted in cubism, futurism, and the Bauhaus) in which the merging of art and the machine was seen as a paramount” (Sturken 1991: 109).

Som Marita Sturken hevdar i sitatet over har samansmeltinga av biletkunst og teknologi som veks fram frå 60-talet sine røter i kubismen, futurismen og Bauhaus. Laszlo Moholy-Nagy frå Bauhaus eksperimenterte med kinetiske skulpturar og laga eksperimentell film. Han hadde som mål å sameine biletkunst, vitenskap og teknologi til ein kreativ heilskap. (Rees 1999). Denne kreative heilskapen Moholy-Nagy søkte kan vere oppnådd i den elektroniske biletkunsten.

Eit av kjenneteikna ved biletkunsten igjennom heile det 20. hundreåret er at den set spørsmålsteikn ved sin eigen lange tradisjon med maleriet og skulpturen som dei privilegerte media for representasjon. Dette tok for alvor til med den historiske avantgarden tidleg på 1900-talet og kom til syne gjennom ei eksperimentering med ulike gjenstandar, blant anna ei energisk inkludering av kvardagsting i kunstverka. Det mest kjente verket innan denne trenden er *Fountain* (1917) av Marcel Duchamp. Desse kvardagsgjenstandane var opphavet til termen *readymades*, som problematiserer kunstnarsubjektet, originalitet og autentisitet og utfordrar kunstinstitusjonen, i det at det ikkje er kunstnaren men nokon andre som har laga gjenstanden. Kunstnaren plasserer gjenstanden i ein kunstkontekst og bestemmer dermed at det er kunst. Duchamp sine *readymades* problematiserer synet på kva kunst er i sitt innarste. ”The type of thinking Duchamp encouraged made explorations into different media and

artistic forms seem natural, almost expected.” (Rush 1999: 21-22). I det kunstinstusjonen godtar desse *readymades* som biletkunst, opnar den for at kva som helst kan vere kunst berre den rette instansen bestemmer det. Den rette instansen vil som oftast anten seie ein godkjent kunstnar eller eit av dei viktige galleria eller kunstmusea. Den historiske avantgarden, her eksemplifisert ved Duchamp, gjekk til åtak på form og språk i tillegg til å undergrave instusjonane og biletkunsten sjølv. Mange av avantgarderørslene var på ein måte anti-kunstrørslar. Dei ulike retningane innan den historiske avantgarden prøvde å fri seg frå den høge kunsten, integrere biletkunsten i kvardagen og på den måten å gjere biletkunsten meir tilgjengeleg for alle.

Dadaistane framheva dei absurde kvalitetane til maskina som ein kritikk av den industrielle sivilisasjon. Også her var Duchamp ein føregangsfigur i at han tok initiativet til å overføra maskinestetikken til mennesket. Det mest berømte dømet er maleriet *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912) (Popper 1993: 11). I dette maleriet blir tid tematisert ved at ei kvinne si rørsle ned ei rekke trappetrinn er visualisert på fleire ulike nivå. Dette maleriet har ofte blitt tolka som ein kommentar til filmen si framvekst. Det kan sjå ut som om han prøver å tilføre maleriet ei form for filmatisk tid. På den måten inneheld maleriet eit paradoks mellom stillstand og rørsle. Dette kjente maleriet av Duchamp har klare trekk frå kubismen ved fokusering på fragmentet og bruk av ulike synsvinklar. A. L. Rees skriv at både eksperimenta ved Bauhaus, konstruktivistane og dadaistane hadde sitt utspring i kubismen, med pionerane Braque og Picasso i spissen. Kubismen var ein reaksjon på både fotografiet og filmen. Fotografiet hadde perfektjonert ein synsvinkel i utsett eller frosen tid. Kubismen la vekt på ulike synsvinklar og fragmentet, og henta inspirasjon frå det nye mediet film. Der dei oppfatta filmen med si klipping akkurat på denne måten; den gjorde det mogeleg å vise objekt frå ulike synsvinklar og den var fragmentert i sin struktur. Duchamp sitt maleri tematiserer filmen, fotografiet og er ein reaksjon på desse nye media. Kubismen er slik sett sterkt knytt til filmen sin framvekst og var den fyrste retninga innan biletkunsten som tok føre seg varigheita og fragmentet. Både varigheita og fragmentet er grunnleggande for mykje av vår tids videokunst og eksperimentell film. For mange kunstnarar innan den historiske avantgarden var filmen eit emblem for den moderne tid og blei sett på som den einaste sjølvstendige nye kunstforma sidan renessansen (Rees 1999:7).

Tid og minne blir ikkje minst tematisert innan biletkunsten av fotografiet. Fotografi og film var nye metodar for å visualisere tid. Utan fotografi og film som forgjengarar er det vanskeleg å tenke seg fjernsyn og video. Men det tok ei tid før fotografiet og film blei godkjent som

biletkunst. Særleg blei det sett på som problematisk at desse verka lett kunne reproduserast og at dei ikkje hadde ein original. Ved fotografiet eksisterer det rett nok eit negativ som kan sjåast som originalen, men det er positivane som blir viste fram. Eit kjent døme på refleksjon rundt dette er Walter Benjamin sitt essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1933). Ved at det kan reproduserast mister kunstverket sin aura, meinte Benjamin. Auraen er knytt til eit her og no som ikkje kan eksistere ved eit reprodusert kunstverk, fordi det ikkje er den ekte opphavlege gjenstanden; det er ein kopi. Slik forsvinn magien rundt kunstverket og det er denne magien som har med auraen å gjere. Originaliteten til kunsten mislukkast ved den tekniske reproduserbarheita. Dette synspunktet til Benjamin har vorte mykje diskutert og brukt av ulike teoriretningar. Det blir hevda at auraen i dag eksisterer like mykje ved dei reproduserte kunstverka. Auraen tilhøyrer i dag også kopien, på grunn av den historiske utviklinga til media og biletkunsten, særleg etter andre verdskrig (Rosler 1991: 41 og Owens 1992). Denne auraen vil vere ein slags magi som kjem fram gjennom konteksten og kunstverket sin invitasjon til kontemplasjon. Denne auraen er i slekt med den Benjamin peikar på, men er ikkje like mykje knytt til medvitet om at gjenstanden er einståande og original.

I den historiske avantgarden finst nokon av videokunsten sine kjenneteikna for fyrste gong introdusert i biletkunsten si verd. Dette gjeld tid som ein uunngåeleg dimensjon, bruk av ny elektronisk teknologi, reproduserbare verk utan ein original, kroppsbasert biletkunst, bruk av ulike synsvinklar og liknande. Dei ulike retningane stod for brot i den herskande estetikken som peika fram mot ei inkludering av nye elektroniske medium i biletkunsten. Ein ser at mykje av det som rører seg innan biletkunsten før andre verdskrig legg grunnlaget for framveksten av den elektroniske biletkunsten. Stumfilmen, den historiske avantgarden og modernismen oppstod på same tid, på slutten av det nittande hundreåret. Fotografiet som fungerer som eit slags tredje punkt mellom biletkunsten og filmen hadde si innverknad på dei visuelle kunstane allereie frå 1840-åra. I motsetning til fotografiet fangar filmen rørsle og mykje av det den historiske avantgarden gjorde var basert på rørsle og kan difor sjåast som ulike reaksjonar på filmen si framvekst. Desse reaksjonane kom fyrst via andre medium, som det kubistiske maleriet og den kinetiske skulpturen, men bana veg for film og video innan kunstinstitusjonen.

Avantgarde og eksperimentell film

Allereie tidleg i filmhistoria finst tendensar til retningar som prøvde å definere seg utanfor den kommersielle filmen til fordel for ein kulturell film som var like seriøs og djup som dei

andre kunstartane. Desse blir sett som ein filmatisk avantgarde og var ei internasjonal rørsle med tysk ekspresjonisme, sovjetisk montasje, med Eisenstein, Pudovkin, Vertov og Kuleshov, fransk ”impresjonisme”, med til dømes Jean Epstein, fransk surrealisme og uavhengige regissørar som den tyske Murnau og den danske Dreyer. På byrjinga av det 20. hundreåret blei filmen kalla både den sjette kunsten og den tiande musa. Dei som arbeidde innan desse tendensane hadde mykje kontakt med miljøa i den kunstnariske historiske avantgarden. Den tyske ekspresjonistiske filmen hadde, til dømes, nære band til ekspresjonismen i maleriet. Dei franske impresjonistane såg filmen som ei eiga kunstform som skulle vise kjensler, nett som musikken, og vere likestilt med andre kunstartar som nettopp musikken, maleriet og poesien. Maurizio Lazzarato skriv om Vertov at han meinte at filmen skal vise den visuelle verda på ny, den skal formidle det visuelle på ein umiddelbar måte. Vertov ville til det føremålet danne ein poetisk kino. Kinoen skal utforske kaoset av visuelle fenomen som herskar i rommet og vise dei tinga ein ikkje kan sjå. Dette skulle blant anna gjerast via fokus på detaljar, kamera i rørsle med blant anna handhalde kamera og uventa vinklar og innstillingar. Den mest kjente filmen av Vertov er *Mannen med kameraet* (1929) som tydeleg viser desse formale trekka. Den surrealistiske rørsla innan filmen var direkte knytt til surrealismen i litteratur og maleri. Surrealistiske kunstnarar som Salvador Dali og Man Ray laga filmar på 20-talet, der det mest kjente dømet er *Un chien Andalou* (1928) som Dali laga i samarbeid med Luis Buñuel.

Kausalitet og narrasjon var fråverande hjå surrealistane, der den draumliknande frie assosiasjonen blei dyrka (Bordwell og Thompson [1979] 1997, Lazzarato 2002: 113-127 og Rees 1999).

Den eksperimentelle filmen er mest kjent for desse surreale og abstrakte filmene frå 20-talet. Målet med den eksperimentelle filmen har sidan den gongen vore å endre måtane vi ser på. I opposisjon mot den dominerande filmen blei eksperimentelle filmar laga for å utfordre konservative syn på kva filmmediet kunne vise og korleis det viste det. I dette ligg der ein kritikk av både kommersielt fjernsyn og kommersiell film. Den eksperimentelle filmen, som den er i dag, er karakterisert ved eit fråvær av karakterar, *plot* og historie eller at desse elementa, som er så viktig for den kommersielle spelefilmen, blir sett inn i uvanlege og kritiske former, skriv A. L. Rees i si bok *A History of Experimental Film and Video* (1999). Slik blir det visuelle vektlagt framfor tekst og dialog. Ein del av dei eksperimentelle filmene er likevel narrative, men måten det blir fortalt på er då uvanleg og eksperimentell. Denne

eksperimenteringa med det visuelle er framleis knytt til ekstrema innan film- og videohandverket, med til dømes ei tagning utan klipping, malt eller skrapa film, lange oppløysingar og overglidingar mellom bilete, svært lange tagningar, svært raskt klipping, bruk av funne materiale, ute av fokus filming, ukontinuerlege intervallar, lange zoomingar og mange andre liknande formale trekk. Den kanadiske kunstnaren Michael Snow kan nemnast som døme på eksperimenterande bruk av zooming. Filmen hans *Wavelength* er bygd opp rundt zooming. Filmen byrjar med ei innstilling i litt avstand mot fire vindauga. Plutseleg blir det zooma inn og så blir innstillinga halde ei stund, for så plutseleg å zoome endå nærare inn. Og slik er heile filmen strukturert rundt eit formalt grep; *zoom-inn*. Tradisjonen eller tendensen innan eksperimentell film til å berre bruke ei tagning var også karakteristisk for filmen før 1904, som heller ikkje brukte klipping. Andy Warhol brukte ei tagning så lenge filmrullen varte i sine filmar *Eat, Sleep* og *Empire* (Bordwell og Thompson ([1979] 1997)). Både Konow Lund, i nokre av sine verk, og Dolven, så og seie gjennomført, brukar berre ei tagning utan klipping.

Desse formmessige teknikkane som den eksperimentelle filmen brukar bryt med den kanoniske biletforteljinga med ein usynleg og klar narrasjon. Denne måten å fortelje på blei særleg dyrka i Hollywood-filmen. Men mange av desse eksperimentelle grepa har funne vegen inn i populærkulturen og pregar til dømes spessialeffektar i film, musikkvideoar og fjernsynsreklame. Den dominerande kulturen har gjennom heile historia sett etter nye idear hjå avantgarden. Avantgardefilmen står både innanfor og utanfor den dominerande kulturen. I tillegg er ein del av desse grepa karakteristisk for ulike epokar i filmhistoria som til dømes italiensk neorealisme, fransk og tysk nybølgje og dogmefilmen. Rees peikar på påverknaden frå den eksperimentelle filmen og videokunsten på filmregissørar som Stanley Kubrick, David Lynch, Oliver Stone og Martin Scorsese (Rees 1999).

Andre retningar innan den eksperimentelle filmen kom og kjem ut frå vidare sosiale og politiske rørsler, som ønskjer å gi dei marginaliserte ei stemme. Desse leitar mindre etter nye formale former for film og meir etter eit nytt språk som kan fungere utanfor makta til dei dei er i opposisjon mot. Denne eksplisitt politiske retninga brukar både film og video i sine prosjekt. Dei to retningane, den meir kunstnariske og den meir politiske, er overlappande og har same kunstnarar som rører seg i begge leirane og miljøa er delvis dei same. Her er den same delinga som er karakteristisk for videokunsten si byrjing, ein del søker estetisk fornying og den andre delen søker å fremje politiske budskap med nye middel. Felles for både videokunsten og den eksperimentelle filmen er at dei utfordrar dei dominerande kodane til

filmen og fjernsynet. Delar av den eksperimentelle filmen gjorde som vanleg blant videokunstnarane på 60- og 70- talet og som ein igjen ser tendensar til på 90-talet, dei definerte seg som noko annleis i billege, personlege og gjerne amatørmessige lågteknologiproduksjonar. Dette representerte ofte ein motstand mot dei industrielle og dominante høgkostnadproduksjonane som dominerte filmindustrien. Filmen grensar over mot å berre vere *spectacle*, meinte mange av desse filmskaparane. Desse filmene blei vist andre stader enn på kinoane. Dette førte til at filmen og videoen blei overtatt av kunstlivet. Verka blir vist i klubbar, galleri og museum. Slik tar dei eit bestemt steg vekk frå den kommersielle filmen. I dette valet ligg der også eit medvit om at museums-, galleri- og klubbkonteksten tyder ei frigjering av tilskodaren frå innskrenkingane i den tradisjonelle kinosituasjonen. Dermed utfordra dei levande bileta i biletkunstkonteksten modernismen sitt skarpe skilje mellom temporale og romlege kunststartar. Dei temporale kunstane, som til dømes musikk, litteratur og teater, hadde tradisjonelt ein plass utanfor galleria og musea. Slik rekontekstualiserte dei levande bileta både galleriet si kvite kube og kinoen sitt svarte rom (Iles 2001).

Både videokunsten og den eksperimentelle filmen orienterer seg heller mot biletkunsten enn mot den kommersielle filmen. Det vil seie at det er vanleg at ein finn eksperimentelle filmmakarar som spelar på *stilleben*-, portrett- eller landskapsmalerigenren. Her kan Andy Warhol, Stan Brakhage, Gillian Wearing og Michael Snow nemnast. Dolven er her på linje med dei fleste eksperimentelle filmmakarar i det at ho spelar direkte på alle desse tre retningane i kunsthistoria, mens Konow Lund er meir populærkulturell i sine referansar. Ideen bak mykje av den eksperimentelle filmen kjem meir direkte frå kunsttradisjonen enn filmtradisjonen.

Verken avantgardefilmen eller videokunsten let seg enkelt definere. Dei eksisterer i ein konstant tilstand av endring og redefinering og dei deler ein indre logikk og ein eigen estetisk diskurs. Grensene mellom den eksperimentelle filmen og videokunsten er flytande. Mange kunstnarar, som Dolven, brukar både film- og videomediet.

Videomediet sin introduksjon i biletkunstverda

Videomediet og fjernsynet

”Video geht von der Existenz des Fernsehens als einer kulturellen Realität aus.” (Malsch, Streckel og Perucchi-Petri 1995: 19).

”If anything has defined the formal and technical properties of the video medium, it is the television industry.” (Antin 1975: 149).

Videokunsten si byrjing er uløseleg knytt til utviklinga og framveksten av fjernsynet. Uavhengig av kva tid ein reknar videokunsten si byrjing frå og kven ein reknar som videokunsten sin opphavsmann, vaks den ut av fjernsynsinstitusjonen. Videokunst må sjåast i eit perspektiv der verda i tiltakande grad blir dominert av media og då fyrst og fremst fjernsynet.

Videomediet blei oppfunne på 50-talet for å gjere fjernsynsproduksjon lettare. Video førte til at sendingane kunne takast opp og så redigerast og sendast seinare (Johansen 1996 og Movin 2001). Som David Antin hevdar i sitatet over har tilhøvet til tv vore videokunsten sitt grunnvilkår. Dette gjaldt ikkje berre utviklinga av videoteknologien, men videokunsten kan seiast å ha oppstått som ein reaksjon på og delvis mot det kommersielle fjernsynet. Dei tidlege videokunstnarane på 60- og 70-talet arbeidde med video som ei motvekt mot det kommersielle fjernsynet og det gjenspeglar seg i innhaldet i videoarbeida. Dette blei mogeleg då videoteknologien blei praktisk og økonomisk tilgjengeleg for andre enn dei innan fjernsynsinstitusjonen. Sony introduserte sitt berbare Portapak-kamera i USA i 1965. Motstanden mot fjernsynet viste seg på ulike vis og fjernsynet blei behandla anten direkte eller indirekte. Kunstnarane brukte ofte pastisj¹ for å kommentere tv.

What the artists constantly re-evoke and engage with is television’s fundamental equivocation and mannerism, which may really be the distinctive feature of the medium. But they may do this from two diametrically opposed angles, either by parodying the television system and providing some amazing bubble or by offering to demonstrate how, with virtually no resources, they can do or could do all the worthwhile things that television should do or could do in principle and has never yet done and will never do (Antin 1975: 163).

Videokunst og fjernsyn har estetiske, tematiske og innhaldsmessige likskapstrekk. Ved fyrste blick kunne det virke som om videokunsten definerer seg ved eit komplett fråvær av tv-spesifikke trekk. Men denne påfallande mangel på relasjon er ein klar og føreseieleg omvendt relasjon (Movin 2001). Sidan denne eksperimentelle bruken av videomediet ikkje er fanga av fjernsynet sine konvensjonar, viser den mediet sine mogelegheiter og potensial på ein måte som kastar lys over mediet sine ulike meir regelbundne bruksmåtar (Jameson 1991). Det er

¹ ”According to Jameson, pastiche, as opposed to parody, is blank. Humorless, and based wholly on the primary post-modernist assumption that ”stylistic innovation is no longer possible, all that is left is tospeak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum.” ” (Ross 1984: 169).

også dette Antin peikar på i sitatet når han hevdar videokunsten kan gjere det fjernsynet kunne gjort men aldri har gjort og aldri kjem til å gjere.

Som tidlegare nemnt kan den tidlege videokunsten delast inn i to ulike retningar; den eine har eit dokumentarinspirert utgangspunkt og den andre eit meir kunstnarisk utgangspunkt. Den kunstorienterte linja samspelte med andre former for kunst. Ein del av dei aktivistiske og meir dokumentarinspirerte kunstnarane var samla i kollektiv som Videofreex, Rainedance Corporation, Paper Tiger TV og Ant Farm. Desse var påverka av fransk og amerikansk *cinema verité* og kom med skarp kritikk av det kommersielle fjernsynet. Det fanst forsøk der videokunst blei sendt på fjernsyn både i USA og Tyskland, og slike eksisterer framleis både i Europa og USA. Særleg fram til 1975 var dette vanleg hjå dei største kommersielle fjernsynsselskapa, som gjerne hadde egne avdelingar for visuell forskning. Men auka krav til avkasting førte i løpet av 70-talet til at mesteparten av desse avdelingane blei nedlagde (Grøgaard et.al. 2004). Som Hanhardt påpeikar, ser ein at der fyrst og fremst var to faktorar som spela inn på videokunsten si framvekst; opposisjonen mot den dominerande institusjonen kommersielt fjernsyn og dei intertekstuelle kunstpraksisane blant ei internasjonal samling av kunstnarar med base i New York.

Nam June Paik og Wolf Vostell

Det fyrste videokunstverket verda såg blei laga av Nam June Paik då han gjorde eit opptak, køyrande i ei drosje, av paven sitt besøk i New York i 1965. Dette opptaket blei vist same kvelden på Cafè à GoGo på Manhattan. Paik var då, og er framleis, ein av dei leiande figurane innan fluxusrørsla. Han har hatt viktig påverknad på alle områda innan videokunsten sidan den gongen og er framleis rekna som ein av verdas fremste videokunstnarar.

Video som biletkunst har i tillegg si byrjing i samanheng med tidlegare kunstinntallasjonar som brukte fjernsynsapparat som hovudkomponent. Så tidleg som i 1952 eksperimenterte Ernie Kovacs med å påverke tv-signalet i sine installasjonar (Movin 2001: 18). Men Nam June Paik var også her ein føregangsfigur. I Wuppertal i 1963 stilte han ut ein collage som bestod av tolv fjernsynsskjermer som var elektrisk manipulert. Tyskaren Wolf Vostell var ein annan figur innan den same fluxusrørsla som Paik. På omtrent same tid som Paik hadde si utstilling i Wuppertal, gjennomførte Vostell ein performance eller happening i New York, kalla *TV-burying*, der han grov ned eit fjernsynsapparat mens programma framleis gjekk på skjermen. Vostell stilte også ut seks tv-skjermer under omgrepet *de-collage*. Denne bestod av seks fjernsynsskjermer i ein treboks bak eit kvitt lerret med seks hol i. Dette hende på ei

banebrytande utstilling i Köln i 1959, som i 1963 blei vist i New York. Desse kunstnarane rekontekstualiserte tv-skjermen (Lampalzer 1992: 23-24 og Rush 1999: 85). ”The achievement of Vostell and Paik [...] were to strip television of its institutional meanings and expose it as a powerful co-optive force in capitalist society.” (Hanhardt 1991: 72). På denne måten ville kunstnarane framandgjere det vanlege tilhøvet sjåaren hadde til fjernsynsapparatet. Men samtidig bygger dei på fjernsynet si form og allereie i dei fyrste forsøka med bruk av skjermar og video innan biletkunsten eksproprierer dei dei media som kom før videoen, fyrst og fremst fjernsynet. Fjernsynet og den kommersielle filmen er video- og filmkunsten sine nærast slektningar (Cubitt 1991: 87-88).

Paik arbeidde innan begge dei tidleg retningane innan videokunsten, altså den direkte politiske og den meir formalistiske. Som ledd i den politiske meir dokumentarinspirerte delen deltok han i forsøk med sendingar av videokunst på fjernsynet både i Tyskland og USA. Men mesteparten av verka hans passar nok best inn i den formalistiske retninga. Som eksemplifisert ved Paik sine verk og ulike teoretikarar sine innspel rundt dei, er fjernsynet vektlagt som den viktigaste inspirasjonskjelda. David Ross meiner at resultatet av denne type tenking er at kunstverka verkar direkte som kunst og indirekte som kritikk av den stilen og forma dei er basert på. Det vil seie at dei fungerer i ein biletkunstkontekst og at denne nye konteksten for tv-skjermen gjer at arbeida kan lesast som kritikk av kommersielt fjernsyn trass i at innhaldet kanskje tar opp eit anna tema (Ross 1984).

Den norske videokunsten si framvekst og utvikling

Videokunsten kom relativt seint til Noreg. *Masque* (1975) av Marianne Heske er truleg det fyrste videokunstverket laga av ein norsk kunstnar. Det er eit stillestående opptak i svart-kvitt av eit dokkehovud. Videoen hadde eit lydspor sett saman av mykje ulik musikk, både asiatisk og klassisk europeisk. Dokkemotivet brukte Heske i utstrakt grad i kunsten sin på 70-talet. Dette verket er truleg aldri vist i Noreg. Den norske kunstmiljøet låg på denne tid rundt ti år etter den internasjonale utviklinga. Marianne Heske har ei konseptuell og performativ tilnærming som var typisk for dei tidlege videokunstnarane internasjonalt. I likskap med Dolven i mange av hennar video- og filmarbeid og til dels Konow Lund, koplpar Heske i dag det norske landskapet med den nye videoteknologien. I dag driv ho mest med videomaleri, der ho framandgjør stillbilete frå video. Hennar mest kjente verk frå 90-talet er ein videobiletserie frå Urnes stavkyrkje. Heske har si utdanning frå Nederland og Frankrike og virka ei stund som kunstnar der (Danbolt [1997] 2001: 419-420 og Veiteberg 2002). To andre døme på norske kunstnarar som var tidleg ute med bruk av video i Noreg er Kjartan Slettemark og

Arild Bomann. Slettemark dreiv med videoperformance. Bomann hadde, i tillegg til elektronisk biletkunst, tidleg tilknytning til miljøet kring den elektroniske musikken.

Den fyrste fasen innan norsk videokunst var prega av enkelttilfelle. Dei kunstnarane som brukte video på denne tid i Noreg hadde, som Heske, ofte si utdanning frå utlandet. Dermed mangla dei det norske nettverket som kunstnarane med kunstakademibakgrunn frå Noreg hadde. Videokunstnarane jobba spreidd og isolert og det fanst ikkje noko miljø for video i Noreg på 70-talet. Det var fyrst på Haustutstillinga i 1978 og på Galleri F15 i Moss same året at den norske videokunsten vart offentleg introdusert (Ikald 2001).

Tidleg på 80-talet dreiv Kjell Bjørgeengen med videokunst. Han arbeider med abstrakt videokunst, der han prosesserer signal. Det er ei slags abstrakt tilarbeiding av videosignal i tradisjonen etter blant anna Vasulka-ekteparet.² Ståle Vold skriv om Bjørgeengen;

Bjørgeengen er en norsk kunstner som arbeider videre i en av senmodernismen virkelig nye medier, video. Han har sitt kunstneriske utgangspunkt i det amerikanske pionermiljøet for videokunst, og har vist en sjelden evne til å se de kunstneriske muligheter som ligger i et medium som basert på opptak kan bearbeides elektronisk over tid. Bjørgeengen har ledet an i det norske videokunstmiljøet, og han er en banebrytende kunstner også ved at han arbeider i nær kontakt med musikere og teknikere (Vold 1997: 20).

Midt på 80-talet byrja akademistudentane Kristin Bergaust, Sven Pålsson og Nils Olav Bøe med video. På denne tida var videomediet framleis sett på som veldig eksperimentelt. Så eksperimentelt at akademia ikkje hadde videoutstyr tilgjengeleg og at det for det meste var yngre studentar som arbeidde med video. På Haustutstillingen blei ikkje kategorien Andre tekniskar, der både video og fotografi høyrte til, oppretta før i 1983. Få år etter var dette den største kategorien. Ikkje før på slutten av 80-talet blei det vanleg at museum kjøpte fotografi og for video var situasjonen endå verre; ikkje før på 90-talet blir det godkjent av musea, rett nok med unnatak for Henie-Onstad Kunstsenter (Veiteberg 2002).

Men så på 90-talet kom ei bølge med video til Noreg, som førte til at miljøet her til lands etterkvart kom på høgde med det internasjonale miljøet. Der er særleg mange kvinnelege videokunstnarar som brukar den same lågteknologiske stilen og estetikken som dei tidlege videokunstnarane på 70- og 60-talet. *Young and Restless* (1997) var ei utstilling som fokuserte på dette ved MoMa i New York. Denne utstillinga viste unge kvinnelege kunstnarar som

² Vasulkaekteparet dreiv tidleg i videokunsten si historie med tekniske eksperiment som ofte førte til abstrakte bilete eller halvt abstrakte bilete. Dei starta det legendariske og New York-baserte *The Kitchen*, som var eit visningsrom og forum for eksperimentell videokunst. Dei er framleis aktive som videokunstnarar. Nyare verk av Steina Vasulka er *Wrap* og *Trevor*, begge frå 2000.

brukte 60- og 70-talet sine idear. Dette var enkle videoar og denne stilen slo an i Norden og i Noreg. Konow Lund er ein representant for det unge videokunstmiljøet som brukar denne stilen, i tillegg kan Jannicke Låker nemnast. I 1997 var det ei utstilling i Trondheim, *Screens*, som la vekt på ung teknologisk biletkunst i tradisjonen etter utstillinga i New York. Her deltok både Konow Lund og Dolven.

At video i løpet av 90-talet blei alminneleg innan kunstinstitusjonen i Noreg har samanheng med ulike faktorar. Kunstfeltet endra seg ved at fleire større institusjonar blei grunnlagde, til dømes Museet for samtidskunst, Astrup Fearnley og kunstmuseet på Lillehammer og at kunstutdanninga endra seg. Kunstfeltet vaks i løpet av 90-talet og blei mykje større og det norske miljøet blir oppgradert til eit internasjonalt nivå. Kunstakademia i Trondheim og Bergen blei meir internasjonaliserte ved til dømes at internasjonale kunstnarar kom som gjestelærarar. Eit døme på dette er Jeremy Welsh, britisk videokunstnar, som har hatt eit professorat ved Kunstakademiet i Trondheim og no er professor ved Kunstakademiet i Bergen. Det var fyrst på 90-talet at video blei ein del av utdanningstilbodet ved dei tre kunstakademia i landet. I 1990 starta Jeremy Welsh ei intermedial avdeling på akademiet i Trondheim og dette var det fyrste tilbodet om utdanning innan video. Konow Lund tilhøyrrer den fyrste generasjonen som fekk undervisning i og tilgang til utstyr for videoproduksjon under si utdanning ved Statens Kunstakademi i Oslo.

Den teknologiske utviklinga gjekk samtidig fort og førte til at utstyret blei enklare og billigare. Dei siste åra har einsett tendensar til at kunstnarane har eige utstyr. På 90-talet mista videomediet sin teknologiske eksklusivitet og blei demokratisert. Videokameraet blei økonomisk og teknologisk tilgjengeleg for folk flest. Slik blei video eit mogeleg reiskap for kunstnarane på lik linje med fotografiet, leira, penselen og lerret. Særleg dei unge kunstnarane som er vaksne opp med fjernsyn og video sterkt inne i kvardagen tok i stor grad i bruk videomediet. I dag er det fyrst og fremst minidvband som blir brukt og digital redigering gjer tilarbeidinga mykje lettare. Dei nye formata er både betre, enklare og billigare (Ustvedt 2003: 3).

Dei økonomiske konjunktursvingingane spela også ei rolle. På 80-talet stod maleriet sterkt innan kunstinstitusjonen og det var relativt lett å få omsatt på kunstmarknaden. Ein såg eit relativt stort sal, på grunn av at marknaden var god som resultat av økonomisk høgkonjunktur. Men etter 1987 kom dårlegare tider og den økonomiske marknaden fell. Dette førte til at lokale og bygningar blei rimelegare. Kunstnarane tente i denne perioden lite på sal uavhengig

av kva medium dei brukte. Det blei rom for alternative kunstpraksisar og video, som framleis er vanskeleg å få omsatt, passa inn i dette biletet. Den var vanskeleg å selje og lite akseptert som kunstform. Det blei tenkt alternativt når det gjaldt visning av biletkunsten, dermed var det ikkje eit problem at video ikkje var godkjent av galleri og museum. I løpet av 90-talet vaks det fram sjølvorganiserte kunstnarverkstader, til dømes Atelier Nord, Galleri Struts, Otto Plonk og liknande. Det var fyrst og fremst unge kunstnarar som dreiv galleria sjølve for å få vist den alternative biletkunsten sin og å fremje den kunsten dei trudde på. Desse initiativa stod utanfor den etablerte kunstinstitusjonen, som ikkje var opptatt av denne type biletkunst. Dei unge kunstnarane etablerte difor ei eiga kunstscene. På 90-talet blei mange galleri- og kunstnarinitiativ halde liv i ved hjelp av arbeidsløysetiltak. Men dette blei det slutt på i 1998 og mange av galleria greidde seg ikkje lenger. I forlenginga av dette blei BEK etablert i 2000. Atelier Nord i Oslo hadde ein fordel fordi det var etablert tidlegare, men for grafikk. Dei gjekk over til elektronisk kunst på midten av 90-talet og eksisterer framleis (Danbolt [1997] 2001).

Videokunst og kjønn

Videokunsten og kvinnene

I tillegg til rørsle innan kunstverda og den teknologiske utviklinga spela dei verdsomspennande politiske endringane på 60- og 70-talet ei rolle for den tidlege video- og filmkunsten, til dømes studentopptøyer i Paris, Berlin, Berkeley, New York og andre delar av verda, raseopptøyer og kjønnsrevolusjon. Dette påverka det kulturelle klimaet der videokunsten vaks fram og førte blant anna til at mange kvinnelege kunstnarar tok i bruk videomediet i ein kunstkontekst.

Verglichen mit anderen künstlerischen Ausdrucksmedien fällt auf, dass bereits in den siebziger Jahren der Anteil der Frauen im Bereich von Video sehr hoch ist und den Anteil in allen anderen Bereichen der bildenden Kunst bei weitem übersteigt. [...] Ulrike Rosenbach hat sicher recht, wenn sie darüber hinaus unterstreicht, dass die relative Geschichtslosigkeit des Mediums Video, im sozialen Raum wie ebenso wie im künstlerischen, es den Frauen ermöglichte, leichter als in der Malerei oder der Skulptur eine eigene Praxis und künstlerische Identität zu finden. Video ermöglichte also die Herausbildung einer weiblichen ästhetischen Praxis neben und nicht automatisch in Konkurrenz zu einer männlichen Praxis (Malsch, Streckel og Perucchi-Petri 1995: 32).

