

M o n u m e n t .

VESTLANDSUTSTILLINGEN 1922–2022



Espen Johansen

**Cecilia Jonsson, Christoffer Eide,
Dominique Hurth, Erin Sexton,
Henrik Koppen, Icaro Zorbar,
Jasmine Børresen, Kari Hjertholm,
Kobie Nel, Joel Danielsson &
Louise Öhman, Mathijs van Geest,
Petra Dalström, Serina Erfjord,
Stacy Brafield,
Susanne Steen Christensen,
Tora Endestad Bjørkheim**

11. februar–13. mars Haugesund Billedgalleri Haugesund	17. juni–14. august Rogaland Kunstsenter Stavanger
25. mars–24. april Jugendstilsenteret og Kube Ålesund	27. august–25. september Sogn og Fjordane Kunstmuseum Førde
7. mai–5. juni Kunsthøuset Kabuso Øystese	7. oktober–6. november Kunstgarasjen Bergen

5	Intro	143	Tekstar
12	Kurator / Curator	143	Espen Johansen – Monument.
14	Utstillingsturné og kunstnarar / Exhibition tour and artists	163	Gunnar Danbolt – Vandring på Vestlands- utstillingen / Walk at Vestlandsutstillingen
14	Haugesund		
16	Mathijs van Geest		
20	Henrik Koppen		
24	Joel Danielsson & Louise Öhman	183	Irmgard Emmelhainz – Minne, monument og identitet: Kunsten i ei tid med digital kommunikasjon og aggressiv etno-nasjonalisme / Memory, Monuments and Identity: Art in Times of Digital Communication and Aggressive Ethno-Nationalisms
28	Petra Dalström		
32	Ålesund		
34	Icaro Zorbar		
40	Mathijs van Geest		
44	Icaro Zorbar		
48	Tora Endestad Bjørkheim		
52	Susanne Steen Christensen		
56	Øystese	207	Maya Økland – Styreleiar sine utvalde utdrag frå Vestlandsutstillingen si historie / The chairman's selected excerpts from the history of Vestlandsutstillingen
58	Petra Dalström		
66	Kari Hjertholm		
70	Erin Sexton		
74	Stavanger		
76	Dominique Hurth		
86	Dominique Hurth		
90	Førde		
92	Cecilia Jonsson		
98	Cecilia Jonsson		
102	Serina Erfjord		
106	Kobie Nel		
110	Bergen		
112	Serina Erfjord		
124	Jasmine Børresen		
128	Stacy Brafield		
132	Christoffer Eide		

Intro

I 2022 fyller Vestlandsutstillingen 100 år. Det er den eldste landsdelsutstillinga i landet og vart vist for første gong på Bergen Kunstforening i 1922. Formålet var, då som no, å få innblikk i kva som rører seg av kunstnariske uttrykk blant kunstnarar med tilknytning til Vestlandet. Veggen til innsikt går føre seg gjennom ei utlysing som er open for alle å søkje på uavhengig av bakgrunn. Det endelege utvalet er det profesjonelle fagfolk som står for. Opphavelag var det ein jury med 5–9 kunstnarar som vurderte kunsten, men i 1999 gjekk Vestlandsutstillingen over til å engasjere ein eller fleire kuratorar til oppgåva. Skiftet frå ei juryert fagfelle vurdering til eit kuratert utstillingskonsept kom som følgje av eit ønskje om å gje Vestlandsutstillingen eit meir samtidig og heilskapleg uttrykk. I 2017 justerte Vestlandsutstillingen sitt styre ytterlegare på formatet, slik at utlysinga ikkje lenger er tematisk, men uspesifisert. Kurator må dermed basere konseptet sitt på dei innkomne søknadane. Dette grepet legg til rette for at flest mogleg skal kjenne seg kalla til å søkje. Dei siste åra har talet på søkjarar vore rundt 300 kunstnarar.

Årets utstilling har fått tittelen «Monument.» og er utforma av kurator og kunsthistorikar Espen Johansen (f. 1985) frå Bergen. Han har invitert 17 kunstnarar til å delta i ei jubileumsutstilling som snur blikket innover mot sjølve markeringa og ser på kva ho betyr for Vestlandsutstillingen, men også for samfunn, kultur og historieforteljing generelt. Som ein del av denne diskursen har utstillinga teke steget ut i det offentlege rommet. Seks av kunstnarane har produsert stadspesifikke arbeid til kvar plass, slik at utstillingsjubileet har utfalda seg på kvar sin unike måte i byane Ålesund, Haugesund, Øystese, Stavanger, Førde og Bergen. Resultatet kan du sjå og lese om i denne katalogen, der også professor emeritus i kunsthistorie Gunnar Danbolt og forskaren Irmgard Emmelhainz bidreg med tekstar.

*

Styret vil rette ei stor takk til Espen Johansen og kunstnarane Cecilia Jonsson, Christoffer Eide, Dominique Hurth, Erin Sexton, Henrik Koppen, Icaro Zorbar, Jasmine Børresen, Kari Hjertholm, Kobie Nel, Louise Öhman & Joel Danielsson, Mathijs van Geest, Petra Dalström, Serina Erfjord, Stacy Brafield, Susanne Steen Christensen og Tora Endestad Bjørkheim for vel gjennomført utstilling!

Takk også til utstillingsleiar Anneli Aras Belsvik og til visningsstadene Jugendstilsenteret og Kube, Haugesund Kunstforening/Haugesund Billedgalleri, Kunsthuset Kabuso, Sunnfjord Kunstlag/Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Rogaland Kunstsenter og Kunstgarasjen for innsatsen de gjer.

Det er ikkje sjølvstøtt at eit format som Vestlandsutstillingen lever vidare i år etter år, det er det først og fremst dei vestlandske kunstnarorganisasjonane og visningsstadene som sørgjer for, men det hadde heller ikkje vore mogleg utan driftsstønad frå fylkeskommunane i Møre og Romsdal, Rogaland og Vestland.

Vestlandsutstillingen sin pris har i 2022 bestått av 100.000kr frå Bildende Kunstneres Hjelpfond. Vinnaren vart Stacy Brafield, og i juryen satt Benedicte Dahm, Lexy Liangzi Xiao og Oda Tungodden, alle MA2-studentar i kunst ved KMD/UiB i Bergen.

Vestlandsutstillingen 2022 er støtta av KORO, Kulturrådet, Fritt Ord og Bergen Kommune.

Intro

In 2022, Vestlandsutstillingen (the Vestland Exhibition) turns 100 years old. It is the country's oldest regional exhibition and was shown for the first time at the Bergen Art Association in 1922. The purpose was, then as now, to gain an insight into what is stirring in artistic expression among artists with bonds to Western Norway. The path to insight takes place through an open call for anyone to apply, regardless of background. The selection is made by art professionals. Originally, there was a jury of 5–9 artists who assessed the art, but in 1999 the Vestland Exhibition switched to engaging one or more curators for the task. The shift from a juried peer assessment to a curated exhibition concept, came about to give the exhibition a more contemporary and holistic expression. In 2017, the board further adjusted the format, so that the open call is no longer thematic but unspecified. The curator must therefore base their concept on the applications received. This measure facilitates more artists to apply. In recent years, the number of applicants has been around 300 artists.

This year's exhibition has been given the title "Monument." and is curated by curator and art historian Espen Johansen (b. 1985) from Bergen. Johansen has invited 17 artists to take part in an anniversary exhibition that turns its gaze inwards towards the commemoration itself and looks at what it means for the Vestland Exhibition, but also for society, culture, and storytelling in general. As part of this discourse, the exhibition has taken the step out into the public space. Six of the artists have produced site-specific works for each place, so that the anniversary exhibition has unfolded in its own unique way in the cities of Ålesund, Hauge-sund, Øystese, Stavanger, Førde and Bergen. You can see and read about the result in this catalogue, which also include texts by professor emeritus in art history Gunnar Danbolt and researcher Irmgard Emmelhainz.

*

The board would like to thank Espen Johansen and the artists Cecilia Jonsson, Christoffer Eide, Dominique Hurth, Erin Sexton, Henrik Koppen, Icaro Zorbar, Jasmine Børresen, Kari Hjertholm, Kobie Nel, Joel Danielsson & Louise Öhman, Mathijs van Geest, Petra Dalström, Serina Erfjord, Stacy Brafield, Susanne Steen Christensen and Tora Endestad Bjørkheim for a well-executed exhibition!

Thanks also to exhibition manager Anneli Belsvik Aras and to the exhibition venues Jugendstilsenteret and Kube, Haugesund Kunstforening/ Haugesund Billedgalleri, Kunsthøuset Kabuso, Sunnfjord Kunstlag/ Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Rogaland Kunstsenter and Kunstgarasjen for the efforts you make.

It is not given that a format such as Vestlandsutstillingen lives on year after year. It is primarily the artist organizations along the west coast and exhibition venues that ensure this, but it would also have been impossible without operating support from the county municipalities in Møre og Romsdal, Rogaland and Vestland.

In 2022, the Vestland exhibition's prize has consisted of NOK 100,000 from the Relief Fund for Visual Artists. The winner was Stacy Brafield and the jury consisted of the following MA2 students in art at Bergen College of Art and Design; Benedicte Dahm, Lexy Liangzi Xiao and Oda Tungodden.

This year's anniversary exhibition has received project support from KORO, the Norwegian Cultural Council, Fritt Ord, and Bergen Municipality.

Kurator / Curator



12

Espen Johansen (f. 1985 i Bergen, Noreg) er kunsthistorikar, kurator og skribent basert i Tromsø. Han tek for tida ein PhD som kurator ved Kunstakademiet i Tromsø, og har ein mastergrad i kunsthistorie frå Universitetet i Bergen (2011) og ein grad i Skapande kuratorpraksis frå Kunst og Designhøgskolen i Bergen (2014). I 2019 deltok han på det eittårige kurset, 'Negotiating Artistic Value: Art and Architecture in the Public Sphere' ved Royal Institute of Art i Stockholm.

Hans kuratoriske praksis stammar frå undersøkjingar av kunsten sin potens som eit alternativt kommunikasjonsmiddel i vårt medialiserte samfunn, med særleg fokus på kunst i det offentlege rom og maktsstrukturane i den offentlege sfære; kven skal sei kva og korleis? Utstillingsprosjekta hans vert vanlegvis utvikla over lang tid i tett dialog med kunstnarane, og resulterer i nye produksjonar. Johansen har kuratert ei rekkje separatutstillingar og gruppeutstillingar, samt både kunstnarlege intervensjonar og permanente kunstverk i det offentlege rom. Han har vore lektor i kunstteori ved Kunstskolen i Bergen i fleire år og bidrege med tekstar til fleire publikasjonar og magasin.

13

Espen Johansen (b. 1985 in Bergen, Norway) is an art historian, curator and writer based in Tromsø. He is currently doing a PhD in Artistic Research as curator at Tromsø Academy of Art, and holds an MA in Art History from the University of Bergen (2011), a degree in Creative Curating from the Bergen Academy of Art and Design (2014), and a post-master in 'Negotiating Artistic Value: Art and Architecture in the Public Sphere' from the Royal Institute of Art in Stockholm (2020).

His curatorial practice stems from investigations into the potency of art as an alternative communicative device in our mediatized society, particularly focusing on art in public space and the power structures of the public sphere; who gets to say what and how? His exhibition projects are usually developed over long time in close dialogue with the artist and results in new productions. Johansen has curated a number of solo and group exhibitions, as well as both artistic interventions and permanent artworks in public space. He has been art theory lecturer at Bergen School of Art for several years and contributed with texts to multiple publications and magazines.

BY / CITY

Haugesund

VISNINGSSTAD /
VENUE

Haugesund Billedgalleri

ARRANGØR /
HOST

Haugesund Kunstforening

TIDSROM /
TIME

11.02.2022–13.03.2022

STADSPESIFIKK KUNSTNAR /
SITE SPECIFIC ARTIST

Mathijs van Geest



Mathijs van Geest
Autumn of the Alphabet
2022

<https://fontautumn.info/>

Mathijs van Geest

Autumn of the Alphabet, 2022

Då Vestlandsutstillingen 2022 opna på sin fyrste visningsstad i Haugesund, laga Mathijs van Geest ein font. Typografien er tilgjengeleg for gratis nedlasting på <https://fontautumn.info/>, og fann også vegen til publikum gjennom ein serie skulpturar, plakatar og ein stor reklamebanner med bokstaven "a" mot blå bakgrunn. Utsjånaden er basert på rørsle å legge seg ned. Kvar teikn ligg flatt i staden for å stå høg og sterk. Bokstavane kan kvile eller sove. Kanskje dei blir «dytta over» eller forlatt?»

16 Til opninga av utstillinga dukka reklamebanneret til ein skyvd «a» opp på ein bygnadsfasade i Haugesund sentrum utan noko umiddelbar forklaring. Skriftsnittet ser ut til å slite under si eiga vekt, linjene bular mot bakken som ein full mage i ei trang skjorte. I denne samanhengen blir bokstaven eit symbol utan klar tyding, og har dermed potensial til å symbolisere kva som helst. I USA samlar høgreekstreme konspirasjonsteoretikarar seg bak bokstaven Q, og berre nokre veker seinare målar den russiske invasjonstyrken i Ukraina bokstaven Z på sine militærkøyrety, som igjen skapte propagandistiske merch som dukka opp på capser og t-skjorter for å vise si støtte til den pågåande forferdelege krigen. Slike symbol, sjølv om dei er vilkårlege, kan ha ei enorm kraft. Korvidt van Geest sin vipa skrifttype er eit resultat av utmatting eller ei valdshandling er uklårt, men det er framleis ein implikasjon at den treng helbreiding.

