





E L I S A B E T

T O C C H I

N O R S E N G

Arbeid er en dialog med seg selv

Work is a dialog with oneself

Lavoro è dialogo con se stessi

Isamu Nogushi (1904-1988)

Å lete etter grensene er hva jeg alltid har prøvd å gjøre

Seeking limits is what I have always tried to do

Cercare i limiti è quello che ho sempre tentato di fare

Carl Andre (1975)

...laubær, litt mørkere enn alt  
det omliggende grønne, med tynne bølger ved kanten  
av hvert eneste blad (som smilet av en vind):-

...laurel, a little darker than all  
the surrounding green, with tiny waves on the border  
of every leaf (like the smile of a wind):-

...lauro, appena più scuro di tutto  
il verde che lo contorna, con minuscole onde sul bordo  
di ogni foglia (come il sorriso d'una brezza)

(Duino Elegy #9) Rainer Maria Rilke (1875-1926)



# THE PICTURE TURNS ALIVE

av Hanne Holm-Johnsen

**The picture turns  
alive,  
when you firmly  
watch it,**

**and as long as  
you keep an eye on it,  
it becomes  
itself. <sup>1</sup>**

Det er ingenting som beskriver mer treffende mitt møte med Elisabet Norsengs nye serie enn de avsluttende strofene i hennes eget dikt "Surface". Formene og fargene er uten tvil både pulserende og fengslende.

Elisabet Norsengs bilder er helt hennes egne, slik jeg ser dem. Det gjør det ikke lett å skrive om kunsten hennes. Og Mårten Castenfors bekrefter mine følelser i katalogen til utstillingen *(un)blind* som viste gruppen *Crew Cut* på museer i Norden mellom 1997-98. Her skriver han at Elisabet Norseng lever farlig som kunstner siden hennes kunst ikke er formatert tilsvarende et gjenkjennelig konsept og derfor lett kan misforstås både av samtidens mer tidsbevisste tolkere og av tilbakeskuende tradisjonister. <sup>2</sup> Jeg ville ikke mistolke hennes nye bilder. Selv om jeg har vært fortrolig med hennes kunst i over ti år, var oppdraget å skrive en tekst til den helt nye serien vanskeligere enn jeg hadde trodd. Min innfallsvinkel som betrakter var de avsluttende strofene fra det ti år eldre diktet. Når vi snakket sammen om hennes utgangspunkt og tanker om den nye serien, viste det seg at hun hadde valgt samme dikt-syklus, men andre strofer. Derfor er dikt fra boken blitt en gjennomgangstone her.

Mitt arbeidsfelt de siste sytten årene er fotografi. Siden innholdet i fotografier er så dominerende, blir ofte fotografen og omstendighetene rundt opptaket borte for den som ser på fotografiet. Det er tydelig lettere å forstå at det er en vilje bak olje på lerret eller blyant på papir, enn det er å velge et utsnitt fra et utall av mulige utsnitt. Hva har nå fotografiet med Elisabet Norsengs tegninger å gjøre? Jo, jeg ser to likheter i hennes arbeidsmåte. På den ene siden hennes gjennomgående forkjærlighet for å arbeide i serier, som om hun vil fortelle en historie fullstendig ferdig før hun påbegynner en ny. Eller utdype et tema til det ikke er mer å forske på. Ikke underlig at hun i den siste tiden har begynt å uttrykke seg gjennom film og –nettopp – fotografi.

På den andre siden er hennes insistering på papirets format, dvs. rammen som tegningen forholder seg til. Det er også formatet og kanten som er bestemmende for fotografiet. Ofte er det slik med fotografier at man kan ane eller forestille seg hva fotografen har utelatt. Det som henger sammen med bildet, men som ikke lenger er der, utenfor fotografiets kanter. I Norsengs nye serie søker strekene utenfor den rammen hun har trukket opp på papiret. Hun lar streken selv antyde at den kan sprengte rammen. At rammen er en begrensning eller mer sannsynlig en utfordring slik det er formulert i to andre strofer i diktet **"Surface"**:

**Universes made  
playing with borders, which  
is a discovery  
of time.**

**How to make  
use of  
limits  
and their purposes.**

I *Techniques of the Observer* forsøker Jonathan Crary å trekke opp en "blikkets historie".<sup>3</sup> For å gjøre det tar han for seg betrakterens posisjon. Betrakteren har i de siste århundrer måttet tilpasse seg helt nye måter å se og å tolke det man ser på. Crarys utgangspunkt er at det ikke er nok å beskrive et dialektisk forhold mellom den avantgardistiske kunstens eksperimenter og "realismen" i sent 1800-talls populærkultur for å forklare forandringene, slik kunsthistorien tradisjonelt har gjort. Man må se begge fenomen som overlappende komponenter i et samfunn der moderniseringen av synet hadde begynt lenge før. Modernismens eksperimentelle kunst fra 1870-80-tallet og fotografiet etter 1839 kan ses som sene symptomer på en utvikling som startet mye tidligere. Renessansens konstruerte sentralperspektiv og *camera obscura* kan stå som eksempler på betrakterens dominerende status fra 16-1700-tallet, mens det på 1800-tallet oppstår utallige synsmaskiner som stereoskopet, zoetropen eller stroboskopet, dioramaer og teaterliknende titteskap som oppdrar betrakteren til både spesialisering og evne til fleksibel tolkning av det man ser. De mange optiske hjelpemidlene er møteplasser for filosofiske, vitenskaplige og estetiske diskurser som overlapper med samfunnets mekaniske teknikker, institusjonelle krav og sosioøkonomiske krefter. Med andre ord, utallige felt utenfor meg påvirker hvordan jeg betrakter noe og hvor mottagelig jeg er for å se og tolke noe jeg ikke er vant til å se. Hva har så dette med Norsengs bildeverden å gjøre?