Her peikar Friedemann Malsch, Dagmar Streckel og Ursula Perucchi-Petri på at allereie på syttitalet tok mange kvinneleg kunstnarar i bruk video. I dag er der framleis fleire kvinnelege kunstnarar som arbeider med video, enn andre medium innan biletkunsten. ”Frauen haben Video als eine von männlich bestimmten Traditionen unbelastete Ausdrucksform gefunden,

als ein Medium produktiver Emanzipation” (Malsch, Streckel og Perucchi-Petri 1995: 13). Kvinner slepp å føye seg inn i ein tung mannleg tradisjon og kan uttrykke seg friare enn via til dømes maleri eller skulptur. Dolven hevdar også at ein av grunnane til at kvinner arbeider med utradisjonelle uttrykksmiddel eller medium, som video og installasjonar, kan vere at det ikkje er like lett, som med meir tradisjonelle uttrykksmiddel, å få desse media omsatt på kunstmarknaden. Ho meiner at kvinner ikkje sel like godt som menn og at dei alternative media, som video og film, ikkje sel like godt som dei meir klassiske uttrykksmidla. Difor truar ikkje kvinnelege kunstnarane som arbeider med video eller film det mannlege økonomiske hegemoniet innan kunstinstitusjonen og det er difor lettare å få innpass med desse media. Dolven peikar også på at ho ikkje kjenner til ei einaste norsk kvinne som er internasjonalt godkjent for maleri. Det er mykje vanskelegare for kvinner å bli godkjent innan dei klassiske greinene (Heggem 2003). Dette er interessante perspektiv som sjølvsgt er element i kvinner sin bruk av video. Der det ikkje berre er den kvite mannen sitt kunstnariske hegemoni, men også hans økonomiske makt som spelar inn.

Kvinneleg videokunstnarar som Joan Joans, Valie Export, Hannah Wilke, Lynda Benglis, Ana Mendieta og Martha Rosler sette på 70-talet fokus på den representasjonen av kvinner som var vanleg i fjernsyn, film og pornografi. Dei prøvde å ta attende bilete av kvinna innan kunsthistoria og medieverda generelt. Utstyret var veldig annleis enn dagens kunstnarar er vande med. Desse kvinnelege kunstnarane brukte ein lågteknologisk stil, med grove redigeringar eller ofte utan redigering. 70-talet sine kvinnelege kunstnarar var alle opptatt av feminismen. På 90-talet kjem tendensar blant mange internasjonale kunstnarar til at dei tar opp arven frå dei kvinnelege kunstnarane på 70-talet og i dette biletet passar Konow Lund inn.

Among younger video artists of the 1990s, especially women, there has been what appears to be a striking return to the low-tech performative style of the 1970s (as in the work of Acconci or Jonas). Placing the body squarely in the personal/political realm are artists like Swiss-born Pipilotti Rist (b.1962), Cheryl Donegan, Sadie Benning (b. 1973) and Phyllis Baldino (b.1956) (Rush 1999: 109).

Som tidlegare nemnt var det ei utstilling på MoMa i 1997 kalla *Young and Restless*. Her låg fokus på 18 kvinnelege kunstnarar frå New York som brukte låg teknikk og ei enkel og rastlaus kameraføring. I denne avslappa og uformelle stilen kan det verke som om kunstnarane opplevde ein forfriskande fridom i høve til mediet (Movin 2001: 30). Blant anna Cheryl Donegan, Kristin Lucas og Alex Bag deltok på utstillinga. Felles for kunstnarane som brukar desse formale trekka er at dei er opptatt av kulturelle framstillingar av kroppsleg agering, kjønn og kjønnsmessige førestillingar og at dei konsentrerer seg om sine personlege

opplevingar som kvinner (Ustvedt 2003: 5). Mens andre kunstnarar nok var opptatt av liknande problemstillingar brukte dei ein anna og meir formalistisk stil. Dette gjeld til dømes kunstnarar som Shirin Neshat, Mary Lucier, Nan Hoover, Peggy Aswesh, Ulrike Rosenbach og Dolven.

Videokunsten til dei kvinnelege kunstnarane er ofte av privat karakter og fokuserer på den kvinneleg kroppen og kvinneleg identitet. Dette viser også generelle trekk ved biletkunsten på 1990-talet. Når ein samanliknar med 70-talet sin biletkunst, gir 90-talet det private, det nære, det personlege og det intime større merksemd. På 70-talet var biletkunsten ofte politisk, og då i tydinga at den tok opp kollektive tema med sikte på å endre verda. Dette gjenspeglar særleg dei kvinnelege kunstnarane sine verk på 70- talet som ofte var eksplisitt feministiske. Oppigjennom 90-åra blei det meir tydeleg at nye innsikter og forståingar av biletkunsten og kunstnarane sine roller kunne nåast gjennom nye praksisformer. Ved å endre fokus frå objekt og form til innhald og tyding kunne det etablerast nye posisjonar og vinnast nytt land, som kunne gi kunstnarrolla ein annleis meiningsfull funksjon. Kunstnarsubjektet kunne sjåast som eit sosialt vesen eller sosial agent, som utvidar sin aksjonsradius utanfor institusjonane. Disse nye praksisformene påverka sterkt til 90-talet si oppblomstring av det gamle ”nye medium” video. Videoverket blir sett på som sosial skulptur som kan uttrykke subjektive er- og bekjenningar. Slik er videokunsten i dag meir orientert mot det individuelle. Kunstnaren tar ofte opp egne individuelle erfaringar og innhaldet står i fokus. Det tyder ikkje at videoane ikkje er politiske. Dei er berre politiske på ein meir implisitt måte. Det individuelle som blir vist kan likevel tolkast i eit større, breiare og politisk perspektiv.

Videokunsten og den mannlege kunstnaren

Dei mannlege kunstnarane dominerer innan film- og videokunsten, som innan dei andre genrane i kunstinstitusjonen, trass i at det er fleire kvinner enn innan andre genrar som slår igjennom med video. Korleis brukar så dei mannlege kunstnarane levande bilete? Lagar dei mannlege kunstnarane oftare monumentale verk som er visuelt spektakulære og teatraliske? For å kome med nokre døme og illustrere desse spørsmåla har eg valt to kjente amerikanske mannlege videokunstnarar; Bill Viola og Paul McCarthy.

Bill Viola lagar spektakulære film- og videoverk, som ofte handlar om dei store temaa liv og død, som oftast i kombinasjon med vatn. Verket hans *Five Angels for the New Millenium*

viser fem store projeksjonar i eit svart rom³. Alle projeksjonane viser eit menneske, ein mann, som dukkar ned i eller kjem opp av vatnet. Denne store interessa for vatn, seiest det, kjem av at Bill Viola nesten drukna som tiåring. Projeksjonane har eit lydbilete, der lyden høyrer ut som om den kjem frå under overflata og er noko framandgjort. Menneska i vatnet rører seg langsamt i det dei flyt oppover eller nedover. Verka er svært vakre og store. Tilskodaren får inntrykk av å stå overfor noko sublimt, som er større enn ho sjølv og heile rommet får ein sakral stemning. Videoane er spektakulære og samtidig svært formmedvitne og strengt komponert. Bill Viola representerer ei høgteknologisk orientering som er typisk for ein del mannlege kunstnarar som til dømes Gary Hill, Tony Oursler, Douglas Gordon og Stan Douglas (Ustvedt 2003: 4).

Ein annan mannleg kunstnar som blir mykje omtala er Paul McCarthy. Han skil seg sterkt frå Bill Viola og verka hans blir ofte tolka til å handle om undertrykt maskulinitet og mannsrolla i krise. Han brukar tradisjonelle barnetvfigurar som Pinoccio, Skipperen, Julenissen og Heidi i videoane og filmene sine, men kjem med eit ganske annleis bilete enn dei idealiserte framstillingane der ein er vane med desse figurane. Arbeida hans er fulle av frykt og vemjing, som kjem fram gjennom ein massiv bruk av matvarer som konnoterer sæd, blod, ekskrement og oppkast. Dei viser overskot av attrå og er prega av kaos og primitive krefter. Verka er fulle av konnotative tilvisningar til seksualitet. Grenser bryt saman i det at kroppen er i oppløysing, arbeida konnoterer psykisk kollaps gjennom ei tilbakevending til ein helvetesaktig barndom. Kort sagt er videoane til McCarthy ekstreme.

Her står Bill Viola innanfor den same formmedvitne tradisjonen som Dolven, mens Paul McCarthy liknar meir på Konow Lund i ein slags traumeestetikk og ei noko rufsete form. Det som skil dei frå kvarandre er at dei to norske kunstnarane er rolegare og mindre spektakulære enn dei to mannlege kunstnarane frå USA. Utifrå desse to mannlege kunstnarane som døme ser det ut som om ein kan seie at mannlege kunstnarar er meir storslagne i sine framstillingar.

Film- og videokunst som postmodernistisk praksis

Bruken av levande bilete i ein kunstkontekst passar inn som ein del av den såkalla postmodernistiske kunsten. Grunnar til dette er at den dreg nytte av strategiar som kjenneteiknar postmodernismen – den brukar *pastisj*, *appropriation* og tar opp i seg populærkulturelle trekk (Solomon-Godeau 1992: 26). Berre media som form peikar mot det

³ Dette verket var eg så heldig å sjå i London i august 2003 på Tate Modern.

populærkulturelt koda fjernsynet og den kommersielle filmen. Det er vanleg at videokunsten i innhald tar opp element henta frå resten av populærkulturen. Dette er noko som særleg karakteriserer Konow Lund. Videokunsten føyer seg inn i den postmodernistiske tendensen til å freiste å bryte ned elitismen som i stor grad prega høgmodernismen. Videokunsten er ei biletkunstform som ber i seg dei ulike endringane innan biletkunstheltet generelt og er med på å utfordre og å bryte ned hegemoniet til maleri, grafikk og skulptur.

Videokunsten ser ut til å vere spesielt eigna for minoritetar og andre som tidlegare ikkje passa inn i kunstnarhegemoniet. Faktumet at videomediet blei mykje brukt av kunstnarar med ulike etnisk og kulturell bakgrunn og at ein så stor del av kvinnelege kunstnarar brukar video er eit anna postmodernistisk trekk ved denne kunstgenren. I den grad videokunsten blir tolka politisk passar den godt inn i det postindustrielle samfunnet vi lever i no etter at den kalde krigen er over. Videokunstnarane utforskar ulike aspekt ved dei mangfaldige identitetane det er gitt rom for i samtida vår. I tillegg tar mykje av videokunsten opp spørsmål kring representasjon. Dette ofte i form av representasjon av identitetar, men og i meir generell kunst- og representasjonsrefleksjon. Døme her kan vere verk av dei kvinnelege kunstnarane nemnt i førre avsnitt eller norske kunstnarar som Bjarne Melgaard og Jannicke Låker. Melgaard tar opp spørsmål kring representasjon av homoseksualitet og sjukdom i sine arbeid. Låker tar opp representasjonen av kvinner (Morgenbladet 26.9.2003). Videokunsten representerer dei som historisk sett har vorte nekta ein sjølvrepresentasjon – det vil seie dei koloniserte, altså andre rasar, etnisitetar, kulturar, religionar og kvinner. Kunstnarar som tilhøyrer ei eller fleire av desse kategoriane har sidan 70-talet arbeid med å dekonstruere stereotypiar som hegemoniet, representert ved kvite menn, har bygd opp rundt dei. Denne politiske og postmoderne strategien kan ha ulike former – nokre kunstnarar presenterer stereotypane om att, for på denne måten å gjere tilskodaren merksam på dei, andre kunstnarar presenterer eit alternativ og prøver gjennom kunstnariske verkemiddel å vise sin eigen identitet (Solomon-Godeau 1992: 28). Desse kunstnarane har ofte eit medvit om at rase, kjønn og etnisitet er noko som blir produsert og reprodusert gjennom ulike teiknsystem, fyrst og fremst språket.

Både Dolven og Konow Lund passar inn i denne postmoderne kunstpraksisen. Dei er kvinner og tematiserer på ulike vis identitet i sine arbeid. Media dei arbeider med, film og video, peikar på refleksjon rundt representasjon og biletkunsten sin originalitet og autentisitet, i tillegg til kunstnaren si rolle. Dette er noko som pregar både kunstpraksisen og kunstteorien,

då særleg teoretikarane omkring det amerikanske tidsskriftet *October*, som har henta namnet sitt frå Eisenstein sin film med same tittel.

Samanfatning av konteksten

Konteksten rundt video og film som biletkunst er brei og inspirasjonskjeldene har vore mange. Bruken av levande bilete innan biletkunsten spring ut av ulike kunstrørsler gjennom heile det tjuvande hundreåret. Fjernsynet og filmen er viktige utgangspunkt for denne kunstgenren og den eksperimentelle filmen er delvis overlappande med videokunsten. Denne biletkunstgenren ber i seg dei ulike politiske og kulturelle endringane frå siste halvdel av 1900-talet, noko som kanskje klarast kjem fram ved at marginale grupper tar i bruk mediet, der feminismen kanskje er den som er tydelegast. Dermed kan det hende at Jameson har rett når han hevdar at filmen er den dominerande kunstforma i det tjuvande hundreåret og at video og film innan kunstinstitusjonen både tar del i det men også kommenterer dette faktumet.

3. A K Dolven: det sublimt vakre og naturen

Som nemnt i innleiinga er Dolven er mest kjent for ei rekkje videoar og filmar, som består av sitat frå Munch sine verk. Filmene og videoane hennar er stillferdige i form og kommunikasjon og står fotografiet og maleriet nært.

Minimalisme

Verka til Dolven står innan ein formalistisk og minimalistisk tradisjon. Dei er enkle og svært vakre. Kva er det som gjer at dei blir så vakre? Og kva brukar Dolven denne formalistiske stilen til?

Visningsmåte

Dolven sine arbeid blir vist på varierende måtar i rommet. Nokre gonger på små monitorar og nokre gonger som svære projeksjonar. *it could happen to you* har blitt vist som ein stor projeksjon med måla 260x190cm. Denne storleiken er tilpassa innhaldet sin naturlege storleik og vil omtrent tilsvare senga med dei to personane den viser. Men på utstillinga *moving mountain* blir den vist på ein monitor bak eit lite kikkhull i veggen. Eit anna arbeid som skal visast i ein stor projeksjon er *2:57* der storleiken er 500x700cm. Filmen blir spektakulær og storleiken passar til treet som sakte reiser seg att. Det same gjeld *looking back*, med tre projeksjonar som blir vist stort i 230x560cm og *Saturday Night* som viser tre vindaugo i storleiken 150x500cm. Mens *warmth* skal visast på ein liten plasmaskjerm som måler 8x15cm. På same måte som ved dei store projeksjonane er det innhaldet som styrer visningsmåten; eit egg i snø som smeltar og ender opp i ei menneskehand.

it could happen to you er filma frå fugleperspektivet og viser ein mann og ei kvinne ligge i ei dobbelseng. Mannen ligg på ryggen med augo att under ei kvit dyne i ein grå pysjamas og held armane utanfor dyna ned langs sida. Alt i senga er kvitt. Ved sida hans ligg ei kvinne med vanlege klede oppå dyna. Ho har gråmelert bomullsgenser, svart dongeribukse, svarte høghæla sko og raudt langt hår. Ho ligg vridd over på sida mot mannen med ansiktet delvis skjult og det eine kneet bøygd over mannen sitt bein. I byrjinga ligg mannen heilt urørleg, mens kvinna rører seg varsamt. Kvinna flyttar handa si over på mannen og stryk forsiktig over dyna samtidig som ho gjer små rørsler med hoftene. Kvinna tar handa til mannen og stryk den varsamt, men slepp den så. Ho stryk over dyna att. Så ligg ho ei stund heilt i ro. Den neste rørsla som kjem er at mannen snur hovudet sakte over mot kvinna til mannen syns i profil. Kvinna lener sitt hovud inn mot ansiktet hans. Ho trekk samtidig handa si vekk frå dyna opp

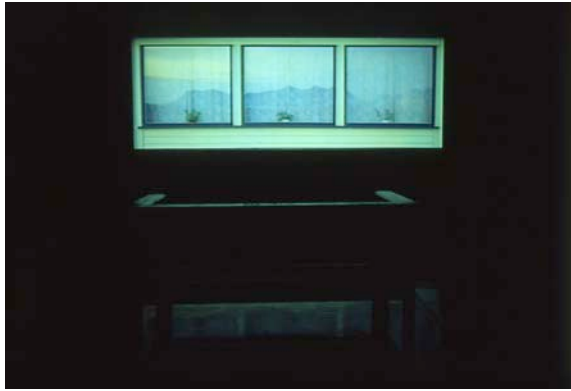
mot ansiktet sitt. Ansiktet hennar syns difor ikkje i det heile, berre det raude håret hennar. Det ser ut som han kysser ho forsiktig på håret. Så trekk ho hovudet attende slik at ho blir liggande meir tilbakelent enn før og litt lenger vekk frå mannen. Ansiktet hennar syns nesten, men er delvis dekkja av det raude håret. Kvinna tar fingrane ei kort stund inn i munnen til mannen og han opnar munnen og let det skje. Deretter snur mannen seg tilbake til den opphavlege stillinga med ansiktet opp mot kamera og ligg stille som før. Kvinna lener seg inn mot han att, med handa på skuldra hans.



2:57 viser ein sommargrøn skog. To små bjørker står i forgrunnen og i bakgrunnen ei rekkje store grøne grantre. Den eine bjørka har gule blad. Greinene på trea rører seg så vidt. Rørsla blir sterkare og sterkare og tida er endra slik at det er langsame rørsler med store utslag. Rørslene er i byrjinga berre lokalisert til midten av biletet, men brer seg utover frå senteret til eit stort grantre reiser seg og plasserer seg i ståande posisjon i høgre ytterkant av utsnittet. Det er rørsla og tida som står i fokus. Treet står i sin opphavlege posisjon ei god stund før skjermen blir svart.



looking back består av tre projeksjonar som skal visast samtidig. Dei er filma i Lofoten ved seinsommar, med høge fjell og grøne bakkar i bakgrunnen. Fargane går i grønt og litt over i brunt. Der er kveldssol med ei sky som kastar skugge på fjellet. Tre gamle damer som sakte baklengs. Dei stoppar og snur seg og ser bakover gjentatte gongar. Dei går med langsame skritt og snur seg med jamne mellomrom heilt til dei er ute av bilete. Naturen blir halde i biletet lenge før og etter damene kjem inn og forsvinn ut av syne.



Videoen *Saturday Night* viser tre store vindaugo på eit kvitt hus. I vindaugo speglar sjø og fjell seg, men også innsida med dei kvite blondgardinene som er lukka og tre potteplanter, ei plassert midt i glaskarmen på kvart av dei tre vindaugo, syns. Gardinene rører seg, slik at ein så vidt kan ane at det er menneske i rørsle bak dei. Inne i huset er der

ein fest. Ein høyrer både musikken frå festen inne og lydane utanfrå, med måkeskrik og båtlydar. Det er ei sommarnatt i nord. Videoen er filma mellom midnatt og klokka eitt om natta den femte juli 1995 i Honningsvær 68.2 grader nord i Noreg og varer i ein time.



Videoarbeidet *portrait with cigarette* skal visast på ein flat skjerm som liknar ei råde, slik viser visningsmåten til siteringa av Munch og portrettradisjonen innan maleriet. Den viser ei ung jente som ser inn i kamera. Ho har på seg ei kvit/beige skjorte med ei svart jakke utanpå. Skjorta viser i halsen og rundt handledda. Bakgrunnen er svart, slik at konturane av ho er uklare på den sida som er i skuggen. Lyset kjem frå den eine sida, der konturane og kontrastane er skarpe på grunn av gjenskin i huden. Jenta held ein positur med den eine handa lagt opp til den motsette skuldra. I denne handa held ho ein sigarett med

fyr på. Ho røyker ikkje sigaretten, den berre brenn. Den andre handa syns ikkje, men plutselig kjem den opp i biletet. Den held ein fjernkontroll. Jenta slår på musikk, som kjem ut av høgtalarane som skal plasserast på den motsette veggen. Musikken varer i kring to til ti sekund, så slår ho den av. Dette mønsteret blir gjentatt 14 gonger. Sekvensane mellom kvar gong ho slår på og av musikken varierer, men dei varer lenger enn sekvensane kor ein høyrer musikk. Ein blir merksam på rørsle i verket på grunn av at den kvite røyken stadig stig oppover mot den svarte bakgrunnen og at asken fell av sigaretten etter ei stund. Jenta har ei rank haldning og ser rett i kamera og såleis rett på tilskodaren. Ho blinkar av og til, men ser elles temmeleg uttrykkslaust direkte på tilskodaren. Videoen varer så lenge sigaretten brenn.

Still Life skal visast på ein monitor plassert på ein pidestall og samsvarar med innhaldet som tematiserer blant anna stillebenstradisjonen i vestleg kunsthistorie. Den viser ein kvit tulipan

mot ein lysgrå bakgrunn. Berre hovudet på tulipanen og litt av stilken er synleg. Den står i ro, så kjem ei ørlita rørsle og penselen kjem inn i biletet. Penselen dukkar ned i blomen og stryk opp etter eit av blada, så forsvinn den ut av biletet att. Tulipanen dirrar svakt. Penselen kjem inn att og stryk frå stilken og oppover eit av kronblada. Ein får inntrykk av at tulipanen blir måla, men den er kvit og langsamt kjem det opphavleg raude til syne. Videoen går baklengs i sakte film og ein raud tulipan som er blitt malt kvit blir raud att. Penselen fjernar den kvite malinga. Med langsame, litt klønede og nølande penselstrøk blir tulipanen raud att. Den kvite malinga ligg i tjukke og stive lag utanpå tulipanen. På slutten står ein vakker raud tulipan att, utan teikn til den kvite malinga.

Dei fleste av Dolven sine arbeid blir vist som projeksjonar, men nokre skal visast på monitor. Dette gjeld *the power of the flower*, *I Hold Your Head in my Hands*, *headlights* og som nemnt *Still Life* og *portrait with a cigarette*. *headlights* viser eit par som går over eit jorde mot ein skog i natta sitt mørke. Paret er ein mann og ei kvinne, der kvinna er naken medan mannen har på seg ein svart dress. Dei held rundt kvarandre og går tett inntil kvarandre, mot ein skog med horisonten bak. Månen skin i skyene. Graset er grønt og det er sommar. Som tittelen viser til er lyskjelda sannsynlegvis to frontlykter på ein bil. Paret går inn i mørket og forsvinn. Lenge syns berre kvinna som er naken langt der bak mot skogen, med ein svart strek over ryggen, som er mannen sin arm. Dei går ut av lyset og forsvinn gradvis inn i mørket. Videoen varer lenge etter at dei to samanslynga er forsvunne inn i mørket. Lyskjelda kjem frå same ståstad som kameraet, det vil seie frå same retning som opptaket er gjort. Der er ein kontrast mellom påkledd og avkledd.



I Hold Your Head in my Hands viser eit hovud som blir halde av to gamle hender. Videoen blir vist på ein monitor som heng to meter oppe på veggen. Hovudet står opp ned og *mise en scèneen* viser berre dei to hendene og baksida av hovudet med blondt hår mot ein kvit vegg. Den einaste rørsle er håret som blafrar svakt.

Biletet er snudd opp ned i visninga slik at det ser ut som om hovudet er opp ned. *the power of the flower* har eit liknande utsnitt som også viser hovudet til ei ung kvinne. Men her ligg hovudet ned mot eit kvitt golv og snur seg frå side til side. Jenta seier ”loves me, loves me not” til annakvar side og det blonde håret dekkar ansiktet nesten fullstendig. Munnen hennar syns, men håret skjuler augo og nasa. *The Flower* (1996) minner sterkt om den sistnemnte

videoen, med omtrent same utsnitt. Det som skil dei er at jenta i denne har raudleg leppestift på som syns svært godt. Dette verket har blitt vist som sminkereklame på britisk fjernsyn i eit prosjekt kalla *Virtual Garden* for Oil of Ulay sin introduksjon av deira Colour Collection, der fem kvinnelege kunstnarar deltok. Fleire av arbeida til Dolven har trekk frå reklameverda. Til dømes den svært nøyaktig planlagde komposisjonen og det minimalistiske innhaldet er særleg vanleg i kosmetikk- og hårproduktreklamar. Også i det at dei levande bileta er svært vakre liknar dei på desse reklamane.

Komposisjon, fargar og lys

Dolven sine arbeid er teknologisk enkelt utført, men med god lyssetting og høg grad av presisjon. Sidan forma og komposisjonen er nøye planlagt viser det at Dolven kjem frå ein maleritradisjon. *Mise en scèneen* hennar er redusert og nesten minimal. Det nye arbeidet *moving mountain* viser eit fuglefjell delvis innhylla i tåke og to jenter som ser mot fjellet. Men av dei to jentene syns berre bakhovudet deira, den eine er blond og den andre er mørk, og dei er plassert heilt yttarst i kvart sitt nedre hjørne. Ingen ting hender utanom at dei to gonger snur seg mot kvarandre, men ikkje samtidig, slik møtest ikkje blikka. Andre døme på

den minimale *mise en scèneen* er *januar* og *melankoli*.



januar viser to bryst komme opp og forsvinne under skumvatnet i eit badekar i takt med pustinga til kvinna. Berre skummet og brysta som rører seg opp og ned er i biletet. Den byrjar med at brysta er under vatnet, men det er spor

etter dei i skummet. Brysta kjem langsamt ut av vatnet for så å forsvinne ned under igjen og denne rørsla blir gjentatt mange gonger. Utsnittet er berre på brysta, og verken ansiktet, noko

av resten av kroppen eller noko av badekaret syns.



melankoli viser to kvinnelår med knea i været i forgrunnen av biletet og i bakgrunnen ein solnedgang, der sola akkurat er gått ned. Himmelen går frå lysblå øvst i biletet, over gule og oransje tonar til mørk rosa nedst mot havet. Halve

biletet til høgre er låge øyer, mens i den venstre delen er det berre hav og horisont. Låra opnar og lukkar seg sakte og videoen går i sakte tempo. Dei opnar seg så mykje som mogeleg, ned til ein posisjon der dei blir kvar sin mørke trekant i begge hjørna. Dette mønsteret blir repetert mange gongar. Berre når låra er opna, altså frå kvarandre, høyrer ein lyden av vatn og natur som i likskap med biletet er framandgjort ved å gå i sakte tempo. Vatnet slår inn mot kvinnekroppen i form av bølger som berre kan høyrast når beina er spreidd frå kvarandre. Utsnittet er slik at ikkje noko av resten av kroppen eller staden kroppen ligg på syns. *Mise en scèneen* viser berre låra mot himmelen og havet. Denne måten å komponere på, som gir reine utsnitt som kan minne om komposisjonen i minimalistiske maleri, finst i alle arbeida til Dolven.

Eit anna aspekt som gjer arbeida formalistiske er at dei alltid er i ei tagning utan redigering og viser berre ei scene frå berre ein vinkel med kamera på stativ, som gir eit roleg bilete. I mange av film- og videoarbeida brukar ho Vegar Moen som kameramann. Verka hennar er såleis svært nøye planlagt og komponert. Lyssettinga og fargebruken er nøye gjennomtenkt og hjelper til med meininga og symbolikken i arbeida hennar. Fargane er som oftast lyse eller mørke. *melankoli* har til dømes dei mørke kvinnelåra mot den lyse himmelen og havet med gjenskin av pastellfargane frå himmelen. Den norske sommarnatta med sitt lys er brukt i mange av film- og videoarbeida hennar. Det er nattehimmelen, gjerne med midnattssola utanfor bilete, men den gir himmelen og havet i nokre av dei lyse fargar frå rosa, gult, lysorange og over i lyseblått. Desse duse fargane finn ein i *melankoli*, *Saturday Night*, *between two mornings*, *4min at 2 a.m. at 22 July 2003*, *between the morning and the handbag*, *between the morning and the handbag II* og *short happiness last long*. Men Dolven har og nokre fargerike arbeid som *2:57* som viser den irrgroene skogen, *The Girl's Room*, med rosa sengetrekk og blå veggjar, *looking back* som også har den irrgroene fargen i naturen i bakgrunnen og i arbeidet *stairs* med den unge kvinna som går ned ei trapp i mørkt treverk med eit raudt fløyelsteppe over og kler på seg ein grøn genser.

Vise og skjule som estetisk verkemiddel

Dolven har ein dialektikk mellom det å skjule og det å vise, som blir brukt i mange av arbeida hennar. Om dette skriv Rachel Withers “Many of Dolven’s works explore a movement between foreground and background, from distance to closeness, quite literally, as a formal component.” (Withers 2001: 60). I videoen *Saturday Night* kjem nett dette fram ved at der er noko privat ein kan ane bak gardinene. Men gardinene hindrar innsyn til den private festen. Ulrike Kremerier skriver om denne videoen:

Die Überlagerungen der Sphären von öffentlichem und privatem Raum, von Natur und Domestiziertem, Akustischem und Visuellem, inszeniertem Reproduzierten und Imaginiertem bilden ein geschlossenes System, eine Einheit im Rahmen deren ein Spannungsfeld durch (und für) die Abwesenheit des Körpers und jeweilige Individualitätssignifikanzen erzeugt wird (Kremer 2000: 11).

Gardinene er eit slags slør der sjåaren berre glimtvis kan ane kva som ligg bak. Dette gjeld også alle arbeida der håret skjuler ansikta. Til dømes i *from his last winter*, der *mise en scèneen* viser eit par som ligg tett inntil kvarandre og berre ein del av ansikta og litt av håret viser. Det mørke håret til kvinna bles framfor begge ansikta og skapar slik sett dette sløret som delvis skjuler og delvis viser. Lyset indikerer at dei er ute. Dei blinkar litt men har for det meste augo opne. Det einaste som rører seg er håret i vinden og augo som lukkar og opnar seg. Håret har den same effekten i *the power of the flower*. Det raudde håret, som kjem sterkt fram mot det kvite, grå og svarte i *it could happen to you* fungerer på same måten. Det same raudlege håret heng halvvegs framfor ansiktet til jenta i *puberty*.



I dette arbeidet sit ei naken jente, med eit headsett på, på ei seng med hendene samla i kors i fanget. Lakenet er kvitt og dannar rynker i halvsirkklar der jenta sit. Føtene hennar når ikkje ned til golvet, men heng i lufta. Den nakne kroppen står sentralt i dette verket. Ein høyrer låg musikk ut frå headsettet, som er *drum`n bass*. Diskanten er sterk og musikken er nesten utan bass. Med jamne mellomrom kjem det fram tekstelement frå musikken; "I need a woman that holds me. Motherfucker." Lydbiletet er laga som om musikken kjem frå headsettet. Der er ein stor skugge bak jenta. Ho gjer ørsmå rørsler med føtene, hendene og hovudet. Ho rører særleg fingeren på den eine handa i takt med musikken. I desse levande bileta hindrar håret tilgang til ansikta og til identiteten til personane. Jennifer Allen skriv; "Dolven brings movement and emotion together in an uneasy relationship that questions assumptions about looking." (Allen 2000). Allen meiner at den visuelle gleda arbeida kan gi er tilstades men vanskeleg tilgjengeleg fordi den blir halde bak stengsel som heile tida skiftar og dette fører til at tilskodaren føler seg som ein inntrengar.

Dette aspektet ved arbeida hennar blir forsterka ved at ho brukar kikhol med videoane bak. Dette gjer at berre ein tilskodar kan sjå videoen om gongen og sjåarhandlinga blir meir privat;

tilskodaren ser aleine inn i ei framand privat verd. Videoen *stairs* blir vist bak ei dør der tilskodaren må kikke gjennom eit hull for å sjå jenta som går ned ei trapp mens ho kler på seg. Også *it could happen to you*, *The Meal*, *hanging in front of the clock* og *The Girl's Room* kan bli vist bak kikhol i vegg. Det desse verka har til felles er at dei viser innsida, interiøret og det private. Slik blir det voyeuristiske elementet forsterka samtidig som ei tematisering av tilskodarblikket kjem klarare fram.

Denne dialektikken som er karakteristisk på det formale planet hjå Dolven er også viktig for innhaldet. Meininga fungerer på same viset. Tilskodaren trur han greier gripe den, men så blir den skjult for han att. Slik får denne skjule-vise-strategien ein underleggjerande effekt. Dei russiske formalistane, med Viktor Sjklovskij i spissen, meinte at kunsten si oppgåva fyrst og fremst var å undarleggjere vårt tilhøve til verda og vår eiga sansing. Gjennom denne underleggjeringa skulle tilskodaren oppnå ei desautomatisering av sanseintrykka sine (Sjklovskij 1916: 11-25). Dolven viser tilskodaren det vakre ved å lage svært vakre arbeid i levande bilete, men samtidig gir dei ei kjensle av uro, sorg og frykt. Her ligg kanskje resultatet av skjule vise strategien; den gjer at verka glir mellom ulike motsetningar, til dømes det vakre og det skremmande, eksteriør og interiør og nærleik og avstand. Og denne glidinga skapar ei sterk undring ovanfor arbeida hennar.

