

OTTO UTSTILLING

Jean-Michel
Hannecart

Bård Breivik

OTTO-HUSET
JUDABERG - FINNØY
04.06.09 - 13.09.09
Breiviks skulpturer
står til våren 2010



"Donna"

SOMMERUTSTILLINGEN 2009

”Ka fakerten – du skulle ringt for en uke siden. No e eg tom” sa skulptøren BÅRD BREIVIK for et år siden da han ble spurt om han kunne redde vår planlagte skulptur-utstilling som hadde fått en uventet kansellering i siste liten. Etter det tok vi kontakt allerede i fjor høst for å planlegge årets BIG BANG utstilling. Big Bang fordi Finnøy blir landfast 30. oktober i år og kommunens FINNØY FEST KOMITE ga oss en generøs underskuddsgaranti. Denne gjorde oss i stand til å hente et av Breiviks hovedverk, ”DONNA” til Finnøy. Og håpet er at den skal stå lenge på Finnøy. Utstillingen til Bård blir stående til våren 2010 uansett.

Sammen med DONNA kommer også 6 hatter – eller kjegler – som er inspirert fra kinesisk hatte-kultur; utformet i forskjellig steinmateriale. Vekten er 2-300 kg. De plasserer seg på grassbakken ovenfor Donna, opp mot huset.

Inne i Otto-huset stiller Bård ut ”Trofeer fra en digital safari”; objekter som ikke har vært stilt ut før.

Vår internasjonale kunstner er i år JEAN-MICHEL HANNECART som kommer fra champagnens hovedstad Reims. Det var fjorårets utstillter, Fabienne Auzolle, som anbefalte ham. Som det framgår av artikkelen om hans kunst, skrevet av filosofen David Michel-Pajus, er det malerier som rommer masse tvetydighet og som kan tolkes i ulike retninger. Utgangspunktet er gjerne et bilde av en dagligdags hendelse fra media som bearbeides videre av Jean-Michel.

“Han samler og åpner oss mot ansikter, holdninger, gester som var dømt til å bli glemt, i all vennlighet legger han til rette områder for å fokusere oppmerksomhet og gjenopprette auraen.” (DMP)

Vi er glade for den gode støtte som Norsk-Fransk Kultursenter i Stavanger og Rogaland Fylkeskommune har gitt til utstillingen. Dette har satt oss i stand til å invitere begge kunstnerne til åpningen torsdag 4. Juni kl. 1900 i Otto-huset på Judaberg, Finnøy. Åpningen og avdukingen foretas av fylkesordfører Tom Tvedt

Utstillingen med Hannecart sine malerier går fram til søndag 13. September og er åpen hver fredag, lørdag og søndag kl. 1230 til 1800.

Takk også til Ika Kaminka og Sune Nordgren som har tillatt bruk av sine tekster – for ikke å glemme 24-timers kransvingeren Rune Lyse som har bistått transporten av skulpturene. Ryfylke IKS er også en trofast samarbeidspartner.

Stavanger/Finnøy, 7. Mai 2009

Tore Jensen
Styreleder Stiftelsen Otto-huset

Geir Landa
FINNØY KUNSTLAG

JEAN-MICHEL HANNECART



"Diana"

OM JEAN-MICHEL HANNECARTS KUNST

Arbeidene til Jean-Michel Hannecart inneholder en dyp og original strategi for å takle en situasjon der det ikke er paradiset som er tapt men verden selv.

Siden vi lever i en tid hvor individet selv blir uopphørlig trakassert og redusert til de mest primitive impulser av trivialitetssamfunnet hvor samholdet slites i stykker av modernitetens stormer og hvor Jorda selv blir forødet pga. menneskets uansvarlige handlinger, har vår tid ofte blitt beskrevet som en kontinuerlig katastrofe. Ja, det er mye uhyrlig som foregår. Det betyr hverken at vi skal sitte og grine og lengte etter "gode, gamle dager" eller at vibegeistret skal omfavne verden slik den er. Men kan kunst hjelpe?

Uten umiddelbar nytteverdi, har kunst alltid fungert som snarveier til Utopia, et land der alt er mulig. Kunst viser oss en verden av muligheter. Men, siden den virkelige verden fra nå av er stedet der alt allerede er mulig (riktignok ikke for alle; og ofte til det verre), så ser det ut til at kunstpotensialet har tapt seg hen i sideeffekter og biprodukter (contingent paraphernalia). Det er nøyaktig det som bekymrer dagens tilskuere: kunsten mangler grunnleggende nødvendighet, og framstår langt mindre overraskende enn f.eks. effektive nye teknologier. Så, JMH sin naturlige konklusjon er at kunsten må befatte seg grundig med spørsmålet om hva som kan gjøres i dette overflødigshorn av muligheter.