Autumn of the Alphabet, 2022

As Vestlandsutstillingen 2022 opened in its first location in Haugesund, Mathijs van Geest created a font. Available to download for free at <https://fontautumn.info/>, the typography also found its way into the public through a series of sculptures, posters, and a large billboard of the letter "a" against a blue background. Its appearance is based on the motion of laying down. Each character is laid flat instead of standing tall and strong. The letters can be resting or sleeping. Perhaps they are 'pushed over' or abandoned?"

17 For the opening of the exhibition, the billboard of a pushed over "a" appeared on a building façade in the city-center of Haugesund with no immediate explanation. The typeface appears to somehow be struggling under its own weight, its lines bulging towards the ground like a full stomach in a tight shirt. In this context the letter becomes a symbol with no clear meaning, thus having the potential to symbolize anything. In USA, far-right conspiracy theorists rally behind the letter Q, and just weeks later the Russian invading force in Ukraine are painting the letter Z on their military vehicles, which in turn spawned propagandistic merch appearing on caps and t-shirts as a show of support for the ongoing horrific war. Such symbols, though arbitrary they may be, can have a tremendous power. Whether van Geest's tipped-over typeface is a result of exhaustion or an act of violence is unclear, but there is still an implication it is in need of healing.

18



Dokumentasjonsbilde fra Haugesund Billedgalleri

Installation view from Haugesund Billedgalleri

19



Henrik Koppen

Gje og ta V – Lut, 2022

Video, 21 min.

Henrik Koppen (1990, Noreg) er ein kunstnar som arbeider med performance, video, installasjon, skulptur og lyd/musikk. Ofte fungerer arbeida hans som poetiske ritual, der han set saman element frå mytologi, religion, historie og naturvitskap. Gjennom sanselege og fysiske møte med naturlege material eller fenomen, ønskjer Koppen at publikum skal erfare verdas materialitet på ein ny måte.

I videoverket Koppen viser i utstillinga, demonstrerer han eldgamle teknikkar der lut vert framstilt frå oske etter bjørkeved. Ein tradisjons-teknikk som ein gong var allmennkjent, framstår i Koppen sin rolege video nærast magisk.



Henrik Koppen

Give and Take V – Lye, 2022

Video, 21 min.

Henrik Koppen (1990, Norway) works with performance, video, installation, sculpture, and sound/music. His work often functions as a poetic ritual, where he combines elements from mythology, religion, history, and natural science. Through sensory and physical encounters with natural materials or phenomena, Koppen wants the audience to experience the world's materiality in a new way.

22

In the video *Give and Take V – Lye*, Koppen demonstrates old techniques where lye is produced from ash from birch wood. A traditional technique that was once well-known, appears in Koppen's video almost magical or ritualistic.

23

Joel Danielsson & Louise Öhman

Transmission, 2022

HD video, 14:49 min

Joel Danielsson (1988, Sverige) og Louise Öhman (1989, Sverige) har jobba som kunstnarduod sidan 2014. Eit tilbakevendande element i arbeidet deira er fokus på mennesket sin vilje til å forstyrre tida si utvikling, dets vilje til å forsteine den kontinuerlege rørsla, og freistnaden på å gjenopprette sine tidlegare posisjonar. Ofte arbeider dei med utgangspunkt i montasjen, der kollisjonar og samanhengar opptrer i konstallasjonar av lyd, bilete og tekst.

24

Kunstnarduoen viser videoverket *TRANSMISSION*, ei slektshistorie av romfartøyet, som følgjer himmel-tilbedinga si historie. Det er eit drama i tre akter, som svingar mellom fiksjon, mytologi og historie, på jakt etter statuen si tilknytting til maskinen. Ein følgjer spora som er etterlatne i arkaiske statuar og ritual, der den finn ei tilknytting til det moderne romfartøyet. Med ei poetisk-mytologisk stemme, talar den gjennom tre ulike rom i tid. Ved å kople offerritualet med det å streve oppover, spør den kva som kan sjåast i biletet av teknologi, i spora etter det som overlevde langvegsfrå, i det som er nær oss.



25

Joel Danielsson & Louise Öhman

Transmission, 2022

HD video, 14:49 min

Joel Danielsson (1988, Sweden) and Louise Öhman (1989, Sweden) have worked as an artist duo since 2014. A reappearing element within their work is the focus on the human will to disrupt the progression of time and its will to petrify the continuous movement and the endeavor to restore its previous positions. They move through past times, with a certain emphasis on the periphery stories of history, often returning to the form of the montage, where collisions and connections appear in constellations of sound, images and text.

The artist duo shows the video work *TRANSMISSION*, a history of the spacecraft, which follows the history of the worship of heaven. It is a drama in three acts, which oscillates between fiction, mythology, and history, in search of the statue's connection to the machine. One follows the traces left behind in archaic statues and rituals, where it finds a connection to the modern spacecraft. With a poetic-mythological voice, it speaks through three different spaces in time. By connecting the ritual of sacrifice with striving upwards, it asks what can be seen in the image of technology, in the traces of what survived from afar, in what is close to us.



Petra Dalström

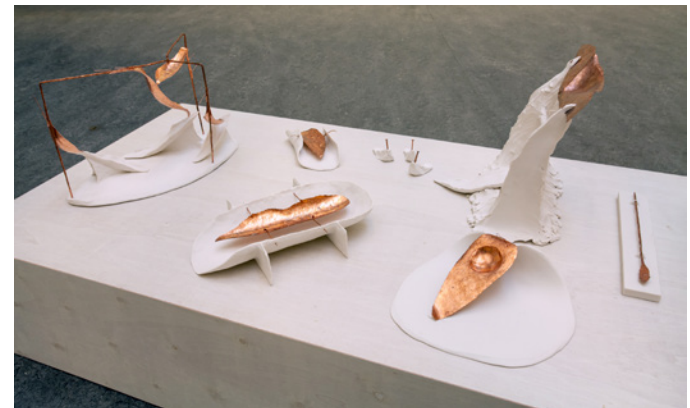
Objects for rain, 2021

Handmodellert porselen, hamra kopar
95 x 210 x 160 cm

Petra Dalström (1987, Sverige) sitt kunstnarskap kretsar rundt det å observere ulike materialer sine funksjonar og sanselege kvalitetar, og omforme det ho ser til skjøre skulpturar, system eller kinetiske installasjonar. Det kan vere handfaste, taktile substansar, som tre, messing, bly, voks, fjør; eller meir flyktige og uhandgripelege fenomen, som eld, luft og vatn.

Til Vestlandsutstillingen viser Dalström ein serie små skulpturar av porselen og kopar, der dei uperfekte overflatene vitnar om handa som har forma dei og den manuelle prosessen. Dei underlege objekta kan opplevast som delar i eit større byggjesett, som om dei kan setjast saman i funksjonelle system. Ofte nyttar ho seg av kapillærkraft eller termodynamikk for å skape rørsle eller utvikling i sine verk. Slik blir objekta performative i seg sjølve, og gjennom ei skulpturell bearbeiding av materialar og fenomen får kunstverka hennar ein foranderleg tilstadeværen.

Petra Dalström er stadsspesifikk kunstnar i Øystese.



Petra Dalström

Objects for rain, 2021

Hand modeled porcelain, hammered copper
95 x 210 x 160 cm

Petra Dalström's (1987, Sweden) art revolves around observing the functions and sensory qualities of different materials and transforming what she sees into fragile sculptures, systems or kinetic installations. It can be tangible, tactile substances, such as wood, brass, lead, wax and feathers; or more volatile and intangible phenomena, such as fire, air and water.

For Vestlandsutstillingen Dalström is showing a series of small sculptures of porcelain and copper, where the imperfect surfaces bear witness of the hand that shaped them and the manual process. The peculiar objects can be perceived as parts in a larger set, as if they could be rearranged in functional systems. She often uses capillary force or thermodynamics to create movement or development in her works. In this way, the objects become performative in themselves, and through sculptural processing of materials and phenomena, her works of art gain a changing presence.

Petra Dalström is the site-specific artist in Øystese.



BY / CITY

Ålesund

VISNINGSSTAD /
VENUE

Kunstmuseet Kube

ARRANGØR /
HOST

Jugendstilsenteret og Kube

TIDSRUM /
TIME

25.03.2022–24.04.2022

STADSPESIFIKK KUNSTNAR /
SITE SPECIFIC ARTIST

Icaro Zorbar



Icaro Zorbar
Trap
2022

Icaro Zorbar

Trap, 2022

Projeksjon på kunstmuseet med lyd

Om kveldane i smuget mellom Kunstmuseet Kube og Jugendstilsenteret i Ålesund blir det ein samtale. Midt i eit subtilt lydbilete kan ein fragmentert, litt surrealistisk samtale lesast på bygninga sin fasade. To skikkelsar snakkar, søker svar og innsikt om både seg sjølv og innretninga som forbind tider. Feltopptak av fuglar frå ein tropisk skog spelar frå utandørs høgtalarar, og bles – saman med tekstprojeksjonen – liv til det ellers døde området. Den mørklagte bakgata blir bebudd av verket, og skaper ein merkeleg, men likevel innbydande atmosfære.

34

Trap, 2022

Projection on the art museum with sound

In the evenings in the alley between Kunstmuseet Kube and Jugendstilsenteret in Ålesund, a conversation will take place. Amid a subtle soundscape, a fragmented, slightly surreal conversation can be read on the building's façade. Two entities are talking, seeking answers and understanding about both themselves and of the device that connects times. Field recordings of birds from a tropical forest play from outdoor speakers, and – together with the text projection – breathe life to the otherwise dead area. The darkened alley becomes inhabited by the work, creating a strange yet inviting atmosphere.

35



Dokumentsjonsbilete frå Kunstmuseet Kube

Installation view from Kube Art Museum





Dokumentasjonsbilde fra Kunstmuseet Kube

Installation view from Kube Art Museum



Mathijs van Geest

Am I not moon?, 2022

Analogt fotografi på papir

54 x 45 cm

Mathijs van Geest (1985, Nederland) er ein kunstnar som bevegar seg fritt mellom teknikkar, samarbeid og kuratoriske initiativ. Med bakgrunn frå grafisk design presenterer han idear og observasjonar gjennom skulptur, linsebaserte medier og trykte arbeid som bøker, plakatar og postkort. Prosjekta hans er ofte resultat av små augneblinkar av usemje, manglande etterleving, og ein viss uvilje som finn stad i kvardagen.

I Vestlandsutstillingen viser han fotografiet *Am I not moon?*, eit nærbilete av ei sjukehus-seng med hjul og bremsesystem.

Mathijs van Geest er stadsspesifikk kunstnar i Haugesund.



Mathijs van Geest

Am I not moon?, 2022

Analog c-print

54 x 45 cm

Mathijs van Geest (1985, Netherland) is an artist moving freely between techniques, collaborations, and curatorial initiatives. With a background in graphic design, he presents ideas and observations through sculpture, lens-based media and printed editions like books, posters, and postcards. His projects are often the result of small moments of non-alignment, non-compliance and a certain unwillingness taking place in everyday life.

For Vestlandsutstillingen he shows the photograph *Am I not moon?*, a close-up of a hospital bed with wheels and a braking system.

Mathijs van Geest is the site-specific artist in Haugesund.

Icaro Zorbar

Shelter, 2022

Installasjon

220 x 160 x 100 cm

Icaro Zorbar (1977, Colombia) sine arbeid er forankra i spørsmål om den skjøre menneskelege freistnaden på å overleve tida. Minner og teknologi heng tett saman. Ved hjelp av devices, lyd og video søker han å formulere samtalar, møter og mislukka møter på tvers av forteljingar i poetiske omstende.

«Det er ei vestleg forteljning om ein augneblink då ei gruppe tobeinte pattedyr byrja å tru at deira art var sentrum i universet. På ein eller annan måte i tankane deira oppfant dei ei historie å følgje, ei linje med eit før og eit etter, der dei kunne plasserer seg sjølve i midten: noko dei kalla notida. Notida har alltid flykta. Ho smuldrar ned i konstant oppløysing. Ho endrar tilstand heile tida.

Kvifor då, halde fram med å vere besatt av augneblinken?»

Icaro Zorbar er stadsspesifikk kunstnar i Ålesund.



Icaro Zorbar

Shelter, 2022

Installation

220 x 160 x 100 cm

Icaro Zorbar's (1977, Colombia) work is rooted in questions concerning the fragile human attempt to survive time. Memories and technology are tightly connected. By the intervention of devices, sound, and video he seeks to formulate conversations, encounters and failed encounters across narratives in poetic circumstances.

"There is a Western tale about a moment when a group of biped mammals started to believe its species was the center of the universe. Somehow in their mind, they invented a story-line to follow, a line with a before and an after, where they could place themselves in the middle: something they called the present. The present has always fled. It is crumbling down in constant disintegration. It is changing state constantly.

Why then, to keep this obsession with the instant?"

Icaro Zorbar is the site-specific artist in Ålesund.