Denne vise- og skjule-strategien vil igjen seie at arbeida krev tid av tilskodaren. Dei gir ingen lett tilgang og dei låser eller lukkar ikkje tilskodaren i ei dominerande tolking. Kunstverka er opne for mange ulike tolkingar og rommar ulike tydingslag. Dolven sin kunst viser samtidig nærværet og fråværet. Dei glir mellom å vere poetiske og å vise kvardagslege situasjonar og verka viser at det kan vere kort veg mellom det som er poetisk og det kvardagslege og banale.

Tid som strukturerande element

Vårt moderne samfunn er prega av ei lineær tidsoppfatning, skriv Anders Johansen i si bok *All verdens tid* (1996). Denne tidsforståinga der tida er skild ut som ein eigen abstrakt storleik er typisk for moderne samfunn der effektivitet er viktig. Tida er skild frå hendingane den rommar og gjer at samfunnet vert ordna etter planlagde tidspunkt. I før-moderne samfunn derimot finn ein det Johansen kallar ei punktuell tidsforståing. Det vil seie at hendingane ikkje kan skiljast frå tida, dei tar den tida dei treng. Til dømes går bussen når nok passasjerar har møtt fram og ikkje til eit fast klokkeslett (Johansen 1996: 10). Vår tidsmedvit er samansatt og rommar ulike syn på tid sjølv om den lineære tida dominerer. Til dømes finst den punktuelle tidsforståinga i aktivitetar som leik, bøn, rus, sex, sosialt samvær og liknande. Desse restane

etter den punktuelle tidsforståinga får i vårt samfunn noko formålslaust over seg. Johansen skriv at mykje av det menneska gjer kan sjå ut som om det er retta mot eit ønske om å oppnå ei tid som er prega av det formålsause, altså det som berre kan ha verdi i den augneblinken det hender som ikkje er retta inn mot noko som skal skje seinare. Denne forma for tidsoppleving blir gjerne rekna for eit av dei høgaste goda i vårt samfunn, skriv han (Johansen 1996: 140-143). Den lineære tida gjer det vanskeleg å verdsette dette formålsause nærværet, fordi den fyrst gir det nåtidige fullverdig meining når ein ser attende på det frå ei førestilt framtid. Den lineære tida skal brukast eller utnyttast mot eit framtidig prosjekt. Tid er openbart svært sentralt i Dolven sine levande bilete. Kva tidsoppfatningar finn ein i arbeida hennar?

Dei levande bileta til Dolven har repetisjonen som grunnprinsipp og er bygd opp rundt ein enkel repetisjon. Det kan verke som om det ikkje er noko utvikling i videoane ut over det at tida går. Tida blir på ein måte dregen ut gjennom denne forma for langsam tidsbruk.

The most striking contrast between video pieces and television is in relation to time. [...] The work ends whenever its intention is accomplished. The time is inherent time, the time required for the task at hand. [...] Videotapes are boring if you demand that they be something else. But they're not judged boring by comparison with paintings or sculpture, they're judged boring in comparison to television, which for the last twenty years has set the standard of video time (Antin 1975: 154-155).

Som David Antin peikar på her skil tidsbruken, i videokunsten generelt, seg sterkt frå dei



raske klippa ein er vane med frå fjernsyn og film. I og med at det vil seie at videokunst ikkje treff forventingshorisonten til tilskodaren, der denne forventingshorisonten er basert på fjernsyn og kommersiell film, vil tida stå fram sterkare som eit merkeleg element. Langsamheita i Dolven sine verk generelt, men tydlegast i dei med endra tid, viser til dette. Videoane skil seg frå anna bruk av film og video i tidsbruken. Antin viser til den same tidsforståing Johansen drøftar i eit vidare perspektiv, video er knytt til hendingane si tid. Og desse hendingane tar den tida dei treng.

Dette er tydeleg i Dolven sitt verk *The Kiss*, der det er dei små rørslene og musikken som skil videoen frå eit maleri eller eit fotografi. Filmen viser eit ungt par, begge kledd i svart, som

kyssar og stryk kvarandre varsamt med hendene. Ho er lågare enn guten og held difor ansiktet lent oppover, mens han bøyer seg nedover. Lyset kjem frå same staden som kameraet står. Det ser ut som om ein lyskastar er stilt inn på ansikta deira. Akkurat i kysset der leppene møtest er filmen gjort uklar - der er eit felt som er utbrent – og dei to glir over i kvarandre i kysset gjennom denne overblendinga som gjer ansikta til eitt kvitt felt. I ansikta deira ser det ut som om dei deler hud, - dei har den same huda og augo deira syns ikkje. Lenger nede i råma kan ein heller ikkje skilje mellom dei to kroppane. Der er det berre svart, men mellom dette svarte og kysset ser ein at det er to kroppar. Bakgrunnen er ein svart vegg, som er delvis opplyst på grunn av lyset mot ansikta til paret. Både guten og jenta har svarte klede og dei står mot ein svart bakgrunn. Jenta har nokre raude armband rundt det eine handleddet, som er nærast kameraet, og dei står ut fargemessig.

Dei ørsmå rørslene som blir gjentatt viser at arbeidet har ei utstrekning i tid. Videoen har eit særeige langsamt drag. Kysset varer og varer. Personane i denne videoen er på ein måte på sida av tida ved at dei er oppslukt i kvarandre. Filmen er deskriptiv og der er inga narrativ utvikling, det einaste som skjer er at paret kyssar og den viser verken byrjinga eller slutten av kysset.

Videoane til Dolven behandlar tid på ein slik måte at det ser ut som om dei prøver å oppheve tida. Verka hennar viser menneske som synest vere utanfor den lineære tida og desse videoane kan verke trollbindande på tilskodaren (Batchelor 2001: 29-32). Personane i videoane er heilt innsunkne i ei sansing og etter Johansen i ei punktuell tid. Arbeida viser ei sansinga si tid. Personane er fullt ut til stades i det dei gjer og ser ut til å gløyme både seg sjølv og omgjevningane. Dette kjem fram i mange av verka til Dolven.

På eit vis kan det sjå ut som om dei levande bileta til Dolven gir og samtidig viser dette formålslause Johansen skriv om. Dei viser personar som er oppslukt i denne formålslausheita. På den andre sida gir dei nett denne erfaringa av seg sjølve viss tilskodaren tar seg den tida dei krev av ho og sansar verka. Mykje tenking kring biletkunsten har peika på dette formålslause i kunsten og kunsterfaringa, til dømes Kant. Slik kan dei gjennom tidsbruken gi og tematisere det interesselause velbehaget som han meinte var karakteristisk for den estetiske opplevinga (Kant [1790] 1966: 79). Der dette interesselause nett er karakterisert av det formålslause. Den estetiske erfaringa er hjå Kant formålsteneleg utan formål. Altså noko som berre har verdi i seg sjølv og som ikkje skal brukast til å oppnå noko på eit seinare tidspunkt. Dette kjem sterkt fram i Dolven sine videoar og filmar og kjenneteiknar produksjonen hennar.



Eit arbeid av Dolven som har ei narrativ utvikling utanom at tida går er *stairs* (2001). Ina Blom skriv om dette verket at det leier til spørsmålet om tid og rørsle er noko som er avbilda i verket eller om det er ein eigenskap ved arbeidet som ikkje let seg skilje frå ei meir generell tidsoppleving (Blom 2003: 7). I dette arbeidet ser tilskodaren igjennom eit lite hol i ei dør som er montert i utstillingslokalet. Videoarbeidet viser ei trapp i mørkt tre som er kledd med eit raudt fløyelsteppe. I trappa ligg klede strødd utover. Ei kvinne i berre trusa går langsamt ned trappa med ryggen mot tilskodaren

mens ho kler på seg kleda. Ho set seg roleg ned og tar på seg eit nytt klesplagg, ei t-skjorte, ein genser, bukse, sko. Kvinna er gjennom heile videoen til stades i biletet. Til slutt står kvinna nedst i trappa fullt påkledd og berre beina kledd i svart viser. Sjølv om denne videoen er narrativ i forma ved at den fokuserer på ei hending; at kvinna går ned trappa og kler på seg, har arbeidet den same langsame og oppslukande tidsbruken som dei andre verka til Dolven. Det er dette Blom viser til, nemleg at verket både viser til tid, men også formidlar ei viss tidserfaring, nemleg den formålsause.

I nokre av filmene og videoane til Dolven er tida endra. Dette gjeld *melankoli*, *looking back*, *2:57* og *Still Life*. *melankoli* er i sakte tempo både når det gjeld bilete og lyd. *looking back* og *2:57* er filma i 300fps⁴ på super 16 film. Det vil seie 300 rårer per sekund mens dei blir filma, men vist med 24 rårer per sekund. Det resulterer i at rørsleane blir svært langsame. Filmen går då meir enn elleve gonger saktare enn normalt. Dei tre gamle damene går ekstremt seint bakover og treet i *2:57* reiser seg tilsvarande langsamt. Både i *looking back* og *2:57* er landskapet og naturen lenge i biletet etter at rørsle er avslutta. *Still Life* er også baklengs og i sakte tempo. Tida er reversert i desse levande bileta, men tilskodaren skjønar likevel at det dreier seg om eit tre som fell og ein blom som blir malt kvit, det vil seie at ein rekonstruerer den verkelege hendinga. I dette med at tida går baklengs ligg der ein dobbelskap.

I denne manipuleringa av tida ligg der ein kommentar til tidsbruken i videomediet. I og med at tida er endra vil tilskodaren bli meir merksam på tidsbruken. Tida blir endå langsamare enn i dei andre videoverka til Dolven. Den krev dermed meir tid frå tilskodaren. Tidsbruken

⁴ fps tyder frames per second.

peikar på at den skil seg frå film, reklame, musikkvideoar og vanleg fjernsyn i tillegg til at den viser til den punktuelle tidsforståinga hjå Johansen. Tida trer sterkt fram som det sentrale i desse arbeida med sakte tempo, at alt går baklengs og at biletet blir halde lenge etter at rørlene er avslutta før skjermen går over i svart. Desse arbeida med reverserte rørsler tematiserer ei lineær tid ved å reversere den.

Dolven sine verk tematiserer det Julia Kristeva karakteriserer som kvinneleg tid. ”As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains *repetition* and *eternity* from among the multiple modalities known through the history of civilizations” (Kristeva 1979: 191). Men Kristeva påpeikar at desse tidsforståingane også kan knytast til maskuline verdier. Ho meiner at den kvinnelege subjektiviteten er knytt til den sykliske tida og den monumentale tida. Der den sykliske tida er karakterisert ved repetisjon. Den monumentale tida er knytt til det evige og er ei altomgripande tid som skil seg sterkt frå den lineære forståinga av tid. Begge desse tidsformene er knytt til den kvinnelege subjektiviteten ved morskapet og reproduksjonen (Kristeva 1979).

Anders Johansen skriv i sin artikkel ”Tid på TV” (1996) at fjernsynsspråket og utviklinga av det kan sjåast som eit av dei meir markante symptom på endringar i det alminnelege tidmedvitet, fyrst og fremst i at farten aukar. Han meiner at klippetempoet og skiftet i innstillingar i løpet av 10-15 år går dobbelt så fort (Johansen 1996: 202-203). I høve til dette står ikkje Dolven sine levande bilete berre i opposisjon til fjernsynet, men også til dette alminnelege tidsmedvitet. Det verka viser er eit sjølvtilstrekkeleg augneblikk.

På byrjinga av førre hundreår meinte dei russiske formalistane at det eksisterte eit skilje mellom det poetiske språket og det kvardagslege kommunikasjonsspråket. Det poetiske språket har ein annan språkfunksjon med eit særeige uttrykk, meinte dei. Det har ein dobbelskap i både å referere til objekt i røynda, slik som kvardagsspråket, men også å bryte denne refereringa. I dette brotet viser det poetiske språket til seg sjølv som teikn og til si eiga indre strukturering. Den poetiske språkfunksjonen viser til språket og teiknet sin materialitet (Jakobson [1933] 1996: 123). Dette gjer ein merksam på at språket generelt ikkje er gjennomsiiktig. Det vil seie at språket ikkje direkte viser ein røynda. På same måte som poesien kan seiast å skilje seg frå kvardagsspråket, kan videokunsten skilje seg frå fjernsynet og den kommersielle bruken av film. Dette syns i Dolven sine verk klarast ved skilnaden i bruken av tid. Videokunsten utnyttar det same teiknsystemet som fjernsyn og film, men

brukar det på ein annan måte. Den viser til røynda, men og seg sjølv som teikn og sin eigen materialitet.

Dolven og kunsthistoria

Det er vanleg innan samtidskunsten å bruke andre kunstnarar i sine verk. At kunstnariske arbeid spelar på tidlegare kunstnariske produkt skjer gjennom heile kunst- og mediehistoria sidan antikken. Men særleg etter andre verdskrig blei dette vanleg. Eit omgrep som ofte vert nemnt i denne samanhengen er Julia Kristeva sin *intertekstualitet*. Toril Moi definerer omgrepet som: “the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enuncative and denotative position.” (Moi 1986: 34). Kristeva peikar her på faktumet at ein kvar tekst må bli sett og forstått i lys av tekstane som kom før den. Alle tekstar er mosaikkar av sitat – dei er absorpsjonen og transformasjonen av andre tekstar (Moi 1986: 36).

I tillegg til å kommentere andre medium, kommenterer film- og videoproduksjonen til Dolven Edvard Munch og den norske og vestlege kunsthistoria. Ei openbar forbinding til kunsthistoria er noko av fundamentet i Dolven sine levande bilete. Korleis brukar Dolven sine forgjengarar og kvifor gjer ho det?

Tysk romantikk og det sublime

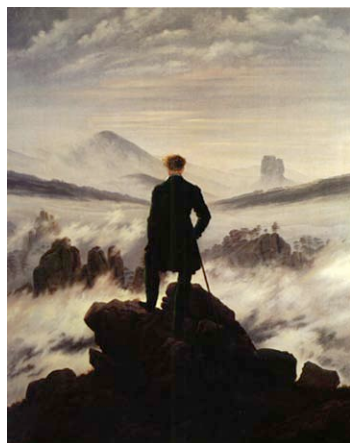
Særleg er det slåande kor mange av video- og filmarbeida hennar som inneheld natur. Naturen kan lesast som ein referanse til landskapsmaleriet generelt og då, sidan ho er ein norsk kunstnar, den norske nasjonalromantikken spesielt. Kanskje er dette klarast i videoen *Saturday Night*, der vindaugo liknar både tv-skjermar, men også maleri. Videoen viser eksplisitt til landskapsmaleritradisjonen, ved at dei tre vindaugo gjenspeglar naturen og på denne måten liknar maleri eller fjernsyn– eller filmskjermar. I videoen reflekterer og representerer dei tre vindaugo fjellandskapet utanfor. Slik kan den lesast som både refleksjon over bruken av natur i maleritradisjonen, men også ein vidare refleksjon over all representasjon – metakunst.

I fleire av arbeida sine viser Dolven til den tyske romantiske kunstnaren Caspar David Friedrich. I *short happiness last long* sit ei jente og dinglar svakt med beina på ei grein i eit tre. Treet er gammalt og har ingen blad, i allfall ikkje som viser. Utsnittet viser deler av stamma i den høgre delen av biletet og greina som strekker seg over heile biletet mot venstre side.

Greina fortsetter utanfor biletet. Jenta sit innerst på greina inn mot stamma. Midt i mellom henne og venstre side er der ein fugl. Sannsynlegvis ein utstoppa ein, sidan det ser ut som om den står på ein sokkel som ikkje er del av treet. Alt dette er mørkt mot den lyseblå nesten kvite himmelen. Jenta rører svakt på seg nesten heile tida; ho dinglar med beina innimellom og rører ved håret eit par gonger. Denne filmen er ei naturstudie og liknar eit maleri av Friedrich som heng på Nationalgalerie i Berlin, *Mann und Frau den Mond betrachtend* (1830-35) (Bischoff 2002: 62).⁵ *short happiness last long* er også filma i Berlin. Arbeidet *moving mountain* viser til eit anna av Friedrich sine maleri *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818).



Filmane *4min at 2 a.m. 22 of July 2003* og *between two mornings* viser, blant anna, til Friedrich sine *Mondaufgang am Meer* (1822) og *Mönch am Meer* (1809-10) (Schlieker 2004: 11).



Før romantikken blei naturen sett på som vill, aud og ugjestmild, men frå og med romantikken endra dette synet seg. Den frie naturen blei sett på som noko sublimt som kunne sprengje alle mål og grenser. Slik definerer Kant det sublime; ”Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist. [...] Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt ” (Kant [1970] 1966: 143 og 151). Det sublime er ein reaksjon på det uendelege, det uendeleg store eller det skremmande. For Kant kjem velbehaget i opplevinga av det sublime frå ei overvinning av trussel og smerte som dette uendelege viser til. Altså i medvitet om at verda er bygd opp på måtar som gjer ho både ukjenneleg, uendeleg og uferdig. Opplevinga av det sublime oppstår når vår oppfatning av oss sjølve som unike, autonome, kontrollerande agentar blir broten i møtet med det som er uendeleg stort eller mystisk overskridande og annleis (Battersby 1999).

⁵ Caspar David Friedrich er den mest kjente romantiske målarer frå Tyskland og han deltok i det kunstnariske miljøet ved kunstakademiet i Dresden saman med vår fyrste romantiske kunstnar J. C. Dahl. Det romantiske tankegodset blei henta frå kunstnarar som Friedrich, men også frå tyske filosofar som Hegel og Herder, og frakta nordover via Danmark av den dansknorske filosofen Henrik Steffens.

Det sistnemnte maleriet til Friedrich viser ein munk på ei uendeleg strand framfor eit uendeleg hav under ein uendeleg himmel, skriv Gunnar Danbolt. Det som blir vist, meiner han, er eit menneske i møte med den sublimen naturen. Mens det reint vakre er oversiktleg og disiplinert er det sublimen større enn det ein kan forstå og forklare. Derfor inneheld opplevinga av det sublimen ei frykt eller ein slags skrekk (Danbolt [1997] 2001: 160-165). Hjø Dolven viser begge desse filmene dei fire nakne kvinnene som sit på svarte svaberg i den fyrstnemnte og på store steinar på stranda i den sistnemnte og skuar utover havet og fjella i horisonten. Dei ser ut mot den uendelege naturen på same måte som munken på stranda og dei andre personane hjå Friedrich. På dette viset kan alle verka til Dolven som er baserte på natur vise til dette omgrepet om det sublimen. Ved å spela på tysk maleri med bruk av norsk natur viser dei til den nære samanhengen mellom norsk og tysk romantikk.⁶



I bruken av naturen som uttrykk for det sublimen kjem det same dobbelte fram som når det gjeld den formålsause tida. Både tilskodaren og personane i verka møter det sublimen. Særleg i 4



min at 2 am 22 of July 2003, between two mornings og *short happiness last long* visast damene som ser mot den uendelege himmelen. *moving mountain* viser til det

same. Dei to jentene står og ser mot de tåkeinnylla fuglefjellet. Her blir denne frykta det sublimen i naturen kan vekke tematisert i kunstverka. I den sistnemnte er det særleg lyden som har ein fryktgivande effekt. Både dei nakne damene utan lemmer og hår, jenta, jentene og tilskodaren stirar inn i det uendelege representert ved denne naturen.

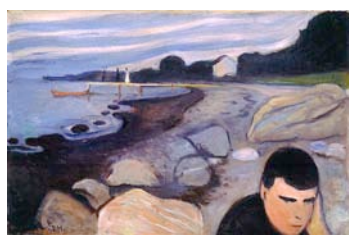
Tilhøvet til Munch

Den klaraste referansen til biletkunsthistoria hjå Dolven er bruken av Munch sine maleri som utgangspunkt for ei rekkje arbeid. Nokre av dei, *puberty*, *The Kiss* og *portrait with cigarette*, er *tableau vivants* etter Munch. Om dette skriv Michael Glasmeier og Sabine Folie;

⁶ Dolven budde sjølv nesten ti år i Berlin og føyer seg inn i denne tradisjonen med nært kulturelt samarbeid mellom Noreg og Tyskland.

In der Videokunst der letzten Jahre wird dann zum gro_en Teil das Atmen als solches zum Hauptakteur. Die projizierten Bilder zeigen kaum Aktion und bewegen sich doch. Damit sind wir bei der Frühform des Tableau vivant, nur dass sich die Inhalte verändern. Gillian Wearing lässt eine übliche Gruppenfotoposisierung monumental sich der Zeit aussetzen und Anne Katrine Dolven überträgt bestimmte Bilder Edvard Munchs in die Gegenwart des Loops. Ihr Kuss dauert, dauert und dauert (Folie og Glasmeier 2002: 49).

Direkte oversatt tyder *tableau vivant* levande bilete og var tradisjonelt ein figur i litteraturen, til dømes brukte Goethe dette i sine verk, der karakterane etterliknar ulike klassiske biletkunstverk, altså maleri eller skulpturar. Dei blei utført i private heimar som eit slags teater eller ein slags *performance* og varte berre i nokre minutt. *Tableau vivant* er kroppslege etterlikningar av kanoniske kunstverk (Folie og Glasmeier 2002). Det er nett dette Dolven gjer med nokre av Munch sine maleri.



Mens andre verk ikkje er så like at dei kan kallast *tableau vivants*. Videoen *melankoli* viser eit par kvinnelår i staden for ein mann mot solnedgangen, som hjå Munch. *it could happen to you*⁷ siterer heller ikkje direkte. *it could happen to you* alluderer *Syk Pike* og *Det syke barn* (Bode 2002). Dolven har fleire arbeid som refererer til Munch sitt maleri *Kvinneakt* (1895-97), men dei er ikkje så like at dei kan kallast eit *tableu vivant*. Dei viser til Munch ved at dei har den same kvinneposisjonen som maleriet, som vil seie ei eller fleire kvinner som sit nakne med ryggen mot tilskodaren. *between the morning and the handbag* og *between the morning and the handbag II* viser ei kvinne naken og utan hår sitjande vendt mot sjøen med ei handveske ved sida av seg. I *4 min at 2 am at 22 of July 2003* og *between the two mornings* er det fire og ikkje berre ei kvinne. I tillegg viser desse nakne kvinnene til andre kvinneakter der kvinnene blei malt bakfrå. Kanskje det mest kjente dømet er Man Ray sitt fotografi *Le Violon d'Ingres* (1924) (Schlieker 2004: 4).

Filmen *The Kiss* plasserer seg i eit skjeringspunkt mellom maleriet til Munch, *Kyss* (1897), video, film og fotografi. Arbeidet seier noko om kva maleri er, ved å etterlikna maleri men ikkje vere det. Via eit anna medium set den det same motivet og den same tematikken inn i vår samtid. I det at den gjer dette, kan filmen vise til at dei motiva og temaa Munch arbeidde med den gong då, i dag eignar seg best til levande bilete. Dei viser til debatten om at dei



⁷ I dette verket er tittelen henta frå ein Chet Baker song (Schlieker 2004: 15).

elektroniske media, film, fotografi og video, kan seiast å gjere det representerande maleriet overflødig (Blom 2003). Såleis peikar kanskje bruken av Munch på krisa innan maleriet og viser at det ein tidlegare uttrykte godt i det representerande maleriet no eignar seg best i video, film eller fotografi.

Men tolkinga kan snuast til at Dolven i staden for å peike på at det eine mediet er betre enn det andre, likestiller dei – eller ho likestiller alle kunstverk og peikar på at 100 år gamal biletkunst som blir sett i dag, vil kunne fungere på same vis som samtidskunsten - kommentere vårt tilvære og vår samtid. At denne *intertekstualiteten* i høve til Munch er både ein hyllest til han, men også ei tolking av hans maleri, ved å overføre dei til video og film (Bode 2002).

Steven Bode meiner det er ei heil verd av skilnad mellom jenta i Dolven sin video, *portrait with cigarette*, og Munch sitt sjølvportrett. Han meiner at videomediet kan gi ei sterkare kjensle av voyeurisme og påtrenging. Her peikar han på at levande bilete kan fungerer på ein nærare og intimare måte enn maleriet.

Ved å bruke eit anna medium skapar arbeida til Dolven ein distanse til Munch sine maleri. Denne distansen er fyrst og fremst ein distanse i tid, men valet av levande bilete skapar ein distanse til Munch sitt uttrykksmiddel maleriet. Slik kan det sjå ut som om det er lettare å kommenterer dei gamle meistrane i eit anna medium. Videoane og filmene eksisterer som ei forlenging av Munch sin biletkunst. Dei er og seier det same som Munch sine maleri, men samtidig er dei noko heilt anna og seier noko heilt anna. Dolven sine verk rundt Munch er ei aktualisering av biletkunsten hans, som peikar på kunsthistoria, men ikkje er det same.

Men verka peikar kanskje på problemet mellom aktualiseringa og gjentakinga heller enn å ta standpunkt. Dolven får verka til Munch til å snakke igjen, men flytta frå si historiske plassering og inn i vår samtid. Bruken hennar av Munch går i retning av appropriasjonskunst som kopierte andre kunstnarar. Dette kan tolkast som å setje spørsmålsteikn ved representasjonen sin natur - fordi arbeida representerer noko som allereie er ein representasjon. Dolven sine verk glir smertefritt inn i denne tradisjonen og som nemnt stiller dei spørsmål ved både fotografi, film og maleri som representasjon. Dolven kopierer Munch utan ironisk distanse. Noko av det som kjenneteiknar postmodernistisk kunstpraksis er at den ikkje prøver å bryte med kunsthistoria – men heller spelar på lag med den.

Men på tross av at samtidskunsten ikkje nødvendigvis bryt med kunsthistoria ligg der i noko av siteringa og *intertekstualiteten* ein kritikk av kunsthistoria. I Dolven sine verk kan ein lese ein kritikk i til dømes i bruken av kjønn. Eit interessant aspekt rundt Munch sitt tilhøve til kvinnene og Dolven sin bruk av Munch er at ho er ei kvinne.

Som kjent hadde Munch eit ambivalent forhold til kvinna eller kvinnene. ”Jeg har alltid sat min kunst foran alt – og jeg følte ofte kvinnen som en hindring for mit arbeide.” (Munch i følge Buvik og Eggum 2001: 9). I Edvard Munch sin biletkunst er kvinna tilstades overalt; hun er eit sentralt tema. Kvinna var for Munch naturens representant og biletkunsten hans var ein måte å prøve å sleppe unna denne naturen på. Kvinna blir i Munch sin biletkunst framstilt som om ho er heilt i pakt med naturen sine djupaste krefter. Mannen derimot står fram som hennar bleike appendiks – som den svakare (Buvik og Eggum 2001: 13). Munch malte om att og om att kvinner i rødt, kvitt og svart. Desse tre fargane viser til tre kvinnetypar som går igjen; den sanselige kvinna, naken og raudhåra, som viser seg fram for tilskodaren, så den kvitkledde uskuldige og draumande kvinna, som ofte snur seg mot havet og til slutt den svartkledde sørgjande kvinna. Det er den livslystne kvinna, den draumande kvinna og kvinna som nonne (Buvik og Eggum 2001: 25).

Kvinnehåret er hjå Munch symbol på kvinneleg kraft og stryke og på den usynlege energetiske forbindinga mellom mann og kvinne. Det er eit motiv som ofte går igjen i Munch sin biletkunst og er, som tidlegare nemnt, eit ledemotiv i Dolven sine arbeid (Buvik og Eggum 2001: 26). Hennar bruk av det kvinnelege håret, både det blonde i *I Hold Your Head in my Hands* og *the power of the flower*, mørke i *puberty* og *moving mountain* og det raude i *it could happen to you*, kan kanskje lesast på same vis som hjå Munch; det viser til ein kvinnelege energi. Dolven spelar her ved fargane på håret på dei tre kvinnetypane hjå Munch. Men denne energien må nok tolkast meir positivt lada enn i Munch sine verk der kvinna for mannen blir symbolet på alle ukontrollerbare krefter i livet. Det finst ikkje teikn på harmonisering mellom kjønna i Munch sin biletkunst. Munch sine menn er og blir fanga i spenningsfeltet mellom lengselen etter nærleik og angsten for nærleik. Berre i lidinga kan mann og kvinne bli partnarar, meinte Munch. Mens Dolven sine arbeid på ingen måte tar eit så negativt standpunkt når det gjeld kjærleik. Dette temaet blir nærare tilarbeid under delen om kjensler.

Skilnaden i kjønn kjem fram her, Dolven er ei kvinne og tematiserer eit mytifisert mannleg kunstnarsubjekt ved å overføre hans motiv både til video og til vår samtid. I tillegg er mannen

i nokre av arbeida bytt ut med kvinna. Som kvinneleg kunstnar brukar Dolven maleria hans med eit anna utgangspunkt når det gjeld kjønn. Dei same motiva må tolkast på eit anna vis der kvinnene har ei meir positiv tyding og der forholdet mellom mann og kvinne ikkje berre er negativt framstilt.

Andre kunstreferansar

I tillegg har Dolven andre klare kommentarar til kunsthistoria i videoar som *portrait with cigarette*, som i tillegg til å vere eit *tableau vivant* etter Munch sitt *Sjølvporett med sigarett*



(1895), kommenterer portrettradisjonen, og *Still Life* som kommenterer stillebenstradisjonen. I sitt sjølvporett held Munch ein sigarett på same måte som jenta i videoen. Han ser på tilskodaren, nett som jenta i videoen. Det som klarast skil videoen frå maleriet, utanom mediet og lyden, er at det ikkje er ein mann, men ei ung jente, og at ho rører seg ved å slå av og på musikken med fjernkontrollen. Lyset som kjem inn frå den eine sida kan peike attende på bruken av lys i portrettradisjonen gjennom heile kunsthistoria, både når det gjeld fotografi og maleri. Til dømes blir

Giovanni Bellini (1430-1516) sitt portrett av dogen Leonardo Loredan i Venezia (1502) som heng på National Gallery i London rekna som banebrytande i sin bruk av lys (Murray [1963] 2002: 261). Dette portrettet blir rekna som det fyrste som bruker denne lyssettinga. Lyset er brukt på ein liknande måte både i videoen til Dolven og maleriet til Munch.

I *Still Life* er det ein tulipan som blir avmalt. Tulipanen blir malt attende til sin naturlege tilstand. Denne videoen har i så måte klare narrative trekk. Tittelen kan lesast tvitydig, den kan vere både ein referanse til stillebenstradisjonen og tyde framleis liv. Difor meiner Torild Gjesvik at den kan lesast både eksistensialistisk og kunsthistorisk. Ved å kommentere kunsthistoria på denne direkte måten kommenterer Dolven samtidig sine egne verk og samtidskunsten. Verket kommenterer såleis seg sjølv og maleriproduksjonen til Dolven, der ho som oftast malar med kvitt. I det at tulipanen blir malt blir den brukt som eit lerret – den er eit maleri, men som blir viska ut. Den reiser difor spørsmål om kva det vil seie å male noko. Den refererer såleis ikkje berre til stillebenstradisjonen innan maleriet, men maleri generelt og då kanskje maleriet i vår samtid spesielt. Den peikar på tilhøvet mellom biletkunst og røynda. Gjesvik skriv at når sjølve tulipanen blir malt blir den verkelege tingen og den malte blanda saman og det oppstår eit spel mellom ulike røyndsnivå (Gjesvik 2003: 13). Handa som held

penselen viser ikkje. Subjektet som malar er skjult. Viss ein les videoen som eit maleri, ser det ut som om maleriet malar seg sjølv. Dette vil kunne lesast som ein kommentar til tilhøvet mellom biletkunst og natur. Videoen viser tilhøvet i ei uvanleg retning. Menneskeskapt kultur blir måla tilbake til sin naturstilstand. Det eksistensielle kan lesast i at blomster sin skjønneleik tradisjonelt har vorte lese som eit bilete på mennesket sitt tilhøve til det forgjengelege. Gjesvik brukar eit sitat frå Jobs bok som døme: ”Som en blomst skyter han opp og visner, han farer bort som skyggen og holder ikke stand.” (Jobs bok, kap 14,2 i Gjesvik 2003: 13). Men i Dolven sin video ser det ut som om dette er snudd på hovudet. Blomen som i byrjinga er stiv av maling og ser livlaus ut blir malt attende til livet. Men den blir tvitydig då ein ser at videoen er baklengs, og difor skjønar at det som skjedde under opptaket var at tulipanen blei malt kvit (Gjesvik 2003: 10-13).

I Dolven sin video *stairs* ligg det lag på lag med referansar til kvinner som går ned trapper i både film, fotografi og maleri. Dei mest openbare referansane er kanskje til modernistiske biletkunstverk som Marcel Duchamp sitt tidlegare nemnte maleri *Nude Descending a Staircase* (1912). Ein annan tydeleg referanse er Edward Muybridge sine fotografi av kvinner som går nakne ned trapper. Desse fotografia blei presentert i seriar i *Animal Locomotion*, (1884-85). Duchamp skal ha vore inspirert av desse studiane i rørsle, då han malte *Nude Descending a Staircase* (1912) (Blom 2003, Popper [1993] 1997: 11 og Rush 1999: 8-18). I film finst der utallege trappescener, til dømes kan ein tenke på entreen til den kvinnelege hovudpersonen i *The Big Sleep* (1946). Ein annan referanse innan biletkunsten er Gerhard Richter sine fotografibaserte arbeid av ei naken kvinne som går ned ei trapp. I dette maleriet er det utydeleg om det abstrakte i det uklare maleriet er på grunn av rørsle som har resultert i det uskarpe i fotografiet som ligg til grunn, eller om det er ein abstrakt malerisk effekt som ikkje har noko med rørsle å gjere. Desse døma på referansar frå Dolven sitt arbeid peikar på striden mellom levande bilete og stillestående bilete som har prega biletkunsten sidan filmen sin fødsel. Denne konflikten kan sporast i Dolven sin produksjon sett under eitt – altså i den stadige kryssrefereringa mellom maleri og video (Blom 2003).