Jo, for meg utfordrer nettopp hennes tegninger mitt blikk. Den kulturelle ballast vi bærer med oss tillater at vi kan gå inn i en tegning, fotografi eller maleri og analysere både bildet, hva det gjør med meg og hvorfor det påvirker meg slik det gjør. Men jeg kan også tre tilbake og omfokusere, og så forandrer tegningen seg. Ved at Norsengs tegninger har åpne tolkninger tillater hun både tegningen og meg å leke. På en måte blir vi likeverdige partnere. Møtet med bildet blir genuint mitt eget og bildet blir formet i mitt bilde, på samme måte som bildet bidrar til å forme meg på nytt. Jeg kan velge å gjenkjenne konkrete gjenstander som blomster og blader, landskap og tegn eller jeg kan se linjer og farger som svinger seg og sprenger seg vei. Men det kan også skje at bildet griper fatt i meg og avdekker et indre landskap som jeg aner men ikke forstår.

**And when I don't  
find out, I keep it  
happily;  
it has become my piece. <sup>4</sup>**

Norsengs bildeverden ser ut til alltid å ha vært abstrakt og utforskende. Fra de tette intense tusj tegningene og maleriene på 1980-tallet som kan minne om abstrakt ekspresjonisme eller action painting på 1950-tallet, men som likevel ikke var det. Omsetningen av dag og natt, snø og jord til dikt og bilder hadde en sensuell, taktil og musikalsk kvalitet full av lengsel, men også vilje til å konfronteres og forstå. Bare fem år senere har de frodige strekene og massene i sort og brunt veket plassen for pausene og tomrommet og blitt til de nesten usynlige minimalistiske tegnene som illustrerte Norsk Kulturråds hefte *Kultur i Norge*. <sup>5</sup> Svevende ubestemmelige objekter, rundinger, prikker og firkanter lekte seg på det hvite papiret. En kunne tro at de, i god minimalistisk ånd, var en reaksjon på de tidligere ekspresjonistiske tegningene. Men for meg er de naturlig vokst ut fra de første. Fremdeles hadde de noe konkret over seg, eller kanskje mer til felles med matematiske formler enn de senere tegningene, prikker på ark fra en liten tegneblokk i utstillingen i Oslo Kunstforening i 2004 og i *Aria e vento* fra året etter. <sup>6</sup> Nå hadde fokus virkelig flyttet seg. Kanskje fra det ytre jordiske til det indre mentale eller det utenomjordiske perspektivet? Det sorte var blitt til hvitt og andre forsiktige farger kom til. Det raske, nesten maniske ble borte, til fordel for punkter eller rundinger som forholder seg til hverandre og rommet de svever i. Men samtidig handler disse nye tegningen fremdeles om hvordan streken og papiret, fargen og tomrommet, flaten og rommet er avhengig av hverandre og utgjør to sider av samme sak.

**A single dot on the surface  
a newborn universe  
where shapes  
start to dance and play.**

**From nothing  
to a something  
by adding  
a dot.**

**Surface turned  
from emptiness  
through simplicity,  
into a special**

**place. An independent  
something. <sup>7</sup>**

For meg beskriver hun her helt presist sine arbeider på papir frem til denne nye serien. Men egentlig også den nye som presenteres her. Prikkene eller sirklene danset og lekte og omgjorde papirflatene til helt spesielle rom. Det todimensjonale ble tredimensjonalt. Papiret ble til rom eller universer der stjernene vibrerte mot meg eller fra meg i det uendelige hvite rommet. Samtidig formidlet de en stillhet eller pause i det kakofoni av bilder og meninger vi møtte hver dag. De var fri for høyrøstede meninger, avsløringer eller underholdning. Vi ser også at hun beskriver sin egen arbeidsmetode i disse strofene: tidkrevende, bevisst og fokusert i dialogen med materialet. Og det er denne dialogen som smitter over på meg som betrakter. Som krever stille intenst at jeg lytter og ser.