Tora Endestad Bjørkheim

Suite, 2022

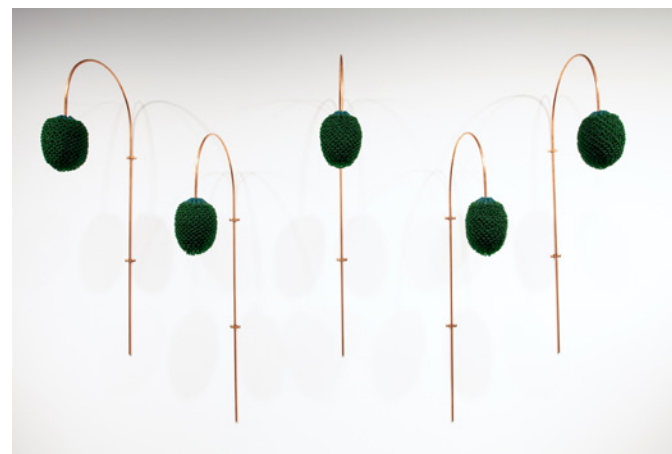
Hekling, perling, bomullstråd,

glasperler, koparrøyr

142 x 59 x 16 cm

Tora Endestad Bjørkheim (1986, Noreg) jobbar med utgangspunkt i tre nærliggande og samankopla interessefelt: funksjon/bruk (t.d. møbler, interiør, inventar), handverk/produksjon (t.d. unika, masseproduksjon, forbruk og materialitet) og flater/rom (t.d. biletflater, funksjonelle flater, display, modulære system). Dette vert kopla saman på ulike måtar i arbeid som kan vere både ei form for biletskaping og ein produksjon av funksjonelle bruksobjekt der håpet er å skape situasjonar som mellombels kan oppløyse forventingar og skape forskyvingar i høve til funksjonalitet og rom. Dette har ført til at ho har jobba med materialar og teknikkar som har ei potensiell dobbelheit – ei evne til å eksistere midt mellom eller det å vere meir enn ein på same tid.

Til Vestlandsutstillingen viser Bjørkheim ein serie veggskulpturar under tittelen *Suite*. Ved fritt å kombinere og delvis gjenskape element frå utvalde historiske og kontemporære bruks-gjenstandar undersøker ho det dekorative og omsorgsfulle objektet – det som kan bere og omslutte, men også skjule og avleie.



Tora Endestad Bjørkheim

Suite, 2022

Crochet, beading, cotton thread,
glass beads, copper reeds

142 x 59 x 16 cm

50 Tora Endestad Bjørkheim's (1986, Norway) work circles around an interest in three interconnected areas: function/use (such as furniture, interior and fixtures); craft/production (such as unique products, mass production, consumption, and materiality); surfaces/rooms (such as image surfaces, functional surfaces, displays, modular systems). These are linked together through work that can be both a form of image creation and production of functional utilitarian objects where the aim is to create situations that can temporarily dissolve expectations and create shifts in relation to functionality and space. This has led her to work with materials and techniques that have a potential duality – an ability to exist in between or be more than one at the same time.

For Vestlandsutstillingen, Bjørkheim shows a series of wall sculptures under the title *Suite*. By freely combining and partially recreating elements from selected historical and contemporary utensils, she investigates the decorative and caring object – that which can carry and envelop, but also hide and disguise.



Susanne Steen Christensen

Wrapped Memory, 2016

Objekt utført i ull, brustein, gips, snor, tau,
notatbøker og skjønnlitterær bok.

Sokkel/bord utført i tre.

50 x 160 x 110 cm

Susanne Steen Christensen (1952, Danmark) har ein brei kunstnarleg praksis og prosjekta hennar pågår ofte over lang tid, er gjerne relasjonelle, og vert gjennomført utanfor kunst-institusjonar. Slik vert prosessen ein viktig del av hennar kunstproduksjon, og verka hennar kan ta form som installasjon, video, objekt og/eller som foto. I seinare tid har Christensen arbeidd med tema knytt til minner og erindring, og om korleis vi gjennom dette skaper forteljinga om levd liv og konstituerer vår identitet. Med utgangspunkt i det greske omgrepet "anamnese" drøftar ho kring tapt tid, det som vert gløymd, men vender tilbake, og som inngår i ein konstruksjon med eit no. Erindring er ikkje fortid, men fortida sine spor, eller innskrift i notida.



Susanne Steen Christensen

Wrapped Memory, 2016

Object made of wool, cobblestone, plaster, string, rope, notebooks and a book.

Plinth made of wood.

50 x 160 x 110 cm

Susanne Steen Christensen (1952, Denmark) has a broad artistic practice, and her projects often take place over a long period of time, often relational and carried out outside art institutions. In this way, the process becomes an important part of her art production, and her works can take the form of installation, video, objects and/or as a photo. In recent times, Christensen has worked with themes related to memories and recollection, and about how we through this, create the narrative of lived life and constitute our identity. Based on the Greek concept "anamnesis", she discusses lost time - that which is forgotten, but returns, and which is part of a construction with the present. Remembrance is not past, but traces of the past or inscription in the present.



BY / CITY

Øystese

VISNINGSTAD /
VENUE

Kunsthuset Kabuso

ARRANGØR /
HOST

Kunsthuset Kabuso

TIDSROM /
TIME

07.05.2022—05.06.2022

STADSPESIFIKK KUNSTNAR /
SITE SPECIFIC ARTIST

Petra Dalström



Petra Dalström

Vindarna bär vatten och dropparna faller som klockor
2022

Petra Dalström

*Vindarna bär vatten och dropparna faller
som klockor, 2022*

Brent leire over og under bakken

50 x 50 x 50 cm

58 Med Hardangerfjorden som bakteppe og Folgefonna i det fjerne laga Petra Dalström ein liten leireskulptur for parken utanfor Kunsthuset Kabuso. Plassert ved sida av den vesle museumspaviljongen dedikert til Ingebrigt Vik, ser Dalström sin skulptur nesten ut som ein sandlottversjon av paviljongen, med ekstra fantastiske funksjonar. I japanske zenhagar er vatn eit viktig element, og det er ofte ulike vassmekanismar som skaper lyd i hagen. Dette kan vere ein "shishi odoshi", som er ei slags bambusgyngje, som er fylt med vatn, og deretter fell ned i ein stein med eit høgt "klakk!". Eller den underjordiske "suikinkutsu", der du ikkje kan sjå sjølve mekanismen, men i staden kan fornemme lyden av ei underjordisk hole. Her er lyden meint som ein kontrast til stilla. Med interesse for korleis materialer blir påverka av fundamentale fenomen som tid, har Dalström skapt ein skulptur som blir aktivert av regn, inspirert av slike vassmekanismar. Regnet blir samla opp gjennom ei noko merkeleg leirtrakt, og forvandla til ein lyd. Om du står i regnet og lyttar, vil du kanskje høyre den bestemte klokka som kjem frå den usynlige strukturen begravd under leireskulpturen.

*The winds carry water and drops falls
as clocks, 2022*

Burnt clay above and below ground

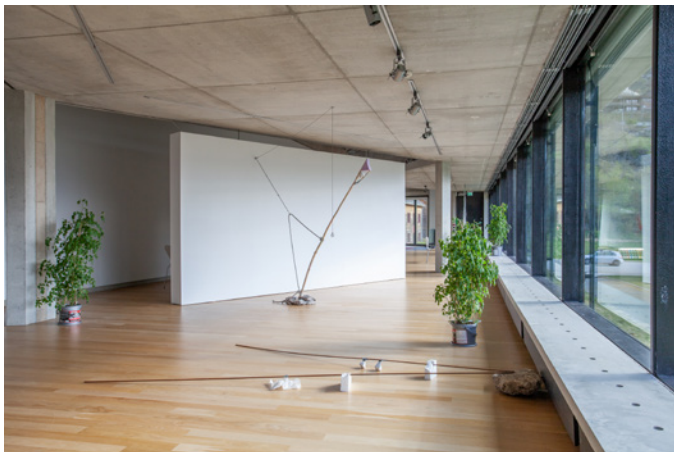
50 x 50 x 50 cm

59 With the backdrop of the Hardanger fjord and the Folgefonna glacier in the distance, Petra Dalström made a small clay sculpture for the park outside Kunsthuset Kabuso. Placed next to the small museum pavilion dedicated to Ingebrigt Vik, Dalström's sculpture almost look like a sandcastle version of the pavilion, with added fantastical features. In Japanese zen gardens, the presence of water is important, and there are often different water mechanisms that create sound in the garden. This could be a "shishi odoshi", which is a kind of bamboo rocker, which is filled with water, and then falls into a rock with a loud "clack!". Or the underground "suikinkutsu", where you cannot see the mechanism itself, but instead can sense the sound of an underground cave. Here the sound is intended as a contrast to the silence. Interested in how materials are affected by fundamental phenomena such as time, Dalström created a sculpture that is activated by rain, inspired by such water mechanisms. The rain is collected through a somewhat strange clay funnel and transformed into a sound. If you stand in the rain and listen, perhaps you will hear the resolute bell emanating from the invisible structure buried beneath the clay sculpture.



Petra Dalström
Vindarna bär vatten och dropparna faller som klockor
2022





Dokumentasjonsbilde fra Kunsthuset Kabuso

Installation view from Kunsthuset Kabuso



Dokumentasjonsbilde fra Kunsthuset Kabuso

Installation view from Kunsthuset Kabuso

64



Joel Danielsson & Louise Öhman
Transmission
2022

65



Stacy Brafield
Spending time with tears
2020-22

Kari Hjertholm

Hinne, 2022

Tufta tekstilarbeid. Sytråd, insektnett, lim,
nylontråd, fargestoff

252 x 235 x 10 cm

Kari Hjertholm (1954, Noreg) lagar tekstile arbeid i store format. Teknikken der trådar står ut frå eit botnmateriale vert kalla 'tufting', ofte brukt i tekstilindustrien for å lage golvteppe. Flossteknikk vart før i tida brukt t.d. for å halde varmen i m.a. båtryer eller sengeryer. Hjertholm har brukt ein heil 'kvinnealder' på å utforske og utvikle denne teknikken til sitt kunstnarlege uttrykk. Eit lag med tynne trådar står som eit delvis transparent lag ut frå og over ei måla botnflate. Dette gjev henne høve til å blande fargar, nesten som i ein akvarell. Temperaturen aukar faretruande og våre kalde vintrar er 'raudlista'. Hjertholm har arbeidd fram eit uttrykk som kan gje assosiasjonar til den fuktige Vestlandskulda. Vatn blir til is som smeltar og frys til igjen, og dannar eit silke-aktig ferniss som eit svakt gjenskin av landskapet under. Eit glissent tekstilt flak får si form som ei skjør og koloristisk kjøleg hinne, buktande over ei stor flate, montert fritt hengande i rommet, eller med litt avstand til ein vegg.



Kari Hjertholm

Membrane, 2022

Tufted textile work. Sewing thread, insect net, glue, nylon thread, dye

252 x 235 x 10 cm

Kari Hjertholm (1954, Norway) works with textiles in large formats. The technique where threads stand out from a piece of fabric is called 'tufting', often used in the textile industry to make carpets. This technique was used in the past to make fabrics warmer, for warmth in for instance boat rigs or beds. Hjertholm has spent most of her life exploring and developing this technique into its artistic expression. A layer of thin semi-transparent threads tufted over a painted bottom fabric. This allows her to mix colors like in watercolor paintings. The temperature is rising dangerously, and our cold winters are 'red listed'. She wants to work out an expression that can give associations to the humid West-Norwegian cold. Water turns into ice that melts and freezes again, forming a silky varnish as a faint reflection of the landscape below. A glistening textile flake takes the shape of a fragile and coloristically cool film, meandering over a large rectangular surface, mounted freely hanging in the room, or at some distance from the wall. The surface gets a quiet, but also varied game with a visual sensibility that can catch people's attention. A duality in expression can make room for people's wonder and experience.



Erin Sexton

Fascist Flayer, 2021

Diverse materialar

Variabel storleik

Erin Sexton (1982, Canada) er ein kunstnar basert i ein kuppel i skogen nær Oslo. Skulpturane og installasjonane hennar involverer funne gjenstandar, skjulte krefter, sci-fi-narrativ og MacGyver-aktige teknikkar. Med psykedelisk og frigjerande preg utforskar ho alternative paradigme, underleg topologi, mjuk apokalyp-tikk og metafysisk teknologi.

I utstillinga viser Sexton verket *Fascist Flayer*, eit tryllesepter som kven som helst kan bruke til å «flå forvillede sinn og helbrede kollektiv bevissthet». Minimal innsats er kravd for full effektivitet. Laga av det giftige, svartelista gullregn-treet, opphevar det også kapitalistiske vrangførestillingar.



Erin Sexton

Fascist Flayer, 2021

Various materials

Various sizes

Erin Sexton (1982, Canada) is an artist based in a dome in the forest near Oslo. Her sculptures and installations involve found objects, hidden forces, sci-fi narratives, and MacGyver-like techniques. With a psychedelic and liberating character, she explores alternative paradigms, inferior topology, soft apocalyptic and metaphysical technology.

In the exhibition, Sexton shows the work *Fascist Flayer*, a magic scepter that anyone can use to "peel confused minds and heal collective consciousness". Minimal effort is required for full efficiency. Made from the poisonous, blacklisted golden rain tree, it also abolishes capitalist delusions.