The Kiss kan sjåast som eit sitat av Andy Warhol sin film *Kiss* (1963) (Rush 1999: 29). Og Rodin sin skulptur *Kysset*, som er inspirert av Dante sitt par Paolo og Francesca. Dette verket kan vere utgangspunkt for referansar til alle kjente filmkyss. *looking back* viser til Orpheus-myten, der Orpheus kjem ned i dødsriket for å hente sin Eurydike og kan ta ho med opp til dei levande viss han greier å ikkje sjå seg attende før dei er ute av dødsriket. Men så ser han seg tilbake og ho forsvinn for alltid ned att i Hades. *moving mountain* har ein valdsam lyd med

fuglane som skrik. Både i det visuelle med fuglane som flyg rundt fjellet og i lyden konnoterer den Hitchcock sin klassikar *The Birds* (1963). *I Hold your Head in my Hands* låner tittelen sin frå eit dikt av Stein Mehren (Schlieker 2004: 36). Slik er arbeidet ei visualisering av dette diktet som går slik:

JEG HOLDER DITT HODE⁸

Jeg holder ditt hode

i mine hender, som du holder

mitt hjerte i din ømhet

slik allting holder og blir

holdt av noe annet enn seg selv

Slik havet løfter en sten

til sine strender, slik treet

holder høstens modne frukter, slik

kloden løftes gjennom kloders rom

Slik holdes vi begge av noe

og løftes

dit gåte holder gåte i sin hånd

(Mehren [1963] 1995: 382).

Diktet er eit fint og varsamt kjærleiksdikt. Det er strukturert rundt ei rekkje samanlikningar; til dømes blir det lyriske vi-et, som kan tolkast som nokon som er glad i kvarandre, samanlikna med naturen. Diktet handlar om tillit og kommunikasjon i tillegg til å ha eit magisk preg og vise til noko som er større enn mennesket. Såleis byrjar det med hovudet går via hjarta, havet, treet og kloden til ein stad der ”gâte holder gåte i sin hånd”. Kanskje er det det sublime som her blir antyda. Sidan videoen så klart referer til diktet konnoterer den same meininga som diktet ber i seg, sjølv om den berre visualiserer det fyrste verset.

⁸ Dette diktet blei publisert i 1963 i den fjerde diktsamlinga til Mehren *Mot en verden av lys* og er eitt av dei mest kjente og siterte av Mehren.

Dolven og kvinnene

Dolven brukar kvinner i nesten alle arbeida sine. I dei arbeida der menn er med er det som oftast saman med kvinner. Sidan dei fleste verka inneheld kvinnelege karakterar denoterer dei kvinne og konnoterer dei kulturelle verdiane knyt til kvinnekjønn. Kva uttrykker desse levande bileta om kvinner? Kva syn på feminitet kan ein lese ut av dei?

Kjønnsidentitet

Kanskje er det videoane *puberty* og *portrait with a cigarette* som tydelegast tematiserar kvinneleg identitet. Noko av kjønns tematikken kjem fram i skilnaden frå forgjengaren Munch. *portrait with cigarette* viser ei ung jente i staden for Munch sjølv som i hans sjølvportrett. I denne videoen kan bruk av tid gjere at subjektet verkar meir rastlaust.



Skilnaden frå Munch sitt *Sjølvportrett med sigarett* er at Munch ser tilfreds ut, nesten litt sjølvhøgtidleg. Denne haldning manglar hjå den unge jenta (Bode 2002: us.).

I *Pubertet* av Munch møter tilskodaren kvinna som står på terskelen til vaksenlivet. Videoen *puberty* viser ei jente som er sikrere enn jenta i maleriet. Ho eig seg sjølv og er fullt ut tilstades i si eiga verd og si eiga sansing. Dette gjer at videoen blir varmare og meir menneskeleg enn det meir urolege maleriet til Munch (Bode 2002: us.). På grunn av at den unge jenta i videoen rører seg fram og tilbake i takt med musikken mister ho den eksistensielle angsten som er tilstades i Munch sitt maleri (Glasmeier i Dolven 2002: us.). Ho forsvinn i staden inn i musikken og si eiga sansing av den.

I *portrait with cigarette* er der ein kontrast mellom musikk og ikkje-musikk. Det statiske står mot det dynamiske. Den fragmentariske musikken kan gi eit inntrykk av ufullkommenskap. I og med at ein høyrer så korte deler av musikken er den frustrerande. Kanskje den varierende musikken seier noko om mangfald og variasjon og kanskje då noko om ungdom som ein fase i livet med eksperimentering og utprøving av mange ulike slag. Det er den unge jenta som kontrollerer musikken. Ho styrer den og har dermed kontrollen og det er ho som eksperimenterer. Tilskodaren står i skotlinja frå fjernkontrollen jenta brukar til å slå av og på ulike radiokanalar. I det at ho tilsynelatande ser på tilskodaren blir ein subjekt – objekt relasjon mellom jenta og tilskodaren suggerert (Kremeier 2000: 12). Jenta står fram sterkare som eit handlande subjekt i staden for berre å vere eit objekt for tilskodaren.

Rachel Withers skriv om *puberty* at Dolven har sett inn eit upassande element, headsettet. Musikken blir såleis ein viktig del av installasjonen sitt rom. Øyretelefonane og håret hennar dekkar ansiktet på ein slik måte at effekten blir ein nesten truande og hemngjerrig på hennar nakne sårbare kropp. Men haldninga til jenta gjer at det verkar som om ho er likegyldig til sjåaren. Ho verken ser eller ikkje ser (Withers 2001: 59). Det at ansiktet er skjult gjer at den unge jenta er mindre tilgjengeleg for tilskodaren enn hjå Munch. Identitet er knytt til kroppen men i særleg grad til ansiktet. I den vestlege kulturtradisjonen er det vanleg å sjå ansiktet som persona. Persona tyder maske og maska blir sett som identiteten vår. Håret skjuler dermed identiteten hennar, men samtidig er ho avkledd. Kroppen er ikkje skjult men framvist, slik blir det omvendt frå det som er vanleg.

Pubertet, som verket tematiserer, er ei fase i endring og mellom to meir faste fasar, vaksen og barn. Pubertet er ikkje barn, men heller ikkje vaksen. Kanskje den skjulte identiteten i denne videoen viser til den uferdige identiteten ein har i puberteten. Kanskje den er ei visualisering av den ventinga puberteten er. Mens den nakne kroppen framleis viser til ein slags feminin sårbarhet. Den er også tilgjengeleg for tilskodaren sitt blikk. Men på eit vis blir det ein kropp utan ansikt, utan identitet. “*The Kiss and puberty, reworkings of Munch’s paintings using living models, are likewise deceptively simple works that manipulate the viewer’s own sense of ‘personal privacy’ and ‘bodily integrity’ in complicated ways.*” (Withers 2001: 59). Altså skapar det private med den nakne kroppen ei forbindelse til det intime og den kroppslege integriteten til jenta er trua av blikket til tilskodaren.

Også andre arbeid tar opp kvinneleg identitet. I *januar* og *melankoli* fokuserer Dolven på ein kvinneleg kroppsdel. Fyrstnemnte viser nakne bryst og sistnemnte kvinnelår. Begge desse videoane viser ein kroppsdel som sterkt konnoterer kvinne. Arbeida liknar kvarandre i struktur, men også i bruk av lyd. Både lyden og brysta forsvinn på same viset. I *melankoli* høyrer tilskodaren naturlydar frå opptaksstaden når låra er frå kvarandre, men når dei er lukka er der ingen lyd. Lyden kjem ut av dei kvinnelege kjønnsorgan. Beina skjuler havet og naturen og såleis er det repetisjonen som viser og skjuler. Låra fungerer som blendaropning i eit kamera, som opnar seg for å sleppe lyset inn på filmen. Lyden er der berre når naturen er framvist. I *januar* passar lyden på mange måtar ikkje til bileta. Kva er samanhengen mellom fuglekvitter som tydeleg kjem utanfrå og bryst i skumbad som er inne? Lyden kan tolkast som spor av natur. Slik blir lyden knytt til kjønnet kvinne og den dannar samheng mellom natur og kvinne. Det same gjer lyden i *melankoli*, den knyt kvinna til naturen. I *melankoli* er det lyd som gir konnotasjonar til hav og bølger, men også til fostervatn. Videoen gjer også det ved å

plassere kvinnelåra i naturen og dermed å jamstille dei med den. I begge videoane er kvinna sett i samanheng med vatn, i badekaret eller i havet, og begge videoane konnoterer kvinneleg seksualitet.

Melankolien som kjensle er forankra i den umogelege sorga over tapet av mors-objektet, meiner Julia Kristeva (1987b). Kanskje det er det videoen *melankoli* tematiserer. Den rytmiske gjentakinga kan spegle erfaringar spedbarnet har i kontakten med mora før det greier å skilje mellom seg sjølv og andre objekt. Denne tolkinga kan gjelde både *januar* og *melankoli*, dei kan symbolisere mora. Og dei kan symbolisere ein slags kroppsleg biologisk rytme, som tradisjonelt er knytt til kvinnekroppen og reproduksjon. Den rytmen kjem i videoane fram ved havet som rullar inn mot land, dette er både visuelt og auditivt, og pustinga til kvinna som gjer at brysta rører seg i ein bestemt rytme.

Dolven har eit nyare arbeid som på same måte fokuserer på ein kvinneleg kroppsdel og som i *januar* er det brystet det er tale om. *hanging in front of the clock* viser eit bryst, dekkja av ein tynn genser, som rører seg når kvinna pustar. I bakgrunnen heng ei klokke som er ute av fokus. Brystet dekker ein tredjedel av utsnittet og verket er i svart kvitt. Andrea Schlieker skriv om dette verket at klokka som heng i bakgrunnen og måler tida får brystet til å framstå som ekstra sart og sårbart (Schlieker 2004: 51). Videoen tematiserer kvinner og tid, særleg den kvinnelege kroppen og tida, i det at den jamstiller tida og kvinnekroppen. I rørsla brystet har, heving og senking i takt med pustinga, ligg der også ei tid. Slik står klokka si tid i kontrast til kvinnekroppen si tid. Der er ei organisk, kroppen, og ei mekanisk klokke.

Elles kan desse levande bileta av kvinnelege kroppsdelar samanliknast med bruken av nærbilete av fragment frå kvinnekroppen tradisjonelt i den klassiske Hollywoodfilmen. Når ei kvinne blir introdusert i filmen tenderer handlinga til å stoppe opp, til fordel for erotisk kontemplasjon over kvinnekroppen (Kolbjørnsen 1993: 131). Der står dei ofte som erotisk lada teikn som er sett inn i forteljinga. Om dette skriv Laura Mulvey at desse bileta heller enn å bidra til forteljinga i filmen står fram som ikon. Dette gjer at den seksuelle påverknaden tar filmen inn i eit ingenmannsland utanfor forteljingar, tid og rom. *melankoli*, *januar* og *hanging in front of the clock* viser kanskje dei kroppsdelane som er mest erotisk lada og har denne tida som Mulvey viser til i seg (Mulvey 1975). Dette kan sjåast som ein kommentar til det som blir tolka som grunnlag for mannleg visuell glede, ei fragmentering og fetisjering av den kvinnelege kroppen (Modleski [1982] 1990: 99). Men her skjer det same som i bruken av Munch som forgjengar; det er vanskeleg å seie om det er ein kritikk eller ikkje.

Som i *puberty* er identiteten annleis i desse arbeida, ansiktet er skjult og i staden kjem ein annan kroppsdel fram. Kanskje set Dolven her spørsmålsteikn ved at kvinner sin identitet blir sterkare knyt til kroppen enn hjå mannen.

Nokre av arbeida hennar kan tolkast som om dei viser ei form for androgynitet. Dette gjeld *portrait with cigarette*, der jenta i sin uniform får maskuline trekk, men kjem kanskje sterkast fram i dei fire verka som viser dei nakne kroppane utan hår på hovudet, *between the morning and the handbag*, *between the morning and the handbag II*, *between two mornings* og *4 min at 2 am 22 of July 2003*. Det at håret manglar kan konnotere at dei er tvikjønna eller også kjønnslose. I motsetning til alle arbeida til Dolven som sterkt spelar på hår så er håret her fråverande. Håret er kjelde til skjønnhet hjå kvinner. Men i tre av desse verka er gjenstandar som konnoterer feminitet med i biletet. Dette gjeld handveska og i *between two mornings* små gjenstandar som kan vere innhaldet i handveska som ligg strødd utover på stranda. Trass i at dei klart spelar på androgynitet eller kanskje det kjønnslose, så konnoterer verka sterkast feminitet.

Det semiotiske og Dolven sine levande bilete

“Visual language in the electronic media walks very close to the chaos that reigns beyond the boundaries of language” (Cubitt 1991: 93).

Julia Kristeva meiner at alle tekstar og kulturelle produkt er resultat av ein dialektisk prosess mellom det semiotiske og det symbolske. Der det symbolske set på plass og er eit regulerande system og det semiotiske bryt ned heilskapar og verkar undergravande. Poenget er å gå under teateret til dei lingvistiske representasjonane, altså det symbolske, for å gi plass til pre- eller translingvistiske modalitetar av psykisk inskripsjon, som ho kallar semiotisk etter den opphavlege greske tydinga *semeion*: bevis, spor, inngravert eller skriftleg teikn, trykk, merke eller skilnadsmarkerande struktur, meiner Kristeva (Kristeva 1987a: 5 og 1984: 25). Desse spora stammar frå fasen før barnet greier å skilje mellom seg sjølv og andre objekt, då særleg seg sjølv og mora. Denne fasen er prega av rytmar og intonasjonar og er opphavet til våre seksuelle drifter, i følgje psykoanalysen. Det semiotiske er spor av ein psykisk tilstand før teiknet, meininga og danninga av subjektet. Det semiotiske er driftene og deira artikulasjon (Kristeva 1984: 43).

Dialektikken mellom det semiotiske og det symbolske styrer kva for ein diskurs ein meiningsproduksjon er; forteljing, teori, poesi og så vidare. Musikk grensar mot å vere

konstituert berre på bakgrunn av det semiotiske gjennom sitt fundament i rytmar. Men ingen teiknsystem kan vere utelukkande semiotisk eller utelukkande symbolsk (Kristeva 1984: 24). Kristeva si analyse av tekstar, altså analysen av samspelet mellom dei semiotiske og dei symbolske prosessane, er knytt til nivå av kjønnskilnadar innan kvart kjønn og kvar tekst. Analysen tar føre seg element som er i alle subjekt (Grosz 1990: 166). Det finst noko undertrykt feminine i det semiotiske, men det er ikkje er noko som berre kjenneteiknar kvinner, men også menn. Dette feminine i det semiotiske er knytt til mora, men er lausrive frå kvinner og kvinnekroppen. Mora er fallisk for barnet før det dannar sin eigen identitet, slik at dette feminine er ikkje noko som karakteriserer kvinner, som per definisjon er kastrert og difor ikkje-falliske. Dette feminine er knytt til mora og det semiotiske og såleis begge kjønn. Femininitet er her forstått som ei rekkje prosessar og tilhøve som det pre-ødipale barnet uavhengig av kjønn erfarer og ønskjer før dei seksuelle ulikskapane oppstår. I høve til desse psykoanalytiske innsiktene lever begge kjønn i ein undertrykt relasjon til denne feminine, pre-ødipale og semiotiske fasen (Grosz 1990: 161).

Det semiotiske kjem tydlegast fram gjennom det heilage, galskapen og det poetiske språket, meiner Kristeva. Difor er ho særleg opptatt av Jomfru Maria-bilete, hjå til dømes Bellini og Giotti, og avantgarden, med kunstnarar som Artaud, Mallarmè, Lautréamont, Joyce, Schönberg, Stockhausen og Cage. Desse tekstane, om dei er skrivne, dramatiserte, musikalske, visuelle eller auditive, er forstyrrende nettopp fordi dei skaffar eit meir direkte uttrykk av det semiotiske enn det som vanlegvis er mogeleg i meir konvensjonelle former for symbolsk representasjon. "[...] the avant-garde is [...] the best representative of the repressed, feminine semiotic order, accepting as it does the idea of the split subject, the materiality of language, and the role of sexuality and pleasure in signification" (Grosz 1990: 165). Særleg i arbeida til avantgarden utfordrar det semiotiske grensene til det symbolske. "By transgressing the boundaries of the symbolic, the avant-garde creates upheavals and ruptures which may enable what is usually unspoken to be articulated" (Grosz 1990: 163-164). Slik har avantgarden ei viktig oppgåve og mogelegheit i at den kan artikulere det som vanlegvis ikkje kan uttrykkast.

Kristeva opererer med eit omgrep om det splitta subjektet, som ho meiner er karakteristisk for den vestlege verda. For å grunngi splittinga i subjektet viser Kristeva til dei to prosessane; den semiotiske og den symbolske. Det snakkande subjektet har sitt opphav i både det semiotiske og det symbolske, og dette forklarar den splitta naturen i subjektet. Det semiotiske er kroppsleggjort (Kristeva [1980] 1984: 18).

We are no doubt permanent subjects of a language that holds us in its power. But we are subjects *in process*, ceaselessly losing our identity, destabilized by fluctuations in our relations to the other, to whom we nevertheless remain bound by a kind of homeostasis (Kristeva 1987a: 9).

Kristeva koplar psykoanalyse og semiotikk i analysen av overskridande element i tekstar som resulterer i grensetilfelle av subjektet.

Dei levande bileta til Dolven kan seiast å vise til det semiotiske. Dette gjeld til dømes *januar*, *melankoli*, *The Kiss*, *how are you*, *it could happen to you* og *from his last winter*. Desse levande bileta kan representere det som ikkje let seg representere gjennom den særeigne tidsbruken, repetisjonane og lydbruken. Dei flyt mellom det å representere og det å ikkje gjere det. På den eine sida er den refrensielle, det vil seie at dei er figurative og det er klart kva dei denoterer og utifrå denne denotasjonen følgjer konnotasjonar som danner meining rundt verka. Men på den andre sida er dei eit uttrykk for noko ein ikkje greier gripe. Dei glir mellom å referere og å ikkje gjere det, som i den karakteristiske vise- og skjulestrategien. Dei overskrid vanleg meiningsproduksjon og denne overskridinga er særleg knytt til tidsbruken, repetisjonane og rytmen i arbeida. Dødsdrifta kjem fram i det semiotiske, i følgje Kristeva, og den viser seg i den uimotståelege trongen til å gjenta. Den truar med å undergrave subjektet og å sluke det. Dette kan knytast til videoane si form i å vere repeterande. Denne repetisjonen kan sjåast som eit uttrykk for dødsdrifta i det semiotiske. Det som kjem gjennom er rytmar,

intonasjonar og drifter som igjen er ein trussel mot identiteten vår.



Videoen *from his last winter* er sublimt vakker. Men tilskodaren får inntrykk av at kvinna og mannen ser forbi kvarandre på eit merkeleg tomt vis. Dei ligg heilt nært opptil kvarandre, men likevel er det ein avstand der. Dei ligg så nært kvarandre, men er likevel så fjernt frå einannan.

Denotasjonen er eit par som ligg med ansikta tett inn til kvarandre, og den konnoterer kommunikasjon, eventuell kommunikasjonssvikt, kjærleik, nærleik og samtidig avstand og sorg. Dette er noko av den meininga den gir, men samtidig gir den inntrykk av at den seier noko meir og noko anna og dette er det semiotiske. Dette inntrykket av at det er noko meir i arbeidet kjem av rytmen og

repetisjonane. Dette kjem fram i så og seie alle arbeida til Dolven. I *melankoli* i rytmen og repetisjonen av låra som opnar og lukkar seg. I denne forma som er valt kjem det semiotiske fram mellom linjene. Og nett dette gjer arbeida til Dolven truande i alt det vakre dei formidlar. Implisitt i desse verka ligg denne trusselen mot identiteten, som resulterer i eit subjekt i prosess/ under tiltale. Det snakkande subjektet blir truga gjennom det semiotiske ikkje berre ved at det semiotiske er spor av ein tilstand utan identitet, men og ved at desse kunstverka som viser det semiotiske bryt ned meiningsproduksjonen i det symbolske. Denne meiningsproduksjonen er føresetnaden for eit snakkande subjekt. Dette semiotiske utfordrar grensene til det symbolske. Det fører til ei implisitt undergraving av subjektiviteten i desse videoane. Men den andre delen av videoane føreset eit transcendentalt ego, i å vere sublimt vakre og å referere. I og med at dei er vakre og har mening. Arbeida til Dolven glir mellom det å vise til det semiotiske og det å referere og ha ei tyding, slik glir dei også mellom det å true identiteten vår og å stadfeste den.

Dolven og kjærleiken

Mange av filmene og videoane til Dolven kan sjåast som ein refleksjon rundt kjærleik. Dette gjer at Kristeva sine teoriar rundt kjærleik kan brukast til å skildre det innhaldsmessige i nokre av arbeida til Dolven. Dei tematiserer forhold, individ, fellesskap, sjølv, den andre og liknande storleikar.

Kjærleik mellom vaksne byrjar alltid med avstand, skriv Kristeva, med kløfta mellom dei to individa. Ein vil prøve å redusere denne avstanden ved å finne ein stad mellom narsissismen og idealiseringa. For å kunne elske ein annan må det vere ei viss grad av narsissisme - ein må kunne elske seg sjølv. Narsissisme er når subjektet tar seg sjølv som objekt for begjæret- det blir både subjekt og objekt på ein gong. Altså må det vere ei viss grad av sjølv-libido tilstades. Eit nivå av idealisering, altså overvurdering av den andre og eins eige bilete i auga til den andre, må også vere til stades, men også ei evne til å akseptere, utan hat, bitter skuffing eller flukt, den uunngåelege inntrenginga av røynda inn i denne fantasitilstanden; den uunngåelege oppdaginga av den andre, eller av det reflekterte biletet av ein sjølv, som dårlegare enn den idealiserte perfeksjonen.

Kristeva sin definisjon av kjærleik for individet er at den er ein kjenslemessig tilstand kjenneteikna av fleire ting; idealisering av objektet for kjærleik, ønske om einskap med den ein elskar og ei kjensle av å bli dratt inn i noko som er større enn ein sjølv. Fyrst og fremst er det den ordenen som eksisterer mellom hjarta og hovudet som blir destabilisert. Fornufta

mister sin dominans. Kjærleik inkluderer ei utflyting av identitet og av ord. Den endrar vårt vanlege engasjement til prosjekt og bruken av tid; tida svinn på eit vis hen. Slik passar temaet kring kjærleik godt til tidsbruken hjå Dolven, den passar til det punktuelle tidsmedvitet.

I høve til desse tankane kring kjærleik frå Kristeva er det denne ideelle tilstanden av einskap med objektet for kjærleik som blir vist i *The Kiss*. Filmen er stillferdig og enkelt og kjærleiken kan skimtast. På grunn av at jenta og guten smeltar over i kvarandre både i sjølve kysset, der utbrentheita gjer at dei delar hud, og lenger nede i utsnittet, er der ikkje noko skilje mellom dei to kroppane. Paret er fullstendig oppslukt i kvarandre og ansiktslause. Dette ansiktslause gjer at dei står fram som identitetslause og det er kanskje fordi dei har gått opp i ein høgare einskap og slik symboliserer dei ålmenn kjærleik. Munch sitt maleri *Kysset* er, i likskap med videoen, eit levande emblem for den pirrande og nokre gonger truande tapet av sjølvvet som oppstår i seksuelt attrå (Bode 2002: us.). Filmen viser den fullstendige utflytinga av identitet, som kjærleiken og attråa medfører. Den tematiserer møtet med den andre som her går opp i ein heilskap. Dei to individa smeltar saman og overvinn dermed sin subjektivitet. Om dette skriv Elizabeth Grosz:

When the subject falls in love, the ego invests libido in its privileged love-object, depleting its "reserves" of ego-libido. The process of falling in love risks the safety of the ego in order to (over-) estimate the beloved. In those fortunate circumstances where the relation is reciprocated, the depleted ego is, in its turn, reinvested with cathexes proceeding from the beloved. Being loved provides libidinal nourishment for the ego and thus elevation of its self-esteem. A kind of happy balance between projection and interjection occurs (Grosz 1990: 29-30).

Arbeidet viser subjekt og objekt i einskap. Men som Grosz, basert på Lacan og Kristeva, skriv vidare i sitatet, er kjærleiken gjensidig blir egoet fylt med investerte kjensler frå den elska. Dette er næring for libidoen og fører til ei auka sjølvkjensle og styrkar såleis subjektiviteten til begge partar.

Tre andre videoarbeid, *it could happen to you*, *the power of the flower* og *from his last winter*, av Dolven handlar også om kjærleik. Videoen *it could happen to you*, (2001)⁹ tematiserer kjærleik, kjærleiksforhold, eventuelt slutten på eit kjærleiksforhold. Den gjer det på ein annan måte enn *The Kiss*. Steven Bode meiner videoen er ei studie i nyanse og ambivalens (Bode 2002: us.) Denne videoen og *from his last winter* kan begge seiast å tematisere kjærleik og i tilhøve til *The Kiss* på den motsette måten. Dei viser ikkje ein heilskap der subjektet er oppslukt av og i sitt objekt for kjærleiken, men avstanden og nærleiken mellom to individ.

Grosz skriv vidare frå sitatet ovanfor at viss kjærleiken ikkje er gjensidig vil det motsette skje. Det vil seie at sjølvkjensla vil bli alvorleg redusert og i dei mest ekstreme situasjonane, til dømes totalt tap av den elska eller at den elska døyr, vil egoet gjennomgå ein intens sorgprosess (Grosz 1990: 30).

it could happen to you og *from his last winter* handlar om attrå og seksualitet. Særleg kvinna sine hofterørsler, i byrjinga av den fyrstnemnte, og at ho stikk fingrane inn i munnen til mannen er erotisk lada. Berre det at arbeidet viser ein mann og ei kvinne i ei seng konnoterer seksualitet. Det raude håret kan tolkast som eit symbol på hennar energi, kjærleik og lidenskap til mannspersonen. Kvinna er den aktive og ho rører seg mykje meir enn mannen og gjer tydelege framstøytt mot han. I denne filmen blir forføring visualisert. Forføring er, i følge Michael Glasmeier, antydingar og tiltrekningskrefter. Den er den kontrollerte attrå etter lidenskap. Ved hjelp av langsame rørsler prøver kvinna å overvinne rommet sin kulde. Glasmeier meiner at det rommet Dolven skaper i sine videoar og maleri er ein kvit legemleggjering av den energien som ligger i lidenskapen sin tilstand, som noko som lengtar etter berøring, i tru på at det er fullt ut mogeleg, men vel vitande om at det ikkje vil bringe oss nærare verda. Det som blir verande att er svingingane og stemninga (Glasmeier 2001: 1). Dette lidenskaplege som ligg i fleire av arbeida hennar kan vise til det semiotiske, som drøfta i førre avsnitt.

Filmen gir inntrykk av at det er noko som ikkje stemmer. Kvinna ligg i senga med klede og sko på. Ho er heller ikkje dekkja av dyna. Særleg at ho er påkledd gir konnotasjonar til at det eigentleg ikkje er kvinna si seng, men berre mannen si. Ho høyrer ikkje heime der og kjem til å gå. Kanskje mannen er sjuk og ho trøystar eller pleier han. Ho stryk han og dette er eit uttrykk for omsorg og kjærleik. Kvinna bryr seg om mannen, men bryr han seg om ho? Arbeidet kan seiast å ta opp kommunikasjon, mangel på kommunikasjon eller kommunikasjonssvikt. Denne dissonansen som ligg i verket fører til at det konnoterer brot eller sorg. Nesten ingenting hender, men filmen utgjer ein atmosfære av sjukdom, død og tap. I høve til tittelen kan den kanskje tolkast slik at det som kan skje deg er at nokon du er glad i blir sjuk, døyr eller på anna vis forlet deg.

Denne same kjensla av sorg ligg i videoen *from his last winter*. Som skildra i førre avsnitt kan denne videoen konnotere avstand. Her passar tittelen inn i ei slik tolking. Ordet "last" konnoterer at noko er over og at mannen kanskje døyr. Det er spor av er det som ikkje kan sjåast – som kjærleik og kjensler generelt.

the power of the flower viser jenta som snur hovudet og seier ”loves me” og ”loves me not” til kvar si side. I byrjinga er videoen morosam. Den spelar på tradisjonen med å rive kronblada av ein blom for å finne ut om den utkåra elsker ein eller ikkje. Det humoristiske elementet ligg kanskje i ein litt barnleg overføring frå blomen til at ho berre snur hovudet. Stemma til jenta er svak og repetisjonane verkar trøytande, endelause og håplause. Ho sukkar eit par gonger inni mellom. Det ser ut som om augo er att. Kanskje spelar videoen på Sisyfos-myten, for i motsetning til med blomen har denne vridinga på hovudet ingen slutt. På denne måten er videoen trist og kan seiast å tematiserer kjærleiksorg.

Videoen *melankoli* handlar om kjensler som er negativt koda. Melankoli er den mørke innsida i forelskinga sin lidenskap, meiner Kristeva i artikkelen ”Melankoli og kunstnarisk skaparkraft” (1987b). Den er ei trist liding, ein sorgtung rus og dannar bakgrunnen for våre ideal eller euforiar eller den er det flyktige klarsynet øydelegg den forelskinga si hypnose som bitt to personar til kvarandre. Melankoli er fortvilninga si skugge og forelskinga sin matte skugge. Og kanskje er lidinga like nyttig som lukka og velværet. Det skjer ganske visst at mennesket elsker lidinga og elsker den lidenskapleg, meinte Dostojevskij (Dostojevskij i Kristeva [1987b] 2002: 209). Melankoli er eit biprodukt av tilfredsstilling.

Slik tematiserer Dolven både negative og positive kjensler. Felles for mange av verka hennar er at dei har ein undertone av sorg og melankoli.

Samanfatning

Kva syn på femininitet finst i Dolven sine levande bilete? Det som trer tydelegast fram er ei parallellisering av kvinner og natur og kvinner og tid. Som drøfta over viser fleire av arbeida denne jamstillinga av kvinner og natur som igjen peikar på forma hjå Dolven som er karakterisert ved struktureringa rundt ein repetisjon. Dette gir verka ein rytme som kan sjåast som eit teikn på ei kvinneleg tid både den repeterande og den monumentale. Denne rytmen og intonasjonen er igjen eit uttrykk for det undertrykte semiotiske.

I fleire av dei levande bileta er der ei parallellisering av kvinna og naturen. Her kan det sjå ut som om Dolven er på linje med Munch som også jamstilte kvinna med naturen. Den kvinnelege kroppen blir i fleire arbeid sett inn i naturen. Ofte er også rytmar i dei levande biletet like i kvinna og naturen. Slik fokuserer Dolven på ei meir biologisk forståing av kvinner og kjøn.

Her er der ein samanheng med det tematiske i arbeida som mykje er kring ”mjuke” tema; kjensler, kommunikasjon mellom kjønna og ulike livsfasar. Desse kan tolkast som resultat av feminine erfaringar. Men den mykje brukte naturen, som viser til det sublimе, kan peike på tema som tradisjonelt blir tolka maskulint. Slik kan naturen og spora frå romantikken lesast som ein kommentar til ulike roller for mannlege og kvinnelege kunstnarar. Christine Battersby hevdar, som også Dolven i Heggem (2003), at det som er ironisk når ein ser på kunstverda, er at det romantiske mannlege kunstnargeniet blei tillagt verdi på bakgrunn av tradisjonelle feminine kvalitetar. Altså verdiar som i vår kultur vanlegvis blir assosiert med kvinner; det passive, kjenslevart, uføreseieleg fantasi, irrasjonalitet, medkjensle og liknande. Desse karakteristikkane blei sett som transcenderande frå den normale mannlege subjektsposisjonen. Men sidan desse karakteristikkane var forventa av kvinner fanst der ikkje ein enkel posisjon for transcendens for kvinnelege kunstnarar. ”Masculine women were men; feminine males were supermen; feminine women were inferior men” (Battersby 1999: 15). Sidan Dolven som kvinneleg kunstnar spelar så sterkt på romantikken og landskapsmaleritradisjonen innan norsk og tysk biletkunst kan desse arbeida hennar peike på det romantiske kunstnaridealet og at det var og er så sterkt maskulint styrt og kritiserer denne oppfatninga til forsvar for kvinnelege kunstnarar.

4. Lotte Konow Lund: ekspresjonistisk lågteknologi

Kunsten hennar handlar om menneske som prøver å få grep på tilværet, skriv Vibeke Vesterhagen om Lotte Konow Lund. Verka hennar skildrar menneske som balanserer på grensa mellom galskap og fornuft. Konow Lund er ikkje sint men fortvilt, desperat og ho kjempar, sliter og strevar. Kunsten hennar handlar om ei form for personleg framandgjering. Ho er litt som Sigbjørn Obstfelder i diktet *Jeg ser*, der han skriv: ” jeg er visst kommet på feil klode! Her er så underlig...” (Vesterhagen 2001).

