

## POEMS FOR MY POETS

Gunvor Nervold Antonsen

### Line Ulekleiv: THE POETRY OF HYBRIDS

Translation by Arlyne Moi

The art project *Poems for My Poets* springs from Gunvor Nervold Antonsen's relationship to poems, with Modernism as a distinct undercurrent. How does visual language react to written language, and what is it that materializes from mood to form? What kind of imagined exhibition space is the page of a book, and what kind of poetry collection is an exhibition? In *Poems for My Poets*, the material and the immaterial, the fictive and the real, coalesce into one experimental and vibrant gesture – it is embodied in textile montages, wood sculptures and paintings that stage harmonies, physical afterimages and experiences drawn from the artist's own encounters with poems and modernistic ideals. These works use the present era to unite a poetic form of reflection with a language from another era. Nervold Antonsen gives this project a personal orientation, one with a temperamental and humorous approach to cyclical processes in nature and culture.

#### I *VIERGE MODERNE*

In the monumental triptych made especially for the restaurant at Kunstnernes Hus in Oslo (it will be on show for some months in 2012), prism-like forms in warm and glowing colours are set in motion. The softness of the large textile work interacts with its black frame and splintered composition. The forms are like shards of radiant stained glass; it's as if light is refracting through these simultaneously sophisticated and raw textile fragments. Some pieces are made with a shining material and break out of the framing contour. Something is being refracted here, and the viewer's sensation of it coincides with an increased pulse and sense of awakening. Perhaps it is also possible to sense Edvard Munch's sun on the horizon. The polyphonic character, where some elements try to escape from the composition and others remain within, also relates concretely to the surrounding

Whitney Museum in 1971. The exhibition paved the way for an appreciation of the quilt as a distinct art form, seen in context with abstract modernistic painting.

The story – and the understanding of the story – of patchwork as an expression is folkloric but also rich and complex. At least as early as the 1600s, both women and men made patchwork quilts with patterns that included personal and symbolic elements. These quilts were often related to family milestones; they were created for or given to family members as wedding presents or when a child was born. This practice continues today.

Many patchwork quilts of older vintage contain strong light-dark contrasts. The symbolism in the textile surface can be unknown to or hidden from the uninitiated viewer, yet it imbues the formal construction with multiple layers of meaning. A rich spectrum of basic geometric shapes – quadrants, triangles, rhomboid parallelograms, stripes and squares, hexagons and octagons – creates kaleidoscopic structures. Stars, suns and crosses give names to these patterns and point to a universal symbolism that runs like a gathering thread through textile history. Other patterns found in older quilts can point to something more specifically referential. An example here is the Swedish 'Solfjäder' or 'hour glass pattern'. A quilt with this pattern becomes a picture with complex iconography – it can be read as a testimony, as a family picture album, or as a memory. In this way, aesthetic form merges with a distinct function. Patchwork quilts speak with absolutely specific voices, but they are based on deliberately composed and interpreted general figures. With this as background, Nervold Antonsen's works *Untitled (Karin)* and *Untitled (Brother)* can be seen as poetic hybrids. Their status is somewhere between pictures and quilts, for instance the kind you would wrap a child in. The deep dark elements create separate rooms or vortexes into which you can disappear. The graphic purity, the

solemn narrow line down the middle, the velvety fabrics – all these things create the impression of a tactile world intuitively sensed. And there is the scent of an adult elegance as yet unnamed, pre-linguistic.

#### The elasticity of time

The textile work *The Clock*, whose formal qualities recall *Vierge Moderne*, is based on the aforementioned hourglass pattern. Two triangles meet in a point to create a passageway for grains of sand. Yet another hour has quickly passed. For Gunvor Nervold Antonsen, this symbol becomes a means for thematizing time, how it is dynamic and elastic, never frozen for long. Time is by definition a complicated and bewildering thing that changes character in relation to external or internal influences. The French philosopher Henri Bergson reflected on time as measured by a clock in contrast to subjectively experienced time. A clock renders time spatially, outside our subjective consciousness, and it causes us to lose track of time's nature. The quantitative and rational clock divides our life into segments resembling rooms. When, towards the end of the nineteenth century, clocks the world over were nationally synchronized, one result was this standardized rationalization. How can we liberate ourselves from the rigidly ticking clock, always running between then and now? Maybe the sun could come to our aid; the day runs from sunrise to sunset. But this would not account for the time in-between, over and under the universal scheme.