**Askeladden walks  
out into the world  
in constant surprise,  
and when he finds a something**

**a nothing disappears. <sup>8</sup>**

Askeladden, de norske folkeeventyrs idealfigur, er den naive og tilsynelatende sløve, som har evnen til å finne det andre ikke ser. Ting som viser seg å kunne være avgjørende i øyeblikket som styrer utviklingen av situasjonen mot løsningen. Elisabet Norseng er en slik Askeladd. Hun har gått ut i verden og funnet noe som har muligheter i seg til å stimulere bevisstheten til de som møter bildene hennes. For meg er det nettopp et utrolig enkelt stramt formvokabular som har evnen til både å sette i gang assosiasjoner og en fasinasjon og

vilje til å ville forstå hvordan blikket søker og finner det som har mening. Bildene er både kjent og uendelig krevende og utfordrende. Det er ganske enkelt umulig å si at det er ingenting. Selv om man trekker på skulderen og går forbi, blir man tvunget til å stoppe og gå tilbake.

**Precision will  
release the power  
and humility of  
the origin. <sup>9</sup>**

Dagens slyngede fargestreker som noen ganger minner om enkle tegninger av blomster eller barns tidlige tegneforsøk er igjen noe nytt. Her er det ikke mulig å se likhetstrekk med abstrakt ekspresjonisme. Disse tegningene er lettere og mer kontrollert og samtidig lekne på en lysere måte. For meg ser det ut til at hun kanskje heller har funnet inspirasjon hos tidlige franske modernister. Til tross for forskjelligheten har de allikevel en viktig ting til felles: utforskning av grensene for papiret og tegningens formidlingsmuligheter. Nå kan en si at det også er et grunnleggende modernistisk prosjekt, men vil man analysere Norsengs kunst er det ikke så enkelt som å si at det er bare det. For hun har en helt annen agenda. Hun skaper øyeblikk mellom seg og meg med tegningene som tolk. Eller kanskje det er riktigere å si at tegningene er møteplassen. Tegningene har også sitt eget liv og tillater dermed aldri helt at jeg finner en løsning. Og de byr på en annen stemning ved neste møte. Med sine lekne, men målrettede fete streker noen ganger i mørke jordfarger og andre i lyse og finstemte toner, hensetter de meg hele tiden i skiftende stemninger. Det er ikke nok å være nysgjerrig med øynene og å analysere med intellektet, Norsengs tegninger inntar meg og slipper ikke taket.

**And when I don't get  
bored of it,  
with colours strange  
and ugly,**

**and far beyond  
my imagination, then  
I keep it;  
what is this? <sup>10</sup>**

- 1 Utdrag fra **"Surface. From nothing to a something"** (s. 42) i Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Utgiver: Sergio Rispoli Salon Privé Edizioni, Roma 1999.
- 2 Mårten Castenfors: *"Något större än en själv"*, s. 25-29 i Riksutstil-lingers katalog *(un)blind* Oslo 1996
- 3 Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*. On vision and Modernity in the nineteenth century, MIT Cambridge (USA) 1990/1998
- 4 Utdrag fra **"My Piece"** (s. 58) i Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Roma 1999
- 5 *Kultur i Norge. Håndbok for turoperatører* 1997-98. Utgiver: Norsk Kulturråd 1997
- 6 Elisabet Norseng: *Aria e vento*, Utgiver: Sergio Rispoli Salon Privé Arti Visive, Roma 2005.
- 7 Utdrag fra **"Surface. From nothing to a something"** (s. 34) i Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Roma 1999
- 8 Strofe fra **"Paper"** (s. 46) i Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Roma 1999
- 9 Strofe fra **"My Piece"** (s. 58) i Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Roma 1999
- 10 Utdrag fra **"My Piece"** (s. 58) i Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Roma 1999

# THE PICTURE TURNS ALIVE

translated by Eric Scobie

The picture turns  
alive,  
when you firmly  
watch it,

and as long as  
you keep an eye on it,  
it becomes  
itself. <sup>1</sup>

There is nothing that more aptly describes my meeting with Elisabet Norseng's new series than the final stanzas of her own poem "**Surface**". The shapes and colors are undoubtedly both vibrant and captivating.

Elisabet Norseng's images are completely her own, as I see them. It makes it hard to write about her art. And Mårten Castenfors confirms my feelings in the catalog to the exhibition (un)blind which showed the group Crew Cut in museums in the Nordic countries between 1997-98. Here he writes that Elisabet Norseng lives dangerously as an artist, since her art is not formatted according to a recognizable concept and therefore is easily misunderstood by both more time-conscious contemporary interpreters and by backward-looking traditionalists.<sup>2</sup> I did not wish to misinterpret her new pictures. Although I have been familiar with her art for over ten years, my assignment to write a text to the brand new series was more difficult than I imagined. My approach was to consider the closing stanzas of the ten years older poem. When we talked about her origins and thoughts on the new series, it appeared that she had chosen the same poem cycle, but other verses. Therefore, the poems from the book have become a recurrent theme here.

My field of work over the past seventeen years has been photography. Since the contents of photographs are so dominant, the photographer and the circumstances surrounding the recording recede for those viewing the photo. It is clearly easier to understand that there is a will behind oil on canvas or pencil on paper than it is to select a detail from a myriad of possible sections. So what does the photo have to do with Elisabet Norseng's drawings? Well, I see two similarities in her way of working. On the one hand, her general passion for working in series, as if she wants to tell a story completely to the end before commencing a new one. Or expand on a topic until there is no more to research. Not surprisingly she has recently begun to express

herself through film and – you got it - photography.