Det er en god begynnelse å gi avklall på den romantiske oppfatningen av en kunstner som er så kreativ at han kan bringe til live det radikalt usette; faktisk er JMH fornøyd med å male etter fotografier tatt av ukjente. Hver dag plukker han ut et bilde fra webben eller avisen; fordi det gjorde sterkt inntrykk på ham. Istedenfor å hylle kunstnerens sterke individualitet, er denne arbeidsmåten en anerkjennelse av at vi ikke er annet enn filtere som til enhver tid bearbeider bilder, lyder, dufter, hva-som-helst; og at vår personlighet til en viss grad er alt som er igjen av denne prosessen. Selvfølgelig tilfører JMH's arbeid noe til bildene han velger, men det

må oppfattes som en kontinuerlig prosess med videre bearbeiding; ikke en ren nyskapning (pure creation).

Det som står på spill er fornektningen av kunstneraktivitet som den sanne negasjon til vår korrupte verden og en erstatning for tapt renhet. I stedet dykker JMH ned i urenheter, han søker ikke beskyttelse for sine særtrekk, men aksepterer at han hele tiden får besøk av, blir hjem søkt av andres ansikter og visjoner. Vi har forstått utifra visuell forurensing at selvet ikke nødvendigvis ødelegges av spøkelser; bare se på dobbeltportrettet Spillaertiten. Det er sant at bilder fremmedgjør, men bare hvis du ikke har funnet ut hva du skal gjøre med dem. Og det er og forblir sant at onde makter lett blir fordrevet av en god porsjon humor.



Tore Jensen og Jean-Michel Hannecart i kunstnerens studio i Reims

Ethvert foto JM H har valgt, har fanget blikket hans, tiltrukket ham for en stund; en virkning ganske presist beskrevet av Roland Barthes som punktumet; men det dreier seg om å bryne seg på verden uten å bli flådd levende og det skal godt håndverk til å kunne gjøre dette. JM Hs arbeid er ikke en samling vakre, melankolske øyeblikksbilder, - for han er og forblir en maler. Fullstendig hengitt til de fysiske egen-skapene i dette mediet, kan han bruke timevis på å forberede grunderingene i maleriene sine idet han blander tradisjonelle metoder og uortodokse tilnærminger for å gjøre lerretet mer følsomt, mer mottakelig for de atmosfæriske forholdene mens skikkelsene til tider blir utført hurtig.

Som en følge av dette har arbeidene hans en svært tidsspesifikk kvalitet, blandingen av langsom tid og umiddelbarhet gir en følelse av en stadig pågående, langsomt forsvinnende prosess; prosessen å ankomme verden. Ne pas touchere (ikke rør) framhever den evige skjørhet i relasjonen mellom det som er og det som skjer; det insisterer på at, (tross lang tids forakt), - det å være seende og ventende åpner for en spesiell opplevelse - nemlig den av tid.

Man kan si at JM Hs ambisjon er å gi tilgang til tiden, til vår tid, gjennom bilder og faktisk bør bildene hans tolkes som redskap (devices) skapt for å gi følelsen av å være i tiden i det han bruker både visuell og taktil kommunikasjon (haptic spaces). Mye skjer, mye av det er stygt (tenk på Anna Politkovskaia) men hensikten med disse bildene er ikke å øke bevisstheten vår om hva som er galt med verden, men heller å gjøre verden interessant som den er; interessant fordi den er verd å leve i fordi det er ting å utrette og det er å vise omsorg. Empati er nok nøkkelen til å forstå JM Hs arbeid. Han samler og åpner oss mot ansikter, holdninger, gester som var dømt til å bli glemt, i all vennlighet legger han til rette områder for å fokusere oppmerksomhet og gjenopprette auraen. Caresse er arketypisk for hans taktile tilnærming der to ikke-så-edle typer viser evne til følsomhet ved mildt å stryke over et udefinerbart stykke stoff. Oppmerksomhet er det stabile startpunktet for alle mennesker, for det er det som setter dem i sammenheng med deres egen verden. Men