Lågteknologisk estetikk

Denne delen har fokus på Konow Lund sine formale trekk og gir eit bilete av estetiske sider ved videoane hennar. Korleis brukar Lotte Konow Lund videomediet? Og korleis kan denne bruken tolkast i forhold til kjønn, andre medium og biletkunsttradisjonen?

Visningsmåte

Alle arbeida til Konow Lund er filma på video. Tre av arbeida, *You ignore me, I'll never be hungry again* og *The total cycle of psychoanalysis in seven minutes* er filma på HI8, mens resten av videoarbeida er gjort på minidv. Hennar arbeid blir tilpassa rommet dei skal visast i frå utstilling til utstilling. Særleg er lyset viktig i høve til plassering i rommet. Med unnatak for *Lost Real Time* og *Video nr. 13 or Crime and Punishment* som skal visast på monitor, varierer det om dei andre videoane blir vist som projeksjon eller på skjerm. *Video nr. 13 or Crime and Punishment* er kryssklipt mellom to scener og begge viser Konow Lund med dei same kleda, kvit skjorte og eit lite kvitt halsband, der ho sit mot ein kvit bakgrunn. Som i ein del av dei andre videoane syns ho frå brystet og opp. I den eine scena kjeftar ho og seier stygge ting til kamera og i den andre seier ho unnskyld på alle mogelege måtar.¹⁰ Den som seier unnskyld grin litt eller seier unnskyld på ein hyklerisk og ironisk måte. Ho ser rett i kamera i begge scenene. Videoen vekslar mellom dei to scenene med omtrent tre sekunder mellomrom og er fragmentliknande. Der er inga forklaring på kvifor den eine er sint og den andre seier unnskyld. På den måten vekslar også tilskodaren mellom å bli tildelt rolla som gjerningsmann og offer. Videoinstallasjonen *Lost Real Time* består av ein skjerm som er delt i to. Dei to sidene viser den same tagninga, med Konow Lund sitt ansikt mot ein kvit vegg. Ei hand kjem inn og slår Konow Lund i ansiktet og handa slår hardt ti gonger. Det er ikkje

¹⁰ For heile teksten til denne videoen sjå under vedlegg.

mogeleg å sjå personen som slår, berre handa. Mellom slaga rettar Konow Lund på håret, ser på den som slår og nikkar som for å stadfeste at ho er klar for neste slag. Ho ser alvorleg ut og blir raudare og raudare i ansiktet. Etter den tiande gjentakinga er videoen ferdig. Det som skil dei to sidene på skjermen frå kvarandre er tidsbruken. Tida er endra på to ulike og motsette måtar. På den høgre sida av skjermen er slaget i raskt tempo. På den venstre sida er slaget i sakte tempo. Dette gjeld slaget og rørsla til hovudet som fyk til sides og til ho reiser seg oppatt i normal posisjon og byrjar å nikke. Nikkesekvensane er kjørt i motsatt tempo av slaget på dei to ulike sidene av videoen. Slik at slaget er i raskt tempo og nikkinga er sakte og omvendt.

Eit døme på eit arbeid av Konow Lund som blir vist på ulike måtar er *Baby face assassin*, som eigentleg var tenkt til berre monitor, men som så blei vist på både filmfestivalar og fjernsyn. Slik fungerer eit verk på fleire måtar og i ulike storleikar. Utsnittet er, som vanleg, frå brystet og opp. Ho sit mot ein kvit vegg i bakgrunnen. Ho snakkar til kamera og fortel ei historie om Ole Gunnar Solskjær.¹¹ Om nøkkelringen sin med bilete av Solskjær på som ho nett har mista. Ho feller nokre tårer og er trist på grunn av at ho har mista nøkkelringen. Den



var viktig for ho, men kanskje ikkje for nokon andre, seier ho. Ho hadde den i lomma og når ho var i ein kjip situasjon kunne ho berre ta handa ned i høgre lomme og så tenkte ho på Solskjær. Og då fekk ho tilbake sjølvtillita si. Men etter at nøkkelringen forsvann går ho i staden inn på toalettet og grin når ho blir usikker. Aleine er eit ord som går igjen og blir brukt til å skildre både han og ho sjølv. Ho ser som

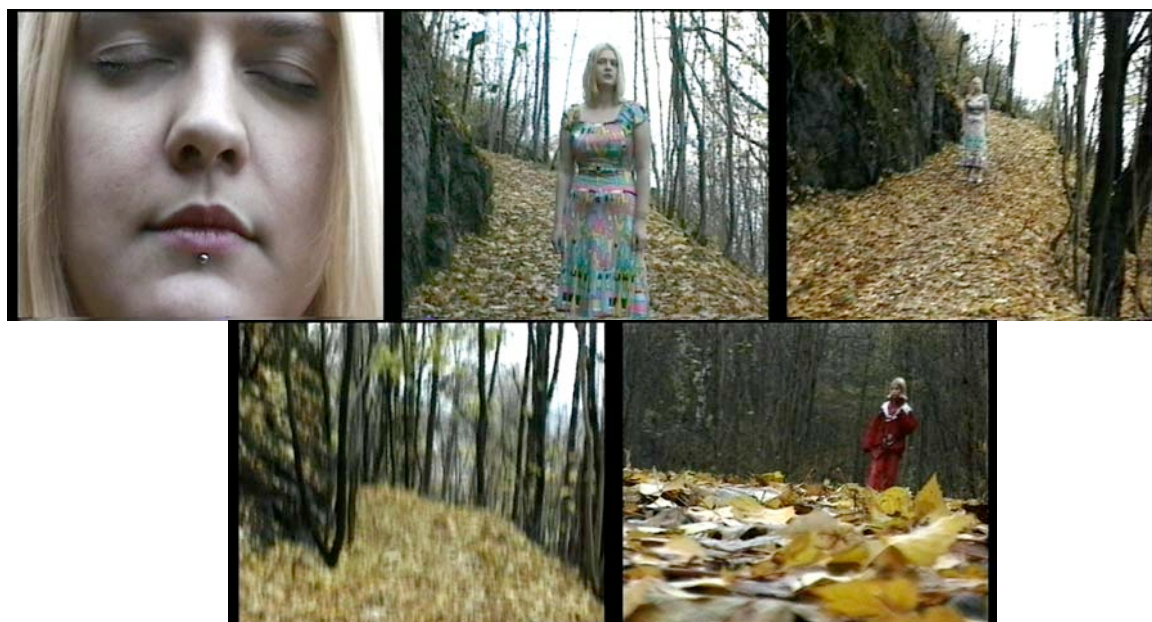
oftast rett i kamera, men blikket flakkar også usikkert opp og ned. Ho snakkar litt slepande og sakte med rynka augebryn. På slutten syng ho: ”You are my Solskjær my only Solskjær... when days are grey.”

¹¹ Sjå under vedlegg for heile forteljinga.

Formale aspekt

Formale trekk ved Konow Lund sine videoar er flatt lys, handhalde kamera, ujamn djupneskarpheit, sjølvscenesetjing og vekslande biletkvalitet. Konow Lund sitt formale språk er ein del av ein større tendens innan kunstverda til ei antiestetisk haldning. Denne bruken av lågteknologiske verkemiddel gjer at verka har sterkare konnotative tilvisningar til mediasamfunnet enn til dei kanoniske verka innan kunsthistoria. Denne tilsynelatande uvørdne forma kan minne om fjernsyn og *trash* og er eit medvite val som viser til ei anna haldning når det gjeld mediet sjølv og institusjonskritikk. Det handlar om ein lett, umiddelbar og ganske direkte måte å kommunisere idear, tankar og historier på (Ustvedt 2003: 4). Det trivielle og låge ved verka til Konow Lund blir forsterka ved at dei ofte blir vist på tv-skjermar. Dette gir eit grovt preg i biletet. Slik konnoterer dei fjernsyn og populærkultur i tillegg til å gi eit kvardagsleg og uhøgtidleg preg.

Videoane *You ignore me* og *I'll never be hungry again* illustrerer desse formmessige karakteristikkane. *You ignore me* byrjar med eit nærbilete av ei blond dame med ein piercing i underleppa, som står inne i ein skog. Det er haust eller tidleg vinter med store mengder brune



og gule lauv på bakken. Ho har fyrst augo att, så opnar ho dei og ser rett i kameraet. Så seier ho "You ignore me" og kameraet byrjar å gå bakover. Den unge kvinna blir ståande att og ropar høgare og høgare; "You ignore me". Ho er litt lubben og har på seg ein blomstrete kjole i ulike pastellfargar. Til slutt skrik ho nesten; "You ignore me." Den unge kvinna står i ro og



roper etter kamera. Eit handhalde kamera gjer at bilete er veldig uroleg. Til slutt blir kameraet lagt ned, ein høyrer skritt som fjernar seg og ropet "You ignore me" og ei lita jente som er på tur i



skogen kjem fram. *I'll never be hungry again* viser ei scene frå *Tatt av vinden* (1939) der Scarlett grin av svolt og et nokre røter. Videoen inneheld den pompøse filmmusikken frå filmen. Lotte Konow Lund kjem opp framfor skjermen der filmen blir vist og snakkar nesten samtidig som Scarlett. Dei seier det same, men Konow Lund si stemme er noko forseinka i høve til Scarlett. Berre hovudet og delar av overkroppen til Konow Lund syns i eit nærbilete. I begge videoane er biletkvaliteten låg.



Konow Lund blir i løpet av sin videoproduksjonen meir formmedviten og verka endrar seg mot ei reinare form. Klart viser dette i dei seinare videoane *domestic violence* og *walk on boys*, begge frå 2001. *domestic violence* er ei tematisering av måtar å døy i heimen på. Den viser rolege bilete av ulike rom og gjenstandar inne i eit hus, mens ei kvinnestemme roleg skildrar korleis ein kan døy ved bruk av dei visualiserte gjenstandane. I *walk on boys* er kameraføringa roleg og viser to menn gå på fortauet att og fram på motsatt side av vegen. Videoen er filma i eit slags skrått fugleperspektiv.

Desse nemnte formale aspekta bidreg delvis til at videoane liknar fjernsyn, men andre trekk viser også til fjernsynestetikk, og kanskje særleg har trekk som kan minne om såpeoperaen, til dømes bruken av nærbilete. Ein stor del av videoane viser alle det same motivet; eit nærbilete av kunstnaren sjølv som snakkar, og i nokre av dei direkte til kamera.¹² I tillegg viser *You ignore me* i byrjinga eit nærbilete av ei anna kvinne. Nærbiletet blir av ulike

¹² Dette gjeld desse videoane *The total cycle of psychoanalysis in seven minutes*, *Baby face assassin*, *Video nr. 13 or Crime and Punishment*, *At the Doctor I*, *At the Doctor 2*, *Lost Real Time* og *I'll never be hungry again*.

teoretikarar sett på som karakteristisk for fjernsynet (Ellis [1982] 1992 og Johansen 1996). Modleski meiner at dei to mest karakteristiske estetiske aspekta ved fjernsyn er intimitet og kontinuitet. Fjernsyn er dermed perfekt til å behandle karakterar og personlege relasjonar. Slik er såpeoperaen perfekt for fjernsyn. I såpeoperaen blir nærbilete av ansiktet brukt så mykje at tilskodaren nesten gløymer at dei kvinnelege karakterane har kropp, skriv Tania Modleski i si analyse av såpeopera som kvinneleg genre. Nærbiletet støttar opp under kvinner sitt behov for menneskelege relasjonar, det private og det å vere knytt til andre. Nærbiletet har som funksjon å vise kjensler i mimikken, som ikkje blir ytra gjennom språket (Modleski [1982] 1990: 99). Konow Lund sine videoar, i denne bruken av nærbilete av ansikt, liknar den fjernsynsngenren, såpeoperaen, som blir tolka som feminin. Bruken av nærbilete får same funksjon som det gjer i fjernsynet hjå Konow Lund, det viser intimitet. Ved hjelp av nærbilete formidlar ho kjensler og det private. Slik sett er videoane hennar basert på medmenneskelege relasjonar.

Videoane hennar verkar, i stor grad på grunn av forma, ikkje som noko opphøgd, men som noko nært og litt ubehageleg. Dei har noko privat og påtrengande ved seg. I *Video nr. 13 or Crime and Punishment* står ein fjernsynsskjerm på ein skulestol snudd inn mot eit hjørne og tilskodaren må stille seg inn i hjørnet mellom skjermen og veggen for å sjå videoen. Videoen står i skammekroken som ein elev som har gjort noko gale. Konow Lund stiller tilskodaren inn i hjørnet og kjeftar og seier unnskyld om kvarandre. Men ho forstår ikkje kva det er ho har gjort eller kva som er gjort mot ho. I det at Konow Lund snakkar direkte til ho, blir tilskodaren tildelt ei ansvarleg rolle og blir ein slags aktør i høve til videoarbeidet. Begge desse rollene er ubehagelege.

Direkte tiltale av publikum, som sjeldan er ein suksess på kino, er grunnleggande for mange fjernsynsngenrar (Ellis 2000: 31). Den direkte tiltalen



er brukt i til dømes i nyhendesendingar der ankerkvinna ser i kamera og på den måten gir dei som sit heime eit inntrykk av at ho snakkar direkte til dei. Dette gir eit inntrykk av at sendinga er direktesendt. Her finst ein annan likskap med fjernsynsestetikken ved at Konow Lund brukar dette verkemiddelet i verka sine. Ho ser rett i kamera og snakkar såleis til tilskodaren. Slik er der i desse videoane ein tydeleg implisitt lesar. Og på ein måte gjenskarar dei ei slags urform for forteljarhandling. Forteljinga er munnleg og forteljaren ser på den som blir fortalt til. Det som skil det frå denne urforteljar situasjonen er at den er mediterert gjennom video. Videoane til Konow Lund konnoterer eit preg av å vere direktesendt og tilskodaren får ei

kjensle av at ho ser noko som skjer her og no. Resultatet er at videoane får eit sterkare skjær av autentisitet og difor verkar historiene ho fortel sterkare. Kjenslene og det intime kjem tydlegare fram.

Sidan kjenslene Konow Lund viser ofte er av negativ art, skapar ho med enkle grep tilstandar av fortetta ubehag. Mange av verka hennar kan seiast å visualisere ubehag. Ofte er temaet individet som sårbart i møtet med røynda. Ho brukar seg sjølv i videoar av fortetta psykologiske tilstandar (Schäffer 2002). Konow Lund blandar djupt alvorlege emne med ein undertone av sarkasme og humor. Spørsmål kring det destruktive, særleg i videoane *domestic violence* og *Lost Real Time*, sjølvfornekting, sterkast i *At the Doctor 1* og *2*, og fastlåste kjønnsrollemønster blir tatt opp i kunsten hennar med ein liten dose humor. Det handlar om uforløyste traume og fastlåste kroppsminne. I videoane til Konow Lund ser ein ei søking etter nærleik som gjennomgåande tema, og kanskje konsekvensane av ei mislukka søking etter nærleik. Denne nærleiken er prega av å vere relasjonell.

Antiformalisme

Videoane hennar er røffe, lite formalistiske og det kan sjå ut som om det handverksmessige er nedprioritert. Dei uttrykker gjennom forma ein motstand mot formalismen innan biletkunsten, kommersiell film og fjernsyn. ”Eit mykje brukt grep er å la ein sjaber, low-tec video kommentere sin eigen teknologi. Som dåleg kvalitet seier den noko om normalt god kvalitet; den nullstilte eller ”nøytrale” teknologien” (Slaatelid 1998: 38). Denne lågteknologiestetikken gjer at innhaldet trer fram som det viktigaste. Det ser ut som om Konow Lund er meir opptatt av subjektet ho filmar enn av estetiske konvensjonar rundt mediet. Ei anna tolking kan vere at ho er like opptatt av forma, men medvite bryt med konvensjonane for å vere nokon anna.

Konow Lund sitt brot med den formalistiske biletkunsten kan tolkast som eit forsøk på å gjere biletkunsten meir tilgjengeleg. Det er videomediet si massemediale og populærkulturelle side som blir brukt og verka står fram utan eksklusivitet på eit meir kvardagsleg nivå. Den rufsete forma gjer at dei kan minne om familievideoane som blei laga på slutten av 80-talet og 90-talet hjå ein kva slags som helst vanleg norsk familie. Dei viser eit uprofesjonelt og privat visuelt språk. Dette gjer at arbeida får endå større preg av noko privat, intimitet og autentisk. Men trass i at Konow Lund brukar desse formale grepa og seg sjølv i innhaldet gir arbeida ikkje inntrykk av å vere dokumentariske. Dette fordi dei inneheld overdrivingar og heller grensar mot genrar som parodien, grotesken og satiren. Det er tydeleg at dei er iscenesatt og kunstnarisk skapt.

Konow Lund sin kunst kan passe i definisjonen av *slapp kunst* som Jonas Ekeberg kjem med; ”Det er en kunst som formelt og innholdsmessig gjør opprør mot den strengeste kunsten, og som gjennom dette forsøker å nærme seg en personlig, direkte og ærlig posisjon” (Ekeberg i Danbolt 2001: 447). Laura Cottingham skriv om tendensen til antiformalisme hjå kvinnelege kunstnarar at representasjonen av kvinner innan kunsthistoria og populærkulturen har blitt sett på som eitt av dei vesentlegaste ideologiske apparata som tar del i undertrykkinga av kvinner. Vidare skriv ho:

The radical assault against formalism ushered in by feminism’s implications led many seventies American artists to investigate the domestic crafts historically associated with female labour, such as sewing, weaving, porcelain, and quilting; the anti-objectness of performative work; or the kind of personal immediacy made available in the then new technology of video (Cottingham 2000: 83).

Slik blir den kvinnelege biletkunsten ein protest mot formalismen og høgmodernismen ofte representert ved abstrakt ekspresjonisme og mannlige kunstnarar som Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko og andre (Lynton [1980] 2001).

Slik passar Konow Lund inn i avantgardekunstpraksisar, som i følge Christine Battersby, ikkje er opptatt av berre behag, men med djupe og smertefulle uttrykk eller med kulturelle avbrytingar, konstruksjonen av radikale framtider, med utforskinga av kulturell rasjonalitet, framandgjeringa av vanleg tru, øydelegginga av tidlegare estetikk, spesielt naturen og naturalisme, og med det sublime i alle den sine former (Battersby 1999: 30). Dette er noko som i stor grad pregar Konow Lund sin kunst på trass av at dei seinare verka hennar i forma er meir estetiske. Særleg er videoane prega av å vise djupe og smertefulle uttrykk i denne punkestetikken som øydelegg tidlegare estetikk.

Tid som form

Tid er hovudsakleg det som gjer at videokunst skil seg frå andre biletkunstformer og frå kommersielt fjernsyn og kommersiell film. Hjå Konow Lund er tid både form og tema. Korleis stiller denne tidsbruken seg i forhold til kjønn og ulike tidsoppfatningar?

Den formale tidsbruken hjå Konow Lund er varierende. I dei arbeida som brukar tale for å fortelje historier er verka narrative. Nokre av videoane til Konow Lund er knytt til ei forteljing som ho ser i kamera og fortel muntleg. Denne narrativiteten er nært forbunden med ei lineær tidsoppfatning, som er prega av kausalitet. Dette gjeld *Baby face assassin*, *At the Doctor I*, *The total cycle of psychoanalysis in seven minutes* og *Frank’s an actor*, der den sistnemnte er ikkje viser Konow Lund som fortel, men Frank. Andre av videoane hennar er

fragmentprega. Dei er meir deskriptive enn narrative. Dette gjeld *At the Doctor 2, I Know 100 Ways to be a Good Girl, I'll never be hungry again, Duck, I Won't Let You Leave Unsatisfied, You ignore me, Video nr. 13 or Crime and Punishment, french lesson, domestic violence*. Konow Lund har også nokre videoar som er strukturert rundt repetisjonar, til dømes *Lost Real Time* og *walk on boys*.

Tidstematikk i *Lost Real Time*

Konow Lund har ein video som både i form og tematikk tar opp tid; *Lost Real Time*. I denne



videoen er tida endra. Her er ein del av videoen vist i langsamt tempo, mens den andre er vist i raskt tempo. Slik blir heile videoen endra tidsmessig,

tida er gjennomført framandgjort. Videoen tar føre seg tid direkte. Som tittelen, *Lost Real Time*, viser til handlar denne videoen direkte om tidsbruk. Denne tidsbruken kan sjåast på fleire ulike plan i videoen. I høve til forma viser tittelen til at ingen deler av tagninga blir vist i reell tid, den reelle eller sanne tida er dermed tapt. Alt er anten i sakte eller raskt tempo.

Korleis verkar dei to skjermene i høve til kvarandre? Det er ulikskapen i tid som skil dei, utanom endringa i tid er dei eigentleg like. Slik blir kontrasten i tid sterkt framheva og mykje av meininga ligg i skilnaden og kontrasten. I tidsmanipuleringa viser videoen to ulike måtar å reagere på fortida på. Den eine er at ein dveler i minnet, den delen der slaget og smertesansinga går sakte, og den andre er at ein reiser seg fort og latar som om det ikkje har hendt, den delen der slaget går raskt. Videoen kan seiast å omhandle korleis ein hugsar traumatiske hendingar. Ein dveler i det vonde eller ein spoler over det vonde. Det vil med andre ord seie at ein fortrenger, gløymer eller ser vekk i frå det vonde og kjem, tilsynelatande, raskt over det, eller at ein alltid ber det med seg og brukar mykje tid på det. Fortrenginga er den delen der slaget er i raskt tempo på den høgre delen av skjermen. På den venstre delen av skjermen blir smerte- eller traumedvelinga vist. Det traumatiske blir i videoen symbolisert ved slaget og smerta kring dette. Den kliniske definisjonen på eit traume er: "The person has

experienced an event that is outside the range of human experience”, skriv Laura Brown (Brown 1995: 100). Der symptom på trauma er gjenoppleving av traumet gjennom mareritt, tilbakeblikk (*flashback*), å vere psykisk nummen, ha uroleg søvn og distrahert sinnelag.

Lost Real Time viser til posttraumatisk stress i den delen der slaget er i sakte tempo. Dette er ein tilstand der dei overveldande hendingane frå fortida på ein måte eig notida i å kome fram gjennom påtrengande bilete og tankar. Personen er eigd av fortida og dette pregar notida i stor grad. Desse gjenvendande bileta og tankane kan ikkje kontrollerast av medvitet. Dette kan sjåast på to ulike nivå, det personlege plan og det kollektive plan. Samfunnet må sørgje for eit kollektiv minne rundt traumatiske hendingar på makronivå. Dette kan vere til dømes krigar, etniske reinsingar og liknande. Det mest brukte dømet er andre verdskrig og då særleg Holocaust. Videoen til Konow Lund kan tolkast som om den er mest retta inn på det personlege planet, men kan sjølvst representere det kollektive minnet. Det kollektive minnet blir forvalta av historikarane, men også av media. Slik sett kan arbeidet vise til media generelt si rolle i å minnast, men kanskje videomediet spesielt i si rolle som lagringsmedium i høve til det kollektive minnet.

Mens den andre delen av videoen peikar i den andre retninga, når det gjeld tilarbeiding av traume. Den viser slaget, som då konnoterer den traumatiske hendinga eller dei bileta og tankane som kjem fram i notida, i raskt tempo og det viser til vilje til å gløyme hendinga. Det som er vanleg hjå personar med traumatiske hendingar bak seg er at dei ikkje hugsar dei. Dei har amnesi rundt kva som hende og den einaste måten dei er i kontakt med hendingane på er å sjå dei via dei ufrivillege bileta og tankane som trenger seg på. Dei ser hendinga levande for seg gjennom bilete som plutselig dukkar opp, men sjølv kan dei ikkje hente fram desse minna. Dette er eit vanleg symptom på posttraumatisk stress (Caruth 1995: 152). Under eitt kan Konow Lund sin video tematisere eit større bilete rundt traume, altså ikkje berre to ulike måtar å reagere på traume på, men to sider ved det vanlege reaksjonsmønsteret etter eit traume.

I denne videoen kan ein ikkje seie kva traumet eintydig er, men den tar føre seg ei kroppsleg erfaring og viser ei valdeleg handling. Sidan det er ei kvinne, Konow Lund, som blir slått viser videoen kanskje meir spesifikt til vald mot kvinner, som er eit av dei største samfunnsproblema vi har. Mange av dei trauma som er typisk kvinnelege skjer i løyndom, som til dømes seksuelt misbruk og vald mot kvinner bak heimen sine fire veggjar. Men slaget kan sjåast som ein representasjon av alle ulike typar traume. Her bør det merkast at den som

slår ikkje syns, det vil seie at tilskodaren ikkje kan kjønnsbestemme gjerningspersonen. Konow Lund si nikking konnoterer at ho utsetter seg for valden frivillig og videoen tematiserer slik masochisme, sjølvskading og sjølvpåført smerte.

For Henri Bergson var alt medvit oppsamling og framkoming av fortida i notida. Det vil seie at før kjem fram i etter og det er ein slags integrasjon av det døde i det levande. Dermed er medvit i fremste rekke minne og alt minne er forventingar om ei framtid. Nett som all handling er forventningar om ei framtid. Dermed tener ikkje samlinga og framkominga av fortid det som er, men det som kjem til å vere. Funksjonane til medvitet er å oppbevare det som ikkje lenger er der og å føreseie eller forvente det som endå ikkje er der (Lazzarato 2002: 26-27). Videoen til Konow Lund viser korleis fortida kan vere tilstades i noet. Den er tungt tilstades eller den er der, men i liten grad, fordi ein medvite prøver å trenge den vekk. Bergson meinte at ein berre kan sanse det som er forbi, fordi sansinga vår allereie er ein del av minnet. Minnet er notida sin dobbeltgjengar, meinte Bergson, og det er liknande tankar som er tematisert hjå Konow Lund (Lazzarato 2002: 42).

Den videoen omhandlar tid, minne, smerte og traume. Det som skjer i noet vil alltid bere preg av det som er hendt i fortida. Videoen tematiserer erfaring av verkeleg tid, ved å vise to ulike måtar å minnast på. I dette ligg det at ein alltid ber med seg sine tidlegare erfaringar og minner. Nokre av desse vil vere traumatiske. Ein lagar på denne måten si eiga røynd, ved å tilarbeide og hugse tidlegare hendingar. Minnet vårt vil påverke vår eksistens i noet og vår identitet er prega av tidlegare erfaringar.

Videoen kan på bakgrunn av same tolking seiast å kunne tematisere korleis minnet blir endra, ved fortrenginga eller dvelinga. Den peikar på at minnet om noko aldri er identisk med den verkelege hendinga. Minnet vil alltid bli lese ut frå den situasjonen ein er i når ein minnast noko. Videoen tematiserer samanhengen mellom notid og fortid, som går begge vegar. Vårt minne vil spele inn på notida, mens minnet vil bli lese ut i frå notida sitt perspektiv. Tid er viktig i denne samanhengen, tid i høve til minner og traume og tid i høve til menneskeleg erfaring. Problem med å hugse eller gløyma er element i identitetsdanningar og -kriser.

I denne traumetematiseringa ligg der ein kime til å tolke tidsforståinga Konow Lund her opererer med som ei monumental tid. Denne monumentale tida er kjenneteikna ved at den er evig, uendeleg og omsluttar alt. Den kan såleis seiast å sidestille fortid, notid og framtid. Tida går ikkje, den er. Denne tidsforståinga meiner Julia Kristeva er ei form for kvinneleg tid (Kristeva [1979] 1986: 191). Det finst to former for feminin tid meiner Kristeva. Den andre

er ei tid som er karakterisert ved repetisjonen og *Lost Real Time* er strukturert rundt ein repetisjon av dette slaget. Slik kan videoen lesast som at den viser til begge desse feminine tidene og den tematiserer ei feminin tidsforståing.

Tilhøvet til samtidskunsten

Konow Lund passar inn i fleire tendensar i samtidskunsten. Som tidlegare nemnt er ho ei av mange unge kvinner internasjonalt som jobbar med video på ein lågteknologisk måte. I tillegg har ho fokus på menneskelege forhold og relasjonar, noko som også er ein sterk tendens blant unge kunstnarar både i Norden og internasjonalt. Kva inspirasjonskjelder finst hjå Konow Lund og korleis kan tendensane Konow Lund passar inn under lesast feministisk?

Kulturelle referansar

Videoane til Konow Lund inneheld mange ulike kulturelle referansar. Videoen *Video nr. 13 or Crime and Punishment* har ein litterær referanse i tittelen som viser til Dostojevskij sin



roman *Forbrytelse og straff* (1863). Dermed konnoterer verket heile tematikken dette litterære verket inneheld. Den stiller spørsmål ved skuld, moral og soning. Men i likskap med romanen gir den ingen klare svar den berre stiller spørsmål. *I'll never be hungry again* viser ei scene frå *Tatt av vinden*, (1939), der

Konow Lund spelar framfor skjermen og gjentar dei same orda som Scarlett. Denne videoen til Konow Lund har trekk frå parodi og satire. I *Baby, I'm gonna leave you now*, spelar Konow Lund på Jeff Buckley sitt myteomspunne sjølv mord, der han syngande på Led Zeppelin sin låt ved same namn som videoen, går ut i Mississippi og druknar seg sjølv. I røynda skal Jeff Buckley ha drukna ved eit uhell, men myten seier at det hende slik Konow Lund gjer det i videoen. Videoen spelar på mytifisering av kunstnarsubjektet og spør om det ville vere mogeleg å få den same mytifiseringa av ein kvinneleg kunstnar. Videoen er opphavleg ein del av installasjonen *In 101 Parts*. Der blei den vist saman med ein projeksjon av ei and i eit badekar som har ei snakkeboble der det står "I won't let you leave unsatisfied" kalla *Duck, I won't let you leave unsatisfied*. I badekaret er det ein sluk som blir stor i hjørnet mot *Baby, I'm gonna leave you now*. Projeksjonane glir over i kvarandre slik at det ser ut som

om vatnet frå innsjøen Konow Lund druknar i renn ned i sluken. På den måten ser ein at installasjonen tematiserer kunstnarsubjektet på fleire nivå. Kunstnarsubjektet renn ut i sluken, men det forlet ikkje publikum utilfreds.

Likskapar med den tidlege videokunsten

Denne lågteknologiske stilen til Konow Lund var også vanleg blant kunstnarane på 60-talet. Då var utstyret dårlegare, og videoane blei prega av det. Men samtidig var det viktig at videoane skulle skilje seg frå fjernsyn og film. Eit av verkemidla som blei brukt for å oppnå det var dårleg teknisk kvalitet.



Arbeida *Lost Real Time*, *At the Doctor 1 og 2* og *The total cycle of psychoanalysis in seven minutes* kan vere andre døme på ein slags psykiske realisme hjå Konow Lund. I *At the Doctor 2* ser Konow Lund i byrjinga rett i kameraet. Ho har ein kvit ullbluse på seg og ei kvinnestemme spør ”Does this hurt?” samtidig som eit par kvinnehender kjem inn i utsnittet. Dei trykker på Konow Lund sin kropp på ulike stader og spør det same spørsmålet, ”Does this hurt?” om att og om att. Kvinnestemma står fram som mjuk og tillitsfull og kanskje litt slepande. Konow Lund svarar ”Yes”. Etter kvart spørsmål og yes-svar blir biletet frose eit par sekund og eit ord i kvite bokstavar kjem opp på skjermen. Alle orda begynner med Self- og er ordna alfabetisk.¹³ Legen undersøker heile kroppen. I byrjinga høyrer ein Konow Lund si stemme når ho svarar, men etterkvart høyrer ein ikkje lenger svaret. Men ein skjønar at videoen indikerer at det gjer vondt alle stadene og at desse smertene blir kopla til eit ord som byrjar med Self-. På slutten høyrer ein yes-svaret igjen. Videoen visualiserer smertene ved å vise kroppsdelane der det gjer vondt og knyter dei til psykologi i høve til sjølvkjensle og -bilete. Videoen plasserer kroppen i høve til subjektivitet og identitet. Fysisk smerter blir vist som symptom på ulike psykologiske tilstandar. Det er ein kvinneleg lege og ein kvinneleg pasient og slik handlar videoen kanskje meir om kvinneleg subjektivitet enn om subjektivitet generelt. Kvifor har ho vondt overalt? Smerta er tilstanden hennar. Videoen viser at ho har alle desse self-orda internalisert i kroppen og i subjektiviteten og set fram ein samanheng mellom psykologisk smerte og fysisk kroppsleg smerte. Verket knyter dermed

¹³ Sjå vedlegg for fullstendig oversikt over self-orda.

kroppen til subjektivitet og omvendt det knyter subjektiviteten til ei kroppsleg, fysisk smerte. Dette skjer sjølv om nokre av orda er motseiingar. Videoen liknar eit vitenskapleg forsøk og kan lesast som ein kommentar til legestanden. Den har noko dokumentasjonsaktig over seg i at den er så systematisk utført. Systematikken bryt med temaet om subjektivitet og gir videoen eit objektivt preg. På eit vis vert det eit paradoks, men kan lesast som ein kritikk av den objektiviteten kroppen og då særleg kvinnekroppen blir utsett for. Den er ein kritikk av objektifiseringa av kvinner.