BY / CITY

Stavanger

VISNINGSTAD /
VENUE

Rogaland Kunstsenter

ARRANGØR /
HOST

Rogaland Kunstsenter

TIDSROM /
TIME

17.06.2022–14.08.2022

STADSPESIFIKK KUNSTNAR /
SITE SPECIFIC ARTIST

Dominique Hurth



Dominique Hurth

Floréal – Prairial (on riots, gestures and resistance)
2022

Dominique Hurth

Floréal – Prairial

(on riots, gestures and resistance), 2022

Plakatar, skulpturar i stål

76

I sin stadspesifikke installasjon for Vestlandsutstillingen i Stavanger, fokuserer den franske kunstnaren Dominique Hurth på bruken av trerister som barrikadar under opptøyer og demonstrasjonar i Frankrike. Trerister er ofte funne i franske byar for å verne trea og røtene deira: den sirkulære strukturen laga av 4 kvartsirkklar er dermed ein del av standardvokabularet til infrastrukturen i det offentlege rom. Allereie i Pariserkommunen (1871) – truleg det fyrste fotografisk dokumenterte opprøret i Frankrike – blei trerister brukt som beskyttande gjerder og barrikadar. Ein praksis som sidan kan følgjast i fotografi av opptøyer, demonstrasjonar og opprør og som framleis er vanleg praksis i dag. Brukt åleine, frittståande (fyrste gong i mai 1968), eller saman med andre element frå det offentlege rom (murstein, tekstilar, benker), blir ristene til gjerder. Den revolusjonerande gesten til barrikaden eksisterer då i den flyktige augneblinken i det ristene vert løfta opp. Det er denne gesten Hurth fokuserer på, når ho både siterer og frys den i sin 4-delte skulptur som kan plasserast både innandørs og utandørs, og plasserer den likestilt med ein skulpturell tradisjon og som ein minnegest for å halde fast i infrastrukturen til opptøyene, som eit symbol på uro som vanlegvis blir sletta så snart det har skjedd.

Floréal – Prairial

(on riots, gestures and resistance), 2022

Posters, steel sculptures

In her site-specific installation for Vestlandsutstillingen in Stavanger, French artist Dominique Hurth focuses on the use of tree guards as barricades during riots and demonstrations in France. Tree guards are commonly found in French cities to protect trees and their roots: the circular structure made of 4 quarters is thus part of the standard vocabulary of public space infrastructure. As early as the Paris Commune (1871) - probably the first photographically documented revolt in France - tree guards are used as protective fences and barricades. A practice that can since be followed in photographs of riots, demonstrations and uprisings and is still common practice today. Used alone, freestanding (for the first time in May 1968), or together with other elements from public space (bricks, sheets, benches), the guards become fences. The revolutionary gesture of the barricade exists then in the ephemeral moment of lifting up the guards. It is this gesture that Hurth focuses on, both quoting and freezing it in her 4-part sculpture that can be placed both indoor and outdoor, and placing it in parallel to a sculptural tradition and to a commemorative gesture of holding onto the infrastructure of the riots as a symbol of turmoil that is usually hastily erased as soon as it happened.

77



Rogaland Kunstsenter





Frå Nytorget i Stavanger
 From Nytorget in Stavanger





Dokumentasjonsbilde fra Rogaland Kunstsenter

Installation view from Rogaland Kunstsenter



84



Dokumentasjonsbilde fra Rogaland Kunstsenter

Installation view from Rogaland Kunstsenter

85



Dominique Hurth

Denn hier ist es grau zu grau
(*Because here it is grey to grey*), 2019
Trykk på tekstil, tau, jarn, stål,
messing, betong
Variabel storleik

Dominique Hurth (1985, Frankrike) er ein biletkunstnar som arbeider med skulptur, installasjon, og i tilhøvet mellom skulpturell materie og trykksaker. Hennes arbeid tek ofte utgangspunkt i ein stad sin historie, eller i eit bilete. Verka utviklar seg gjennom arkivforskning, journalistisk etterforskning, forfatterskap og material-eksperiment.

I denne installasjonen rekonstruerer og flettar Hurth saman historiske augneblink av IG Metall-bygninga bygd av E. Mendelsohn i Berlin i 1929. Ved å rette fokus på å lage ein kopi av rekkverket i trappa i bygninga (ved å bruke dynamikken og dimensjonane frå den same trappa), tematiserer dette verket arkiv-hol om bygninga si okkupasjon og fagforeiningsforbodet frå 2.mai 1933, i tillegg til materialspenning og objekt-biografi. Tittelen på verket, *Denn hier ist es grau zu grau*, har sitt opphav frå eit brev skrive av Mendelsohn si kone, som skildrar himmelen over Berlin tidleg i januar 1933, og kan også sjåast på som ein metafor på den politiske situasjonen som leia til profesjonsforbod, forfølgning og etter kvart emigrasjon.



Dominique Hurth

Denn hier ist es grau zu grau

(Because here it is grey to grey), 2019

Textile print, rope, iron, steel,

brass, concrete

Various sizes

Dominique Hurth (1985, France) is a visual artist working with sculpture and installation, and within the relationship between sculptural matter and printed matter. It is by ways of archival research, journalistic investigation, writing and material experiments that the works develop.

88

In this installation, Dominique Hurth reconstructs and intertwines historical moments of the IG Metall building built by E. Mendelsohn in Berlin, 1929. Focusing her attention and making on a replica of the handrail from the building's staircase (using the dynamics and diameter from the same staircase), this piece thematizes archival gaps on the building's occupation and the union's ban on May 2nd, 1933, as well as material tension and object biography. The title originates from a letter written by Mendelsohn to his wife, describing the Berlin sky early January 1933, which can also be seen as a metaphor for the political situation that led to professional ban, persecution and eventually emigration. gesture of holding onto the infrastructure of the riots as a symbol of turmoil that is usually hastily erased as soon as it happened.

89

BY / CITY

Førde

VISNINGSTAD /
VENUE

Sogn og Fjordane Kunstmuseum

ARRANGØR /
HOST

Sunnfjord Kunstlag

TIDSRUM /
TIME

27.08.2022–25.09.2022

STADSPESIFIKK KUNSTNAR /
SITE SPECIFIC ARTIST

Cecilia Jonsson



Cecilia Jonsson
Årsak og verknad
2022

Cecilia Jonsson

Årsak og Verknad, 2022

Stadspesifikk skulptur av såpemasse, rutil, titandioxyd, granatsand, eterisk olje

Når to ting ofte skjer nær kvarandre i tid, er det lett å tru at det som skjedde fyrst er årsaka til det som skjer etterpå. Men er det alltid slik? Korleis veit ein kva som er årsak og kva som er verknad når komplekse system som økosystem vert forandra, der "alt påverkar alt"? *Årsak og Verknad* er ein temporær stadspesifikk installasjon med forgjengeleg kvalitet, plassert i byparken ved sida av Jølstra som renn gjennom byen. To skulpturar som består av støypte former av såpemasse, stabla oppå kvarandre som ein varde, som Jonsson har bearbeidd med rutil, titandioksyd, granatsand og eterisk olje av gran- og algeessens. Lengre ute langs Førdefjorden, ca. 30 km vestover, finns dei største rutilførekomstene i Noreg, på Engebøfjellet i Naustdal. Tidlegare i år fekk selskapet Nordic Mining rett til å utvinne rutil og granat frå fjellet, med anslagsvis 250 millionar tonn gruveavfall og kjemikalierestar for deponering til sjøs i den nærliggande fjorden. Gruveprosjektet har i mange år vekt kraftige protestar og skapt sterk debatt kring dei alvorlege konsekvensane for livet i og rundt fjorden; ein av Noregs nasjonale laksefjordar med rik botnfauna, og heim for truga og utsatte artar. Cecilia Jonsson kombinerer kunstnarlege observasjonar av fenomenen, og ein søken etter poesi i det faktiske gjennom ei linse av vitskapleg og kulturell kunnskap.

Cause and Effect 2022

Site-specific sculpture. Soap mass, rutile, titanium dioxide, garnet, essential oil

When two events occur close in time, it is easy to assume that what happened first caused what happened after. But is that always the case? How do we know what is the cause and what is the effect when complex systems such as ecosystems change, where "everything affects everything"? *Cause and Effect* is a temporary site-specific installation with an ephemeral quality, placed in Byparken next to Jølstra river that runs through the city. Two sculptures consisting of cast soap which Jonsson processed with rutile, titanium dioxide, garnet, and essential oil of spruce and algae are stacked on top of each other like stone cairns. Further out in the Førde fjord, approximately 30 km to the west, lies Norway's largest known rutile deposit in Naustdal on Engebø mountain. Earlier this year, the company Nordic Mining was given the rights to extract rutile and garnet from the mountain and to dispose of an estimated 250 million tons of mining waste and chemical residues in the adjacent fjord. The contested mining project has been met with powerful protests and debate concerning the severe consequences for life in and around the fjord; one of Norway's national salmon fjords with a rich benthic fauna and home to threatened and vulnerable species. Cecilia Jonsson combines artistic observations of phenomena and the search for poetry in the factual through a lens of scientific and cultural knowledge.



Dokumentasjonsbilde fra Førde / Sogn og Fjordane Kunstmuseum

Installation view from Førde / Sogn & Fjordane Art Museum





Dokumentasjonsbilde fra Sogn og Fjordane Kunstmuseum

Installation view from Sogn & Fjordane Art Museum



Dokumentasjonsbilde fra Sogn og Fjordane Kunstmuseum

Installation view from Sogn & Fjordane Art Museum

Cecilia Jonsson

Monochrome Projections I & II, 2021

– pågåande prosess

Pigment (uorganisk) og bindemiddel
(vegetabilisk og animalsk olje) på 36
separate lerret, lagerkasse av tre
96 x 45 x 7cm

Cecilia Jonsson (1980, Sverige) kombinerer kunstnarlege observasjonar av fenomen og ein søken etter poesi i det faktiske, for å forstå naturen og på kva måte menneska forhold seg til det økosystemet vi er ein del av. Hennar installasjonar, skulpturar, lyd- og videoverk er utvikla av strategiar der materialitet, stad-spesifikk navigasjon og objektive forskingsmetodar vert vevd saman gjennom ei personleg, subjektiv oppleving av samtidsalkymi.

Kunstverket *Monochrome Projections* er eit interdisiplinært kunstprosjekt som utforskar måleriet som ein forskingsprosess. En studie av det umogelege ved å bevare, gjennom å sjå på den historiske utviklinga av kvite pigment som eit visuelt medium og ved den fysiske, metallurgiske interaksjon med anna materiale og miljø over tid.



Cecilia Jonsson

Monochrome Projections I & II, 2021

– ongoing process

Pigment (inorganic) and binder (vegetable and animal oil) on 36 separate canvases, wooden storage box, UV light

96 x 45 x 7cm

Cecilia Jonsson (b.1980, Sweden) combines artistic observations of phenomena and the search of poetry in the factual, in order to understand the realm of nature and in what ways humans relate to the ecosystem we are part of. Her installations, sculpture, sound, and video works are devised by strategies in which materiality, site-specific navigation and objective research methods are woven together through a personal, subjective experience of contemporary alchemy. Her projects develop as investigations of physical and ideological properties of the raw materials that form the basis of human existence: from origins deep in the earth to the extraction, transformation and global exploitation.

The artwork *Monochrome Projections* is an interdisciplinary art project that explores painting as a process of science. A study of the impossibility of preserving, by looking at the historical development of white pigment as a visual medium and at the physical, metallurgical interaction with other materials and environments over time.



Serina Erfjord

Starten på et instrument, 2022

Betong, armeringsjern, elektromagnet,
isopor, matpapir, tape
Ca. 250 x 150 x 14 cm

Serina Erfjord (f.1982 Noreg) jobbar stadspesifikt med skulptur, rørlege objekt og lyd som reflekterer og inkluderer sine omgjevnader. Arbeida viser ei interesse for energi og materialitet, og materiala sine eigenskapar og korleis desse kan transformerast, balanserast, bevegast. Verka kan framstå som unnselige, nesten usynlege, men brukar ein litt tid og let arbeida utfalde seg, er dei ulike verder av poesi, humor og overraskingar.

Starten på et instrument er ei samanstilling av materiale som er funne. Arbeidet består av ein klump av betong og armeringsjern som ligg på denne. Armeringsjerna, som til vanleg vert brukt til forsterking av betong, er i rørsle og slår mot steinen. Isoporbitar og matpapir som er festa til stengene lagar ein subtil lyd i kontakt med golvet.



Serina Erfjord

The start of an instrument, 2022

Concrete, rebar, electromagnet, styrofoam,
food wrapping paper, tape

Ca. 250 x 150 x 14 cm

Serina Erfjord (1982, Norway) works site-specific with sculpture, movable objects and sound that reflect and include its surroundings. Her work shows an interest in energy and materiality, and how the material qualities allow for transformation, balance, and movement. The works may appear invisible, but over time they unfold and reveal worlds of poetry, humor, and surprise.

The start of an instrument is a compilation of found materials. The work consists of a lump of concrete and reinforcing iron lying on it. The rebar, which is usually used for reinforcing concrete, is agitated and bangs the stone. Styrofoam pieces and wrapping papers that are attached to the rods make a subtle sound in contact with the floor.

Kobie Nel

The Star of Africa, 2022

Neonverk av diamantar

Variabel storleik

Kobie Nel (1984, Sør Afrika) sin kunstnarlege praksis har mutert ut av fotografiet, og frå eit umiskjenneleg ønskje om å gje tredimensjonal form til det biletlege. Ho jobbar innafor ei rekkje medier, med fokus på objekt/installasjon og *image-making*. Det er gjennom undersøkjande forskning, feltarbeid, fotografering, filming, skriving og materialeksperiment at prosjekta hennar vert utvikla.

The Star of Africa består av åtte skulpturelle neonverk med motiv som minner om gamle afrikanske stammeskjold og chifrerte symbol. Når, eller om, dei åtte verka er på rad, avslører dei ein pendeloque-slipt diamant kjent som The Star of Africa. Det er den største slipte perla frå Cullinan-diamanten, som på oppdagingstidspunktet var den største diamanten i verda. I dag kan den sjåast i den britiske kronjuvelsamlinga i Tower of London. Fascinert av tilhøvet diamantar har til klasse, aristokrati og kongelege, stiller Nel spørjeteikn ved dei gamle koloniale strukturar og krefter som framleis eksisterer, men som er skjulte. Skulpturane er installert i ulike vinklar og i ulike kombinasjonar slik at publikum kan oppleve det samansette verket som ein illusjon skapt som av magisk trolldom.