Nervold Antonsen's new works comment on Modernism's nature, will and boundary-breaking potential by deploying means that express continuity and flow rather than rupture. Time is embedded in them like a separate category. The past is in the present, but the works also point beyond themselves to something uniquely human. *The Life, Illness and Death of the Old Man Inside* is a work we notice particularly well. Propped against its tweed

architecture, Gunvor Nervold Antonsen wants to create a dialogue with Gudolf Blakstad and Herman Munthe-Kaas's architectural masterpiece from the 1930s, originally entitled *Felix*. At the intersection between Neoclassicism and Functionalism, the building stands as a magnum opus of early Norwegian Modernism. While still containing some decorative elements, it uses taut and simple lines to create a new form ideal.

Nervold Antonsen's wall piece *Vierge Moderne* is named after the Finnish-Swedish poet Edith Sodergran's poem from 1916, which was published in her first poetry collection. In translation, the title means 'modern virgin', and the poem has emblematic status as the crowning example of a lyrical Modernism conveyed through an original and personal language. In an emotional and strong insistence on being a free woman, in obvious contrast to women's traditionally more limited roles, Sodergran propounds an effective and independent ideal. While the poet's female 'I' is fundamentally fragmented, her paradoxical quest to be several things at the same time underscores an absolute longing for freedom. There is an underlying sexuality here, one which seems almost androgynous. But she also wants to be neuter, a red sun, a synthesis of body and soul. The poem deliberately violates its own boundaries and unabashedly displays the complexity of identity. It has retained its force and appeal to both vitalists and melancholics: I am not a woman. I am a neuter. I am a child, a page and a bold decision, I am a laughing gleam of scarlet sun.\*

Sodergran once remarked that she did not write poems; rather, she created herself. Her poems were a doorway to herself. Since the dawn of Modernism, paradoxes and stylistic experiments have provided a pattern for many an artist's practice. This is also at the core of Nervold Antonsen's practice – she directly engages in experiments. To disrupt systems, to be in opposition to fixed plans, is almost a precondi-

tion for her works. To be an artist is, for Nervold Antonsen, synonymous with being a seeker without a fixed form. Her *Vierge Moderne* thus stands out as a bold tribute to a pioneer.

become vital and meaningful. The transposing of forms from Modernism to contemporary art, and a new reading of the premises of Modernism, are both current phenomena. We are not shorn from Modernism, and clearly, neither do we want to be, despite massive criticism of the oppressive masculinity and arrogant autonomy that gradually surfaced. There is still something that endures, something that, among other things, appears to be a longing to return to the profusion of new forms and ideas that Modernism implanted in art. This productive surplus can be found in the works Gunvor Nervold Antonsen made during her four months at W17, the guest studio at Kunstnernes Hus. The works she produced, both large and small, contain a will-to-form and a colour sensibility that seems fluid and effortless.

**Gathering sparks in a blanket**

'Robert [Sonia's husband, Robert Delanauy] had been shooting off rockets in all directions. Back on earth I had gathered the falling sparks of the fireworks. I tended the more intimate and transient fires of everyday life, while silently continuing important work.'<sup>\*\*\*</sup>

Gunvor Nervold Antonsen has let a modernistic spark be a guiding star. Modernism's transported and enduring energy becomes for her a zone of experience and a viewpoint from which to look both backwards and forwards – to a distant past, but also to something new. In several works made in patchwork, she brings to bear Modernism's fragmented style ideals. But patchwork quilts have a long tradition and history; in many homes and cultures they are almost like a basic material. They are also linked to Feminism and the new craft movements that emerged in the 1960s and '70s. Here patchwork quilting techniques, which had been practiced almost exclusively by women, became the subject of renewed interest. An important manifestation of this was the exhibition *Abstract Design in American Quilts*, which was held at the

elements are about a dozen crooked canes. These were collected by an elderly man who lives in Rollag in Numedal, Norway. He has worked all his adult life in forest management. The natural canes represent two things – an astute eye for immediately practical natural phenomena, and the hand's sensitive use; the hand grips the wood, which appears as a living and friendly support. For Nervold Antonsen, this work alludes to the terrifying old man we all have inside ourselves – he who does not let go of the ever-increasing anxiety causing us to lie awake at night, bathed in sweat. He makes us feel our inadequacy, also in old age. The viewpoint is now oriented towards the past. The canes are like hooks that try to make time stand still, but time runs out, changes shape and becomes something else. Time digs into us, separating our present life from the past. Perhaps this is unavoidable, but Gunvor Nervold Antonsen shows us how poetry can interact with our immediate life and make time more present and tactile.