ofte blir det for tydelig analysert. Det å være født for å kunne leve innebærer at vi bare kan begripe livet som sådan gjennom en sterk berørbar erfaring. Vi må gi opp det indre for vi kan ikke nå oss selv uten å ta en tur på utsiden, uten å gi slipp på vår tykke beskyttelseshud (pas de peau). Vi er svært avgrensede skapninger, stedsbundne og begrensede, tross det lar JM H oss se og føle at selv om vi er avgrensede, så kan vi bryte disse grensene og bli grenseløse i det å bry seg. Alle JM Hs malerier ødelegger den uriktige ideen om å være noe som oppfattes som selvstyrt. Dette forklarer hvorfor det så ofte oppstår tvil omkring hva som utgjør subjektet i bildet, og mer slående, hvorfor mange lerreter virker så uferdige. Det non finito (ikke avsluttede) bekrefter det uendelige, og ikke fordi slutten er nær, men fordi historien alltid er i ferd med å begynne. Skulle den kjærlige omsorgen som her og nå kan gjeninnsette Benjamins aura stoppe?

Vi lever virkelig i fravær av substans; likevel er nostalgi en blindvei. Vi kan bare huske hva som har skjedd dersom vi ikke hengir oss til anger (regret) av det tapte. Det vi trenger er lojalitet til vår egen tid, siden det er den eneste veien til oss selv og verden. Ethvert individ kan bli en hovedperson når det gjelder omsorgsfullt å skape nye innretninger (devices) som utvikler hans oppmerksomhet mot verden og hjelper til med å organisere, tålmodig og metodisk, endringer av det avgrensede selvet. Den krevende daglige rutinen JM H foreslår er en invitasjon til å finne ut hva våre egne innretninger (devices) skulle kunne være. I denne sammenheng beviser JM Hs måte å skape bilder på at kunst er langt forbi det trivielle (beyond commodity); dens hensikt er ikke å overraske oss med uovertrufne varer, men heller gjennom empati, å bringe meningsløse oppdagelser (meaningless contingencies) over i en høyere form og inn i vakre problemstillinger.

David Michel-Pajus, filosof

Reims, Mars 2009

Oversatt fra engelsk av Vibeke Fuglsang-Damgaard.

CV

Born in Valenciennes 1971(France)
Lives in Reims and Paris
Teacher at the E.S.A.D Reims

Training/Formation

1991 E.N.S.A.V de La Cambre (department of painting restoration) Brussel
1992/96 Higher education : :graduat in plastic art ,painting studio
(Marthe Wéry)
institut St Luc/E.R.G, Brussel (high honour)

Recent Exhibitions

2009 « N44 » ,Bamako (Mali)
Otto house, Stavanger (Norway)
2008 « passagers », OÙ Marseille
« Champs de mémoire », museum guerre et paix ; Novion Porcien
« quatre vingt treize »,Les Lilas Paris
2007 « les chiens nous dresseront », théâtre la tempête ,Paris.
« Chapitres #2 » Reims
« expogares », Wassy
Order for the museum of Decorative arts, Paris(5/5 designers)
2006 « the last window », la galeru & la galerie de l'école, Fontenay/bois
« traversée d'art », Château de Saint-Ouen.
« my taylor is rich », trois petits points Gallery Paris

2005 « figure, paysage », marine ,Youth center, Tinquieux
« novembre à Vitry », municipale gallery, Vitry-sur-Seine.
2004 « mélanine », centre culturel St Exupery, Reims
« ombre portée », espace culturel d'établissement, Dormans
« Hosties noires », former jesuit college, Reims

Residence / Grants

2005 Grant for studio cration, D.R.A.C Champagne-Ardennes.
2004 Artist in residence, espace culturel d'établissement, Dormans(Marne)
1999 Grant for studio creation, D.R.A.C Champagne-Ardennes.
2000 Grant fiacre, to patronize creation, D.R.A.C Champagne-Ardennes.
1996 Grant from the Belgian French Community-Promotion to creation

Bibliographie

Périferic 5 :M.Bejenau
E.S.A.D Reims :Talk discussion O & P.L Roubert.
2004 Le Point P.Schilde, december 2004
2005 Magazine of poetry « dans la lune » youth center, Tinquieux
« expogare », ORCCA
« champs de mémoire », text P. Weber

THE ART OF JEAN-MICHEL HANNECART - ENGLISH TEXT

The work of Jean-Michel Hannecart comes up with a deep and original strategy to cope with a situation where it is not the paradise that has been lost but the world itself.

Because we live in times where the individual self is being constantly harassed and reduced to his lowest pulsions by the commodity propaganda, where communities are being torn apart by the storms of modernity and where the Earth itself is being globally soiled by careless human activity, our epoch has often been described as a continuing catastrophe. And surely, there are a lot of monstrosities going around. Still it does neither mean that we should sit and cry, longing for the good old days, nor that we should adopt enthusiastically the world as it is. But can art help?