Opposing this is her insistence on the paper's format, i.e., the frame that the drawing relates to. It is also the format and the edge which is decisive for the photo. It is often thus with photos, that one can sense or imagine what the photographer has omitted. That which is related to the picture, but that is no longer there, outside of the photograph's edges. In Norseng's new series the lines seek outside the frame she has drawn up on the paper. She lets the line itself suggest that it may explode the frame. That the frame is a restriction or more likely a challenge as it is formulated in two other verses in the poem "**Surface**":

**Universes made  
playing with borders, which  
is a discovery  
of time.**

**How to make  
use of  
limits  
and their purposes.**

In *Techniques of the Observer*, Jonathan Crary attempts to draw up a "history of vision."<sup>3</sup> In order to do that he takes up the viewer's position. The viewer has in the past centuries had to adapt to new ways of seeing and interpreting what you are watching. Crary's point of departure is that there is not enough to describe a dialectical relationship between the avant garde art experiments and "realism" in the late 1800's popular culture to explain the changes, as the history of art has traditionally done. One must see both phenomena as overlapping components of a society where modernization of sight had begun long before. Modernism's experimental art from the 1870-80's and photography after 1839 can be seen as late symptoms of a trend that began much earlier. The Renaissance's constructed central perspective and the camera obscura can stand as examples of the viewer's dominant status from the 16-1700's, while in the 1800s countless visual machines occur; the stereoscope, the zoetrope, or stroboscope, dioramas and theater-like peeping cabinets who raise the viewer to both specialization and ability to a flexible interpretation of what one sees. The many optical aids are meeting places for philosophical, scientific and aesthetic discourses that overlap with society's mechanical techniques, institutional requirements and socio-economic powers. In other words, many fields outside of me affect how I consider something and how susceptible I am in seeing and interpreting anything I am not used to seeing.

So what has this got to do with Norseng's image world? Well, for me her drawings in particular challenge my gaze. The cultural ballast we carry with us allows us to go into a drawing, photograph or painting and analyze the picture, both in what it does to me and why it affects me like it does. But I can also step back and refocus, and then the drawing itself changes. By Norseng's drawings having an open interpretation, she allows both her drawing and me to play. In a sense we become equal partners. My meeting with the picture becomes genuinely my own, and the picture is shaped in my image, just like the picture helps to form me over again. I can choose to recognize specific objects such as flowers and leaves, landscapes and characters, or I can see lines and colors that turn up and force their way out. But it can also happen that the image grabs hold of me and reveals an inner landscape that I sense but do not understand.

**And When I don't  
find out, I keep it  
happily;  
it has become my piece. <sup>4</sup>**

Norseng's world of imagery seems always to have been abstract and exploratory. From the dense intense ink drawings and paintings in the 1980s that are reminiscent of abstract expressionism or action painting in the 1950s, but nevertheless turned out not to be. The transcription of day and night, snow and earth to poems and pictures had a sensual, tactile and musical quality, full of longing, but also a willingness to confront and understand. Only five years later have the lush lines and the masses of black and brown ceded their place to intermissions and voids, and become the almost invisible, minimalist characters that illustrated the Norwegian Cultural Council booklet *Culture in Norway*.<sup>5</sup> Floating indeterminate objects, circles, dots and squares were playing on the white paper. One might think that they, in good old minimalist spirit, were a reaction to the earlier Expressionist drawings. But for me they have naturally grown out of the first. Still, they had something concrete about them, or perhaps more in common with mathematical formulas than the later drawings, dots on paper from a small sketch block at the exhibition in the Oslo Art Society in 2004 and in *Aria e Vento* from the following year.<sup>6</sup> Now the focus had really moved. Maybe from outer earthly to the inner mental or extraterrestrial perspective? The black had become white and other cautious were added. The rapid, almost manic disappeared in favor of points or circular rings that relate to each other and the space they float in. But at the same time these new drawings are still about how the line and paper, color and void, surface and space are dependent on each other and

void, surface and space are dependent on each other and constitute two sides of same coin.

**A single dot on the surface  
a newborn universe  
wherefores shapes  
starting two dance and play.**

**From nothing  
to a something  
by adding  
a dot.**

**Surface turned  
from emptiness  
through simplicity,  
Into a special**

**place. An independent  
something. 7**

For me, she here precisely describes her works on paper up until this new series. But really, also the new presented here. The dots or circles danced and played and converted the paper surfaces into quite special rooms. There two-dimensional became three-dimensional. The paper was transformed into space or universes where the stars vibrated against me or away from me in the endless white room. At the same time they conveyed a silence or pause in the cacophony of images and opinions we met every day. They were free of loud opinions, revelations, or entertainment.

We also see that she describes her own working method in these stanzas: time consuming, deliberate and focused in dialogue with the material. And it is this dialogue that rubs off on me as a viewer. That requires quiet intensity in that I listen and see.