Denne videoen siterer Martha Rosler sin *Vital Statistics of a Citizen. Simply Obtained* (1978) og om den videoen skriv Abigail Solomon-Godeau at temaet er dei politiske komponentane i identiteten. I Rosler sin video blir ei kvinne klinisk og ulidenskapleg kartlagt - målt, vegd og strippa. Videoen minner om ei panoptisk overvaking - i den form ein kjenner den frå Foucault sine teoriar. Kroppen blir kjent og lagra, som ved identitetskort, pass, legejournalar og liknande. Videoen peikar på kartlegginga av kvinnekroppen i høve til ideologiske konstruksjonar av femininitet og kvinnekroppen (Solomon-Godeau 1992: 46-47). Konow Lund etterliknar ein anna kvinneleg kunstnar og eit anna videoarbeid. Og ho tematiserer mykje det same som Rosler i sitt arbeid frå 70-talet.

Konow Lund er altså inspirert av og arbeider i tråd med den tidlege videokunsten. Martha Rosler var ein av dei kvinnelege pionerane her. Ho er mest kjent for videoen *Semiotics of the Kitchen* (1975) der ho visualiserer alle bokstavane i alfabetet ved å bruke ulike kjøkenreiskap i kombinasjon med sin eigen kropp. Dei tidlege videokunstnarane var inspirert av fluxus og neodadaisme. Også Konow Lund har trekk frå begge desse retningane, blant anna i nedbrytinga av skilnaden mellom livet og kunsten, eitt av måla for både fluxus og dadaismen. Dette kjem fram i Konow Lund sin kunst både innhaldsmessig og ved dei formale trekka. Den psykiske naturalismen gjer også at videoarbeida er konsentrert om erfaringar frå kvardagen og ikkje rundt det vakre og form.

Der finst også tydelege referansar til *Trash Art*, 60-talet sin biletkunst og *performance-kunsten*, *Body Art* og liknande. Konow Lund blandar generelt ulike kunstretningar og ho er ikkje så opptatt av teknikk som ho er av innhald. Den tidlege videokunsten var ofte dokumentasjonar av prosessuelle *performance-*, *happening-* og kroppsbaserte arbeid. Dette var forgjengelege arbeid og videomediet blei brukt for å dokumentere dei. Konow Lund sine arbeid liknar mykje på desse verka, men hjå ho, og dei andre unge kunstnarane med bakgrunn

i videomiljøa som oppstod på 90-talet, er det videoarbeidet som er kunstverket og ikkje den faktiske hendinga som det oftast var på 60- og 70- talet. Slik brukar Konow Lund trekk frå sine forgjengarar, men tilpassar dei sine egne behov (Ustvedt 2003: 4).

Videoen *Lost Real Time*, som i tittelen og den framandgjorte tida tematiserer reell tid, kan også lesast som ein kommentar til tidsbruken i videokunsten historisk sett. Ved videokunsten si byrjing var videoane så å seie alltid i reell tid. Dette var styrt av det tekniske utstyret som vanskeleggjorde både redigering og manipulering av tida. I tillegg la dei tidlege kunstnarane vekt på mogelegheita video gav til direkte overføring. Sjølv om Konow Lund på mange måtar brukar dei same estetiske verkemidla som kunstnarane på 60- og 70-talet i sine videoar, viser denne videoen at ho også skil seg frå dei.

Sjølviscenesetjing

Sidan 60-talet har det vore vanleg hjå kvinnelege kunstnarar at dei set seg sjølv i scene i sine arbeid og dette gjeld særleg dei kunstnarane som arbeider med levande bilete. Konow Lund sitt ledemotiv er ho sjølv. Slik sett passar Konow Lund inn i den nemnte tradisjonen. Det mest omtala verket innan denne tendensen er kanskje Cindy Sherman sitt fotografiske prosjekt *Untitled Film Stills* (1977-1980) der ho set seg sjølv inn i 69 ulike kvinnelege stereotypiar og klisjear frå film, reklame og fjernsyn. Gunnar Danbolt skriv om Sherman sitt kunstnariske prosjekt at ho i bileta sine spela hovudrolla, men ikkje som seg sjølv. Ho spelar andre roller og stereotypar og det kan verke som om ho glir inn overalt. ”Og det viser at Cindy Sherman ikkje har eit ”sjølv” – ”subjektiviteten” hennar [...] er oppløyst.” (Danbolt [1997] 2001: 449). Dette kan også tolkast i ein annan retning der Sherman prøver ut ulike roller i ulike situasjonar og at ho ikkje viser ein subjektivitet som er oppløyst, men ei medviten utprøving av aspekt eller versjonar av subjektet.

Sjølviscenesetjinga held seg som tendens gjennom heile 80-talet og fram til dagens kvinnelege kunstnarar. Tendensen blant kvinnelege kunstnarar blir ofte tolka feministisk. Konow Lund står såleis innan ein tradisjon som følgjer mykje av den feministiske kunsten frå 60- og 70-talet og går fram til i dag; ved å vise til politiske spørsmål kring kjønn. Hannah Wilke, Martha Rosler, Joan Jonas, Marina Abramovic og andre videokunstnarar står innan denne tradisjonen. Artikkelen til Rosalind Krauss ”Video: The Aesthetics of Narcissisme” (1978) fokuserer på tendensane til sjølviscenesetjing blant dei tidlege videokunstnarane. Krauss las tendensen som eit uttrykk for narsissisme og meinte at kunstnarane brukte videomediet som eit spegl og at det er noko som er karakteristisk for videokunsten som genre.

Dermed er det psykologien som gir lovene for mediet. Mesteparten av videoane brukar den menneskelege kroppen og som oftast er det kunstnaren sin kropp, skriv Krauss. Resultatet av at video fungerer som eit speglbilete er at kunsten presenterer eit sjølv forstått som om det ikkje har noko fortid og ingen kontakt med objekt utanfor seg sjølv. Det videokunsten gjer er at den illusjonistiske fjernar ulikskapen mellom subjekt og objekt. Kunstnaren og hans dobbelgjengar smeltar saman (Krauss 1978: 183).



Andre yngre kvinnelege videokunstnarar som Pippilotti Rist, Tracy Emin og dei norske Jannicke Låker og Vibeke Tandberg er også representantar for denne tradisjonen. Desse kunstnarane har i likskap med Konow Lund eit direkte og slåande uttrykk. Vibeke Tandberg fekk med sine manipulererte fotografi, der ho brukar seg sjølv som hovudmodell, eit internasjonalt gjennombrut. Særleg er ho kjent for serien med fotografi *Living Together* (1996) der ho endrar fotografia slik at dei inneheld ho sjølv to gonger i ulike kvardagssituasjonar, til dømes et Tandberg frukost med seg sjølv. Denne dobbelidentiteten er også brukt i eit videoarbeid der ho boksar mot seg sjølv. Jannicke Låker er ein av få kunstnarar som konsekvent berre brukar video som uttrykksmiddel og er sjølv tilstades i videoane sine, men som oftast som intervjuar og bak kamera. Låker er har ein video der ho snakkar til kamera over ein middag som om kamera er ein mann som har bedratt ho. Ho brukar ei dokumentarinspirert form i verka sine (Blekastad 2001: 7-8). Den lågteknologiske stilen hennar er den same som Konow Lund brukar. Dette forsterkar inntrykket av at verka er realistiske, jamfør bruk av uskarpe bilete i tv-dokumentar og estetikken i til dømes dogmefilmane. Hjøå både Låker og Konow Lund er handhalde kamera mykje brukt. Dette gir arbeida eit rufsete preg og kan tolkast som eit uttrykk for subjektivitet. Her ligg noko av grunnen til at verka blir tolka som personlege uttrykk med ein feministisk agenda.



Den britiske kunstnaren Tracey Emin er ein av dei mest kjente britiske kunstnarane og opererer ofte i media i Storbritannia. Ho tilhøyrrer gruppa av Young British Artists. Emin brukar den same sjølvscenesetjinga som Konow Lund. Ho fokuserer på sine eigen opplevingar og kjensler i sine verk, kanskje det mest kjente er teltet der ho har sydd på

namnet til alle ho har hatt sex med; *Everyone I Have Ever Slept With* (1995). Heile hennar kunstnariske prosjekt er basert på at Emin er sjølvutleverande. Konow Lund har trekk av den same sjølvutleveringa, men mindre grotesk og rå enn Emin. Begge kunstnarane viser traume og smerte i verka sine gjennom personlege og private vitneprov frå dei sjølve. Avstanden mellom liv og kunst blir liten og uttrykka deira blir oppfatta som ekte med stor grad av autentisitet. Emin spelar sterkt på sin eigen seksualitet og om dette skriv Sarah Kent at Emin viser tilskodaren at hennar seksualitet er hennar og ho tilbyr han den, men at den likevel ikkje er hans til å ta. Slik opponerer Emin mot den tradisjonelle måten kvinner blir vist fram på innan biletkunsten, nemleg som forførte objekt og ikkje som aktive subjekt. Den lange tradisjonen i maleriet med nakne kvinner har av ulike teoretikarar, til dømes Liam Hudson, blitt tolka som eit reiskap for å stadfeste maskuliniteten til menna innan mannshegemoniet. Slik er den nakne kvinna ikkje eit teikn for sin eigen seksualitet men for seksualiteten til tilskodarane (Kent 1998: 31). Men akkurat dette blir reversert i kunsten til desse kvinnelege kunstnarane.

Det både Emin, Konow Lund og dei andre kvinnelege kunstnarane som brukar sjølvscenesetjing som strategi gjer, er at dei bryt ned dei tradisjonelle rollene kring modell og kunstnar og set dermed spørsmålsteikn ved heile film- og kunsttradisjonen si handsaming av kvinner. Her er kunstnaren modell og modellen kunstnar, utan at verket er eit klassisk sjølvportrett. Grensene mellom karakter og autor blir viska ut. Kroppen som ikon blir bytta ut med kroppen i handling. Emin, Låker og Konow Lund brukar egne opplevingar som kvinner, og kvinnekroppen fungerer dermed som subjekt og ikkje det tradisjonelle attråverdige objektet. Øystein Ustvedt peikar i artikkelen ”Brysomme videosnutter” (2003) på at desse video- og filmarbeida der kvinnelege kunstnarar set seg sjølv i scene utfordrar og kritiserer det mannlege blikket som Laura Mulvey skriv om i sin klassiske tekst *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Mulvey meiner at det mannlege blikket legg premissane for filmforteljingane og verkar som strukturerande prinsipp for representasjonen av kvinner. Slik er mannen med blikket det aktive subjektet og kvinna er det passive objektet for dette mannlege definerte blikket. Dei kvinnelege kunstnarane protesterer mot dette ved å dramatisere og teatralisere seg sjølv som objekt for eit slikt mannleg blick (Ustvedt 2003: 5).

Kvinneleg identitet

Ein av karakteristikkane av Konow Lund sitt kunstnarskap er, som tidlegare nemnt, at ho tar opp kvinnelege erfaringar i sine kunstverk. Dette gjer ho blant anna ved å nesten konsekvent

bruke seg sjølv i arbeida sine, ved å ha ein lågteknologisk stil og ved å fortelje historier frå den private og intime sfæren. Korleis kjem dei kvinnelege erfaringane til uttrykk? Kva sider ved kjønnsidentitet er det Konow Lund tek opp?

Kvinnelege erfaringar

Videoen *I Know 100 Ways to be a Good Girl* byrjar med ei svart scene. Ein skugge av Konow Lund, som har rosa thighs og rosa t-skjorte, syns så vidt. Ho går inn og ut av scena og mimar dei 100 mest brukte adjektiva frå eit utval av internasjonale kunsttidsskrift. Adjektiva er ordna alfabetisk og dei er til dømes *bodily*, *curious*, *sexy* og *shocking*. Ho resirkulerer med sin eigen kropp desse skildrande orda. Musikken er varietemusikk i følge Brandtzæg (1999) og den gir videoen eit stivt og gamaldags skjær. Spørsmålet videoen stiller er; er det kunstnaren eller dei andre, kunstteorien og – kritikken, som har makt til å definere kva kunst er? Kven sit med makta innan kunstinstitusjonen? Tilskodaren blir innvidd i eit eige språk – i ein spesiell kode; over samtidskunsten sine in-termar. Videoen peiker på at kvart verk og kvar kunstnar er gjenstand for kunstteoretikaren og publikum sitt blikk og omtale. Men kanskje mest av alt viser den til Konow Lund som kvinneleg kunstnar som ved hjelp av sin eigen kropp spør kva kunst er. Konow Lund set spørsmålsteikn ved det blikket og den teorien og kritikken som styrer biletkunsten. Dette vil vere mannleg koda og arbeidet set spørsmålsteikn ved kjønn i bruken av den kvinnelege kroppen for å formidle dei omgrepa kunstteorien brukar.

Verket mer enn antyder at en kvinnelig kunstner står i en særskilt utsatt posisjon og posisjon overfor dette blikket og denne omtale. Når begrepene mimes utvides begrepens fortolkningshorisont fra samtidskunstens abstrakte diskurser til å innbefatte kvinnekroppens erfaringsverden (Brandtzæg 1999:us.).

Arbeidet skaper ei forbindelse mellom feminine verdjar og desse omgrepa. Omgrepa er henta frå kunstteorien, men blir flytta over til Konow Lund sin kvinnelege kropp.

Videoen *You ignore me* av Konow Lund er eit anna døme som spelar direkte på kjønn. Tilskodaren vil kunne identifisere seg med den som går vekk frå jenta i skogen både ved bruken av subjektivt kamera, men også ved at jenta ser rett i kamera så lenge ho er i biletet og snakkar direkte til tilskodaren. Avstanden mellom tilskodaren og jenta blir større og større ved hjelp av kameraet som rører seg. Denne identifikasjonen gjer at tilskodaren inntar rolla som den som forlèt kvinna, den som overser ho. Det er ikkje tilfeldig at det er ei kvinne som skrik. Denne videoen handlar om å bli oversett, om å ikkje bli høyrtd og tatt omsyn til og kjensla av maktesløyse dette kan medføre og den viser dette som ei kvinneleg erfaring. Slik kan det lesast feministisk og seiast å vise til kvinner som ikkje blir høyrtd eller tatt på alvor.

Haust eller tidleg vinter kan vere eit teikn på forfall og dekadanse, som igjen kan passe inn i tolkinga av at kvinna ropar ”You ignore me” som reaksjon på at noko har tatt slutt. Det som har tatt slutt er mest sannsynleg eit menneskeleg forhold. Det kan vere eit samlivsbrot eller foreldre som forlater sine barn eller at nokon som står ein nær døyr. Videoen peikar på det private forholdet som tar slutt, men også på generelle tendensar i samfunnet til at kvinner blir oversett. Verket handlar om forholdsbrøt, hjelpeløyse, maktesløyse, men jenta har ein viss verdigheit i behald. Ho seier høgt og tydeleg frå at ho blir oversett og på den måten lar ho seg ikkje kue.

You ignore me blei vist for fyrste gong på Astrup Fearnley museet i samanheng med ei utstilling av den britiske malaren R. B. Kitaj (www.af-moma.no/norsk/kunstnere/kitaj.html).¹⁴ Lyden frå Konow Lund sin video kunne høyrast over heile museet. Videoen kan tolkast som ein kommentar til det tematiske i Kitaj sin kunst, kring jødisk identitet, og til Astrup Fearnley museet sin dårlege representasjon av kvinner. Konteksten er viktig i høve til temaet arbeidet tar opp. Kitaj uttalte offentleg at han blei oversett i kunstmiljøet i London. Konow Lund seier det same som Kitaj men med fokus på kvinner i staden for jødar. ”Skriket ”You ignore me” kan således tolkes som å utrykke en marginal, kvinnelig stemme i kunstdiskursen og representere en kritikk av kunstinstitusjonenes mannsdominerte og hierarkiske kunstsyn og kunstpolitikk” (Brandtzæg 2001: us.).

I *domestic violence* blir interiøret i heimen vist bilete for bilete med ei overstemme som skildrar korleis ho kan døy ved hjelp av dei ulike gjenstandane i biletet. Til dømes vindauga som kan knuse og så skli ned som ein giljotin og kappe hovudet av eller stearinlyset som kan setje huset i fyr og få kroppen til å brenne til oske. Dette private kan tolkast som ei kvinneleg sfære, og videoen tematiserer ulukker i heimen, vald i heimen og, som *Lost Real Time*, masochisme. Særleg tittelen peikar mot vald i heimen, som er eit samfunnsproblem av dimensjonar. Men elementet av masochisme er sterkt til stades sidan kvinnestemma fleire gonger peikar på at det er frivillig og at ho skal gjere det sjølv. Til biletet av eit brød med ein brødkniv til seier ho:

I could cut the bread, causally, like I always do. Not knowing that seconds later the knife would cut my finger almost in two. At first I would not be afraid. I would not feel pain. I would be

¹⁴ Konow Lund blei invitert i høve med Galleri G.I. til å stille ut andre unge kunstnarar på Astrup Fearnley. Ho kuraterte ei utstilling til soloutstillinga til R. B. Kitaj, ein målar som var særleg oppteken av jødeforfølginga, jødisk identitet og eksiltilværet. Utstillinga heitte *Fem unge kunstnere i dialog med Kitaj* og fann stad våren 1998.

surprised by the blood, by the flesh, of seeing my own bone. But most of all of the feeling of being alive.

Her blir denne kjensla av å vere i live understreka. Denne erfaring av eit behov for sterke verkemiddel for å kjenne at ein er i live er noko som kjenneteiknar masochisme. Det å påføre seg sjølv smerte kan vere ein måte å kjenne at ein lever på. Ein kjenner då på kroppen at ein lever her og no og det kan sjåast som eit desperat forsøk på å fri seg frå det å kjede seg eller einsemda. Sidan videoen vektlegg interiør som konnoterer det private og tittelen som konnoterer vald mot kvinner kan den vise til ei kvinneleg erfaring, ein feminin framandgjortheit i det private som kjem fram gjennom denne fantaseringa om ulike måtar å skade seg sjølv på eller å dø på. Igjen ligg ei slags søking etter nærleik i bakgrunn, eller konsekvensane av ei mislukka søking.

Kroppen står sentralt i *Lost Real Time* og videoen kan seiast å peike på at fysisk smerte kan nyttast for å erfare seg sjølv. Dette kan samanliknast med ekstremспорт, sjølvskading og liknande og kjenneteiknar ei form for narsissisme og masochisme. I det at ein erfarer seg sjølv på denne måten er ein både subjekt og objekt for sitt eige begjær. Det kan vere eit resultat av underskot på erfaring av røynda som leier til eit behov for å bli rørt og engasjert som ei eksistensstadfesting. Nikkinga hennar kan tyde på at ho let seg slå frivillig. Videoen er ubehageleg å sjå på og den er visualisert ubehag.



Også i *french lesson* tematiserer Konow Lund kvinneroller. Utsnittet viser ei eldre kvinne frå sida mens ho seier setningar på fransk som ei yngre kvinne gjentar. Den yngre kvinna har ansiktet mot kamera og det er tydeleg at ho ikkje kan fransk. Videoen er teksta på engelsk. Innhaldet i talen peikar mot undertrykking og makta i videoen ligg klart hjå den eldre dama,

sidan ho har kontroll i situasjonen og den yngre jenta klart ikkje meistrar den. Den yngre verkar hjelpelaus og noko fjern. Teksten viser til at ho skal tilpasse seg og undertrykke sine egne behov og ønskjer.

I can't always do what I want to do. What I've got to do, I'll do. Sometimes it hurts, but I do what I've got to do. I don't ask questions. Everything will pass. There are things one doesn't need to talk about. One shouldn't talk about everything. We've all got to adapt. I'm happy when I'm satisfied. The higher you climb, the deeper you fall. One shouldn't think too much. I know what

I've got, but I don't know what I'll get. To be happy is not enough. A little slap hurts no one. I suppress my anxiety. Look at me; I've become a good girl.

Her viser Konow Lund til ei sosialisering av kvinner. Tittelen viser til undervisning og teksten viser til korleis jenter blir sosialisert inn i roller der dei undertrykker sin eigen vilje og tilpassar seg andre sine krav. Det som kjem fram i denne videoen er noko som ligg under i alle videoane til Konow Lund, ho tematiserer korleis kvinner finn sin plass i den symbolske orden og viser blant anna underordninga og smerteerfaringa dette medfører.

Traumeestetikk

Konow Lund tar opp tema kring kjærleik i sine videoarbeid. Særleg *You ignore me* handlar om kjærleik, men i negativ forstand. Den tematiserer forholdsbrøt og det å bli forlata og kjensla av maktesløyse det gir. *Video nr. 13 or Crime and Punishment, The total cycle of psychoanalysis in seven minutes, At the Doctor 2* og *Baby, I'm gonna leave you now* tar opp medmenneskelege tilhøve og der igjennom kjensler. *Video nr. 13 or Crime and Punishment*, som klipper mellom unnskyldingar og kjefting, tematiserer kommunikasjon og konflikt i private relasjonar. *Baby, I'm gonna leave you now* viser både i musikk og det visuelle tapet av kjærleiksobjektet. Denne videoen tematiserer sjølv-mord, sorg og tap. Det kan seiast om Konow Lund si tematisering av kjensler at dei er negativt forankra.

Mange kunstnarar utforskar konsekvensar av traume. Resultatet av opplevde katastrofar, om det er dei kvardagslege katastrofane som rasisme eller sexisme eller dei større som involverer liv og død, kjem i kunsten fram som ein spesifikk estetikk som kjempar mot likesæla, skriv Mieke Bal i sin artikkel "Snow White in the Wrong Story: Cultural Analysis, Aesthetics, and Catastrophic Culture" (1999). Dette er eit av grunnvilkåra i Konow Lund sin kunst, denne traumebehandlinga. I katastrofeestetikken er det ikkje det vakre eller det behagelege som står i fokus, som i visse periodar av kunsthistoria. Men kanskje nett det motsette; det ubehagelege.

I mange av Konow Lund sine videoar er det nett dette som blir vist, som Brandzæg skriv i sitatet; visualisert ubehag. I verket *Lost Real Time* blir traumetilarbeidinga direkte tematisert. Den viser, som analysert i delen om tid, korleis ein hugsar traume og dveler i smerta dei påfører ein eller korleis ein prøver å gløyme dei for å kome seg vidare i livet.

Diskusjonane rundt kulturell traumebehandling går i to retningar; den eine er redd for gløymsle der det sjølvbevisande nærværet til den historiske katastrofen forsvinn, og ønskjer å bygge minnesmerke for å hedre offera og hindre at historia gjentar seg. Den andre fokuserer

på behovet for å overvinne gapet i den andre retninga; å gløyme for å kunne fungere i kvardagen. Videoen kommentere både individuelle traume og det kollektive minnet sine traume. Konow Lund sine videoar tar opp ulike traume. I *You ignore me* blir katastrofekjensla som oppstår når nokon ein er glad i forlet ein tematisert. I *Frank's an actor* blir omsorgssvikt i barndommen tematisert gjennom historia Frank fortel om mora som trur ho er ulike amerikanske stjerner.¹⁵ I *domestic violence* blir døden visualisert ved ulike gjenstandar i heimen. Videoen har eit skjær av sjølv mord gjennom det stemma seier.

Desse videoane har ei sterk affektiv kraft. Men det ligg ein avgrunn mellom katastrofen og representasjonen av den, og den blir ikkje ålment tilgjengeleg ved å bli representert. For katastrofen kan ikkje bli tilgjengeleg for nokon andre enn dei som er involvert. Katastrofen, som skjer andre, kan ved definisjon vere estetisk, eller iallfall ha dei same kjenneteikna som det. Tilskodaren kan berre ta del i det estetiske verket som katastrofen utløyste (Bal 1999). Tilskodaren blir såleis via estetikken eit vitne til katastrofen. Det som skjer er at denne type estetikk prøver å knyte den kvardagslege temporaliteten til den som gjeld for katastrofen. Dette blir gjort på måtar som prøver å lindre traumet. Slik blir den interesselaue merksemda i estetikken hjå Kant snudd til bevitning. Dette fører til at dei overlevande av katastrofen kan gå tilbake til kvardagen sine banalitetar.

Det personlege og det politiske smeltar saman i Konow Lund sine videoar. Særleg er mange av dei videoane som har denne traumeestetikken eller katastrofepreget eit feministisk preg. Dette gjeld særleg *Lost Real Time*, der Konow Lund som kvinne blir slått gong på gong i ansiktet, *At the Doctor 1* og *2*, der Konow Lund i den fyrstnemnte snakkar til legen sin om kor vanskeleg ho har det og i den sistnemnte der ho blir undersøkt av ein kvinneleg lege over heile kroppen og der kvart punkt på kroppen blir likestilt med eit ord som begynner på self-, *Baby face assassin*, der Konow Lund grinande samanliknar seg sjølv med Solskjær, som ho hadde på nøkkelringen sin som ho no har mista, og *Video nr. 13 or Crime and Punishment*, der Konow Lund vekslar mellom å seie unnskyld og å kjefta. Ho spelar på sin eigen subjektivitet i ein traumeestetikk. Katastrofen blir ikkje lenger undertrykt og heller ikkje utnytta voyeuristisk. Desse videoane viser til ei spesifikk form for katastrofar som kan bli koda som kvinnelege og peike på sexisme. På den måten iverkset den heile den kjønnteoretiske tradisjonen rundt objektifiseringa av kvinnene, sjølv sagt særleg i

¹⁵ Jamfør vedlegg for heile historia frå denne videoen.

biletkunsten, men også elles i samfunnet. Den viser korleis den kroppslege objektifiseringa kan bli ei smerteerfaring, både psykisk og fysisk, for kvinner.

Er det absurd å hevde at katastrofen er den privilegerte sfæren til estetikken, og estetikken er det privilegerte området kor vi, som eit kulturelt samfunn, heva over skiljelinjene mellom privat og offentleg rom, kan behandle katastrofen?, spør Mieke Bal. Eg vil hevde at i høve til feminisme som politisk prosjekt er denne forma for estetikk naudsynt. Fordi som Bal skriv vidare er målet med katastrofeestetikken er å bryte den sosiale orden ved å få tilskodaren til å kome ut av det uinteresserte velbehaget i det interesselause.¹⁶ Viss det uinteresserte og det likegyldige blir fjerna kan det interesselause bli omdefinert, ikkje som likegyldig til verda, men som det å sake farten, riste av seg det sjølvsentrerte og partiske og ta seg tid til å fylle rolla som sympatisk vitne (Bal 1999). Dette er det Konow Lund sine verk freistar gjere. Det set tilskodaren som vitne til traume i høve til kvinnelege erfaringar. Særleg er erfaringane grunna i ei mislukka søking etter nærleik. Det ligg eit lag av einsemd og depresjon over verka hennar. Og dette bør lesast i eit kjønnspektiv, det er ei kjønna erfaring. Katastrofeerfaringar og estetisk formidling bær kvarandre i videoarbeida hennar. John Ellis peikar på at det er nett dette media fotografi, film og fjernsyn bringer inn i samfunnet; ei bevitning. Informasjonssamfunnet gir visuelle prov og gjer at det tjuande hundreåret er vitninga sitt hundreår. Dermed blir alle del av det dei ser og kan ikkje lenger hevde at dei ikkje veit. Denne forma for oppleving gjennom media kom med utviklinga av mekaniske medium som samsvarer med korleis ein trur ein sansar den kvardagslege realiteten (Ellis 2000: 9-16). Slik sett kan videomediet vere spesielt godt eigna til å bære ein traumeestetikk. Estetikk og politiske rørsler som feminismen bør ikkje tynnast ut under alibiet ”det skjønne”, meiner Mieke Bal. Det blir den heller ikkje i desse videoane av Konow Lund.

Samanfatning

På ulike vis og med ulike verkemiddel skapar Konow Lund eit personleg uttrykk som viser spesifikt kvinnelege erfaringar. Form og innhald, det vere tilhøvet til fjernsynsestetikk, den antiestetiske *slappe* kunsten; alle desse trekka bygger opp under den karakteristiske traumeestetikken. Og det som blir til estetiske arbeid er resultat av den kvardagslege erfaringa av å vere kvinne.

¹⁶ Det interesselause er her henta frå Kant sin estetikk, der den reine estetiske opplevinga er karakterisert ved eit interesselaust velbehag. Det tyder at opplevinga av det estetiske objektet er heva over bruksverdien eller den materielle verdien gjenstanden måtte kunne ha.

Konow Lund sine karakterar, som som oftast er ho sjølv, er offer for dette traumet, men ein kan likevel ikkje hevde at Konow Lund har eit kvinnesyn i sine videoar der kvinna eintydig er eit offer. Til dømes i *Baby face Assassin* og *I'll never be hungry again* er der ein undertone av humor som bryt med offerrolla. I *Baby I'm gonna leave you now* og *Video nr. 13 or Crime and Punishment* er Konow Lund den handlande i at ho druknar seg i *Baby I'm gonna leave you now* og at ho vekslar på å vere gjerningsmann og offer i den sistnemnte. I *You ignore me* er kvinna som står igjen eit offer i det at ho har blitt forlatt, men ho har likevel ein stoltheit og ho seier klart og tydeleg i frå om at ho blir oversett. Ho inntar ikkje ei ynkeleg offerrolle. Konow Lund viser eit nyansert kvinnebilete i sine videoar, men med fokus på negative kvinnelege erfaringar. I dette negative ligg kimen til protesten dei utseier. Videoane kan tolkast feministisk og set fingeren på kvinner si rolle i samfunnet i dag.

Eit anna aspekt ved videoane hennar er at dei omhandlar relasjonar. Dette viser til kvinner sin ståstad i forhold til sosiale og private forhold. Her er der spor av ei relasjonell forståing av kjønn. Kvinna blir sett inn i medmenneskelege forhold.

Konow Lund sin lågteknologiske bruk av videomediet er effektiv i høve til å vise sterke, men nære og kjenslevarer uttrykk. Ho brukar nokon av dei teknikkane fjernsynet brukar for å skape eit nærare inntrykk. På same viset som i såpeoperaen kan dette tolkast som feminine karakteristikkar. I det at verka hennar er populærkulturelt prega finst der også trekk av feminine verdiar. Tradisjonelt har det "låge" og populærkulturelle blitt sett som feminint i sin karakter (Modleski 1991: 23-34). Måten Konow Lund brukar videomediet på kan såleis knytast til kjønn. Men samtidig er ikkje dette det einaste aspektet ved arbeida. Eit anna aspekt er som Cottingham påpeikar at denne antiformalismen eller den slappe kunsten har eit moment av opprør i seg og at den i stor grad blei brukt av kvinnelege kunstnarar på 60- og 70-talet. Dei unge kvinnelege kunstnarane på 90-talet brukar denne forma særleg i samanheng med videomediet.

5. Det krasse og det vakre

Innleiingsvis blir det hevda at det kan sjå ut som om det er enklare å finne sin kunstnariske identitet ved å bruke levande bilete, sidan dei framleis er utradisjonelle innan kunstinstitusjonen. Det ser ein blant anna på stor grad av minoritetar blant dei såkalla videokunstnarane. Sidan det endå ikkje er skapt ein sterkt definert mannleg praksis er det rom for til dømes kvinnelege kunstnarar til å uttrykke seg friare. Korleis brukar då Anne Katrine Dolven og Lotte Konow Lund dei levande bileta?

Form og kommunikasjon

Dei to kunstnarane er svært ulike i form og kommunikasjonsmåte. Dolven skil seg med sin formalisme sterkt frå Konow Lund sin lågteknologiske bruk av mediet. Hos Dolven er det det vakre og godt planlagde formmessige som står i sentrum, mens hos Konow Lund er det det motsette; ein rufsete antiformalisme. Men dei har likevel noko felles og det er at dei har ei enkel form og at dei arbeider med enkle verkemiddel, til dømes berre ein kameravinkel og ingen eller liten bruk av klipping.

Konow Lund tek opp sterke kjensler i sine videoar. Her ser vi ein annan likskap, for Dolven sine levande bilete fokuserer også på kjensler, men meir varsamt og roleg. Nett som Konow Lund er uttrykka hennar kjenslevare, men varsame og glidande mellom distanse og det nære. Kunstnarane uttrykker private og nære tema gjennom to svært ulike former for bruk av levande bilete. Det kan sjå ut som at ein av grunnane til at kvinner i så stor grad brukar video er at mediet eignar seg godt til å presentere dei "nære ting".

Dolven vise-og-skjule-strategi kan også sjåast som feminint, men på eit heilt anna vis enn hjå Konow Lund. I dei poetiske og stramt komponerte arbeida ligg ei feminine erfaring av verda under. Mykje av det desse to kunstnarane viser i sine levande bilete er tema kring kjønn. Men det handlar ofte om ting som ikkje berre gjeld kvinner, men kanskje i like stor grad menn. Til dømes kjensler, subjektivitet, tid, traumeerfaringar og liknande. Det kan tolkast i eit kjønnsperspektiv i høve til at begge kunstnarane er kvinner og at dei har stor overvekt av kvinner i sine arbeid. Konow Lund er eksplisitt feministisk i sin sjølvscenesetjing, mens Dolven er meir subtil.