Being disconnected from any immediate use, artworks have always worked as shortcuts to Utopia, a land where everything is possible. Art presents us with the realm of possibilities. But, since the real world is, from now on, the place where everything is already possible (not for everybody, though, and often for the worst), possibility in art seems to have lost itself in contingent paraphernalia. That's precisely what troubles the contemporary spectator: artworks dramatically lack necessity and seem far less surprising than, say, efficient new technologies. So the natural conclusion drawn by JMH is that art must address rigorously the question of what is to be done to face this galore of possibilities.

It is a good start to renounce the romantic vision of an artist so creative that he could bring to presence the radically unseen; in fact, JMH satisfies himself with painting after photographs shot by unknowns. Every day, he picks a picture either on the web or in the newspapers, just because it struck him. Instead of praising the artist's great individuality, this way of doing acknowledges that we are nothing but filtering devices, processing all year round pictures, sounds, smells, whatever; and that our individuality is, to a certain extent, what is left of this process. Surely does JMH's work add something to the pictures he selects, but it should be seen as a continuation process, not pure creation. What is at stake is the refusal of artistic creation considered as the true negation of our corrupt world and a substitute for lost purity. Instead, JMH immerses himself in impurity; he does not seek protection for his idiosyncrasies but accepts being constantly visited, possessed by others' faces and visions. We have learned from visual pollution that oneself is not necessarily destroyed by nurturing ghosts; just look at the Spillaertien double portrait; it is true that pictures alienate, but only if you have not found what you should do with them. And it remains quite true that the forces of evil are easily conjured with a good sense of humor.

Every photograph selected by JMH has caught his eye, fascinated him for an instant; an effect accurately described by Roland Barthes as the punctum; but the story is all about rubbing yourself against the world without getting flayed alive and it is great craftsmanship that does the trick. JMH's work is not a collection of

beautiful and melancholic snapshots, for he remains a painter. Obsessed with the materiality of the medium, he spends numerous hours in preparing the ground for his paintings, blending traditional methods and unorthodox approaches to make the canvas itself more sensitive, more reactive to the atmospheric conditions while the figures will sometimes be executed in a flash. As a result, his work has a very specific temporal quality, the mixing of slower time and immediacy giving the impression of an ongoing and evanescent process: the process of coming to the world. *Ne pas toucher* (Do not touch) displays the everlasting frailty of the relation between what there is and what happens, it insists upon the fact that, though long despised, looking, while waiting, makes way for a special experience, that of time.

One could say then that JMH's ambition is to give access to time, to our time(s), through pictures, and in fact, his paintings should be construed as devices designed to produce being in time using the resources of both visual and haptical spaces. Many things happen, and many of them ugly (think Anna Politkovskaia), but these pictures goal is not to make us aware of what is wrong with the world, rather to make our world interesting as it is; interesting because it is worth living in for there is something to be done which is taking care. Care is probably the key to understand JMH's work: he is constantly gathering and welcoming in faces, attitudes, gestures doomed to be forgotten and kindly organizing places for attention to happen, the aura to be restored. *Caresse* is archetypal of his haptical approach, where two not-so-gracious figures display an ability to care by gently stroking an undefined piece of cloth. Attention is the core feature of all living beings, for it is what makes them keep in touch with their world. But it is often too visually construed. Being born to be alive implies that we can experience life as such only

through a strong haptical experience. We must renounce interiority for we cannot reach ourselves without taking a walk outside, without getting rid of our thick and protective skin (*pas de peau!*). We are very finite beings, located and limited, still, JMH lets us see and feel that even though we are finite, we can break these limits and become infinite in caring. Each JMH's painting is then patiently and by all means destroying the wrong concept of being something understood as being one autonomous thing. That explains why there is so often a great ambiguity about what stands for the picture subject and why, more strikingly, many canvasses seem unfinished. The non finito manifests the infinite, and not because the end is nigh, but because history is always about to begin. Should the caring caress that can here and now restore Benjamin's aura stop?

We live among gratuitous inanity indeed; still nostalgia is a dead-end. We can only remember what happened without indulging ourselves with the regret of what is lost. What we need is loyalty to our times since it is the only path to ourselves and the world. Every individual can become a subject in carefully building devices that develop his attention to the world and help organizing the patient and methodic alteration of the finite self. The demanding daily routine JMH proposes is an invitation to find out what our own devices could be. In this regard, JMH's way of producing paintings proves that art is beyond commodity, its business is not to surprise us with unprecedented goods but rather to transmute, through care, meaningless contingencies into beautiful questions.