Kobie Nel

The Star of Africa, 2022

Neon works of diamonds

Various sizes

Kobie Nel's (1984, South Africa) artistic practice has mutated out of photography, and from an unmistakable desire to give three-dimensional form to the pictorial. She works within a range of media, focusing on objects/installation and image-making. It is by ways of investigative research, doing fieldwork, photographing, filming, writing and material experiments that her projects develop. They are all long-term projects where the starting point is looking for narratives to unveil or histories to unravel, exploring themes of storytelling and collective memories.

The Star of Africa consists of eight sculptural neon works with motifs reminiscent of ancient African tribal shields and encrypted symbols. When, or if, the eight works are in a row, they reveal a pendeloque-cut diamond known as The Star of Africa. It is the largest cut pearl from the Cullinan diamond, which at the time of discovery was the largest diamond in the world. Today it can be seen in the British crown jewel collection in the Tower of London. Fascinated by the connection between diamonds and class and aristocracy, Nel questions the old colonial structures and forces that still exist, but which are hidden. The sculptures are installed at different angles and different combinations so that the audience can experience the composite work as an illusion created as if by magic.



BY / CITY

Bergen

VISNINGSTAD /
VENUE

Kunstgarasjen

ARRANGØR /
HOST

Kunstgarasjen

TIDSRUM /
TIME

07.10.2022—06.11.2022

STADSPESIFIKK KUNSTNARAR /
SITE SPECIFIC ARTISTS

Serina Erfjord – Festplassen
Dominique Hurth – Festplassen
Petra Dalström – Geofysisk Institutt
Cecilia Jonsson – Store Lungegårdsvann
Icaro Zorbar – Kunstgarasjen
Mathijs van Geest – Plakater i byrommet /
Posters in public space



Dominique Hurth
Floréal – Prairie
(on riots, gestures and resistance)
2022

Festplassen

Serina Erfjord

You once told me II, 2022

Variabel storleik

Til Vestlandsutstillingen viser Serina Erfjord arbeidet *You Once Told Me II*. Med utgangspunkt i ei eldre brunmalt arbeidsbrakke har ho skapt ein sanseleg, underleg og kontemplativ installasjon som publikum kan gå inn i på Festplassen i Bergen. Interiøret i brakka består av tre rom bestående av ulike skulpturelle element. Elektriske ledningar snor seg organisk i taket, trepinnar støttar opp om ei stor avstøyping av bobleplast, og over alt er det vannpyttar i golvet som er fylt opp med stein og grus. Ei bøtte avgjev ein summande vibrasjon, og ved nærare ettersyn ser ein at vatnet i dammane endrar seg; det synk ned i underlaget og forsvinn før det blir fylt opp igjen. Utgangspunktet for Erfjords intervensjonar er ofte balansen mellom det som er i rørsle og det statiske. I dette mellomrommet oppstår det moeglegheter til å fange inn det som renn, pulserer og vibrerer. Verka hennar er gjerne intervensjonar i rom og forhold seg likeeins til tilskodaren sin kropp i det arbeida tek form som ulike material- og rørslesundersøkingar.

You once told me II, 2022

Various sizes

Starting from an older brown painted construction barrack, Serina Erfjord has created a sensuous, strange and contemplative installation that the audience can enter at the Festplassen in Bergen. The interior of the barracks consists of three rooms housing various sculptural elements. Electric wires wind organically under the ceiling, wooden twigs support a large cast of bubble wrap, and everywhere there are puddles on the floor filled with stones and gravel. A bucket emits a humming vibration, and on closer inspection one notice that the water in the puddles changes; it sinks into the ground and vanishes before reappearing. The starting point for Erfjord's interventions is often the balance between that which is in motion and that which is static. In this space there are opportunities to capture what flows, pulsates and vibrates. Her works are often interventions in space and also relate to the viewer's body in that the works take the form of various material and movement investigations.

114



Serina Erfjord
You once told me II
2022

Festplassen

115



116



Serina Erfjord
You once told me II
2022

Festplassen



117



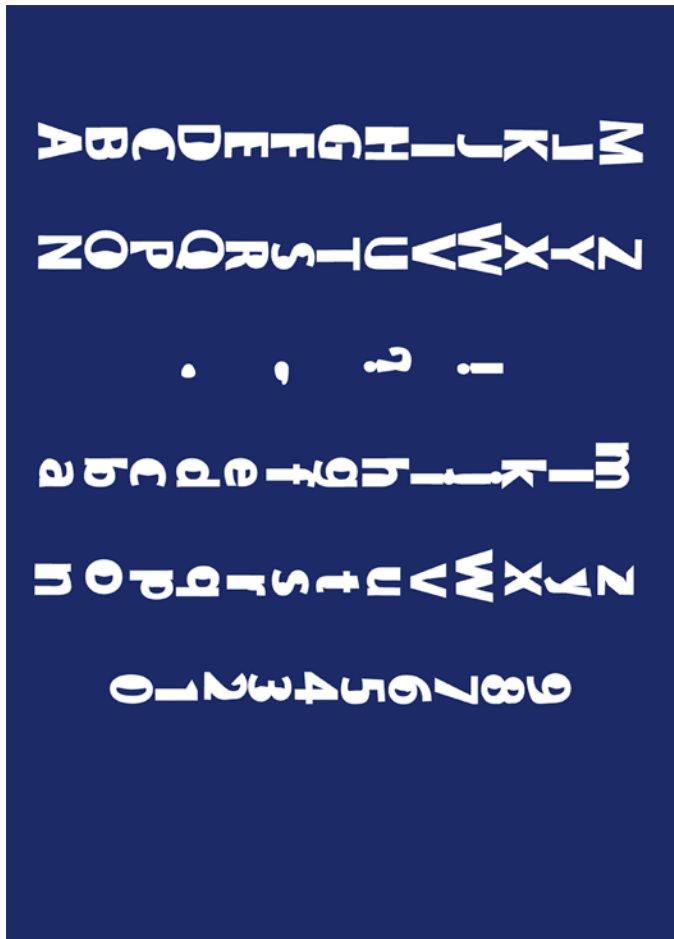
Petra Dalström
Vindarna bär vatten och dropparna faller som klockor
2022

Geofysisk Institut



Cecilia Jonsson
Årsak og verknad
2022

Store Lungegårdsvann



Mathijs van Geest
Autumn of the Alphabet
 2022

Plakatar i byen



Icaro Zorbar
Trap
 2022

Kunstgarasjen

122



Dokumentasjonsbilde fra Kunstgarasjen

Installation view from Kunstgarasjen



123

Jasmine Børresen

Rester frå Østerliveien 31a I and II, 2022

Tekstilcollage. Akryl på bomullslerret

og arva materiale

190 x 135 cm

Jasmine Børresen (1991, Noreg) jobbar i krysspunktet mellom måleri- og tekstilkunst. Gjennom å jobbe med tekstil har ho både kunna jobbe med materiell utforsking, og brukt tekstilane sine kvalitetar til å utforske sin eigen multikulturelle bakgrunn. Funne materiale, ofte arva tekstilar frå familien hennar i Thailand eller Noreg, vert bearbeidd og omforma til tekstilcollagar som formidlar hybride forteljingar som trekkjer vekslar på tradisjonshandverk, kultur og personlege erindringar. Gjennom sin kunstnarlege praksis jobbar Børresen med korleis ein forhold seg til arv og miljø, i tillegg til sin eigen materielle utforsking og identitet.

I Vestlandsutstillingen viser ho to store tekstilcollagar som tematiserer ein eigenerfart eigedomsstrid, der bustadutviklarar overkøyrde far hennar og kjøpte opp barndomsheimen hans til langt under marknadspris. Tekstilane som er brukt i verket vart funne på loftet, og er etter kunstnaren si bestemor.



Jasmine Børresen

Remains from Østerliveien 31a I and II, 2022

Textile collage. Acrylic painting
and inherited materials

190 x 135 cm

Jasmine Børresen (1991, Norway) works in the intersection between painting and textile art. By working with textiles, she has been able to work with material exploration and used the qualities of textiles to explore her own multi-cultural background. Found material – often inherited textiles from her family in Thailand or Norway – is transformed into textile collages that attempt to convey personal, hybrid stories that draw on traditional crafts, culture, and memories. Through her artistic practice, Børresen works on how to relate to heritage and the environment, in addition to her material exploration and identity.

For Vestlandsutstillingen she shows two large textile collages that address a property dispute, where property developers aggressively pushed her father into selling his childhood home well below market value. The textiles used in the work were found in the attic, belonging to the artist's grandmother.



Stacy Brafield

Spending time with tears, 2020–22

Video, 44:44 min., av Lana May Fleming
og Stacy Brafield

Kollektiv prosess med Anja Hegen,
Dora Sofie Kittilsen, Eirin Koehler,
Linn Bergseth, Mari, Mar Gonzalez Hermosa,
Martha Alisa Stove, Sara Ortega,
Yohei Hamada, filma av Dale Rothenberg,
Kobie Nel og Stacy Brafield

Stacy Brafield (1987, Storbritannia) er ein kunstnar, skribent og pedagog med base i Bergen. Forskinga hennar undersøker relasjonell estetikk, og ulike former for sosial interaksjon og organisering. Brafield byggjer fellesskap innafor sin kunstnarlege praksis, og skaper trygge rom for dialog mellom ulike materiale, prosessar og menneske. Ho skaper samtale- og materialbaserte tenkeplattformer som set prosessen midt i sentrum.

I Vestlandsutstillingen viser Brafield videoverket *Spending time with tears*, der ho dokumenterer eit prosjekt kor ho har samla ei gruppe deltakarar til jamne møter med utgangspunkt i tårer. Det kollektive, personlege og intime vert løfta fram, og verket vert slik ein foranderleg modell for samhald, omsorg og openheit.

Stacy Brafield er vinnaren av Vestlandsutstillingen sin pris 2022.



Stacy Brafield

Spending time with tears, 2020–22

Video, 44:44 min., by Lana May Fleming
and Stacy Brafield

Collective process with Anja Hegen,
Dora Sofie Kittilsen, Eirin Koehler,
Linn Bergseth, Mari, Mar Gonzalez Hermosa,
Martha Alisa Stove, Sara Ortega,
Yohei Hamada. Filmed by Dale Rothenberg,
Kobie Nel and Stacy Brafield

Stacy Brafield (1987, UK) is an artist, writer and educator based in Bergen, Norway. Her research investigates relational aesthetics and the forms of social interaction and organization. Brafield builds communities within her artistic practice, creating safe spaces for dialogue between different materials, processes, and people. She creates conversational and material-based thinking platforms that place the process right in the centre.

In Vestlandsutstillingen, Brafield shows the video work *Spending time with tears*, where she documents a project in which she has gathered a group of participants for regular meetings based on tears. The collective, personal, and intimate are highlighted, and the work thus becomes a changing model for solidarity, care and openness.

Stacy Brafield is the winner of Vestlandsutstillingen's award 2022.

Christoffer Eide

Buff Beauty, 2022

Roser i proteinpulverbøtter

150 x 400 x 400 cm

Christoffer Eide (1987, Noreg) jobbar med måleri, skulptur og video. Han er interessert i hybridar og hybridformer. Måleri lagt på golvet. Skulpturar som visnar. Landskap befolka av cyborgar og kentaurar, metaforar for motsetnadsforholdet progresjon/stagnasjon.

Til Vestlandsutstillingen viser Eide ein installasjon der han gjennom ein nitide prosess har kultivert rosebuskar av typen Buff Beauty, som står planta i proteinpulverbøtter. Rosa har vore eit særleg lada symbol i hundrevis av år, og i kunsten vert den ofte knytt til stilleben-tradisjonen og det forgjengelege – eit tema som både vert forvridd og forsterka av proteinpulverbøttene.

Kunstnaren ønskjer å takke Lundeby Gartneri i Råde som har dyrka fram rosene.



Christoffer Eide

Buff Beauty, 2022

Roses in protein powder buckets

150 x 400 x 400 cm

Christoffer Eide (1987, Norway) works with painting, sculpture, and video. He is interested in hybrids and hybrid forms. Paintings laid on the floor. Sculptures that wither. Landscapes populated by cyborgs and centaurs, metaphors for the dichotomy between progression and stagnation.

For Vestlandsutstillingen Eide shows an installation where he has meticulously cultivated rose bushes – a particular species called Buff Beauty – which are planted in protein powder kegs. The rose has been a particularly laden symbol for hundreds of years and in art, it has often been linked to the still life tradition and the perishable – a theme that has been both distorted and reinforced by the protein powder buckets.

The artist would like to thank Lundeby Gartneri in Råde for cultivating the roses.