Feminin tid

Dolven vidarefører minimalismen ho har i sine maleri i filmene og videoane sine. Til dømes kjem dette fram i måten tida er strukturert på. Det er ei minimal tid, der gjentakinga står fram. Nesten alle arbeida er strukturert rundt ein repetisjon. Tida står nesten stille, berre små rørsler gjer at tilskodaren blir merksam på at den går. I bruken av tid i er Konow Lund annleis. Dei fleste videoane hennar er strukturert rundt ei verbal forteljing, der Konow Lund ser i kamera og fortel. Slik står dei ein stad innan den tradisjonelt maskulint koda lineære tida, som er grunnleggande for forteljingane hennar. Men dei videoane som er fragmentliknande har meir det same tidmedvitet som Dolven sine levande bilete, men dei er ikkje formidla på den same forsiktige måten. Tidbruken kan sjåast i samanheng med det Johansen kallar ei punktuell tidsforståing med noko formålslaust over seg. Det er sjølvtilstrekkelege augneblikk, der ting tar den tida dei treng. Dette prega både Dolven og Konow Lund sine levande bilete. Sjølv om Konow Lund sine videoar er basert på ei lineær forteljande tid kan dei seiast å innehalde denne punktuell tidsforståinga.

Den punktuelle tida hjå Johansen slektar på det Kristeva kallar feminine tidsformer, den monumentale og den repeterande, der ho hevdar at den kvinnelege subjektiviteten er knytt til desse variantane av tid. Dolven sine verk tematiserer desse formene for tid og det er særleg synleg i repetisjonane. Denne repetisjonen finst også hjå Konow Lund i videoane *Lost Real Time* og *walk on boys*. Den monumentale tida er knytt til det evige og er ei altomgripande tid som skil seg sterkt frå den lineære forståinga av tid. Begge desse tidsformene er knytt til den kvinnelege subjektiviteten ved morskapet og reproduksjonen (Kristeva 1979). Den lineære tida som tilhøyrrer historia og språket er tradisjonelt maskulint koda. Konow Lund har mange videoar som er sterkare knytt til den lineære tid og dei er dermed sterkare maskulint koda i sin tidsbruk. Særleg Dolven sine verk, men også desse to verka av Konow Lund, er feminine i sin tidsbruk og denne tidsbruken tematiserer kvinneleg tilhøve til tid. Dei inneheld ein feminin rytme og viser samtidig til den monumentale tida. Dei levande bileta hjå Dolven er sterkt prega av inga byrjing og ingen slutt og såleis viser dei til det evige. Denne nesten stillestående varigheita skil seg frå den meir maskulint prega lineære tida, som er framoverskridande.

Delvis Konow Lund og Dolven meir gjennomført tar eit steg tilsides for den lineære tidsoppfatninga. Tidsbruken deira kan i eit vidare perspektiv sjåast som eit forsøk på å uttrykke noko utanfor hegemoniet og då noko som kan seiast å vere feminint, eller er resultat av kvinnelege subjeksposisjonar. Dette gjenspeglar to tendensar innan feminismen, der den

eine fokuserer på kvinner som annleis enn menn og ønskjer å fremme det dei ser som spesifikke feminine former for ytringar og den andre der kvinner forlangar ein plass i den allereie maskulint styrte symbolske orden eller ålmenta (Whitford 1991).

Denne kvinnelege tida hjå Kristeva kan knytast til tidsbruken i såpeopera, som har tradisjonelt blitt sett som ein kvinnegenre, delvis på grunn av formale og innholdsmessige trekk, men og på grunn av det store kvinnelege publikumet. Tania Modleski skriv om såpeoperaen at den ikkje har ein slutt og dermed bryt med det som er vanleg i forteljingar. Ho refererer til Roland Barthes der han hevdar at noko av gleda ved ei forteljing ligg i utløysinga av forventingane som ligg i teksten. Dermed oppstår ein ny orden, for forventing er uorden, meinte han. Slik kjem det som tradisjonelt er sett på som karakteristisk for ei forteljing fram; den gjenopprettar ei form for orden, sjølvsagt er det ei ny form for orden, som var førebels ute av funksjon. Modleski hevdar at sanninga for kvinner ikkje ligg i denne forløysinga i avslutninga, men nett i forventinga og dermed ikkje i orden men i uorden. Dette finst i såpeoperaen sidan den ikkje har ein slutt. Såpeoperaen tilbyr løftet om udødelegskap og evig atterkoming (Modleski [1982] 1990: 88-89). Her viser Modleski at såpeoperaen er basert på det Kristeva sin omgrep om feminine former for tid. Dette er noko som er vist i Dolven sin levande bilete og i dei av Konow Lund som brukar repetisjonen som grunnprinsipp. Dei har ingen byrjing eller slutt, og skapar forventningar som ikkje blir utløyst. Tilskodaren stiller spørsmål i møtet med desse bileta, men får ingen eller svært få svar. Forventingane har såleis ingen slutt. Slik peikar tidsbruken deira på ei forventing som blir haldt og ikkje avslutta og at dette er ein type uorden.

Tilhøvet til det mannlege kunstnarsubjektet

Begge kunstnarane kommenterer den mannlege kunstnaren og hans hegemoni i sine verk. Konow Lund klarast i si visualisering og tematisering av mytifikeringa av Jeff Buckley sin død i hennar video *Baby, I'm gonna leave you now*. Dolven, på si side, har eit formalestetisk tilhøve til tidlegare vestleg kunsthistorie og spelar direkte på den kanoniserte kunsthistoria. Særleg er dette tydeleg i siteringa av Munch og forholdet til tysk romantikk. Slik kommenterer ho direkte det mannlege hegemoniet innan biletkunsten. Kommenteringa hennar har ei viss grad av hyllest til dei gamle meistrane i seg, men i val av eit anna medium og det faktum at ho er kvinne og at mannen i mange av verka er bytta ut med ei kvinne eller kvinnelege kroppsdelar, ligg der ein kritikk. Kjønnnet peikar kvinner, både som motiv og tema i kunstverka, men også som kvinnelege kunstnarar, si rolle innan kunstinstitusjonen. Konow

Lund peikar på mytifiseringa av det mannlege kunstnarsubjektet og stiller i sitt verk spørsmålet om den same mytifiseringa er mogeleg med eit kvinnelege kunstnarsubjekt. Slik peikar begge kunstnarane på sine eigne roller som kvinnelege kunstnarar. Som hevda under analysen av Dolven sitt tilhøve til Munch, er det distanseskapande å skape sitat av tidlegare meistarar i eit anna medium. Denne distansen gjer det lettare å etterlikne på ein fri måte. Slik er både tida, mediet og kjønnet annleis.

Hjå Konow Lund ser vi at ho sterkare plasserer seg innan ein kvinneleg tradisjon i sin bruk av videomediet. Ho følgjer i fotspora etter kvinnelege pionerar innan videokunsten på 60- og 70-talet både i form og sjølvscenesetjing. Dette kjem som nemnt tydlegast fram i siteringa av Martha Rosler. Videoen til Konow Lund aktiviserer det same innhaldet som Rosler, kring kvinnelege subjektivitet. Den kan også lesast som ein hyllest til desse kvinnelege forgjengarane. Her er der ingen distanse i medium og kjønn og distansen i tid er mindre enn hjå Dolven.

Former for femininitet

Trass i ulikestil og ulik bruk av mediet tematiserer dei det same; kvinneleg identitet. Analysen av arbeid av dei to kunstnarane peikar på at det feminine også har mangfaldige uttrykk. Konow Lund og Dolven tilarbeider femininitet på ulike vis. Konow Lund er opptatt av relasjonar og viser resultat av kvinnelege erfaringar i relasjonar. Ho har ei relasjonell oppfatning av det feminine. Gjennom ein traumeestetikk basert på sterke kjensler tar ho opp erfaringar frå kvardagen. Dette er det å bli forlatt, ei undertrykkande sosialisering av kvinner, spørsmål om skuld og tilgiving i høve til menneskelege relasjonar, ei framandgjerding i sosiale situasjonar og i den private heimen og vald. Slik set ho fingeren på feministiske tema. Ho peikar mykje på ei form for offerrolle, men dette er ikkje det einaste aspektet. Vi ser til dømes ein undertone av sarkasme og humor i mange videoar og nokre av kvinnene står fram og seier klart i frå om at dei ikkje finn seg i uretten dei blir utsett for. Dei er ikkje berre offer, men i *Video nr. 13 or Crime and Punishment* også gjerningskvinne. Konow Lund presenterer ein mangfaldig relasjonell form for femininitet. Kjønn trer klart fram som ein sosial og historisk storleik.

Dolven er opptatt av relasjonar, men også i stor grad natur og ulike livsfasar. I fleire arbeid viser ho ei ung jente. Her ser vi kjønnsidentitet tematisert i samanheng med ungdom og pubertet. Identiteten i ei spesifikk livsfase blir vist. Men det som klarast trer fram er

samanhengen mellom kjønn og natur. Dolven brukar kvinner saman med naturen i mange arbeid. Her ser ein ei jamstilling av desse det feminine med naturen. Tydlegast kjem det fram i *melankoli* og *januar*.

Fleire arbeid av Dolven viser til kjærleik som tema og i dette temaet blir relasjonar og kvinneleg femininitet tematisert. Ho viser korleis subjektet svinn hen og går opp i ein høgare einskap med objektet for kjærleiken i *The Kiss*, men tematiserer kommunikasjonsvanskar mellom mann og kvinne og kjærleikssorg i *it could happen to you* og *from his last winter*.

Slik viser dei to kunstnarane ulike former for femininitet. Der er eit mangfald innan kvar kunstnar sine arbeid og skilnadar mellom dei to kvinnene. Dolven er meir orientert mot naturen enn Konow Lund. Og sjølv om begge viser relasjonelle former for femininitet, er det ulike sider ved relasjonar som blir vist. Den største skilnaden her er at Konow Lund viser sterkare og meir negative kjensler. Slik er det feminine i ein videokunstkontekst som i resten av samfunnet ikkje noko einfaldig.

Sjølvsagt har også begge kunstnarane maskuline trekk i sine arbeid. Hjø Konow Lund vil dette blant anna seie at ho brukar ei lineær tid og hjå Dolven i bruken av det sublime som tradisjonelt har vore noko som har karakterisert arbeid av mannlege kunstnarar. Men hjå Dolven er film- og videoarbeida prega av å vere svært vakre. Men dette vakre står ikkje fram einsidig, men viser til det semiotiske og skremmande. Men arbeida hennar har ein annan estetikk over seg som vanskeleg kan passe til denne traumeestetikken Konow Lund baserer seg på.

Kunsten til Konow Lund og Dolven reflekterer den merkelege plasseringa av kvinner i vårt samfunn vis a vis dei dominerande modellane av identitet og sjølvskap i den vestlege moderniteten (Battersby 1999). Slik freistar begge kunstnarane å fri kvinna frå den dominante tydinga bilete av kvinner er underlagt. Dette gjer dei ved å skape, på ulike måtar, ei spesifikk form for ytring nærare den feminine kroppen og kjenslene.

Ei friare ytring?

Analysen av dei to kunstnarane sine arbeid viser at dei levande bileta innbyr til svært ulik bruk, men at begge kunstnarane uttrykker seg godt ved dette mediet. Kvar for seg i sine arbeid viser dei eit breitt spekter av tema og motiv og ulikskapane dei imellom viser mangfaldigheita hjå kvinnelege kunstnarar som lagar levande bilete.

Det kan sjå ut som om det levande bileta og den relativt korte historia gir rom for ein eigen diskurs og ei eigen form for representasjon. Dolven finn sin eigen stil i det stramt komponerte og nøye lyssatte biletet som i nokre tilfelle er heilt på grensa til å vere eit stillbilete, mens Konow Lund har ein annan stil der ho brukar mediet slik at ho nyttar dei mogelegheitene for røff, umiddelbar og kjenslesterk formidling som ligg i videomediet. Dolven greier å gi ei kjensle av at ho formidlar noko som tilskodaren ikkje greier gripe og som verkar skremmande; det semiotiske. Dette oppnår ho fyrst og fremst gjennom forma i den spesielle tidsbruken og dei evige repetisjonane som er knyt til mediet sine mogelegheiter. Dette kunne vanskeleg vore uttrykt gjennom eit anna medium. Konow Lund sine historier er også vanskeleg å tenke seg i eit anna uttrykksmiddel.

Videokunst er ei relativt ny form for representasjon, der det kanskje kan vere håp om at den kan representere annleis, men også vere annleis; ved å vere det andre og bli plassert på sidelinja av makthegeioniet. For å vere kvinneleg kunstnar er ikkje berre eit spørsmål om biologi, men medfører å ha ein marginal posisjon i høve til historia og kulturen som har forvist den menneskelege perfeksjon til omgrep knytt til maskuline idear om fridom og autonomi (Battersby 1999). Dette kan bli utnytta til å uttrykke seg på utsida av det som er kontrollert av det mannlege hegemoniet og kan skapa fridom til å uttrykke noko anna.

6. Kjeldeliste

Litteraturliste

- Antin, David (1975), "Video: The Distinctive Features of the Medium", s. 147-166, i Hanhardt, John G. (red.) (1990), *Video Culture. A Critical Investigation*, New York: Peregrine Smith Books.
- Archer, Michael ([1997] 2002), *Art since 1960*, London: Thames and Hudson.
- Bal, Mieke (1999), "Snow White in the Wrong Story: Cultural Analysis, Aesthetics, and Catastrophic Culture" i Gripsrud, Jostein (red.) (1999), *Aesthetic Theory, Art and Popular Culture*, Bergen: Høyskoleforlaget.
- Bal, Mieke (1999), *Quoting Caravaggio*, Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Batchelor, David et.al. (red.) (2001), *Anne Katrine Dolven*, Bern, Nürnberg og London: Kunsthalle Bern, Verlag für moderne Kunst Nürnberg og Kunsthalle Nürnberg.
- Battersby, Christine (1999), "How to Radicalise Kant: Feminism, Difference and Artistic Taste", i Gripsrud, Jostein (red.) (1999), *Aesthetic Theory, Art and Popular Culture*, Bergen: Høyskoleforlaget.
- Benjamin, Walter ([1955] 1970), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Biesenbach, Klaus, Huberman, Anthony og Smith, Amy (red.) (2002), *Video Acts: Singel Channel Works from the Collection of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust*, New York: P.S. 1 Contemporary Art Center.
- Birnbaum, Daniel (1998), "Lights on the Nordic", i *Art Press* Nr. 232 Februar 1998, Paris: Art Press.
- Bischoff, Ulrich (2002), *Munch*, Köln, London, Madrid, New York, Paris og Tokyo: Taschen.
- Bjørgeengen, Kjell (red.) (1997), *Phase # 1 True Blanking*, Oslo: Kunstnernes Hus.

- Bjørkås, Svein (2002), "Makt og organisasjon i norsk kunstliv. Internasjonale impulser og nasjonale endringstendenser", i Svein Bjørkås (red.) (2002), *Kulturproduksjon, distribusjon og konsum. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind III*. Bergen: Høyskoleforlaget.
- Blekastad, Ingrid (red.) (2001), *Syv ambivalente fortellinger om KJØNN og IDENTITET*, Lillehammer og Trondheim: Lillehammer Kunstmuseum og Trondheim Kunstmuseum.
- Blom, Ina (2003), "Noen raske tanker om STAIRS", i *Kunst* nr. 1 2003 Oslo: NKLf Kunstforlag, s. 6-9.
- Blom, Ina (1997), "Forms of Waiting", i Dolven, Anne Katrine (red.) (1997), *Januar*, Køln: Salon Verlag.
- Bode, Steven (2002), "Anne Katrine Dolven", us., i Dolven, Anne Katrine (red.) (2002), *it could happen to you*, London: Film and video umbrella.
- Bordwell, David og Thompson, Kristin ([1979] 1997), *Film Art*, New York, St. Louis, San Francisco, Auckland, Bogotá, Caracas, Lisbon, London, Madrid, Mexico, Milan, Montreal, New Delhi, Paris, San Juan, Singapore, Sydney, Tokyo og Toronto: McGraw-Hill Companies.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 1996), *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge: Polity Press.
- Boym, Per Bj. (red.) (1998), *Frie Kunster*, Oslo: Museet for Samtidskunst.
- Brandtzæg, Kari (2001), *...ambivalent, artificial, authentic, banal, beautiful, coded...*, Oslo: Galleri Wang.
- Brown, Neal (red.) (1998), *Tracey Emin*, London: Jay Joplin.
- Brown, Laura S. (1995), "Not Outside The Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", s. 100-112, i Caruth, Cathy (red.) (1995), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.

- Buvik, Per og Eggum, Arne Kristian et. al. (red.) (2001), *Munch og Kvinnen*, Bergen: Bergen Kunstmuseum.
- Caruth, Cathy (red.) (1995), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Chadwick, Whitney (red.) ([1990] 2002), *Women, Art and Society*, London og New York: Thames and Hudson.
- Cottingham, Laura (2000), *Seeing through the seventies: essays on feminism and art*, Amsterdam: G&B Arts International.
- Crimp, Douglas (1993), *On the Museum`s Ruins*, Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press.
- Cubitt, Sean (1991), *Timeshift: on video culture*, London og New York: Routledge.
- Cubitt, Sean (1993), *Videography. Video Media as Art and Culture*, London: MacMillan.
- Danbolt, Gunnar ([1997] 2001), *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Oslo: Det norske samlaget.
- Dennison, Lisa, Spector, Nancy og Young, Joan (red.) (2003), *Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Museum Collections*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Doherty, Claire (2001), "Utan tittel", i David et. al. (red.) (2001), *Anne Katrine Dolven*, Bern, Nürnberg og London: Kunsthalle Bern, Verlag für moderne Kunst Nürnberg og Kunsthalle Nürnberg.
- Dolven, Anne Katrine (1988), *Anne Katrine Dolven*, Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Dolven, Anne Katrine (1991), *1991*, Helsinki: Nordiskt Konstsentrum.
- Dolven, Anne Katrine (1992), *linkshändig engel rechtshändig engel*, Berlin: Galerie Gebauer u. Gunther.

- Dolven, Anne Katrine (1993), *A K Dolven*, Berlin: Galerie Gebauer u. Gunther.
- Dolven, Anne Katrine (red.) (1997), *Januar*, K ln: Salon Verlag.
- Dolven, Anne Katrine (red.) (2002), *it could happen to you*, London: Film and video umbrella.
- Eiebakke, Anders (red.) (2000), *Schpaa: Du har ikkje en sjans – ta'n!*, Oslo: UKS.
- Ellis, John ([1982] 1992), *Visible Fictions: cinema, television, video*, London: Routledge.
- Ellis, John (2000), *Seeing Things. Television in the age of uncertainty*, London og New York: I.B. Tauris Publishers.
- Enwezor, Okuwui (red.) (2002), *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung.Katalog*, Kassel: Hatje Cantz.
- Eriksen, Trond Berg (1999), *Tidens historie*, Oslo: J M Stenersen forlag.
- Eriksen, Thomas Hylland (2001), * yeblikkets tyranni*, Oslo: Aschehoug.
- Faber, Hege (1997), ”Screens”, i *Billedkunstneren* Nr. 7 1997, Oslo: Norske Billedkunstnere, s. 6-8.
- Fibicher, Bernhard (2001), ”Hinter den Bildern”, i Batchelor, David et. al. (red.) (2001), *Anne Katrine Dolven*, Bern, Nürnberg og London: Kunsthalle Bern, Verlag f r moderne Kunst Nürnberg og Kunsthalle Nürnberg.
- Fifer, Sally og Hall, Doug (red.) (1990), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture and BAVC.
- Folie, Sabine og Glasmeier, Michael (2002), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attit den in Fotografie, Film und Video*, Wien: Kunsthalle Wien.
- Gjesvik, Torild (2003), ”Anne Katrine Dolven: Still Life”, i *Kunst* Nr. 1 2003, Oslo: Norske Kunstforeningers Landsforbund, s. 10-13.
- Glasmeier, Michael (1997), ”Seeing Sounds”, i Dolven, Anne Katrine (red.) (1997), *Januar*, K ln: Salon Verlag.

Glasmeier, Michael (2001), "Forførelsens strategier", i Dolven, Anne Katrine et. al. (red.) (2001), *In Residence*, Oslo: Kunstnernes Hus.

Goldberg, RoseLee ([1979] 2001), *Performance Art. From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson.

Goodnow, Kathrine Judith (1994), *Kristeva in FOCUS From theory to FILM ANALYSIS*, Bergen: Doktorgradsavhandling ved institutt for medievitenskap, UiB.

Greenberg, Clement ([1961] 1969), *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Beacon Press.

Gripsrud, Jostein (1995), *The Dynasty Years*.

Hollywood Television and Critical Media Studies, London og New York: Routledge.

Grosz, Elizabeth (1990), *Jacques Lacan: a feminist introduction*, London og New York: Routledge.

Grøgaard, Stian (2001), *Det vage objektet*, Oslo: Unipax og Statens Kunstakademi.

Grøgaard, Stian, Morgenstern, George, Myklebust, Ragnar B. og Paasche, Marit (red.) (2004), *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*, Oslo: Unipax og Statens Kunstakademi.

Hammer, Bengt (1995), "Innledning", s. 13-32, i Kant, Immanuel ([1790] 1995), *Kritikk av dømmekraften*, Oslo: Pax Forlag.

Hanhardt, John G. (1991), "Dé-collage/Collage: Notes Toward a reexamination of the Origins of Video Art", s. 71-77, i Fifer, Sally og Hall, Doug (red.) (1990), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture and BAVC.

Haustein, Lydia (2003), *Videokunst*, München: Verlag C. H. Beck.

Heggem, Lin Marte (2003), *Kvinnelige billedkunstneres status i norsk kunstliv – mannsstyre eller likestilling?*, Oslo: Hovudfagsoppgåve i kunsthistorie, UiO.

- Ikdal, Irene (2000), *Video som kunst: en studie i norsk videokunst: pionørtiden 1975-1990*, Oslo: Hovudfagsoppgåve i kunsthistorie, UiO.
- Iles, Chrissie (2001), *The projected image in American art 1964-197*, New York: Whitney Museum of American Art.
- Iversen, Irene (1993), "Feministisk litteraturteori", s. 55-61, i Kittang et.al. (red.) ([1993] 1996), *Moderne litteraturteori. En innføring*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Jakobson, Roman ([1933] 1996), "Hva er poesi?", s. 113-124, i Kittang, Atle et.al. (red.) ([1991] 1996), *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Jameson, Friedrich (1991), *Surrealism without the unconscious*, s. 248-265, i Brooker, Peter og Brooker, Will (red.) (1997), *Postmodern After-Images. A Reader in Film, Television and Video*, London, New York, Sydney og Auckland: Arnold.
- Jaukkuri, Maaretta (1999), *Skulpturlandskap Nordland*, Nordland Fylkeskommune: Forlaget Geelmuyden.Kiese.
- Johansen, Anders (1996), "Tid på TV", s. 194-225, i Johansen, Anders (1996), *Gratie og andre forsøk på å finne seg til rette i det moderne*, Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Johansen, Anders (2001), *All verdens tid*, Oslo: Spartacus Forlag.
- Kant, Immanuel ([1790] 1966), *Kritik der Urteils kraft*, Stuttgart: Reclam.
- Kent, Sarah (1998), "Tracey Emin: Flying High", s. 31-37, i Brown, Neal (red.) (1998), *Tracey Emin*, London: Jay Joplin.
- Kolbjørnsen, Tone Kristine (1993), "Kjønn og filmopplevelse. En introduksjon til psykoanalytisk og feministisk filmteori", s. 125-140, i Carlsson, Ulla (red.) (1993), *Nordisk forskning om kvinner och medier*, Göteborg: Nordicom.
- Konow Lund, Lotte (red.) (1998), *ID*, Oslo: Riksutstillingene.
- Krauss, Rosalind (1978), "Video: The Aesthetics of Narcissism", s. 179-191, i Hanhardt, John (red.) ([1986] 1990), *Video Culture. A Critical Investigation*, New York: Peregrine Smith Books.

- Kremeier, Ulrike (2000), *A. K. Dolven Fred Thielers Preis für Malerei 2000*, Berlin: Berlinische Galerie.
- Kristeva, Julia ([1975] 1996), "Fra en identitet til en annen", s. 257-279, i Kittang, Atle et.al. (red.) ([1991] 1996), *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Kristeva, Julia ([1979] 1986), "Women's Time", s. 187-213, i Moi, Toril (red.) (1986), *The Kristeva Reader*, Oxford: Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia ([1980] 1984), *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, Oxford: Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1987a), *In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1987b), "Melankoli og kunstnerisk skaperkraft", i Iversen, Irene (red.) (2002), *Feministisk litteraturteori*, Oslo: Pax forlag.
- Kristeva, Julia (1987c), *Tales of Love*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1991), *Strangers to ourselves*, New York: Columbia University Press.
- Lampalzer, Gerda (1992), *Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Wien: Forschung Promedia.
- Larsen, Peter (1999), "Samspill: Tekst, musikk og levende bilder", s.111-137, i Hausken, Liv og Larsen, Peter (1999), *Medier – tekstteori og tekstanalyse*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Lazzarato, Maurizio (2002), *Videophilosophie*, Berlin: b_books Verlag.
- Levin, Kim (1996), *The Scream. Nordic Fine Arts*, København: Arken Museum of Modern Art.
- Linneberg, Arild (1999), *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori*, Oslo: Gyldendal.

- Lorraine, Tamsin E. (1990), *Gender, Identity and the Production of Meaning*, Boulder, Colo.: Westview Press.
- Lynton, Norbert ([1980] 2001), *The Story of Modern Art*, London og New York: Phaidon Press.
- Malsch, Friedemann, Streckel, Dagmar og Perucchi-Petri, Ursula (1995), *Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung*, Zürich: Cantz.
- Mehren, Stein ([1963] 1995), ”Jeg holder ditt hode”, s. 382, i Havnevik, Ivar (red.) ([1971] 1995), *Lyrikkboken: norske dikt fra Bjerregaard til Mehren*, Oslo: Den norske bokklubben.
- Melgaard, Bjarne (2003), *Skam. Festspillutstilling 2003*, Bergen: Bergen Kunsthall.
- Me_linger, Karin (red.) (2001), *DOGMA 95 Zwischen Kontrolle und Chaos*, Berlin: Alexander Verlag.
- Modleski, Tania ([1982] 1990), *Loving with a Vengeance. Mass-produced fantasies for women*, London og New York: Routledge.
- Modleski, Tania (1991), ”Femininity as Mas(s)uerade”, s. 23-34, i Modleski, Tania (1991) *Feminism without Women*, New York og London: Routledge.
- Moi, Toril (red.) (1986), *The Kristeva Reader*, Oxford: Basil Blackwell.
- Moi, Toril ([1995] 2002), *Simone de Beauvoir. En intellektuell kvinne blir til*, Oslo: Gyldendal.
- Moi, Toril ([1998] 2002), *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori*, Oslo: Gyldendal.
- Moi, Toril (2001), *Jeg er en kvinne: det personlige og det filosofiske*, Oslo: Pax.
- Movin, Lars (2001), *Videologier*, København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Movin, Lars (2003), *Videologier 2*, København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.

- Mullarkey, John (red.) (1999), *The New Bergson*, Manchester og New York: Manchester University Press.
- Müller, Peder K. (2002), *Fjernsynsrealisme som videokunst – en medieanalytisk undersøkelse av filmen dial H-I-S-T-O-R-Y (1997)*, Oslo: Hovudfagsoppgåve i medievitenskap, UiO.
- Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, s. 34-47, i Kaplan, E. Ann (red.) (2000), New York og Oxford: Oxford University Press.
- Murray, Linda og Peter ([1963] 2002), *The Art of the Renaissance*, London: Thames and Hudson.
- Nietzsche, Friedrich ([1872] 1999), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, München: Der Goldmann Verlag.
- Owens, Craig (1992), *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley: California University Press.
- Paasche, Marit (1998), *Bilder av tid og rom: en analyse av Bill Violas videoverk The Passing*, Bergen: Hovudoppgåve i kunsthistorie, UiB.
- Popper, Frank ([1993] 1997), *Art of the Electronic Age*, London: Thames & Hudson.
- Rees, A. L. (1999), *A History of Experimental Film and Video*, London: British Film Institute.
- Rosler, Martha (1990), “Video: Shedding the Utopian Moment”, s. 31-50, i Fifer, Sally og Hall, Doug (red.) (1990), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture and BAVC.
- Ross, David (1984), “Truth or Consequences: American Television and Video Art”, s. 167-178, i Hanhardt, John (red.) ([1986] 1990), *Video Culture. A Critical Investigation*, New York: Peregrine Smith Books.
- Runolfsson, Halldor Björn (1990), *Anne Katrine Dolven Odd Nerdrum*, Lunden: Horsens Kunstmuseum.
- Rush, Michael (1999), *New Media in Late 20th-Century Art*, London: Thames & Hudson.
- Rush, Michael (2003), *Video Art*, London: Thames & Hudson.

- Schäffer, Anne (2003), ”A K Dolven. Yrke: Kunstner Adresse: London og Lofoten”, i *Kunst* Nr. 1 2003, Oslo: Norske Kunstforeningers Landsforbund, s. 2 -5.
- Schimdt, Staffan (red.) (1999), *Familjen/The Family Show*, Linköping: Passagen Linköpings Konsthall.
- Schlieker, Andrea (2004), “moving mountain: time and transformation in the work of A K Dolven”, i Dolven, Anne Katrine (red.) (2004), *moving mountain*, Bergen: Bergen Kunsthall.
- Schumacher, Rainald og Winzen, Matthias (red.) (2002), *Just Love Me. Post\Feminist Positions of the 1990s from the Goetz Collection*, Bergen: Bergen Kunstmuseum.
- Seppälä, Marketta (red.) (1996), *Strangers in the artic. 'Ultima Thule' and Modernity*, Helsinki: Frame Publications.
- Sjklovskij, Viktor B. ([1916] 1996), “Kunsten som grep”, s. 11-25, i Kittang, Atle et.al. (red.) ([1991] 1996), *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Slaatelid, Mari (1998), ”Eit designperspektiv på kunsten”, i Boym, Per Bj. (red.) (1998), *Frie Kunster*, Oslo: Museet for Samtidskunst.
- Solhjell, Dag (1995), *Kunst-Norge. En sosiologiske studie av den norske kunstinstitusjonen*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag (2001), *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Solomon-Godeau, Abigail (1992): *Mistaken Identities*, Seattle og London: University of Washington Press.
- Spector, Nancy (2002), *Matthew Barney The Cremaster Cycle*, Køl:n: Museum Ludwig.
- Sturken, Marita (1990), “Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the making of a History”, s. 101-124, i Fifer, Sally og Hall, Doug (red.) (1990), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture and BAVC.

- Taylor, Brandon (1995), *The Art of Today*, London: Everyman Art Library.
- Ustvedt, Øystein (2003), "Bryssomme videosnutter", i Låker, Jannicke (red.) (2003), *Jannicke Låker*, Oslo: Stenersenmuseet.
- Valjakka, Timo (2000), *A K Dolven*, Reykjavik: i8 galleri.
- Veiteberg, Jorunn (2002), *To whom it may concern. Marianne Heske*, Oslo: Museet for samtidskunst.
- Vold, Ståle (1997), "Forord", s. 20, i Bjørgeengen, Kjell (red.) (1997), *Phase # 1 True Blanking*, Oslo: Kunstnernes Hus.
- Welsh, Jeremy (red.) (1999), *Magnetic North: artists' video & film from Norway and Great Britain*, Trondheim: Wennbergs Trykkeri.
- Whitford, Margaret (1991), *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London: Routledge.
- Withers, Rachel (2001), "Slow motion in real time", i *nu: The Nordic Art Review*, vol. III nr. 1 2001, Bristol: The Leonardo Issue, s. 56-61.
- Zippay, Lori (red.) (1992), *An international guide. Artist's Video. Electronic Arts Intermix*. New York: Cross River Press.

Internettkjelder

- Allen, Jennifer (2000), "A. K. Dolven" i *ArtForum*, Mai 2000, Tilgjengeleg: http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9/38/ai_65649404 [15.05.2004]
- Mark, Lisa Gabrielle (2000), "Intercourse" i *ArtForum*, Mai 2000, Tilgjengeleg: http://articles.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is-9/38/ai_65649397 [14.06.2004]
- Schäffer, Anne (2002), "Bilder som slår", i *Kunst og design* [Online Journal], nr 4 2002, Tilgjengeleg: http://www.kunstogdesign.no/form402/videokunst_schaffer.html [22.10.2003]
- Vesterhagen, Vibeke (2001), "Lotte Konow Lund *Solitude for many*", i *Barokkminimalist* [Online Journal], årg. 1, nr. 3 2001, Tilgjengeleg: http://www.barokkminimalist.com/aarg1/nr3/BM03_art03.html [22.10.2003]

<http://www.smb.spk-berlin.de:8000/smpk/de/kalender/details.jsp?object/d=5313&typeId=10>
[06.06.2004]

www.af-moma.no

www.anthonywilkinsongallery.com

www.carliergebauer.com

www.galleriwang.no

www.munch.museum.no

www.vdb.org

Aviskjelder

Kokkin, Jan, "Feministisk videovold", i Morgenbladet 26.9.2003.

Sandberg, Lotte, "Lotte Konow Lund in 101 parts", i Aftenposten 3.9.1998.

Uggestad, Caroline, "Raffinert gjenbruk", i Morgenbladet 26.3.2004.

Hiorth, Hedemann Susanne, "Grepa kunstner", i Natt&Dag 11.2002.