**Askeladden walks  
out into the world  
in constant surprise,  
and when he finds a something**

**a nothing disappears. 8**

Askeladden, the Norwegian folk tale's ideal protagonist, is the naive and seemingly dull, who has the ability to find what others cannot see. Objects that turn out to be crucial at the moment guiding the development of the situation towards its solution. Elisabet Norseng is such an Askeladd. She has gone out into the world and found



something that has possibilities to stimulate the consciousness of those who meet her pictures. For me it is precisely a very simple and tight form-vocabulary that has the ability to both initiate associations and a fascination and desire to want to understand how the eyes seek and find what has meaning. The images are both familiar and infinitely demanding and challenging. It is simply impossible to say that there is nothing. Even if you shrug your shoulders and go past, you will be forced to stop and go back.

**Precision will  
release the power  
and humility of  
the origin. <sup>9</sup>**

Today's meandering color lines that sometimes resemble simple drawings of flowers or children's early drawing attempts are again something new. Here it is not possible to see similarities with abstract expressionism. These drawings are lighter and more controlled and also playful in a brighter way. To me it seems that she may perhaps rather have found inspiration in early French modernists. Despite the dis-similarities, they still have an important thing in common: exploring the limits of paper and drawing applying dissemination opportunities. One can also claim that it is a fundamental modernist project, but if one wishes to analyze Norseng's art, it isn't as simple as all that. Because she has a completely different agenda. She creates moments between herself and me with the drawings as an interpreter. Or maybe it's more correct to say that the drawings are the meeting place. The drawings also have their own life and thus never completely allow me to find a solution. And they offer a different atmosphere at the next meeting. With their playful, but targeted fat lines, sometimes in dark earth colors and others in light and finely tuned tones, they place me in constantly shifting moods. It is not enough to be curious with one's eyes and to analyze with one's intellect, Norseng's drawings take me in and do not let go.

**And when I don't get  
bored of it,  
with colors strange  
and ugly,**

**and far beyond  
my imagination, then  
I keep it;  
what is this? <sup>10</sup>**

- <sup>1</sup> Excerpts from the **“Surface. From Nothing to a Something”** (p.42) in Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Publisher: Sergio Rispoli Salon Privé Edizioni, Rome 1999
- <sup>2</sup> Mårten Castenfors: *“Something larger than oneself”*, p. 25-29 in Riksutstillingers directory *(un)blind* Oslo 1996
- <sup>3</sup> Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*. Wed Vision and Modernity in the nineteenth century, MIT Cambridge (USA) 1990/1998
- <sup>4</sup> Excerpt from **“My Piece”** (p.58) in Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Rome 1999
- <sup>5</sup> Culture in Norway. Guide for the 1997-98 tour operators. Publisher: Norwegian Cultural Council 1997
- <sup>6</sup> Elisabet Norseng: *Aria e Vento*, Publisher: Sergio Rispoli Salon Privé Arti Visive, Rome 2005
- <sup>7</sup> Excerpts from the **“Surface. From Nothing to a Something”** (p.34) in Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Rome 1999
- <sup>8</sup> Stanza from the **“Paper”** (p.46) in Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Rome 1999
- <sup>9</sup> Stanza from **“My Piece”** (p.58) in Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Rome 1999
- <sup>10</sup> Excerpt from **“My Piece”** (p.58) in Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Rome 1999

# IL QUADRO PRENDE VITA

traduzione di Paolo Carloni

**Se fissamente  
l'osservi  
il quadro  
prende vita,**

**e fintantoché  
lo tieni d'occhio  
esso diventa  
se stesso.<sup>1</sup>**

Nulla descrive in modo più pregnante il mio incontro con la nuova serie di lavori di Elisabet Norseng dei versi finali della sua stessa poesia **“Superficie”**. Forme e colori sono indubbiamente pulsanti e affascinanti.

I quadri di Elisabet Norseng sono inconfondibilmente suoi, così come l'intendo io. Ciò che non facilita scrivere sulla sua arte. E Mårten Castenfors conferma le mie sensazioni nel catalogo della mostra (un)blind che ha esibito la serie Crew Cut nei musei scandinavi tra il 1997-98. Lì scriveva infatti che come artista Elisabet Norseng ha scelto una via pericolosa poiché la sua arte non si enuclea su di una concettualità riconoscibile ed è perciò facilmente incompresa sia dagli interpreti contemporanei più smaliziati che dai tradizionalisti vecchia maniera<sup>2</sup>. Non vorrei interpretare in modo errato i suoi nuovi lavori. Malgrado la mia più che decennale familiarità con la sua arte, avevo sottovalutato la difficoltà di scrivere un testo di accompagnamento alla sua nuova serie di quadri. Il mio punto d'osservazione è stato fornito dagli ultimi versi di quella sua poesia di dieci anni fa. Parlando con lei del suo punto di vista e dei suoi pensieri in relazione alla nuova serie, s'è scoperto che anche lei aveva pensato a quello stesso poemetto, sebbene ad altri versi. E dunque quei versi sono usati qui come un leit motiv.