David Michel-Pajus, Philosopher
Reims, March 2009.



"Sur la plage"



BÅRD BREIVIK



En nyoppsatt Donna med mose

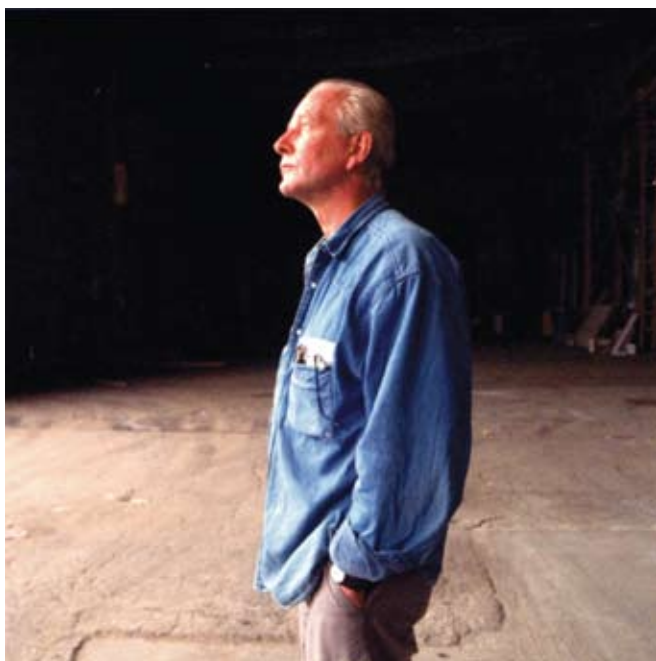
HVORDAN BEGYNTE DET?

av Ika Kaminka

Hvordan begynte det?

Jeg var en forvirret, ordblind og skoletrøtt ungdom, og dro til sjøs – det gjorde jo alle båtglade gutter på den tiden. Men så begynte jeg på Manger folkehøyskole, det var min far som plutselig fikk meg inn der. Der traff jeg Øyvind Aksnes, og han tok deg i ørene og strammet han til og dro liksom en akkord inni hodet på deg.

Vi hadde malt stilleben, jeg hadde malt i full fart, for jeg hadde egentlig tenkt meg inn keramikkavdelingen. Da timen var over, sa Aksnes: ”Du Breivik, bli igjen her!” Jeg tenkte: ”Hva er det nå jeg har gjort for noe galt?” Han holdt opp tegningene, han hadde satt passepartout på dem, og så på meg og sa: ”Helt alvorlig, så kan du sende disse inn på Vestlandsutstillingen.” Plutselig våknet jeg fra en form for dvale.



Bård Breivik

*Og etter to år på Manger (1965-67) gikk du på keramik-
klinjen på Kunsthåndverkskolen i Bergen, og i 1970, etter et
år på studieatelieret, samt diverse sveisekurs og støpekurs og
jobb som snekkerlærling, og studerte du et år ved St. Martin's
School of Art i London under Anthony Caro (1970-71). Der
hadde du din første egne visning, en studentpresentasjon som
du kalte "My First Own Room". Kan du fortelle litt om det?*

De hadde ryddet noen lokaler i kjelleren som alle på One Year Advanced Course skulle få bruke. Jeg var en av de første, og fikk tre uker på meg. Jeg hadde selvsagt prestasjonsangst, men gjøv løs og begynte å jobbe ut fra de materialene jeg hadde: noe billig stoff som var til salgs på materialutsalget på skolen, sand jeg fikk fra noen som holdt på grave i veien utenfor, og noen planker jeg fikk gratis fra en pianofabrikk like ved skolen.

Jeg arbeidet med det rent skulpturelle, forsøkte å få et mykt materiale til å bli stående, et tynt materiale til å inneholde masse, en hinne til å bli konstruktiv – en utforskning av helt klare, skulpturelle prinsipper, veldig intuitivt og åpent. Problemet var at jeg ikke hadde noe språk for det jeg holdt på med. Da jeg ble bedt om å analysere arbeidene mine, sto jeg der som et mehe. ”I made it standing,” var liksom alt jeg hadde å si. Jeg hadde ingen erfaring i å forsvare noe verbalt, jeg hadde ingen teoretisk utdanning.

Noen av arbeidene ble valgt ut og vist på ”Platform 71” i Oxford, en utstilling med arbeider av skulpturstudenter fra hele England. Jeg var en av tre fra St. Martin's som deltok. Så noe må det jo ha vært. Likevel ga denne opplevelsen meg en knekk i selvtilliten.