Filmar og videoar

A K Dolven

forehead of man and winter mountain wall (1991), (2:58 min x 2), super 8 film,
projeksjonsstorleik kan varierst, dei to filmane skal visast parallelt ved sida av kvarandre

Saturday Night (1995), (60 min), videoprojeksjon, 150x500 cm, Laser Disc, installasjon med
ekstra CD med utandørslydar og ein utebenk i rommet

the power of the flower (1996), (12 min), video på monitor, VHS, monitor skal stå på golvet

short happiness last long (1996), (9:05 min), super 16mm film, projeksjonsstorleik kan varierast, Laser Disc utan lyd

januar (1997), (12 min), video, projeksjonsstorleiken kan varierst, Laser Disc

melankoli (1998), (5:32 min), videoprojeksjon, storleiken kan varierast, DVD

I Hold Your Head in my Hands (1999), (3:40 min), video på monitor, DVD utan lyd, monitor skal plasserast 2 meter oppe på veggen

Still Life (1998), (9 min), video på monitor, Laser Disc utan lyd på monitor installert på ein umalt pidestall

warmth (1999), (3:02 min), video på liten plasmaskjerm 8x15 cm, DVD utan lyd, installert på golvet, veggen eller på ei lita hylle

from his last winter (2000), (3:43 min), video, DVD utan lyd

The Kiss (2000), (7:44 min), 16mm film, projeksjonsstorleiken kan varierast, lydinstallasjon med ekstra bass sub woofer

looking back (2000), (15:12, 18:42, 17:44 min), 3 high speed 300fps super 16 films, 230x560cm, 3 DVDar utan lyd, skal visast på same tid

portrait with cigarette (2000), (6.18 min), video på flat skjerm med markant råme, 90x60 cm, DVD, høgtalarar installert på den motsette veggen frå skjermen

puberty (2000), (5:29 min), videoprojeksjon, 200x150cm, DVD

headlights (2001), (6:00 min), skal visast på 42" flat screen TV, DVD utan lyd

it could happen to you (2001), (4.09 min), projeksjon 260x190cm, 35mm film på DVD

between the morning and the handbag (2002), (4:13 min), 35mm film som videoprojeksjon inne i eit glinsande trerom, utan lyd

between the morning and the handbag II (2002), (2:35 min), 35mm film, to synkroniserte videoprojeksjonar mot kvarandre inne i eit kvitt glinsande trerom, utan lyd

stairs (2002), (4:16 min), digital video på monitor, utan lyd

2:57 (2002), (3.09 min), stor projeksjon, 500x700cm, 35mm film på DVD, utan lyd

hanging in front of the clock (2003), (3:26 min), digital video på monitor

The Meal (2003), (8:23 min), 16mm film, video på monitor, med lyd

between two mornings (2004), (4:00 min), 35mm film, 35mm projeksjon, utan lyd, storleiken kan varierast

4 min at 2 am 22 of July 2003 (2004), (4:00 min), 35mm film, 35mm projeksjon, utan lyd, storleiken kan varierast

The Girl's Room (2004), (7:20 min), video på monitor, med lyd

moving mountain (2004), (4:11 min), 35 mm film, videoprojeksjon med lyd, storleiken kan varierast

Lotte Konow Lund

I Know 100 Ways to Be a Good Girl (1997), (60 min), video med musikk

I'll never be hungry again (1997), (2:00 min), video med musikk og tale

At the Doctor 1 (1998), (4:30 min), video med tale

At the Doctor 2 (1998), (7:30 min), video med tale

Baby, I'm Gonna Leave You Now (1998), (4:05 min), video med musikk

Duck, I Won't Let You Leave Unsatisfied (1998), (4:05 min), video utan lyd

The total cycle of psychoanalysis in seven minutes (1998), (7:35 min), video med tale

Baby face assassin (1999), (6:20 min), video med tale

Frank`s an actor (1999), (6:30 min), video med tale

You ignore me (1998), (3:45 min), video med tale

Video nr. 13 or Crime and Punishment (1999), (2:15 min), video med tale, skal visast på ein skulestol, som ein skamfull elev, snudd inn mot eit hjørna, slik at tilskodaren er tvinga til å stille seg mellom veggen og stolen.

french lesson (2001), (2:20 min), video med tale

domestic violence (2001), (5:40 min), video med tale

Lost Real Time (2001), (9:00 min), video utan lyd

walk on boys (2001), (2:00 min), video utan lyd

7. Vedlegg

Tekstar frå Lotte Konow Lund sine videoar

Tale frå *Baby Face Assassin* (1999)

Jeg er ganske trist. Jeg har mistet eh jeg har mistet en ting som var veldig viktig for meg. Åsså ikke at jeg tror den er viktig for noen andre, men den var viktig for meg. Det var .. det var en liten rund sak i grønn plastikk, lysegrønn plastikk. Og hm .. Jeg pleide alltid å ha den nedi høyre lomme. Hver gang jeg var i en kjip situasjon, så ville jeg bare stikke hånda nedi høyre lomme og kjenne at den var der. Den var god å ta på og den var like stor som en gammeldags fem... femmer. Den hadde et lite merke på den ene siden, og på den andre var det et bilde av Ole Gunnar Solskjær. Ikke at jeg er noe spesielt opptatt av fotball eller av fotballspillere for den saks skyld, men det er et eller annet veldig spesielt med Ole Gunnar Solskjær da. Det er fordi... det er for det at når jeg er i en veldig vanskelig eller kjip situasjon, så...så ser jeg for meg en situasjon som jeg vet Ole Gunnar er oppi hele tiden. Og det er ... ikke sant... når han blir tatt ut på banen – sånn helt på slutten av en kamp- fordi de skal ha noen til å score, da. Så sender de han ut. Og eh.. han løper ut. Og så blir han kanskje litt blendet av solen og så ser han opp og så ser han bare et sånt fjell av mennesker, akkurat som det er tusenvis av mennesker der. Men ingen av de betyr noe. Og han er helt alene. Han er absolutt alene i hele verden, i det han løper ut der og alle ser på han og alle er på en måte med han, men ingen er det allikevel. Åsså fortsetter kampen en stund. Åsså kommer liksom øyeblikket, da. Han ser ballen langt der fremme. Og han vet at han må nå den ballen først. Og eh. Han løper og han løper og når han endelig når frem så er det liksom ikke – han merker ikke kroppen sin- Han tenker ingenting. Han kan ikke tenke. Han må bare sanse og ta avgjørelser da. Og han kommer frem. Og så i løpet av kanskje et hundredels sekund, kanskje et tusendels sekund, så tar han en avgjørelse på hva han skal gjøre. En hel taktikk. Så han bare snur seg. Han ser kanskje at det bare er en spiller mellom seg, målet og keeper. Som står kanskje ganske langt ute. Og så bruker han bare kroppen og alle sansene sine og gjør det han må da. Og...og jeg kjenner igjen den der følelsen når jeg sitter sammen med mange mennesker. Og først virker det bare som om alle menneskene er langt borte bortsett fra meg. Jeg er helt alene. Jeg er ikke en del av de. Og så sitter jeg kanskje med noen mennesker ved bordet. Og så føler jeg meg presset oppi et hjørne og da kunne jeg bare ta ned i lommen min og kjenne den lysegrønne tingen med Ole Gunnar Solskjær på. Og så kunne jeg bare høre et kjempebrøl. Solskjær ...!

Og så visste jeg hva jeg skulle gjøre. Jeg visste det neste trekket mitt. Og nå er den tingen et eller annet sted ut i verden, helt alene. Og noen finner den kanskje på gaten, men den betyr ingenting for de. Den betyr ingenting. Den blir bare en liten grøn plastikkting, med et nummer på den ene siden og Ole Gunnar Solstjær på den andre. De vil ikke skjønne noen ting. Og dessuten så mener jeg det at det har vært en viss effekt- og det er ikke overtro – mellom meg og Ole Gunnar. Når jeg holdt den lenge nok og så... Sånn som med de fire målene på under ti minutter i London. Det var et sånt øyeblikk. Da var jeg i en sånn situasjon og jeg holdt den hele tiden. Og så er det en ting til og det er at Ole Gunnar er alene i England. Og han er nordmann og vi er veldig få. Vi er bare 4,5 millioner mennesker, vi. Det er ikke mange mennesker det. Vi er grusomt alene. Og nå har jeg ikke den tingen. Og jeg kan ikke høre det brølet. Så nå Nå går jeg inn på do. Viss jeg er med folk og jeg ikke takler situasjonen, så spør jeg bare: hvor er do? Og så går jeg inn på do og så setter jeg meg ned. Og så synger jeg:

You are my Solstjær, my only Solstjær. You make me happy when days are grey.

Samtale frå *french lesson* (2001)

Den eldre dama seier ein setning på fransk som jenta så gjentar utan å kunne fransk. Videoen er teksta på engelsk.

Repeat after me. I can't always do what I want to do. What I've got to do, I'll do. Sometimes it hurts, but I do what I've got to do. I don't ask questions. Everything will pass. There are things one doesn't need to talk about. One shouldn't talk about everything. We've all got to adapt. I'm happy when I'm satisfied. The higher you climb, the deeper you fall. One shouldn't think too much. I know what I've got, but I don't know what I'll get. To be happy is not enough. A little slap hurts no one. I suppress my anxiety. Look at me; I've become a good girl.

Tale frå *I'll never be hungry again* (1997)

Ask God as my witness, ask God as my witness. They are not going to hit me, I'm going to get through this and when it is all over I'll never be hungry again nor any of my folks. If I have to lie, steal, cheat, or kill, ask God as my witness I'll never be hungry again.

Tale frå *Video nr. 13 or Crime and Punishment* (1999)

Jeg syns det er jævlig urettferdig. Unnskyld. Bortskjemt! Unnskyld. Lite velvillig.. Unnskyld. Du er så egoistisk. Unnskyld. Jeg må jo ha muligheten til å... Unnskyld. Jeg skjønner ikke

helt hva du vil, jeg asså. Unnskyld. Hva er det jeg kan gjøre? Unnskyld. Jeg blir så forbanna! Jeg har sagt unnskyld! Urettferdig! Unnskyld! Jeg er lei av å skamme meg. Unnskyld. Jeg har ikke lyst å snakke mer. Unnskyld. Jeg bare liker deg ikke. Unnskyld. Hysteriske kvinnfolk. Unnskyld. Drittkjerring. Unnskyld. Jeg syns du er patetisk. Unnskyld. Inkluderende. Unnskyld. Skikkelig misbruk. Unnskyld. Hva med meg da? Unnskyld. Feiging, asså! Unnskyld. Faen, asså! Unnskyld. Denne gangen her så vil jeg ikke si unnskyld. Unnskyld. Jeg har ingen ting å unnskyld meg for. Unnskyld. (Gjesp). Unnskyld. Tør ingen ting, asså! Unnskyld. Forbanna dritt, asså! Ja, unnskyld da! (Slår med tunga). Unnskyld. Ha det bra. Unnskyld. Se på meg da. Ja, unnskyld meg! Hold kjeft! Unnskyld. Ja, gå da. Unnskyld. Bli her! Unnskyld. No nekter jeg å si unnskyld. Unnskyld.

Tekst frå *At the Doctor 1* (1998)

I'm very grateful, that you took your time to see me, at this short notice, doctor. I take that as a sign that you will understand me. I'm very sick. You know I'm dying. You don't have to examine me, physically. Cause you will find nothing wrong with me. And I won't let you cut me up by sending me to a psychiatrist. Not this time. All the psychiatrists I've seen; they never find anything wrong with me. I think I should explain this to you thoroughly. It started last year, the exact date was the 22nd of August 1997, the time was 8.30 in the morning. I woke up and I went out to see myself in the mirror, and I had changed, very much. I was so ugly. And I have this pain, you know, inside. It was like my body was going to explode. And it hurt all to my fingertips. I tried to understand where it came from, but I couldn't. and I couldn't understand what it was. Then I realised after a while, what I have is some kind of cancer, not the kinds that you'll understand or know from before. This is a kind of cancer that is not really there. But it does the same things as cancer does. It carves me out from the inside, and it takes away all my happiness and all my vitality and reasons for living, basically. I went to so many doctors, to maybe get some help to take it away. But they couldn't help me. You know the smell of old people. You could sense that smell as I came in the door, couldn't you? I know you could because I saw the expression on your face. As a doctor you should know what that smell is. It's the smell of a dead body, but where the soul hasn't left. Well when I came in the door you could smell the dead soul. Do you ever think about why you wanted to become a doctor? Why you wanted to be someone who tries to save peoples life all the time? I tried to remember why I wanted to become what I am today. But I can't. It's like somebody erased it from my mind. You cannot really help me with much. But I'm not here to get help. I'm here to get anaesthetics. I hurt som much. I really do. The pain is so big. And I know that

it will get bigger the closer I get to death. And I don't think I can take that. I'm afraid. So you can help me, by giving me anaesthetics. I need a lot.

Tekst frå *At Doctor 2* (1998)

Self-Abandonment, Self-Abuse, Self-Acquired, Self-Assertion, Self-Centred, Self-Command, Self-Conceit, Self-Condemnation, Self-Confident, Self-Confessed, Self-Conscious, Self-Consistent, Self-Contained, Self-Contempt, Self-Contradiction, Self-Control, Self-Criticism, Self-Defence, Self-Decision, Self-Demand, Self-Dependence, Self-Depreciation, Self-Destruction, Self-Determination, Self-Devotion, Self-Discipline, Self-Doubt, Self-Esteem, Self-Examination, Self-Fertilization, Self-Flattery, Self-Generated, Self-Hardening, Self-Help, Self-Image, Self-Importance, Self-Impose, Self-Improvement, Self-Induced, Self-Indulgent, Self-Inflicted, Self-Justification, Self-Knowledge, Self-Love, Self-Opinionated, Self-Portrait, Self-Praise, Self-Protection, Self-Realization, Self-Reproach, Self-Respect, Self-Righteous, Self-Sacrifice, Selfish, Selfless, Self-Sufficient, Self-Supportive, Self-Taught, Self-Torment, Self-Worked, Self-Worship.

Overstemme frå *domestic violence* (2001)

Til videobilete av vindauga:

In anger and desperation I could bang my head against that window. So hard, so long I could bang my head against that window that it would break. My head would be in the outside, my body would be on the inside. The upper part of the window would slide down like a guillotine and part my head from my body. Softly, quickly. Donck donck donck, the sounds would be, as my head hit the ground, like a ball, until it lie still, where somebody would find it.

Til videostillbilete av saks:

I could struggle so hard trying to cut the strip with the pair of scissors. I could put so much extra force into my arms that without knowing I would be the cause of sending the scissors in a perfect curve into my eye cutting my eyeball in two.

Til stillbilete av skjerefjøl med brød og brødkniv:

I could cut the bread, causally, like I always do. Not knowing that seconds later the knife would cut my finger almost in two. At first I would not be afraid. I would not feel pain. I

would be surprised by the blood, by the flesh, of seeing my own bone. But most of all of the feeling of being alive.

Til videostillbiletet av baderomsfliser med vatn på:

In a hurry I could run into the bathroom without noticing the wet on the floor. I could slide and fall and crack my head on the tiles. I could lie dead on the bathroom floor for days, without anybody knowing. Blood all over.

Til stillbiletet av flaske med salmiakk:

I could drink that bottle of ammoniac. I don't know why I should but I could. And if I did then in a split second later I could run screaming around my apartment trying to find something that could kill me more quickly than the burning inside. I wouldn't find anything so I would run into the street trying to find a car that could run me over.

Til bilete av brennande sigarett i handa på ei kvinne som sit i ein brun skinsofa:

I could burn myself with this cigarette. I could let the glow burn its way all the way through my palms and into my skin where it would melt my skin. And leave a mark forever all the way until I die.

Til videobiletet av stearinlys med bøker i bakgrunnen:

I could tip that candle over so it fell down and made the books go on fire. I could lie down in my bed or my sofa and wait for the smoke that would kill me and the flames that would burn my body into ashes.

Til bilete av seng:

I could go to bed and fall asleep and then while sleeping my heart could stop beating. I would lie there for weeks and weeks until by the end the neighbours would start to complain about the smell. The police would come, open the door, and dig the body out of the bed and put it into a Plexiglas coffin.

Til bilete av panne med kokande vatn:

If I wanted to I could put my hands into that boiling water. I have no idea why I should but if I wanted to I could. And if I did I could see the skin peel of my hands and I would be able to see straight into my flesh. I would not have been able to do anything with my hands for a long time afterwards.

Til bilete av mange ulike glas fylt med vatn:

If I drank all that water very quickly I would probably have a lot of pain and then I would die.

Til bilete av rosa hustelefon:

The telephone could ring and I could pick it up. It could be somebody there to tell me that I don't deserve to live and that they are looking forward to see me die in such horrible ways that I can not even imagine it.

Tale frå *Frank's an Actor* (1999)

Mora mi, hun er overbevist om at hun er en berømt amerikansk filmstjerne. Ikke bare en, men alle berømte amerikanske filmstjerner som noen gang har eksistert. Alle mennesker i mora mi sin verden spiller en rolle i en amerikansk film. For eksempel gifta hun seg med faren min fordi hun syns han lignet på Richard Burton. Når de krangla, eller for å si det som det er når hun fikk juling, det gjorde ikke noe det, for det var faktisk jævla romantisk, for hun var Elizabeth Taylor og det de faktisk gjorde var å varme opp til *Who's afraid of Virginia Wolf?*. Jeg tror en av årsakene til at mora mi digger amerikanske filmer og alt som er amerikansk er at hun traff en amerikansk soldat rett etter krigen. Han var liksom den første da som ga henne en banan. Den første sjokoladen, den første tyggegummien som hun noensinne hadde smakt, ikke sant. For å være helt ærlig jeg er litt glad for at en tysker ikke tenkte på det først, for det hadde sant å si ikke vært så forbanna moro å spille en birolle i en Fassbinderfilm resten av livet. Vet dere hva? Hvis jeg ville ha mora mi i et spesielt humor, da brukte jeg bare å snakke til henne som en spesiell karakter. Jeg likte hun best når hun var Rickie Lee Ball, jeg, i *Misty Shine*. Da var hun morsom og så likte hun å gjøre ting hjemme.

Det verste jeg visste, altså jeg mener det absolutt verste jeg visste, det som var veldig lite morsomt, det var når jeg kom hjem fra skolen og hun plutselig var Mae West eller Marilyn Monroe. Spesielt når du tenker på at hun ser ut som mora til Gilbert Grape. He he he. Da faren min trua med å stikke av så var hun Farah Fawcett i den brennende senga, jo da hun

holdt bare på å brenne ned forbanna nabolaget. He he he. Men det hjalp ikke for dagen etter så stakk han likevel. Men jeg gav faen jeg da, så trist og lei seg hun egentlig blei for hun drakk seg ganske enkelt dritings om igjen og om igjen og om igjen, hele forbanna kvelden. Finito tomorrow is another day.

Det var en gang jeg trudde hun skulle dø, eller jeg var egentlig forbanna sikker på at hun skulle dø. Jeg kom hjem og hun lå likbleik nedi sofaen, hvit i tryne og hadde ikke puls igjen, trudde jeg iallfall da. Men nei da, da var det enten *Kameliadamen*, *Love Story* eller *Tid for ømhet*. Ja, for faen, jeg blei jo vant til det etter hvert. Så jeg slutta å reagere jeg når jeg kom hjem og hun så rett og slett død virket det som.

Da jeg var liten syns hun jeg så ut som en liten Lord Fauntleroy. Men da jeg var ungdom og fikk litt kviser her og der fikk jeg ikke være med i filmen, men jeg kunne vær regiassistent eller noe, skulle bar mangle, da liksom. Og så en annen ting, hun var jævla sær. Hvis jeg kom hjem med en kjæreste eller noe sånt så skulle jeg heller drikke grisblod eller noe sånt sånn at jeg skulle se ut som Terence Povre. Ja ok kult. He he he.

Ja, var ikke bare vi som hadde roller. Alle vi kjente hadde temaer, roller og var allslags karakterer. Noen ganger var det veldig morsomt selv om jeg egentlig ikke hadde så forbanna lyst til det. Den eneste som fikk en rolle i en norsk film det var farmor. Hun fikk rollen som tante pose. Tante Pose! He he he.

Jeg tror kanskje ikke det er alle som merker at mora mi er sånn, jeg. Fordi vi som kjenner henne godt vi spiller liksom litt med vi da, ikke sant. Så når hun snakker med folk hun ikke kjenner så godt så veit jo ikke dem at hun nå akkurat er Marlene Dietrich eller Liza Minelli. Bortsett fra hvis hun da plutselig finner på å bli Mae West eller noe sånt, det skjer jo det og. Og så seier hun hele tida til meg, da, at jeg er så dårlig til å spille. Så derfor må jeg være Forrest Gump for alltid. Music in my ears. My life is like a box of chocolates. You don't know at all what you're going to get.

CVar

CV A K Dolven

Born in Oslo 1953.

Lives partly in Lofoten, Norway, London, UK. and Berlin, Germany.

Education

1972-1973 Ecole des Beaux Arts Aix-en-Provence
1973-1978 Additional studies and grant
1978-1979 Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris (sculpture)
1982-1986 Statens Kunstakademi, Oslo, Norway (painting, mixed media)
1987-1988 DAAD/Norwegian Ministry of Foreign Affairs grant, Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Solo Exhibitions

2004

moving mountain, CAC Contemporary Art Centre, Vilnius
Gallery Olga Korper, Toronto, Canada

moving mountain, Festival Artist, Bergen Kunsthall,
Bergen, Norway

from last winter, Munch Museum, Oslo, Norway

Galleri MGM, Oslo, Norway

2:57, Galerie Anhava, c/o Korjaamo, Helsinki, Finland

2003

The Meal, Anthony Wilkinson Gallery, London, UK

Project in the Munch Museum, Oslo, Norway

the Clock, Niels Borch Jensen print Gallery, Berlin, Germany

2002

between the morning and the handbag, Galerie Anhava, Helsinki, Finland

between the morning and the handbag, Anthony

Wilkinson Gallery, London, UK

2:57, carlier | gebauer, Berlin, Germany

headlights, Henie Onstad Kunstsenter, Norway

imagespassages / Musées d'Annecy, Annecy, France

stairs, Museum Schwerin, Germany

2001

South London Gallery, UK

Kunsthalle Nürnberg, Germany

Kunsthalle Bern, Switzerland

Kunstnernes Hus, Oslo, Norway

Galleri Bouhlou, Oslo, Norway

it could happen to you, NGCA, Sunderland, UK

Sadlers Wells, London, UK

Videos and Films 1995-2001, Moderna Museet, Stockholm, Sweden

2000

Fred-Thieler Prize from Berlinische Galerie, Germany

Puberty, Galerie Gebauer, Berlin, Germany

13 Quai Voltaire, Caisse des Dépôts et Consignations, Paris,
2000 France

Anthony Wilkinson Gallery, London, UK

Galleri i8, Island

1999

Video Gallery, Philadelphia Museum of Art, USA
1998

special someone, video project, Galerie Gebauer, Berlin, Germany

Januar, Gallery ANHAVA, Helsinki, Finland

Artist of the Year, Norwegian International Filmfestival, Haugesund Billedgalleri, Norway
Galleri Bouhlou, Bergen, Norway

1997

The power of the flower, Galleri 29, Växjö, Sweden

1996

short happiness last long, Galerie Gebauer u. Thumm, Berlin,
Germany

teenagers and balconies, Galleri STRUTS, Oslo, Norway

1995

Galleri Bouhlou, Bergen, Norway

til deg, Bodø Kunstforening, Norway

1994

drop me drop you, Gallery ANHAVA, Helsinki, Finland

Tromsø Kunstforening, Norway

starting over, Galerie Gebauer u. Günther, Berlin, Germany

to you, permanent outdoor sculpture, Ha, Norway; Munich, Germany

1993-97

engel, permanent outdoor sculpture in Oslo, Norway; Lodz,
Poland; Berlin, Germany; Derry, N.Ireland

1992

linkshändig engel rechtshändig engel, Galerie Gebauer u. Günther, Berlin, Germany

Gallery Adelgatan 5, Malmö, Sweden

Henie Onstad Art Center, Oslo, Norway

1991

Nordic Art Center, Helsinki, Finland

Bergen Kunstforening, Bergen, Norway

1990

Thorden Gallery, Gothenburg, Sweden

Galleri 29, Växjö, Sweden

1988

Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Germany

Artist of the Year, Nord Norske Festspill, Harstad, Norway

Wang Galleri, Oslo, Norway

1986

how to survive on a volcano island, Drammen Kunstforening Norway
1985

shadows are not made by light but by human beings, Frognergalleriet, Oslo, Norway
1983

Tromsø Kunstforening, Norway

Group Exhibitions

2004

Story of the Eye, MEAD Gallery, UK, Dan Graham, Knut Åsdam,
A K Dolven

Berlin North, Hamburger Bahnhof, Museum für zeitgenössische
Kunst, Berlin, Germany

Syns Punkt, Museet for Samtidskunst, Roskilde, Denmark
Carnegie Art Award, Stockholm (Sweden), Oslo (Norway),
London (UK)

Still Life, touring show in South America with British council
2003

46664 -1 Minute of Art to Aids, Green Point Stadium,
Cape Town, (South Africa)

Sala Rekalke, Bilbao, Spain

GoMA, Glasgow, UK

2002

Sight Mapping, Bohuslans museum, Udevalla, Sweden

Slow Emotion, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen,
Germany

jesus_c_odd_size, Copenhagen Contemporary Art Center,
Copenhagen, Denmark

2002

Painting Without Painting, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Germany

Other Than Film, International Film Festival, Rotterdam,
Netherlands

Moving Portraits, Wood Street Galleries, Pittsburgh, USA

Hollywood Revisited, Aarhus Kunst Museum, Denmark

My friends, Tromsø Kunstforening, Tromsø, Norway

2001

Site Gallery, Sheffield, UK

Impulser, H.M The Queens collection at Henie Onstad
Kunstsenter, Norway

Paesi Nordici: Interferenze, Palazzo delle Papesse, Siena,
Italy

Movements Immobiles, Museum of Modern Art, Buenos Aires,
Argentina

Moving Pictures, 5. Foto-Triennale Esslingen, Villa Merkel, Germany
On the Way to the Screen, Video of the 90s, Central House of Artists, Moscow, Russia
Objects in Mirror Are Closer Than They Appear, TEAM Gallery, New York, USA
Humid, Spike Island, Bristol, UK and Melbourne Festival, Australia
Lens and Paper/The Beauty of Intimacy, Gemeentemuseum
Den Haag, Denmark; Kunsthalle Baden Baden; Haus am Waldsee,
Berlin, Germany
2000

Century of Innocence, Rooseum, Sweden
Norden, Vienna Kunsthalle, Austria
SENSITIVE, Le Printemps de Cahors, France
2000 Waterfront, Malmö, Sweden
New Paintings, Bomuldsfabriken Arendal, Norway
Nord Norsk Kunstnersentrum
Ausser/out of House, Trondheim Kunstforening, Norway
Carnegie Art Award Nordic Painting, Barbican London, UK
Nordic Postmodernism, KIASMA Helsinki, Finland
The Other Side of Zero, TATE Gallery Liverpool, UK
BRUCE DE CAMINAS artists from Berlin, Sala Plaza de Espana de la Comunidad,
Madrid, Spain
Collection from 90th, Museum of Contemporary Art, Oslo, Norway
1999

The 6th International Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey
nineineninteynine, Anthony Wilkinson Gallery, London, UK
La Belle jardinière, Schloß Wiepersdorf, Germany
BLICK- film and video Moderna Museet Stockholm, Sweden
The Waters, Orchard Gallery, Derry, N.Ireland
Jibby Beans art club, one night project, London, UK
Eksenter, Våganhallen, Svolvær, Norway
CARNEGIE Art Award, Kunsternes Hus Oslo, Norway
1998

Fellessentralen Kunsternes Hus, Oslo, Norway
Videoforum, Art Forum Berlin, Germany
Momentum, Nordic Festival of Contemporary Art, Moss, Norway
Pictures for the Blue Room A contemporary Art Exhibition in the Vigeland Museum,
Oslo, Norway
1997

SUMMER OF LOVE, Fotouhi Cramer Gallery, New York, USA
Norske profiler, Museum Folkwang, Essen;
Kunsthalle, Rostock, Germany
SCREENS, International video Trondheim Kunstforening, Norway
Virtual Gallery, project with Oil of Ulay, ITV and ICA, London, UK
1996

Strangers in the Arctic, Rundetårn Copenhagen; Museum of Contemporary Art, Helsinki,
Finland; AGO, Ontario, Canada
Heimat, Kunsthau Kaufbeuren, Germany

Eine Vitrine. Helsinki Art Hall, Finland
Comp in Box, Galerie ANHAVA - Helsinki, Finland
Kunst im Kasten, Berlinische Galerie, Berlin, Germany
neben den Linden, Kunstverein Düsseldorf, Germany
1995

Bild und Malerei, Galerie Wohnmaschine, Berlin, Germany
port of Art, Kotka, Finland
Allégorie de la Richesse - Baroque et Art Contemporain, Chapelle St.Louis de la
Sâlpêtrière, Paris, France
1994

europa 94, Munich, Germany
erzählen, Akademie der Künste Berlin, Germany and Malmö
Museum, Sweden
1993

5 BILDER, Galerie Gebauer u. Günther, Berlin, Germany
interVIEW, Artist Museum, Lodz, Poland
Winterland, Olympic Exhibition, Atlanta, USA; Tokyo, Japan;
Munich, Germany; Barcelona, Spain; Lillehammer City Museum, Norway
1991

Face to Face, Kunsthalle Kiel, Germany
Riga Art Hall, Riga, Latvia
1990

JETZT BERLIN, Malmö Art Hall, Sweden
1989

Sangen om Norge, Henie Onstad Art Center, Oslo, Norway
1988

Det grønne mørke, arr. Nordic Art Center, Helsinki Finland
1986

Borealis, DAAD Galerie, Berlin, Germany

Collections

Philadelphia Museum of Art, USA
Berlinische Galerie, Museum of Modern Art and Photography, Berlin, Germany
KIASMA/Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland
Museum of Contemporary Art, Oslo, Norway
The National Gallery, Oslo, Norway
Statens Konstråd, Sweden
Riksgalleriet, Norway
Oslo Kommune Art Collection, Norway
Nordland County Art Collection, Norway
Tromsø Museum, Norway
Horsens Museum, Denmark
Malmö Museum, Sweden

Kuperstichkabinett, Berlin, Germany
Leipzig Collection of Contemporary Galleries, Germany
Dunker Kulturhus, Helsingborg, Sweden
Hoffmann Collection, Berlin, Germany
Städtische Galerie Wolfsburg, Germany
Bern Kunsthalle, Switzerland
H.M. The Queens Collection, Norway
Private collections in USA, Canada and Europe

CV Lotte Konow Lund

Born 1967

Lives in Oslo

Education

1993-97 The National Academy of Fine Arts, Oslo

1992-93 The Art School in Rogaland

One man shows

2002

IASKA, International Art Space Kellerberrin Australia

2001

Solitude For Many, Galleri Wang, Oslo

Wohnmaschine, Berlin

2000

Yet another victory that makes me smaller, Galleri Brandstrup, Stavanger

1999

Video Works 98/99, Galleri Wang, Oslo

1998

Lotte Konow Lund in 101 parts, Galleri Wang, Oslo

Crazy for you, Gallery G.I., Oslo

1997

I know 100 ways to be a good girl, Gallery G.I., Nationaltheater, Oslo

Kjærleikseid, Gallery M3, Oslo

Selected group shows

2003

Rest in Space/Berlin, The Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Cinema Paradiso, Galleri Charlotte Lund, Stockholm

2002

Collectors item, Galleri F-15, Moss
Contemporary Art and Video, Moderna Museet, Stockholm; Istanbul Museum of Modern Art, Borås Konstmuseum, Norrköpings Art Museum, Norrköping, Kunstneres Hus, Oslo
Extreme Existence, Pratt Manhattan Gallery, New York
Three in One, Essor Gallery Project Space, London
Norwegian Slacker Drawing, Drammen Art Museum, Norway
2001

Kunst und Kur. Ästhetik der Erholung, Kunsthaus Meran, Meran
Blick Festival, Touring exhibition, org. by Nifca
Error one, Art and Media Centre, Berlin Adlershof
2000

Schpaa – Du har ikke en sjans! – Ta'en!, Den Frie Utstilling, København
Cross Female, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
eMotion Picture, Galleri F15, Moss
Oslo Open, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo
1999

Kvie, Bergmann and Lund, Galleri Brandstrup, Moss
The Family Show, various galleries/museums in Sweden
1998

Fellessentralen, Cultural Production in Norway in The Nineties, Kunstneres Hus, Oslo
Five Young Artists in dialog with Kitaj, The Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo
The Free Arts, The National Museum of Contemporary Art, Oslo
Kunstverein auf dem Prenzlauer Berg, Berlin
The Norwegian Short Film Festival, Grimstad
1997

Screens, Trondheim
The other Arts, UKS, Oslo
Bergen Film Festival, Bergen
I'll never be hungry again, The Annual Fall Exhibition, Kunstneres Hus, Oslo
1995

Bergen Ginseng, Gallery Otto Plonk, Bergen
Library, Gallery Otto Plonk, Bergen
Articulations, The Drawing Association, Oslo
1994

Where are we now, UKS, Oslo
Passion-In the league, Gallery Heer, Oslo

Collections

The National Gallery, Oslo
The National Museum of Contemporary Art, Oslo
Norwegian Council of Cultural Affairs
Bergen Art Museum

**Commissions
2003**

Postgirobygget, Oslo