\* Sodergran, Edith (1990) *Poems*, 1916. Translated by Gounil Brown. Croesor, Wales: Zena Publications.

\*\* Woolf, V. (2009) 'Mr. Bennett and Mrs. Brown'. In D. Bradshaw (ed.), *Selected Essays*. London: Oxford World Classics, pp. 32-37, there, p. 36.

\*\*\* The original quote is from Sonia Delanauy (1978) *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: Éditions Robert Laffont. See Butler, Cornelia & Schwartz, Alexandra (2010) *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, p. 85.

tion for her works. To be an artist is, for Nervold Antonsen, synonymous with being a seeker without a fixed form. Her *Vierge Moderne* thus stands out as a bold tribute to a pioneer.

#### II THE EXPLOSION

When Sonia Delanauy made a patchwork quilt for her new-born boy in 1911, she was inspired by the fabrics she had seen in the houses of Russian peasant farmers. The result was modernistic in essence: cubist in its arrangement of abstract geometric forms, a collage of intense colours and textures in a range of abstract geometric forms. In the decades since 1911, Patchwork artworks would come to be reminiscent of Delanauy's designs and eventually be included in museum exhibitions about the development of modernistic painting. Appropriated from a practical and homely sphere, the patches represented a traditional technique that all of a sudden seemed extremely modern; their movement, rhythm and contrasts were expressed through an abstract formal language we now associate with the visually uncompromising aspects of modernity. Delanauy's idea of a total design, one that unites painting and 'decorative' works, perfectly reflects Modernism's optimistic faith in the unity of life and art.

Modernism, which the author Virginia Woolf simply dated to 'on or about December 1910',\*\* can be seen as a unique, aesthetic and liberating revolution, a total cultural readjustment of sensibility. Woolf saw this stylistic revolution as a historic opportunity to change not only the conditions for human life, but also the human character. Modernism should liberate artists and enable them to pursue their own truth, more intuitively, more poetically than had been previously possible. Through art, the world's critical dissonance could



Line Ulekleiv: **HYBRIDENES POESI**

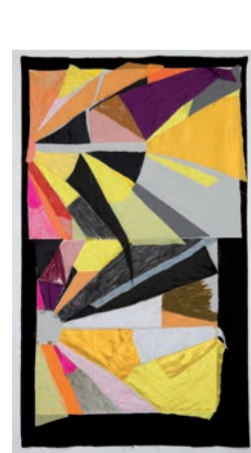
Prosjektet *Poems for my Poets* tar utgangspunkt i Gunvor Nervold Antonsens forhold til dikt, med modernismen som distinkt understrøm. Hvordan reagerer det visuelle språket på det skrevne, hva er det som materialiserer seg fra stemming til form? Hva slags tenkt utstillingsrom er en bokside og hvilken diktsamling er egentlig en utstilling? Det materielle og det inaterielle, det fikative og reelle, samles i en eksperimentell og levende gest. Det hele er legemliggjort i tekstile montasjer, treskulpturer og malerier som iscenesetter klanger, eterbilder og fysiske erfaringer fra kunstnerens diktopp-levelser, i møte med modernistiske idealer. Arbeidene er knyttet til en poetisk refleksjonsform og inkorporerer et språk fra en annen tid – via samtiden. Nervold Antonsen tilfører dette prosjektet et personlig investert orienteringspunkt, med en temperamentsfull og humoristisk tilnærming til sykliske prosesser i naturen og kulturen.