På den tiden laget du også en rekke andre arbeider som helt direkte utforsket skulpturens grunnelementer, hva det vil si å være skulptur, hva som skal til for at noe kvalifiserer som skulptur. Dette er kanskje den siden ved ditt kunstnerskap som er minst kjent i dag, og de fleste av arbeidene fra denne

tiden er borte. Mange av disse verkene foregriper tendenser i senere skulptur, samtidig som de er klart forankret i 1970-tallets kunstneriske diskurs, fra minimalismen til landkunst og arte povera. Kan du beskrive noen slike arbeider?

Til eksamensarbeidet på kunsthåndverkskolen laget jeg noen arbeider som tok utgangspunkt i plastposer. Jeg hadde kommet over en plastposefabrikk og funnet ut at jeg kunne få kjøpt plastposer som ikke var sveiset, de var bare ett stort, langt rør. Det eneste jeg trengte i tillegg, var en støvsuger. Det var bare å knytte igjen i enden, så hadde du en skulptur.

Til utstillingen "Bergensskulptur" i Galleri 1 i 1971 hadde vi laget en rekke verk, men så kom Gerhard Stoltz og jeg inn på galleriet og la merke til kokosmatten på gulvet. Vi løftet opp det ene hjørnet, og brettet det ned igjen litt lenger inne, satte en spiker i, og erklærte utstillingen for ferdig. Vi syntes det var drittøft! Vi hadde forandret hele rommet! Det var klar masse, det tilfredsstilte alle krav til skulptur. Men det ble for drøyt, så vi stilte det ikke ut.

Jeg jobbet også lenge med problemstillinger som hadde med nivåer å gjøre. Blant annet i et verk jeg kalte Level (snowballs). Jeg gikk rundt og merket trestammene i nøyaktig samme høyde, og så prøvde jeg å kaste snøball på merket. Men det klarte jeg ikke, så det endte med at jeg gikk bort og plasserte snøballene for hånd.

Det handlet om å introdusere et menneskeskapt plan, et nivå, i naturen. Richard Longs arbeider, der han gikk i en rett linje gjennom naturen, som for eksempel A Line Made by Walking (1967) gjorde enormt sterkt inntrykk på meg, og jeg jobbet mye med lignende ideer – det å skape en linje i naturen som var usynlig, men likevel var der, et kulturelt spor i det naturlige. Jeg laget blant annet en nesten usynlig strek av småstein på stranden på Stord. I en skog i Sør-England – en virkelig eventyrskog – fikk jeg "tegnet" en kube i et tre, vi nappet vekk alle bladene i et kubisk felt i trekronen, slik at kuben ble stående som et transparent felt inni treet.

På den tiden jobbet du jo også svært konseptuelt, gjerne

med det du selv kaller "gester", og du og Gerhard Stoltz startet "firmaet" Panda Productions.

Panda Productions handlet kanskje først og fremst om kunstnerrollen, vi prøvde å redusere den individuelle delen av det å skape kunst, og få

kunsttilvirkelsen til å bli ren produksjon. Kunstgruppa Lyn, som vi også startet på den tiden, kan også betraktes som en slags "estetisk mosjonsfabrikk". Det var en klar reaksjon på det enormt følelsesladde kunstsynet som rådet på den tiden.

Flere av gestene våre spilte på grensene mellom kunst og "virkelighet". Blant annet laget vi en mynt der det sto "Art" på den ene siden, og "Life" på den andre. Skulle du ut på en busstur, kastet du mynt og krone. Sto det "Art", var det bare å skru på kunstøynene og kjøre hele bussturen som om den var en kunstopplevelse. Slo du "Life" foran et museumsbesøk, skulle du se på alt som om det var virkelighet. Det handlet om hvordan kunst og virkelighet skar seg i hverandre, og om å teste grensene mellom dem.

Gjengitt med tillatelse av Ika Kaminka.
Utdrag av artikkel i "Vortex. Works in progress"
Bård Breivik. Nye Skulpturer og installasjoner.
Nasjonalmuseet, 2005



Utdrag av:

SAMTALE MELLOM BÅRD BREIVIK OG SUNE NORDGREN

Jeg fant et sitat i en gammel katalog der du uttrykker et ønske med hjelp av hippie-gruppen Greatful Dead: I'd love the key to the Master lock. Hva for slags Nøkkel og hvilken mystisk Lås er dette? Tror du på et grunnleggende prinsipp i tilværelsen? Er dette noe man komme fram til gjennom din kombinasjon av beregninger og intuisjon?