Negli ultimi diciassette anni il mio campo di lavoro è stato la fotografia. Visto che il soggetto delle fotografie è così dominante, spesso tutto ciò che riguarda il fotografo e le circostanze attorno alla ripresa vengono cancellate da chi guarda una fotografia. E' certo più facile comprendere che c'è una volontà dietro un olio su tela o una carboncino su carta, che scegliere un dettaglio tra una serie infinita di possibili dettagli. Ma infine cos'ha che fare la fotografia con i disegni di Elisabet Norseng? Certo io ci vedo due somiglianze col suo modo di lavorare. Da una parte c'è la sua persistente predilezione per il lavoro sulla serie, come

se volesse raccontare una storia sino al suo esaurimento prima di iniziarne una nuova. Oppure sviscerare un tema fino a che non ci sia più nulla da ricercare. Non sorprende che ultimamente abbia cominciato ad esprimersi con il mezzo del film e -appunto- della fotografia. Dall'altra c'è la sua insistenza sul formato della carta, ossia la cornice con cui si relaziona il disegno. Il formato e il bordo sono decisive anche per la fotografia. Spesso accade con la fotografia che uno può intuire o prevedere quello che il fotografo ha omesso. Quello che è legato alla fotografia ma che non è più là, fuori dai confini della fotografia. Nella nuova serie della Norseng le linee esplorano ciò che è fuori dai limiti della cornice che ha stabilito sulla carta. Lei lascia che la linea stessa alluda alla possibilità che potrebbe far saltare la cornice; che la cornice sia un limite o meglio una sfida come è formulato in due altre strofe della poesia **"Surface"**:

**Universi creati  
dal gioco dei margini,  
ossia disvelamento  
del tempo.**

**Come fare  
uso dei  
limiti  
e dei loro scopi.**

Nelle Techniques of the Observer Jonathan Crary ha tentato di tracciare una "storia dello sguardo" <sup>3</sup>. Per far ciò ha assunto la posizione dello spettatore. Lo spettatore ha dovuto in questi ultimi secoli adattarsi a modi di vedere e di interpretare ciò che viene visto, del tutto nuovi. Il punto di partenza di Crary è che non sia sufficiente tratteggiare il rapporto dialettico tra gli esperimenti artistici d'avanguardia e il realismo popolare di fine Ottocento per chiarire i cambiamenti, così come hanno fatto tradizionalmente gli storici d'arte. Si dovrebbe piuttosto vedere entrambi i fenomeni come componenti sovrapposte di una società dove la modernizzazione dello sguardo era cominciata molto prima. Il modernismo sperimentale dell'arte fra il 1870-80 e la fotografia dopo il 1839 possono essere visti come fenomeni tardi di uno sviluppo che era cominciato molto prima. La costruzione prospettica centralizzata del Rinascimento e la camera obscura possono evidenziare lo status dominante che lo spettatore aveva tra il 1600-1700, mentre l'Ottocento vede il proliferare di svariate macchine di visione come lo stereoscopio, lo zootropio o lo stroboscopio, il diorama o altri strumenti d'ottica visiva che educano lo spettatore sia alla specializzazione che alla ricerca di una facoltà di flessibile interpretazione di ciò che vede.

Gli svariati utensili ottici sono punti d'incontro dei discorsi filosofici scientifici ed estetici che si sovrappongono con le tecniche meccaniche della società, le esigenze istituzionali e le forze socio-economiche. In altre parole, innumerevoli campi al di fuori di me influenzano come io osservo una cosa e quanto ben disposto io sia a vedere ed interpretare ciò che non sono abituato a vedere. Cosa ha tutto ciò a che fare col mondo visivo della Norseng? Certo, i suoi disegni sfidano il mio sguardo. Il bagaglio culturale che trasportiamo dentro di noi ci permette di entrare in un disegno, una fotografia o un quadro e analizzarlo sia il quadro, sia come interagisce con me e perché mi influenza nella maniera che fa. Ma posso anche tirarmi indietro e spostare la mia focalizzazione ed ecco che il disegno cambia. Che i disegni della Norseng siano polisemici permette a loro ed a me di giocare. In un certo senso è come se fossimo sullo stesso piano. L'incontro col quadro è solo il mio, e il quadro diventa il mio quadro, ma il quadro stesso mi dà nuova forma. Posso scegliere se riconoscere oggetti concreti come fiori o foglie, paesaggi o segni o posso vedere linee e colori che sfarfallano o si aprono una strada. Ma può pure accadere che il quadro mi afferri per svelare un paesaggio interiore che io intuisco ma che non riesco a capire.