**I**  
*VIERGE MODERNE*

I det monumentale triptyket som er spesiallaget til restauranten på Kunstnernes Hus, hvor det vil henge en periode i 2012, er prismelignende former i varme og glodende farger satt i bevegelse. Det store tekstilarbeidets mykhet korresponderer med en svart innramming og formenes splintrede komposisjon, som om de var biter i et strålende glassmaleri. Det er som om lyset brytes i disse samtidige sofistikerte og rå tekstile fragmentene, noen er i et skinnende materiale og bryter ut av den innrammende konturen. Det er noe som brytes her, og sansningen er knyttet til puls og oppvåkning. Kanskje man også kan ane Munchs sol i horisonten. Den flerstemte karakteren, hvor noen elementer søker ut av helheten og andre knytter an til den, forholder seg også helt konkret til den omgivende arkitekturen. Nervold Antonsen har ønsket å knytte an til Gudolf Blakstad og Herman Munthe-Kaas arkitektoniske mesterstykke fra 1930, opprinnelig titulert Felix. I brytningspunktet mellom nyklassisisme og funksjonalisme fremstår bygget som et hovedverk i tidlig norsk modernisme, på terskelen til et nytt formideal som fyllet geometri og abstraksjon, med stramme, enkle linjer. Likefullt henger fortsatt noen dekorative elementer ved.

Tittelen på Nervold Antonsens veggarbeid er *Vierge Moderne*, som er kalt opp etter den finsk-svenske poeten Edith Sodergrans dikt fra 1916, hentet fra hennes første diktsamling. Oversatt betyr tittelen moderne jomfru, og diktet har en emblematisk status som kron-eksempel på en lyrisk modernisme med et originalt og personlig språk. I en emosjonell og sterk insistering på å være fri som kvinne, i åpenbar motsats til en tradisjonelt mer bundet kvinneverolle, fremmer Sodergran et handlekraftig og selvstendig ideal. Kvinne-jeget er grunnleggende oppsplintret, men denne paradoksale søken etter å være flere ting samtidig understreker også en absolutt frihetslengsel. Det er en underliggende seksualitet her, som synes grunnleggende androgyn. Hun vil være et nøytrum, en rød sol, en syntese av kropp og sjel. Diktet bryter konsekvent egne grenser, og fremviser ublygt identitetens kompleksitet. Det har beholdt sin kraft og appell til både vitalister og melankolikere: Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum. Jag är ett barn, en page och ett djävrt beslut, jag är en skrittande strimma av en scharlakanssol.



Sodergran noterte en gang at hun ikke skrev dikt, men skapte seg selv; hennes dikt var en inngang til seg selv. Bruken av paradokser og stilistiske eksperimenter har i kjølvannet av modernismen vært en mal for mange kunstnere, og Nervold Antonsen går i direkte samspill med eksperimentet som nerven i sin kunstpraksis.

Å bryte systemer, å være i opposisjon til fastlagte planer, er nærmest en forutsetning for arbeidet. Å være kunstner er for Nervold Antonsen ensbetydende med å være søkende, uten en fast form. Hennes *Vierge Moderne* fremstår i så måte som en uforbeholden hyllest til en pioner.

**II**  
**EKSPLOSJONEN**

Da Sonia Delaunay i 1911 lagde et lappeteppe til sin nyfødte sønn, var det med inspirasjon fra tøystykker og komposisjon hun hadde sett i hjemmene til russiske bønder. Resultatet var i essens modernistisk; kubistisk i sammenføyningene, en collage av djerve farger og teksturer i en sprakende bredde av geometriske abstrakte former. Patchworkarbeidet skulle komme til å minne om Delaunays designs for tekstiler de neste tiårene og ble senere innlemmet i museumsutstillinger om det modernistiske