Når jeg bestemmer meg for visse mål på forhånd, får jeg en åpnere aksjonsradius. Jeg merket på reisene mine at jeg ikke bare kunne ta inn og la meg inspirere av alt det nye jeg så og opplevde. En flom av helt nye inntrykk, umulig å rekke å bearbeide. Alle disse tusentalls nye former og uttrykk. Å bestemme en "container" allerede før avreisen ble samtidig en måte å notere på for meg, å fange inn, som å skrive på mitt eget språk alt det jeg så. Det som skapes er da kanskje først og fremst Mellomrommene, det utilgjengelige mellom de ferdige objektene: planleggingen, samtalene, arbeidsmåtene, mystikken, tradisjonen. En fortetning av andre kulturere påvirkning. Derfor blir målene viktige.

Det er vel også en måte å komme i gang på. Jeg kjenner deg som et menneske og en kunstner som stadig må være i gang med noe ... som planlegger det nye før det forrige er helt ferdig.

Ja, det er som å være jaget av et fotografisk minne. Et minne langt tilbake i tid ... jeg kan huske helt klare konstruksjoner, helt klare overflater, fra jeg var barn. Akkurat som jeg kan forstå hvordan saker og ting er bygd opp bare ved å se på dem. Man forstår jo etter hvert flere og flere av de begrensede antall mulige bærende prinsipper. Men man blir allikevel ofte forundret ... Mennesket har jo alltid funnet på egne løsninger. Særlig hvis man arbeider alene med to hender, men har bruk for fire, da kan man finne på de merkeligste arbeidsmetoder som munner ut i helt nye konstruksjoner.

Hva slags former og byggverk er det som jager deg i ditt fotografiske minne? Er det båtformene som seiler opp hele tiden ...

Ja, båtene naturligvis, men også overflatene, drømmene ... Ettersom det var mange sjøfolk rundt meg da jeg vokste opp (i Bergen). Alle de store snekkene de hadde i hagene ... en familie hadde ryggen fra hvaler som hagemøbler. Der satt de altså





på hver sin ryggvirvel ...

Det var eksotisk og spennende, men snart forsto jeg sammenhengen og alvoret i det hele. Min tilværelse var ganske splittet ettersom mine foreldre skilte seg tidlig og jeg vokste opp hos min mormor og morfar, bodde hos alle til og fra, og alle hadde sine liv på hvert sitt hold ... pluss daghjemmet. Derfor lærte jeg tidlig noen grunnregler som fungerte hos alle, overalt. Takket være sterke familiebånd, fantes det en trygghet i det hele. Samtidig forsto jeg nok at tilværelsen kunne være ganske komplisert, og at det gjaldt å ta seg fram på egen hånd.

Dette er sikkert kilden til min interesse for å arbeide serielt, å gjøre variasjoner over samme tema. Å stadig omformulere samme uttrykk, samme vilje. Igjen: spranget mellom delene blir viktigere enn selve resultatet, det konkrete formålet.

Det finnes ikke regler uten at du selv har satt dem opp ... er ikke dette kjernen, de innerste vilkårene for ditt kunstnerskap?

Kanskje er dette nøkkelen til "hovedlåsen" ... The Key to the Master lock. På 70-tallet fantes drømmen om at politikk, økonomi, alt ... hele kloden ... skulle forenes til en helhet, en fornuftig vei fremover.

En idealisme og en altomfattende orden. Tror du virkelig på fornuftens mulighet til å forankre et slikt prinsipp i Naturen? Er ikke Naturen kaotisk?

Nei. Jeg er gal etter naturfilmer, og jo mer jeg

ser, desto mer funderer jeg på hvordan det kan bli som det er. Hvordan kan det være så regelmessig og spesialisert hvis det ikke finnes noe som styrer. At alt griper inn i hverandre, at kreftene og instinktene er så enorme. At naturen leger seg selv og at dyreartene tilpasser seg stadig nye forhold og livsvilkår. Men ingenting er statisk. Det grunnleggende prinsippet er snarere at alt er i konstant endring. Hvilket i seg selv kan oppfattes som kaotisk.

Mennesket lever jo i den villfarelse at ingenting forandrer seg, ettersom vi har et så kort persepektiv på tilværelsen, et så kort liv. Den verste villfarelsen er at vi er "kronen på skaperverket", og det er vel den som gjør at vi har så vanskelig for å tilpasse oss.