136



Dokumentasjonsbilde fra Kunstgarasjen

Installation view from Kunstgarasjen

137



138



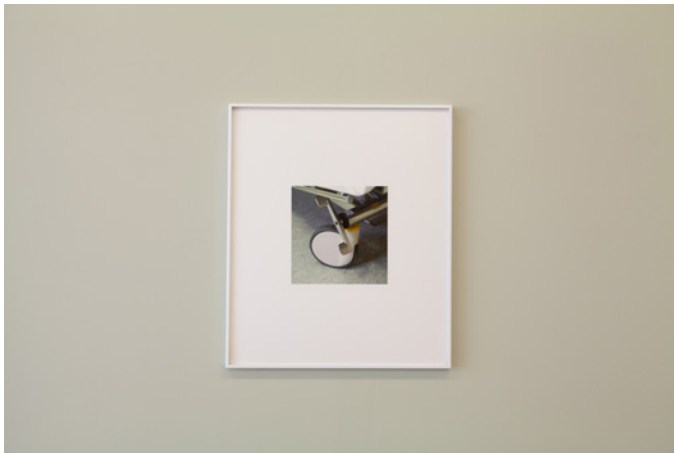
Kobie Nel
The Star of Africa
2022



139

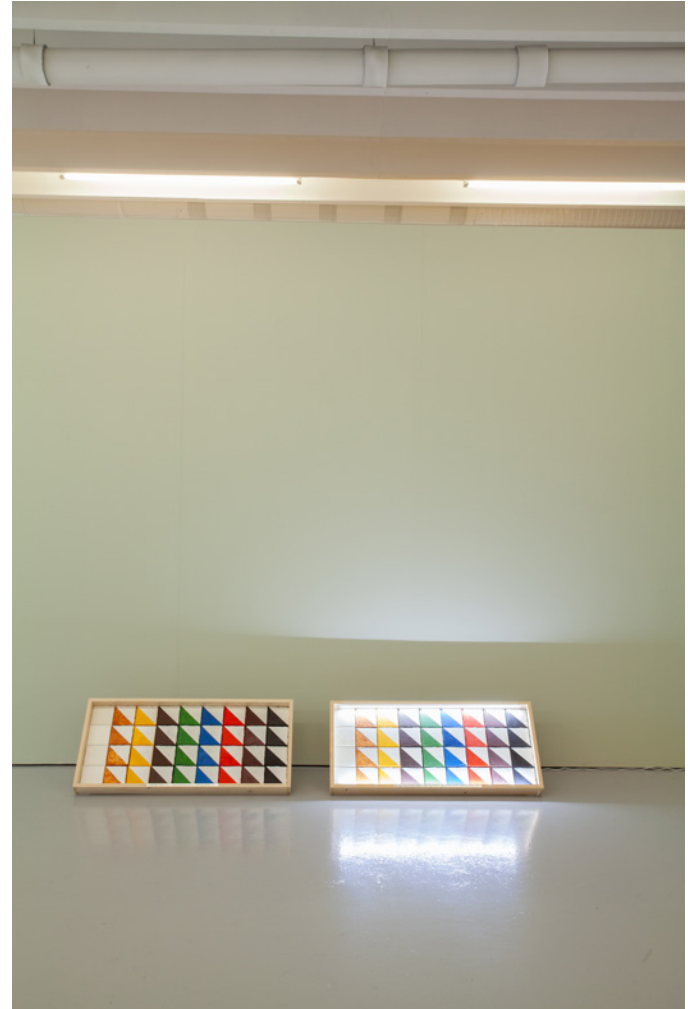
Serina Erfjord
Starten på et instrument
2012

140



Mathijs van Geest
Am I not moon?
2022

141



Cecilia Jonsson
Monochrome Projections I
2021

Monument.

ESPEN JOHANSEN

Vestlandet omfattar fylka Møre og Romsdal, Vestland og Rogaland, som har blitt skildra på kjærleg vis i lyrikk, musikk og visuell kunst i fleire hundre år.

Vestlandsutstillingen opna for første gong i 1922 i Bergen og feirar dermed hundreårsjubileum i 2022. I løpet av desse åra har kunsten endra seg, og landsdelen og heile samfunnet har også gått gjennom store endringar. I dag får vi enkelt tilgang til ein konstant straum av inspirasjon frå alle verdshjørne gjennom telefonen, og teknologiske framsteg og meir velferd har gjort reising lettvinnt for dei som har råd til det. Mange av oss tek jamleg helgeturar til hovudstader i naboland og vender nasen sørover for å få sol, avslapping og kvile. For kunstnarane er det nærast forventa at dei reiser på viktige biennalar for å halde seg oppdaterte om kva som går føre seg i den globale kunstverda, og for å bygge nettverk.

Den auka mobiliteten gjev liten grunn til å bli verande på same stad, med mindre ein ønskjer det. Difor finst det mange bygder med minkande og aldrande befolkning, for stadig fleire av dei unge flyttar til større byar.

Vestlandet er ikkje ein isolert landsdel. Trass i ein utfordrande topografi har landsdelen ein stor og omfattande infrastruktur med vegar, tunnelar, bruer, ferjer, lufthamner, røyr og kablar. Sjølv havet dannar eit intrikat nettverk som knyter oss til andre land. Meir enn 8800 kilometer med kablar og røyr transporterer olje, gass og straum frå den norske kontinentalsokkelen til Skottland, England, Frankrike, Belgia, Nederland og Tyskland.¹ Omtrent halvparten av dei norske oljearbeidarane bur i denne landsdelen, og om lag 7 prosent av dei som bur på Vestlandet, arbeider i olja. Dei bileta vi har av landsdelen, er derimot postkortbilete med spektakulære fjordar, fjell og fossar – eit inntrykk som er finpussa nøye med politisk føremål i meir enn 150 år, sidan den perioden vi kallar den norske nasjonalromantikken. Det biletet og landskapet vi får på netthinna når vi tenkjer på Vestlandet, tente

som ein god metafor for den norske identiteten og var til hjelp for nasjonalistiske interesser. Fordi naturen på Vestlandet ser ikkje svensk ut, bidrog han til å bygge ein nasjonalidentitet som skilde seg ut frå Sverige, og han blei dermed ein del av arbeidet med å løyse opp unionen mellom Sverige og Noreg.

Når vi vender tilbake til desse tankane meir enn hundre år seinare, passar det å spørje seg korleis kunsten bidreg til å konstruere minne og forme kollektivitet og identitet. Og like viktig: Kven står bak desse impulsane? Kven er det som lét den framståande kunsten bli sett opp og ta plass i det offentlege rommet? Kva rolle spelar kunstnarane sjølve i dette? Sjølv i dag gjer naturen mange av innbyggjarane stolte og glade, og han er eit produkt vi marknadsfører grundig til verda utanfor. Kanskje er det fordi vi sjeldan ser oljeindustrien eller dei direkte konsekvensane med våre eigne augo, at vi sjeldan tenkjer på naturen som politisk. Og når vi først drøftar den største sektoren vår, handlar samtalanane gjerne om den enorme velstanden oljeindustrien har gjeve oss, og at oljeutvinninga vår *teknisk sett* forureinar mindre enn andre oljenasjonar, slik at vi bør vere det siste landet som sluttar å bore. Dette er eit vanleg argument frå dei store politiske partia, og det førte nyleg til at Noreg blei tildelt den ironiske Fossil of the Day-prisen under klimakonferansen COP26 av Climate Action Network (CAN), for å vere den aktøren som gjorde mest for å oppnå minst. Eit anna argument som ofte blir brukt av politikarar og folk som vil at ting skal bli verande slik dei er, er at Noreg som nasjon er så lite og umerkeleg der vi er plasserte i periferien av dei globale hendingane, at handlingane våre ikkje har så mykje å seie (i det større biletet).

Naturen er – både når det gjeld det postkortskjønne der oppe og olja der nede – politisk. Det er lett å motarbeide oljeindustrien og forbanne den alvorlege negative innverknaden han har på klimaet, og ideologisk sett er det fornuftig. Samtidig er velferdssystemet vårt tufta på overskotsrikdomen som olja har gjeve

oss, og alle delar av samfunnet dreg nytte av dette (ikkje minst kunstscena). Så dersom vi ikkje kan forkaste rikdomen og framgangen olja har ført med seg, kva for alternativ har vi att? Ifølgje tenkjaren og aktivisten George Monbiot er «politisk fiasko inst inne ei svikt i fantasien», og han meiner at «for å hindre at systema på jorda blir snudde opp ned, må vi snu dei politiske systema opp ned» (vår omsetjing).² Kan kunsten bidra til mindre polemikk og til å engasjere folk i det offentlege ordskiftet?

Kunst finn vi i dei fleste urbane område, ofte med føremål om å minne innbyggjarane om den felles arven deira og framståande personar som bidrog i utviklinga av samfunnet, avverja fiendar og styrte nasjonen. Men den didaktiske funksjonen er verken objektiv eller uskuldig, og for å forstå kva monumenta verkeleg er, må ein sjå på systema som bestiller, vel og kjøper dei.

146 Dei siste åra har ei rekkje statsvitarar blitt overraska over manglane i sine eigne spådommar. Fleire land har fått overraskande valresultat der populisme og nasjonalistiske tendensar har dominert. Det rådande debattforumet er ikkje lenger torget eller rådhuset, og heller ikkje TV-programma eller avisene, men i aukande grad uredigerte sosiale medium som enkelt kan manipulerast. Kva tyder eigentleg omgrepet «det offentlege rommet» i vår tid, og kva rolle spelar kunst (i det offentlege rommet) i sivilsamfunnet? Å stille spørsmål ved kunst i det offentlege rommet og kulturpolitikken som ligg bak, kan bidra til at vi betre forstår den reelle og opplevde potensen kunst i det offentlege rommet har, og om og korleis kunst kan oppmuntre til kritikk, refleksjon og dialog. Kven får seie kva i dei offentlege maktstrukturane, og korleis?

Opphavet til ordet *monument* er det greske ordet *mnemosynon* og dei latinske *moneo* og *monere*, som tyder «å minne om», «å gje råd» eller «å åtvare», noko som tyder på at eit monument gjer oss i stand til å sjå fortida og sjå føre oss kva som kjem i framtida. Eit monument fortel oss noko om samfunnet og dei som styrte då monumentet blei laga. Det blei laga med eit føre-

mål og er tett knytt til dei som hadde makta, som ein manifestasjon av ideologien, verdien og overtydingane til dei som styrte. For å sitere den ærlege definisjonen av Jorge Otero-Pailos og Mechtild Widrich: «Monument er teikn på makt til å markere seg i det offentlege rommet og ein måte å offentliggjere og framheve ein spesiell konstruksjon av historia på» (vår omsetjing).³ Monument blir ståande fast som gestar frå tidspunktet då dei blei laga, medan samfunnet og haldningane rundt dei utviklar og endrar seg. Dei er plasserte på torg, i parkar eller på andre stader av interesse, dei er både historiske og moderne, og dei vil alltid avsløre ei aukande kløft mellom då og no.

Noko som må gjerast

147 For det meste går vi forbi offentlege monument med få eller ingen tankar, og vi hugsar kanskje ikkje eingong kven alle desse skulpturane som ruvar over oss, skal førestille. Men nokre monument kallar fram tidlegare og noverande traume, og når vi blir konfronterte med synder det enno ikkje er sona for, blir desse monumenta arr i bybiletet og det nasjonale sjølvbiletet vårt. Vi bør ikkje verne offentlege monument og kunstverk for ein kvar pris og tru at dei er historie, når historia deira alltid har vore feil og partisk. I staden bør vi lytte til kva dei fortel oss, og aktivt engasjere oss i debatten dei vekker. Avery F. Gordon skildrar dette fenomenet som *heimløking*, og han skildrar det som:

ein bevega tilstand der ei undertrykt eller uløyst sosial vald gjev seg til kjenne [...] når heimen blir ukjend, når ein kjem ut av kurs i verda, når opp- og avgjort blir levande, når det som har vore i blindsona, kjem til syne. Heimløking vekker gjengangarar, og det endrar opplevinga av å vere i lineær tid, endrar måten vi normalt skil og sekvenserer fortida, notida og framtida på. Desse gjengangarane eller spøkjelsa dukkar opp når problema dei representerer og er symptom på, ikkje lenger blir haldne inne eller undertrykte eller blokkerte for synet [...]

Heimsøkinga får alltid med seg skaden som er påført, eller tapet som er påført av sosial vald som er utført i fortida, eller som blir utført i notida, og er difor ganske skremmande. Men heimsøking er, i motsetnad til traume, karakteristisk fordi det resulterer i noko som må gjerast.⁴

(Vår omsetjing)

Å ignorere desse spøkjelsa vil berre gjere det verre, men ved å følgje åtvaringane deira kan vi løyse problema frå fortida og bringe spøkjelsa til tagnad. Offentleg kunst kan flyttast og arkiverast. Når dei er fjerna frå soklane sine, ser vi ikkje lenger opp til dei, og dei kan degraderast til historiske relikviar, arkiverast eller i nokre tilfelle til og med rivast. Men sjølv om dialogen om motstridande monument er viktig, må vi ikkje bli så blenda av symbolske gestar at vi unnlèt å ta opp at det heimsøkjande ikkje byrjar eller sluttar med motstridande skulpturar, men med samfunnet sjølv.

148

Vi, folket

Alle symbol, merke eller gestar som er laga på vegner av «folket», må nødvendigvis inngå store kompromiss. Å prøve å symbolisere noko for – og på vegner av – det offentlege publikummet er ei umogleg oppgåve. Michel Serres tek opp gåta om kven «vi» er, i den fantastiske boka *Sculptures*, og skriv: «Vi forstår ikkje det endelege i kulturar eller sosial teknologi fordi vi ikkje veit kva 'vi' tyder. Kven er det som veit det når vi seier 'Vi veit det'? Kven bestemmer når 'vi' bestemmer? Ein enkeltperson? Alle? Eit fleirtal? Ein aktiv og dynamisk minoritet?» (vår omsetjing).⁵ Dersom vi ikkje er i stand til å snakke ordentleg om eit «vi», korleis skal vi då kjøpe inn kunst i det offentlege rommet og for eit offentleg publikum? I realiteten har det truleg aldri eksistert ein slik verkeleg offentleg arena, utan hierarki og med lik tilgang for alle, for nokre har meir tilgang enn andre. Kunsthistorikar Andrea Philips går så langt som å hevde at vi bør avskaffe heile omgrepet offentlegheita:

Mi meining er at offentlegheita er eit omgrep frå fortida. Det har vore mykje diskusjon om desse spørsmåla blant teoretikarane i samtida og i aukande grad i kunstsferen. Folk har nærlese Borgerlig offentlighet av Jürgen Habermas frå 1962, der han skildrar det offentlege rommet som eit borgarleg konsept.