maleriets utvikling. Applikasjonene var hentet fra en praktisk og hjemlig sløre, en tradisjonell teknikk som med ett syntes ekstremt moderne; bevegelser, rytmer og kontraster i et abstrakt formspråk vi i årene fremover kom til å knytte til modernitetens visuelle kompromissløshet. Delaunays idé om en total design, som forente maleri og “dekorative” arbeider, gjenspeiler på perfekt vis modernismens optimistiske tro på en helhet i liv og kunst. Modernismen, som av forfatteren Virginia Woolf simpelthen ble tidfestet fra desember 1910, kan betraktes som en enestående estetisk frigjørende revolusjon, en enorm kulturell omstilling av sensibiliteten. Woolf så denne stilistiske revolusjonen som en historisk mulighet for endring i menneskelige forhold og i selve den menneskelige karakter. Modernismen skulle sette kunstneren fri til å dyrke sin egen sannhet, mer intuitivt, mer poetisk enn det som tidligere hadde vært mulig. I kunsten blir verdens kritiske disharmoni vital og meningsfull. Forflytningen av former fra modernismen til samtids-kunsten og en nylesning av modernismens premisser, er aktuelle fenomener. Vi er ikke løsevret fra modernismen, og ønsker tydeligvis heller ikke å være det, til tross for den massive kritikk av undertrykkende maskulinitet og arrogant autonomi som etterhvert meldte seg. Det er likevel noe annet som presser seg på, noe som blant annet synes å være en lengsel tilbake til en absolutt kunstnerisk kaskade som innpodet nye former og tanker. Dette produktive overskuddet får nedslagspunkt i de arbeidene Nervold Antonsen laget i løpet av fire måneder på Kunstnernes Hus’ gjesteatelier W17. Et vell av større og mindre arbeider fanger en forvillje og en fargesans som synes flytende og uanstrengt.

**Å samle gnister i et teppe**
“Robert (hennes mann, Robert Delaunay)”, she wrote, “had been shooting off rockets in all directions. Back on earth I had gathered the falling sparks of the fireworks. I tended the more intimate and transient fires of everyday life, while silently continuing important work.”

Sonia Delaunay, Nous irons jusqu’ au soleil (Paris: Éditions Robert Laffont, 1978).

Gunvor Nervold Antonsen har latt en modernistisk gnist være en ledestjerne. Tidens transporterte og kontinuerte energi blir for henne både en sone for innlevelse og en utkikkspost både bakover og fremover; til en fjernere tid, men samtidig en bro til noe nytt. I flere lappeteppearbeider gjør modernismens fragmenterte stilledeler seg igjen gjeldende. Samtidig har lappeteppene en lengre tradisjon og fortelling; omtrent som et grunnstoff i et mangfold av hjem og kulturer. De er også knyttet til i feminismen og de nye kunsthåndverksbevegelserne på 60- og 70-tallet, hvor lappeteppeteknikker, som i overveiende grad har vært utført av kvinner, ble gjenstand for en fornyet interesse. Dette ble blant annet manifestert i utstillingen *Abstract Design in American Quilts*, som ble vist ved Whitney Museum i 1971 og førte til en banebrytende verdsettelse av quilten som en egen kunstform, satt i sammenheng med abstrakt modernistisk maleri.

Historien og forståelsen av historien om lappetepper som uttrykk er folkelig, samtidig rik og potensielt kompleks. Allerede fra 1600-tallet av, laget både kvinner og menn lappetepper og quilts med en privat personlig symbolikk i mønstringen, og trakk inn elementer fra



et liv. Disse teppene har i tillegg ofte inngått i positivt fargede sentrale livshendelser innen en familie, lagt eller gitt bort i arv i anledning hendelser som giftermål og barnefødsler, en funksjon som fremdeles blir praktisert. Mange lappetepper av eldre årgang spiller på kontrastene mellom lys og mørke. Symbolikken, hvis referanser i den tekstile overflaten kan være ukjente og skjult for en utenforstående betrakter, skaper flere lag i en formal konstruksjon. Et rikt spekter av basale geometriske former, som kvadrater og rektangler, triangler, romber, striper og ruter, heksagoner og oktogoner, skaper kalkiodoskoplignende strukturer med et implisert mytisk materiale. Stjerner, soler og kors gir navn til disse mønstrene, og peker på en universell symbolikk som farer som en samlande tråd gjennom tekstilhistorien. Andre mønstre kan peke på noe mer spesifikt forestillende, som det svenske “Solfjæder” eller “Timeglassmønster”. Teppet blir med det samme et bilde med en sammensatt ikonografi – det kan leses som et vitnesbyrd, som et familiebum eller et minne. Det estetiske, det kreativt frigjorte, løper sammen med en nyttefunksjon. Lappeteppet bærer således en helt spesifikk stemme – basert på generelle figurer, men komponert og fortolket. *Untitled (Karin)* og *Untitled (Brov)* kan ses som en slik poetisk hybrid mellom bilde og teppe, et teppe som tuller inn barnet. De dype mørke innslagene danner egne rom eller sugende brøn-



ner man kan forsvinne inn i. Den grafiske renheten, den høytidelige smale midjen i midtstykket, fløyelstoffene – alt skaper et inntrykk av en taktil verden man intuitivt sanser. Og man får tefen av en voksen elegantse man ennå ikke har klart å sette ord på, for språket.