Egentlig er det ubegripelig at vi har fått en så stor hjerne når vi bare bruker en liten del av den. Og enda er vi Herskerne. Vi behersker verden og egentlig er vi ikke ofre for noe annet

enn oss selv. Vi har enorme muligheter for utvikling, uten å forøde og forbruke alt i vår vei slik vi nå gjør. Tenk deg de nordamerikanske indianerne, som sprang omkring på prærien., som måtte smyge seg inn på byttet sitt og som oftest trakk det korteste strået ... så fikk de hesten. Hesten som kom med spanjolene og som var som skapt for prærien. Hesten innebar en større forandring for dem enn sikkert den industrielle revolusjon for oss. Så utviklet de sine nye livsformer med mobilitet og jakt i to hundre år før de hvite kom.

De utviklet sine samfunn uten å utnytte andre eller endre sin mentale innstilling til naturen. Samtidig ble de så overlegne at de kunne frigjøre 60-70 prosent av sin tid til å gjøre helt andre ting, foredle sin kultur. Mens vi med samme aksellererende forandring helt mistet kontakten med eksistensens vilkår og evnen til å styre vår såkalte Utvikling.

Det er viktig å forstå sammenhengen. Dine presentasjoner er bevisst "museale" ... det serielle peker på likhetene og de små variasjonene. Som rekkene med steinøkser eller de nesten identiske glassvingene i en insektssamling.

Muséer betyr Sammenheng og Utgangspunkt for mange kunstnere. De rommer de fremste kunnskapskildene, der kunstneren lærer gjennom å betrakte. Derfor er utstillin-

gen en opplevelsesform som aldri kan erstattes, der man er nærværende med gjenstanden, kunnskapsbæreren. Jeg husker da jeg traff Martin Puryear første gang ... vi gikk rett til Naturhistorisk Museum. Der ble vi kjent med hverandre. Gjennom å gå gjennom de utrolige samlingene fra indianerkulturene sammen.

Dere hadde vel også en felles interesse for håndtverket?

Ja, viljen til å føre håndtverket inn i kunsten. Ikke som et tillegg, men i selve konseptet, for sin egen kraft, selve logikken ... at hver detalj har sin betydning og funksjon, utprøvd av tiden og samspillet med naturkreftene. Hvis du for eksempel går inn i en gammel vindmølle i Holland, er det jo helt fantastisk hvordan man lærte seg å beherske naturkreftene med så enkle midler. Det er bare tre-fire generasjoner siden vi sammen eide kunnskapen om å bygge opp vår egen gård fra ingenting, smi verktøyene, lage redskapene, dyrke jorden, alt ...

Gjengitt med tillatelse av Sune Nordgren.
Malmø Kunsthalls Katalog 172, 1996.

Oversatt fra svensk av
Aina Hansen



CV

Bård Breivik

Født 1948

STUDIER

Bergen Kunsthåndverkskole 1967-70
St. Martin School of Art, London 1970-71
Professor i skulptur, Kungl. Konsthögskolan, Stockholm 1982-85

SEPARATUTSTILLINGER

1974-2009
Over 50 utstillinger i Bergen, Malmö, Oslo, Helsinki, Eckernförde (T), Trondheim, Stockholm, Lund, New York (USA), Norrköping, Umeå, Belfort (F), Göteborg, Chicago (USA), Sao Paulo(B), Lillehammer, København, Arendal, Kina.

KOLLEKTIVUTSTILLINGER

1981-2009
Over 20 utstillinger i Kiel, Lund, Helsinki, Oslo, København, New York, Philadelphia, Los Angeles, Aachen, Paris, Malmö, Venezia, Tokyo, Berlin, Mexico City, Oxford, Dublin, Madrid, Atlanta (Georgia), Northfield (Minnesota), Grand Forks (North Dakota), Seattle, Arendal, Rio de Janeiro, Zürich

Kunstneren er representert i en rekke faste kunstsamlinger, og har utført store utsmykningsoppdrag i både inn- og utland.

SAMARBEIDSPARTNERE

Katalogen er utgitt med støtte av:

Norsk Filmtrykk



ROGALAND
FYLKESKOMMUNE



Rune Lyse Transport as
24 t Kranbilservice

Andre hovedsamarbeidspartnere:

SpareBank 1 SR-Bank



FINNØY KOMMUNE



Foto: Tom Sandberg, Bård Breivik, Jean-Michel Hannecart, Tore Jensen
Info om Ottohuset - www.ottohuset.no - e-mail: post@ottohuset.no - Mob. administrator: 9077 1408
Utgitt av Stiftelsen Otto-huset - Ansvarlig utgiver: Tore Jensen - Design og layout: Kim Andersson



"Bernard"