**E quanto più mi sfugge,  
qual gaudio poterla conservare;  
è divenuta la mia opera. <sup>4</sup>**

Il mondo d'immagini della Norseng sembra essere stato astratto e esploratore da sempre. Dagli intensi aggruppati disegni e quadri degli anni '80 che possono far ricordare l'espressionismo astratto o l'action painting degli anni '50, ma che comunque non lo erano. La trasfigurazione di notte e giorno, neve o terra in poesie e quadri assumeva una qualità sensuale, tattile e musicale piena di nostalgia, ma anche la volontà di confrontarsi e comprendere. Apena cinque anni dopo i rigogliosi tratti o masse in nero o marrone hanno lasciato il posto a pause e spazi vuoti fino a divenire i quasi invisibili minimalistici disegni illustrati nel quaderno Kultur i Norge (Cultura in Norvegia) del Norsk Kulturråd (Consiglio della Cultura Norvegese)<sup>5</sup>. Sospesi oggetti non identificabili, cerchi punti e quadrati giocavano sul foglio bianco. Si sarebbe potuto credere che questi fossero – nel puro spirito minimalista – una reazione ai precedenti disegni espressionistici. Invece li credo cresciuti naturalmente dai loro predecessori. Continuavano a mantenere qualcosa di concreto, o piuttosto più simili a formule matematiche dei disegni posteriori, punti sui fogli di un piccolo album di disegni nella mostra del Kunstforening (Circolo degli Artisti) di Oslo del 2004 e in Aria e Vento dell'anno seguente. <sup>6</sup> Ora il punto focale si era

veramente spostato. Forse passato dall'esterno terrestre all'interno mentale, se non in una prospettiva ultraterrestre. Il nero era divenuto bianco ad altri cauti colori s'erano aggiunti. La rapidità quasi maniaca se n'era andata a favore di punti o tondi che si relazionano a vicenda o allo spazio in cui sono sospesi. Ma allo stesso tempo questi nuovi disegni avevano sempre a che fare con le relazioni di dipendenza tra i segni e la carta, il colore e il vuoto, la superficie e lo spazio, sviluppando un altro aspetto dello stesso problema.

**Un singolo punto sulla superficie  
un universo appena nato  
ove le forme  
iniziano a danzare e giocare.**

**Dal nulla  
a qualche cosa  
con l'aggiunta  
di un punto.**

**Con semplicità  
la superficie  
il vuoto trasforma  
in un luogo speciale.**

**Un indipendente qualcosa. <sup>7</sup>**

Queste sue parole credo che descrivano con esattezza il suo lavoro su carta fino a questa nuova serie; ma dopo tutto anche questa nuova serie che qui si presenta. Punti e tondi danzavano e giocavano fino a fare delle superficie cartacee uno spazio del tutto peculiare. Il bidimensionale diveniva tridimensionale. La carta diveniva spazio o universi dove le stelle vibravano da me o verso di me nell'infinito spazio bianco. Allo stesso tempo comunicavano una silenziosità o una pausa nella cacofonia d'immagini e significati della vita quotidiana. Erano liberi da schiamazzate opinioni, rivelazioni o passatempi.

Vediamo anche come lei descriva in questi versi il suo proprio metodo di lavoro: laborioso, consapevole e concentrato nel dialogo col materiale. Ed è questo dialogo che mi colntagia come spettatore. E richiede con silente intensità che io ascolti e osservi.

**Askeladden per il mondo  
passeggia  
in perenne stupore,  
e quando un qualcosa trova  
un un nulla scompare. <sup>8</sup>**

Askeladden, figura ideale delle fiabe norvegesi, è il sempliciotto in apparenza svagato che ha la capacità di trovare ciò che gli altri non vedono. Cose che si rivelano di decisiva importanza nell'attimo che decide la soluzione di una situazione.

Elisabet Norseng è un simile Askeladden. E' andata per il mondo e ha trovato qualcosa che offre la possibilità di stimolare la consapevolezza in coloro che guardano le sue opere. Per me è proprio un incredibilmente semplice e diretto vocabolario di forme che ha la capacità di mettere in moto associazioni e una fascinazione e una volontà di capire come lo sguardo cerca e trova ciò che possiede significato. Le immagini sono sia note che infinitamente stimolanti e complesse. E' semplicemente impossibile dire che è un nulla. Anche se ci si scrolla le spalle e si passa oltre, si è obbligati a fermarci e a tornare indietro.