**Tidens elastikk**
Det tekstile arbeidet *The Clock*, som formalt kan minne om formspråket fra *Vierge Moderne*, er basert på nevnte timeglassmønster. To trekanter møtes i spissene, og danner denne formen som sandkornene renner gjennom. Straks har nok en time gått. For Nervold Antonsen blir dette en måte å tematisere tid på, hvordan den er dynamisk og elastisk, aldri fryst fast for lenge om gangen. Tiden er per definisjon en kronlete og uoversiktelig størrelse, som skifter karakter etter ytre og indre påvirkninger. Den franske filosofen Henri Bergson reflekterte rundt klokketid og subjektivt opplevd tid. En total romliggjøring av tiden, utenfor den subjektive bevissheten, gjør at vi mister oversikten over selve tidens vesen. Den kvanitative og rasjonelle klokketiden stykker tiden opp i deler, og gjør at den kan minne om rom. Da klokkene verden over ble nasjonalt synkronisert på slutten av 1800-tallet, var denne standardiserte rasjonaliseringen et resultat. Hvordan kan vi fri oss fra den rigide tikkende klokken, alltid på spranget mellom da og nå? Kanskje solen kan komme oss til unnsetning; dagen varer fra den står opp til den går ned. Men den belyser ikke den tiden som er mellom, over og under denne universelle ordningen.

Å kommentere modernismens vesen, vilje og overskridende potensial gjennom kontinuasjon og flyt framfor brudd skaper et inntrykk av samm-enheng i Nervold Antonsen nye arbeider. Tiden er innlemmet i dem som en egen kategori, fortiden er i nåtiden, men de peker også utover seg selv, mot noe unikt menneskelig. *The Life, Illness and Death of the Old Man Inside* er et arbeid man legger ekstra godt merke til, med innslag av tweed og et titalls krokete stokker oppstilt mot det. Disse stokkene er moysommelig samlet inn av en eldre mann som har levd hele sitt liv og drevet sitt virke i tilknytning til skogen og naturen i Rollag i Numedal. De representerer et våkent øye for praktiske forekomster i naturen og håndens nennsomme anvendelse; den griper om treet, som fremstår som en levende og vennlig støtte. I følge



Nervold Antonsen viser arbeidet til den fryktfulle gamle mannen vi alle har inni oss, han som ikke slipper taket i den stadig tiltagende angsten som lar oss ligge badet i svette om natten og får oss til å føle på utilstrekkeligheten også i alderdommen. Utkikkspunktet er nå orientert mot fortiden. Stokkene blir som haker som forsøker å holde tiden fast, men tiden svinner, skifter form og blir til noe annet. Den distansen som tiden graver inn i oss er kanskje uunngåelig, men Nervold Antonsen viser hvordan diktingen i alle fall gjør tiden mer nærværende og taktil.

Nervold Antonsen viser arbeidet til den fryktfulle gamle mannen vi alle har inni oss, han som ikke slipper taket i den stadig tiltagende angsten som lar oss ligge badet i svette om natten og får oss til å føle på utilstrekkeligheten også i alderdommen. Utkikkspunktet er nå orientert mot fortiden. Stokkene blir som haker som forsøker å holde tiden fast, men tiden svinner, skifter form og blir til noe annet. Den distansen som tiden graver inn i oss er kanskje uunngåelig, men Nervold Antonsen viser hvordan diktingen i alle fall gjør tiden mer nærværende og taktil.

Nervold Antonsen viser arbeidet til den fryktfulle gamle mannen vi alle har inni oss, han som ikke slipper taket i den stadig tiltagende angsten som lar oss ligge badet i svette om natten og får oss til å føle på utilstrekkeligheten også i alderdommen. Utkikkspunktet er nå orientert mot fortiden. Stokkene blir som haker som forsøker å holde tiden fast, men tiden svinner, skifter form og blir til noe annet. Den distansen som tiden graver inn i oss er kanskje uunngåelig, men Nervold Antonsen viser hvordan diktingen i alle fall gjør tiden mer nærværende og taktil.