Mange har sidan kritisert dette verket for at det er ekskluderande, men sjølv kritikarane meiner at vi må føre vidare noko ein kallar «det offentlege rommet». Eg meiner at for å byggje nye fellesskap og oppfylle løfta som kunstverda gjev innafor omgrepet kunst i det offentlege rommet, må vi faktisk leggje frå oss ideen om offentlegheita heilt. Offentlegheitsomgrepet er danna gjennom ein europeisk postopplysningsliberalisme, som i seg sjølv er ein forløpar for den nyliberale privatiseringa som vi er fullstendig omslutta av i USA og Storbritannia – og som de for tida står overfor i Skandinavia.⁶

(Vår omsetjing)

149

Philips hevdar at for faktisk å skape den typen fellesskap vi viser til når vi snakkar om det offentlege rommet, må vi endre heile tankegangen og gå vekk frå eksisterande konsept som «offentlegheita», som ho hevdar er basert på eit modernistisk, borgarleg verdsbilete. Berre når vi frigjer oss frå denne tankegangen og ved aktivt å oppsøkje og inkludere ein breiare del av innbyggjarane, ikkje berre som forbrukarar, men som deltakarar, kan vi nærme oss eit meir genuint, ope og ikkje-kommersielt fellesskap. Om dette er mogleg i det marknadsdrivne samfunnet i dag, er eit ope spørsmål.

Ein kamel er ein hest

Eit kjent engelsk uttrykk seier at «a camel is a horse designed by a committee», som altså tyder at gruppeavgjerder kan endre den opphavlege ideen drastisk (og til det verre). Dette kan nokre gonger stemme, men når det gjeld kunst i det offentlege rommet, føretrekjer eg generelt kamelen framfor hesten. Når ein prø-

ver å uttrykkje noko på vegner av folket, bør ein sørgje for at avgjerdstakarane faktisk representerer mangfaldet i samfunnet, i staden for å snakke på vegner av andre. Dette er skilnaden mellom velgjerd og solidaritet, slik den uruguayanske forfattaren og journalisten Eduardo Galeano forklarar det: «I motsetnad til solidaritet, som er horisontalt og skjer mellom likeverdige, er velgjerd ovanfrå og ned; det audmjukar dei som tek imot det, og utfordrar aldri dei implisitte maktforholda» (vår omsetjing).⁷

Større komitear kan på nokre vis gjere prosessen meir demokratisk, men samstundes risikerer dei å instrumentalisere kunsten, oversjå kunstnarlege verdiar og ta frå kunstnaren handlefridom. Kunst i det offentlege rommet skal ikkje måtte følgje strategien «one size fits all», men bør i staden ta omsyn til pluralismen i samfunnet og forsterke fleire og ulike stemmer. I staden for å vende seg til eit tenkt «vi» kan kunst i det offentlege rommet ha nytte av ein dristigare og meir open prosess. Fordi det offentlege rommet blir stadig meir privatisert og kommersialisert, kan kunst i ulike former (permanent og mellombels, inne og ute, stor og liten, bestilt og ulovleg) bidra til å vinne tilbake noko av det offentlege rommet for innbyggjarane.

Offentleg kunst treng ikkje alltid vere permanent, og mellombelse kunstverk kan kaste lys over uløyste problemstillingar som krev merksemd. Mindre, mellombelse kunstverk krev også generelt mindre finansiering og mindre byråkrati, og kan dermed fungere som motvekt til dei større kommunale bestillingsverka, flytte maktbalansen for kven som får markere seg i det offentlege rommet, og dermed skape rom for uløyste problemstillingar og spørsmål vi enno ikkje har funne svar på.

Det immaterielle monumentet

Kunsten kan infiltrere det offentlege rommet, synleggjere maktstrukturane som er i spel, og konfrontere oss med fortida. Ingen monument vil gje positive assosiasjonar hos alle, men ein kakofoni av ulike stemmer

kan styrkje sivilsamfunnet og oppmode til kritisk tenking og dialog. I ei stund no har eg prøvd å sjå føre meg eit immaterielt monument som ikkje heidrar erobring, heltemot eller nasjonalstaten, men som leier tankane inn på samlande tema som anerkjenner mangfald, globalisme, menneskerettar og demokrati. Det immaterielle monumentet kan vere ei sjølvmotseiing, men sjølv om ein aldri finn det, vil ein kunne spore effektane av det.

Hundreårsjubileet til Vestlandsutstillingen viser fram verk av 17 kunstnarar. Prosjektet har vore i utvikling i meir enn tre år, og dette har resultert i fleire nye bestillingsverk, mellom anna bestillinga av nye mellombelse kunstprosjekt i det offentlege rommet på seks stader i landsdelen. Vi har brukt mykje tid på å diskutere kva ei regional utstilling som Vestlandsutstillingen er, og det at ho feirar hundre år i 2022. Kva for symbolikk ligg det i eit hundreårsjubileum? Slike runde tal blir ofte lesne som ein invitasjon til å summere opp det som har vore, og spå om det som skal kome. I staden for berre å feire Vestlandsutstillingen som institusjon ønskjer vi å rette blikket innover mot jubileet i seg sjølv (og mot den funksjonen alle slike jubileum har): Kvifor er det så viktig å vere einige om historia, og kva rolle spelar kunsten i denne samanhengen?

Med monumentet som utgangspunkt reiser utstillinga spørsmål om kva det vil seie at kunsten er eit kollektivt minne. Kanskje er alle monument dømde til å mislukkast dersom ein har slike urealistiske forventningar om kva han skal oppnå. Ved å gje rom for små og personlege historier, trekkje fram kollektive prosessar eller fremje handverk og utforsking av materiale ønskjer vi å reflektere over kva for forteljingar og inntrykk vi blir utsette for i dagleglivet, og om kunsten kan vere eit alternativ. Difor prøver ikkje utstillinga å stadfeste eller avklare definisjonen av eit monument, men heller å komplisere, utvide eller løyse opp omgrepet. Kanskje treng ein ikkje kunsten for å overtale og formidle éi spesifikk sanning; kanskje kan han heller

bidra til at vi trekkjer slike forenklingar i tvil, og minne oss om at det kan finnast fleire sanningar.

Monument.

ESPEN JOHANSEN

¹ <https://www.norskpetroleum.no/en/production-and-exports/the-oil-and-gas-pipeline-system/>

² <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/oct/20/us-war-footing-1941-climate-emergency-earth-pearl-harbor>

³ Otero-Pailos Jorge; Widrich Mechtild. I: *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*. 15(2):iii-vii; University of Minnesota Press, 2018, iv

⁴ Gordon, Avery F, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, USA, 1997, 2

⁵ Serres, Michel, *Statues – the second book of foundations*,

Bloomsbury, London, 2015, 6.

⁶ Helsvik, Simen Joachim «Public Enemy,» *Kunstkritikk* 27.05.2015 Hentet 25.08.2022 <https://kunstkritikk.no/public-enemy-2/>

⁷ <https://www.thoughtworks.com/insights/blog/what-do-we-mean-solidarity-over-charity>

Vestlandet is a region comprised of the counties, Møre og Romsdal, Vestland and Rogaland; which has been lovingly described in poetry, music and visual art for centuries.

Vestlandsutstillingen first opened in 1922 in Bergen and is celebrating its one-hundred-year anniversary in 2022. During this time, art has changed, the institution has changed, and the region and the whole of society have changed considerably. Today, a constant flow of inspiration from any corner of the world can effortlessly be absorbed through our phones, and technological advances and higher welfare have made travel a breeze for those who can afford it. Lots of people regularly take weekend trips to neighboring capitals and migrate South for sun, rest and recuperation. For the art professional, trips to important biennials are practically expected in order to stay updated on what is happening in the global art world as well as to network.

With increased mobility, there is little reason to stay put in one place unless it is because one chooses to. For this reason, several villages have dwindling and aging populations as more and more young people move to bigger cities.

Vestlandet is not an isolated region. Despite a challenging topography, it has a vast and expansive infrastructure of roads, tunnels, bridges, ferries, airports, pipes and cables. Even our ocean has an intricate network connecting us to other countries. More than 8800 km of cables and pipes transport oil, gas and electricity from the Norwegian continental shelf to Scotland, England, France, Belgium, Holland and Germany.¹ Approximately half of Norway's oil workers live in this region, and circa seven percent of the people living in Vestlandet work with oil. When we are thinking of the region, however, we usually picture postcard images of spectacular scenery of fjords and mountains and waterfalls; an idea which has been carefully honed for political means for more than 150 years, since the period we refer to as Norwegian romantic nationalism. The nature and scenery we evoke when we think of Vestlan-

det served as a suitable metaphor for the Norwegian identity, aiding nationalist interest. Because the nature of Vestlandet does not look Swedish, it helped build a national identity separate from Sweden in a move to disband the union between Sweden and Norway.

Returning to these thoughts more than a century later, it is appropriate to ask how art plays a part in the construction of memories and shaping of collectivity and identity. And just as importantly, who are the agents behind these impulses; the ones who enable prominent art to be erected and occupy the public? What agency do the artists themselves have in this matter? Even today, our nature is the pride and joy of many inhabitants and a product we carefully market to the outside world. Maybe because we rarely see the oil industry or its direct consequences with our own eyes, we rarely think of nature as political. And when discussing our biggest industry, conversations more often than not focus on the immense wealth the petroleum industry has offered us and how, *technically*, our oil extraction might pollute less than other oil nations, and we should therefore be the last nation to stop drilling. A common argument from the major political parties, recently earning Norway the sarcastic Fossil of the Day Award during the climate conference COP26, which was handed out by the international Climate Action Network (CAN) to those who are "doing the most to achieve the least". Another argument frequently used by politicians and people wishing for things to remain the same is that Norway as a nation is so small and unremarkable, situated on the periphery of global events, that our actions do not matter much (in the bigger picture).

Nature – both in terms of postcard beauty above and the petroleum beneath – is political. It is easy to oppose the oil industry and curse its severe negative impact on the climate, and ideologically, it makes sense. However, our welfare system is founded on the excess wealth petroleum has given us, and every sector of society benefits from this (not least the art scene).

So, if we cannot flat out refuse the wealth and progress oil has brought, which options are left? According to thinker and activist, George Monbiot, "political failure is, at heart, a failure of imagination," arguing that, "preventing Earth's systems from flipping means flipping our political systems."² Can art play a part in reducing polemic and engage in public discourse?

Art is found in most urban areas, often with the purpose of reminding citizens of their common heritage and the prominent figures who were instrumental in shaping society, fending off their enemies and ruling their nation. But their didactic function is neither objective nor innocent, and to understand what they truly are, one needs to look at the systems that commission, select and procure them.

In recent years political scientists have been stunned by the shortcomings of their own predictions, as surprise election results occurred in multiple countries, favoring populism and nationalist tendencies. The forum for debate is no longer in town squares or city halls, not even on television or in the newspapers, but increasingly online through unedited, easily manipulated social media platforms. What does the term "public sphere" even mean in our time and what role does (public) art have to play in civil society? Questioning art in public space and the cultural politics behind it might help better understand the real and perceived potency art in the public has, and if and how art can encourage criticality, reflection and dialogue. In the power structures of the public sphere, who gets to say what, and how?

The origin of the word "monument" comes from the Greek word *mnemosynon* and from Latin, *moneo*, *moneo*, *moneo*, which means "to remind", "to advise" or "to warn", implying a monument enables us to see the past and envision what is to come in the future. A monument tells us something about the society and rulers of the time it was made. It was made with a purpose and is intrinsically linked with those in power, a manifestation of the rulers' ideology, values and beliefs. To quote

the frank definition by Jorge Otero-Pailos and Widrich Mechtild, "Monuments are signs of the power to make a mark in public space and a way of making public and foregrounding a particular construction of history."³ Monuments remain transfixed as a gesture from the time of its creation, while society and attitudes around it develop and change. Placed in town squares, parks or other places of interest, they are both historical and contemporary, forever revealing an increasing gap between then and now.

Something to be done

For most parts we walk past public monuments daily with little or no thought whatsoever, and we might not even remember who all of these sculptures looming over us are anymore. But some monuments evoke past and current traumas and when confronted with sins they have yet to atone for these monuments become scars on the cityscape and our national self-image. We should not protect public monuments and artworks at all costs thinking they are history, because their history was always flawed and biased. Instead, we should listen to what they tell us and actively engage in the debate they spark. Avery F. Gordon describes this phenomenon as *haunting*, describing it as,

an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known [...] when home becomes unfamiliar, when your bearings on the world lose direction, when the over-and-done-with comes alive, when what's been in your blind field comes into view. Haunting raises specters, and it alters the experience of being in linear time, alters the way we normally separate and sequence the past, the present and the future. These specters or ghosts appear when the trouble they represent and symptomize is no longer being contained or repressed or blocked from view [...] Haunting always registers the harm inflicted or the loss sustained by a social violence done in the past or being

done in the present and is for this reason quite frightening. But haunting, unlike trauma by contrast, is distinctive for producing a something-to-be-done.⁴

Ignoring these ghosts will only make it worse, but by heeding their warnings, we might resolve the troubles of the past and silence the ghosts. Public artworks can be relocated and archived. Removed from their plinths we no longer look up to them, and they can be demoted to historical relics, archived or in some cases even demolished. But while the dialog concerning antagonizing monuments is important, we must not be so blinded by symbolic gestures that we fail to address that the haunting does not begin or end with antagonizing sculptures but with society itself.