**L'esattezza  
rilascerà  
dell'origine  
l'energia e l'umiltà. 9**

Le vaganti linee di colore odierne che potrebbero richiamare semplici disegni di fiori o precoci tentativi artistici di bimbi sono ancora qualcosa di nuovo. Qui non c'è alcuna somiglianza con l'espressionismo astratto. Questi disegni sono più facili e più controllati e allo stesso tempo giocosi in un modo più leggero. Mi fanno credere che lei possa aver preso ispirazione dal primo modernismo francese. Perché malgrado le differenze c'è una fondamentale cosa in comune: la sperimentazione sui confini della carta e sulle possibilità comunicative del disegno. E dunque si potrebbe pure Le vaganti linee di colore odierne che potrebbero richiamare semplici disegni di fiori o precoci tentativi artistici di bimbi sono ancora qualcosa di nuovo. Qui non c'è alcuna somiglianza con l'espressionismo astratto. Questi disegni sono più facili e più controllati e allo stesso tempo giocosi in un modo più leggero. Mi fanno credere che lei possa aver preso ispirazione dal primo modernismo francese. Perché malgrado le differenze c'è una fondamentale cosa in comune: la sperimentazione sui confini della carta e sulle possibilità comunicative del disegno. E dunque si potrebbe pure affermare che c'è un progetto modernistico alla base, ma se si analizza l'arte della Norseng non è così semplice sostenere che sia proprio così. Lei ha tutt'altra intenzione. Lei crea degli istanti tra sé e me utilizzando i disegni come interpreti. O sarebbe più giusto dire che i disegni sono il punto d'incontro. I disegni hanno anche una loro vita propria che non mi autorizza del tutto a trovare una soluzione. E rimandano ad un'altro stato d'animo col prossimo incontro. Con i loro giocosi ma precisi larghi segni – talvolta in terragni colori scuri e altre con toni chiari e delicati – mi

dispongono sempre in mutevoli stati d'animo. Non basta essere curiosi con gli occhi e analizzare con l'intelletto, i disegni della Norseng mi catturano e non lasciano la presa.

**E se i colori dissonanti e strani,  
ben al di là d'ogni  
immaginazione,  
non mi stancano,**

**allora  
me la tengo;  
che cosa mai  
sarà? <sup>10</sup>**

<sup>1</sup> Citazione da **“Superficie. Dal Nulla a Qualcosa”**(v.42) da Elisabet Norseng: *Fuggevole come la neve*, Sergio Rispoli Salon Privé Edizioni, Roma 1999

<sup>2</sup> Mårten Castenfors: *“Qualcosa più grande di noi stessi”* p.25-29 nel catalogo *(un)blind* del Riksstilling, Oslo 1996

<sup>3</sup> Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On vision and Modernity in the nineteenth century*, MIT Cambridge (USA) 1990/1998

<sup>4</sup> Citazione da **“Il Mio Pezzo”** (v.58) da Elisabet Norseng, op. cit., Roma 1999

<sup>5</sup> *Cultura in Norvegia. Manuale per touroperators (Håndbok for turoperatører)* 1997-98. Norsk Kulturråd 1997

<sup>6</sup> Elisabet Norseng: *Aria e Vento*, Sergio Rispoli Salon Privé Arti Visive, Roma 2005

<sup>7</sup> Citazione da **“Surface”** (v.34) op. cit., Roma 1999

<sup>8</sup> cfr. **“Paper”** (v.46) in *Fuggevole come la neve*, op. cit

<sup>9</sup> cfr. **“Il Mio Pezzo”**(v.58). op. cit.

<sup>10</sup> Citazione da **“Il Mio Pezzo”** (v.58), op. cit.1999







## V A L M U E R

I enden av jordet  
som en sommerfugl,  
en skjør valmue  
i en grøftekant, tilstede,  
på stengel,  
brekkelig hals;  
et sommerfuglsveip.  
Vinden blåser den  
intense farven  
over åkrene, myldrer  
seg sammen  
i enden  
av bakkekammen.

Vinden skjelver  
valmuer og valmuene  
skjelver udødelighet.

## P O P P I E S

At the end of the field  
as a butterfly,  
a brittle poppy  
in a trench, present,  
on a stem,  
snappy neck;  
a butterfly puff.

Wind blowing its  
bright colours  
over fields, swarm  
together  
at the end  
of the sloping comb.

The wind quivers  
poppies and the poppies  
trembles immortality.

P A P A V E R I

Sul limitare del campo  
quasi una farfalla  
un fragile papavero  
in un fosso, vivo,  
su una stelo  
collo ricurvo  
batuffolo di farfalla.  
Il vento soffiandone  
i suo colori accesi  
sopra i campi, sciamando  
uniti  
alla fine  
della digradante altura

Il vento agita  
i papaveri e i papaveri  
tremano d'immortalità





















































































































































































Hvor verden blir uendelig når man bare prøver å holde seg nøyaktig til det endelige.

How infinite the world becomes whenever one tries to adhere accurately to the finite.

Come risulta infinito il mondo quando ci si concentra attentamente sul finito.

Johann Wolfgang von Goethe (1787)

Plukk opp furukonglene sluppet av vinden.

Pick up the pine cones dropped by the wind.

Raccogli le pigne cadute per il vento.

Tu Fu (712-70)



**Edition:**

Sergio Rispoli Salon Privé, Rome

**Coordination:****Titel:**

Tocchi/Berøringer/Touches

**Tecniqne:**

78 pastels, 1:1

**Text:**

Hanne Holm-Johnsen, curator at Preus Museum, The National  
Museum for Photography in Norway

**Translations:**

Paolo Carloni, art historian, poet and translator

Eric Scobie, novelist and translator

**Design:**

Elisabet Norseng

**Poem:**

Elisabet Norseng (Poppies 2010)

**Scanning:**

Speed Color, Rome

**Printing:****Paper:**

Carta Magnani di Pescia

**Font:**

Calisto

**Support:**

ISBN 978-82-994166-4-1