We the people

Every symbol, mark or gesture made on behalf of “the people” must necessarily make significant compromises. Attempting to symbolize something to – and on behalf of – the public is an impossible task. Michel Serres address the conundrum of who “we” are in his wonderful book, *Sculptures*, claiming, “We do not understand the finality of cultures or social technologies because we do not know what “we” means. Who knows when we say: we know? Who decides when we decide? A single person? Everyone? A majority? An active and dynamic minority?”⁵ If we are unable to properly speak of a “we,” how could we then procure art in and for the public? In reality, there have probably never existed such a truly public arena, without hierarcies and with equal access for all. Some constituents have more access than others. Art historian Andrea Philips goes as far as to claim we should abolish the whole concept of the public:

My proposition is that the public is a concept of the past. There has been a lot of discussion about these issues in contemporary theory and increasingly in the arts sphere. People have been poring over

Jürgen Habermas’s *The Structural Transformation of the Public Sphere* from 1962, where he describes the public sphere as a bourgeois concept. Many people have since criticised his thesis because it is exclusive, but even the critics think that we have to maintain something called ‘the public sphere’. I suggest that in order to build new communities and fulfil the promises that the art world posits within the concept of public art, we actually have to drop the idea of the public completely. The concept of the public is formed through a European post-Enlightenment liberalism, which is itself a precursor of the neoliberal privatisation that we are completely enveloped by in the US and the UK – and that you are currently facing in Scandinavia.⁶

Philips claims that in order to actually create the kind of community we allude to when we speak of public space, we must change the entire way of thinking and move away from existing concepts such as “the public”, which she claims is based on a modernist, bourgeois worldview. Only when we free ourselves from this mindset and by actively seeking out, including and incorporating a wider population, not merely as consumers but as participants, can we approach a more genuine, open and non-commercial community. Whether this is possible in today’s market-driven society is an open question.

A camel is a horse

A well-known proverb states that “a camel is a horse designed by a committee,” implying that group decision-making drastically (and for the worse) changes the result from the initial idea. This might sometimes be true, but in the context of art in the public sphere, I would generally favor the camel over the horse. In the attempt to express something on behalf of the people, one should ensure that the decision-makers actually represent society’s demographic instead of speaking on behalf of others. This is the difference between cha-

urity and solidarity, as explained by the Uruguayan writer and journalist, Eduardo Galeano: "Unlike solidarity, which is horizontal and takes place between equals, charity is top-down, humiliating those who receive it and never challenging the implicit power relations." ⁷

Larger committees might somehow make the process more democratic, but while doing so, it run the risk of instrumentalizing the art, disregarding artistic values and taking away the agency of the artist. Art in the public should not have to follow a strategy of "one size fits all" but should instead take the pluralism of society into account and amplify more and different voices. Instead of catering to a perceived "we", public art could benefit from bolder, more open-ended process. As the public sphere is getting increasingly privatized and commercialized, art in various forms (permanent and temporary; inside and outside; big and small; commissioned and illegal) might help reclaim some of the public space for its inhabitants.

Public art does not always need to be permanent, and temporary artworks can shed light on unresolved issues that require attention. Smaller, temporary artworks also generally require less funding and less bureaucracy and can thus serve as a counterweight to the larger city-led commissions, shifting the power-balance of who gets to make a mark in public space, creating space for unresolved issues and questions we have yet to find answers to.

The immaterial monument.

Art is able to infiltrate the public sphere and can make visible the power structures at play and confront us with our past. No monument will ever resonate positively with everyone, but a cacophony of different voices could strengthen civil society and encourage criticality and dialog. For a while now I have been trying to imagine an immaterial monument that does not celebrate conquest, heroism or the nation-state, but alludes to unifying concepts that acknowledge diversity, globalism, human rights and democracy. The immaterial

monument might be an oxymoron, but while it may never be found, its effects can possibly be traced.

Vestlandsutstillingen's one-hundred-year anniversary includes the works of 17 artists. The project has been in development for more than three years, resulting in several new commissions, including new temporary public art commissions for six locations in the region. We have spent a lot of time discussing what a regional exhibition like Vestlandsutstillingen is, and the fact that it will be one hundred years old in 2022. What symbolism lies in a centenary? Such round numbers are often read as an invitation to summarize what has been and make predictions for what is to come. Instead of just celebrating Vestlandsutstillingen as an institution, we want to turn the focus inwards towards the jubilee itself (and on the function of all such forms of jubilees), because why is it so important to agree on history, and what role does art play in this context?

With the monument as a point of departure, the exhibition raises questions concerning the notions of art as a collective memory. Perhaps any monument is doomed to fail if one has such unrealistic expectations of what it is meant to achieve. By making room for small and personal stories, highlighting collective processes, or promoting crafts and material explorations, we want to reflect on which narratives and impressions we are subjected to in our daily lives, and whether art can be an alternative. Therefore, the exhibition does not attempt to confirm or clarify the definition of a monument, but rather to complicate, expand or dissolve the concept. Because perhaps one does not need art to persuade and convey any singular truth, but instead cast doubt on such simplifications and instead remind us that there may be several.

Vandring på Vestlandsutstillingen 2022

GUNNAR DANBOLT

162

163

Kunst er den eneste, fremdeles ubrukte funksjon som stammer fra en dyp, historisk fortid, men som vender tilbake til fremtiden, som det selvbevisste menneskets helhet.

JOSEPH BEUYS.

¹ <https://www.norskpetroleum.no/en/production-and-exports/the-oil-and-gas-pipeline-system/>

² <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/oct/20/us-war-footing-1941-climate-emergency-earth-pearl-harbor>

³ Otero-Pailos Jorge; Widrich Mechtild. I: *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*. 15(2):iii-vii; University of Minnesota Press, 2018, iv

⁴ Gordon, Avery F, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, USA, 1997, 2

⁵ Serres, Michel, *Statues – the second book of foundations*,

Bloomsbury, London, 2015, 6.

⁶ Helsvik, Simen Joachim «Public Enemy,» *Kunstkritikk* 27.05.2015 Hentet 25.08.2022 <https://kunstkritikk.no/public-enemy-2/>

⁷ <https://www.thoughtworks.com/insights/blog/what-do-we-mean-solidarity-over-charity>

Innledning

Roland Barthes har i sin bok *Camera Lucida* (1980) en viktig distinksjon mellom det han kaller *studium* og *punctum*, to begreper som er aktuelle når man vandrer rundt på en utstilling som Vestlandsutstillingen. Han skriver riktignok om fotografiet, men åpner vi begrepene litt opp – og det har mange gjort før meg – kan vi si at *studium* innebærer en mer omfattende undersøkelse både historisk, kulturelt og sosiologisk av et fenomen. Det er dette Barthes kaller en form for oppdragelse eller undervisning, og det er naturligvis mindre relevant i dette tilfelle, skjønt litt av det kan naturligvis også bli aktuelt på en slik vandring.

Punctum derimot innebærer at et fenomen, en gjenstand eller et kunstverk kan få oss til å stanse opp, fordi det umiddelbart treffer noe hos en, noe man har arbeidet med og vært opptatt av. Det dreier seg altså om en ren subjektiv opplevelse, og skiller seg klart fra en objektiv vurdering. Slike *punctum*-opplevelser er i hvert fall for meg ganske vanlige på kollektivutstillinger, og også når jeg går rundt på museer og i samlinger. Ikke fordi de verkene jeg stanser opp ved behøver å være så mye bedre enn de øvrige, men fordi de sier meg noe i den situasjon jeg befinner meg i akkurat der og da.

Brutalt møte med Vestlandsutstillingen

Nå var det, når sant skal sies, ikke et *punctum* som fikk meg til å stanse opp, da jeg første gang støtte på et verk fra Vestlandsutstillingen i 2022. For det skjedde en ettermiddag jeg var på vei til en konsert i Grieghallen i Bergen. Da jeg hadde ålt meg forbi kafé *Michelsen* på Festplassen, holdt jeg på å gå på hodet over noen merkelige jernrister som umotivert var satt opp akkurat der jeg pleier å gå. Nå gjorde jeg ikke det, men jeg ble mildt sagt overrasket over hvorfor man i all verden hadde satt opp den slags akkurat her. Det tok litt tid før jeg oppdaget at det et lite stykke bortenfor var plassert en liten stolpe med en hvit lapp med navn på kunstneren, Dominique Hurth, og tittel på verket

– *Floréal - Prairial (on riots, gestures and resistance)* eller (*om opptøyer, gester og motstand*). Og at det var et verk på årets Vestlandsutstilling 2022.

Installasjon som minne

Jeg visste at Dominique Hurth var professor på Kunstakademiet her i byen, og at hun arbeidet med ulike former for installasjoner. Tittelen fortalte at disse jernristene hadde noe med opptøyer, gester og motstand å gjøre, og at det ante meg at det etter all sannsynlighet lå mye *research* bak et slikt arbeid – graving i gamle arkiver og historiske kilder etc.

Konsekvensen av dette er at Dominique Hurths arbeid i stor grad er *tekstavhengig*, fordi jernristene i seg selv ikke sier særlig mye og først blir talende når man kjenner den kontekst eller sammenheng de var en del av. Den vanligste måten å finne ut av det på er at kunstneren selv opplyser om dette enten gjennom en katalogtekst eller et oppslag på utstillingen. Dette gjorde da også Dominique Hurth.

Hun skriver at tre- og jernrister av den typen vi så på Festplassen i Bergen, ble brukt i franske byer for å beskytte både trærne selv og røttene deres, og at de, som i dette tilfelle, består av fire kvart-sirkler. I Pariser-kommunen i 1871 ble de sammen med benker, brostein o. lign. anvendt som barrikader i opprøret, i hvert fall er det herfra de første fotografiene av dette finnes. Siden kan man følge bruken av disse jernristene i opprør og demonstrasjoner i Frankrike i fotografi etter fotografi helt frem til studentopprøret i mai 1968. Og sikkert også etter den tid.

Dette må vi altså lese oss til, men spørsmålet er hva vi oppnår med det, bortsett fra at vi både forstår hva disse jernristene har vært anvendt til og hva de i opprørstider har vært brukt til. Jeg møtte altså på dem som en reell hindring, og de holdt meg faktisk tilbake en stund, selv om jeg hverken demonstrerte eller hadde tenkt å sette i gang et opprør. For i fredelige byer som Stavanger og Bergen vil naturligvis funksjonen endre seg, og i dette tilfelle også i en bestemt retning,

fordi Vestlandsutstillingen i 2022 hadde en samletittel – *Monument*. Og begrepet *monument* henviser til et minnesmerke, og det gjør at alle arbeidene uten videre får en ny funksjon som nettopp et *minnesmerke*. I dette tilfelle over hva som kan skje under opprør, demonstrasjoner og motstand, som vanligvis er rettet mot et regime, et politisk system eller et samfunn som ikke fungerer slik opprørerne ønsker. Og samtidig som en oppfordring til å unngå den likegyldighet og apati som gjør at de fleste av oss aksepterer den urettferdighet og undertrykkelse som skjer rundt oss, også her hos oss i ett av de beste demokratier i verden.

For også her til lands er det mange ulike oppfatninger som støter mot hverandre. Den enhetskultur som engang hersket i Norge, primært påtvunget av myndighetene, er definitivt borte, og det store *Vi* er erstattet av mange enkelt- *jeg*-er. Det er dette som gjør at både ytringsfrihet, pressefrihet, religionsfrihet osv. er blitt avgjørende i dag, for de fantes i liten grad i enhetskulturens tid, simpelthen fordi de var unødvendige i perioder hvor det store *Vi* var enige om det meste.

Som minnesmerke gjelder ikke dette bare for Hurths *Floréal - Prairial (on riots, gestures and resistance)* på Festplassen i Bergen, men for samtlige arbeider både de relativt få som var plassert ute i byen og resten av verkene på Vestlandsutstillingen 2022 som var samlet i Kunstgarasjen.

På Kunstgarasjen

Den utstillingen som møtte en på Kunstgarasjen var mildt sagt mangfoldig, både når det gjaldt uttrykk og medier, for her var det knapt et eneste maleri eller tradisjonell skulptur. Og det var tross alt disse som karakteriserte Vestlandsutstillingen både i min ungdom og senere.

Det som først og fremst preget utstillingen i Kunstgarasjen i 2022 var arbeider som alle hadde vært utenkelige i Norge før 1970. Det var f.eks. flere videoverk, installasjoner og lydkunstverk, men også et arbeid av neon-lys, noen tekstilarbeider av en type som også må

sies å være kontemporære, og hele seks rosebusker spredt rundt omkring. De kunne virke som en kleddelig dekorasjon, men var det ikke, som vi skal se til sist. Det kunne vi lese oss til, for som vi har antydnet over – de fleste av disse arbeidene var på moderne vis tekst-avhengige. Samtidig som de kunne og vel også skulle sees som minnesmerker, selv om det var på litt forskjellige måter. I tillegg var måten de var plassert på med å fremme interessen, fordi de i noen tilfeller snakket sammen, ja, fremhevet hverandre. Eller snakket i munnen på hverandre. Å stanse ved hver enkelt av dem ville dessverre sprengte den begrensede plass jeg har fått til rådighet, selv om det helt sikkert hadde vært vel verd å gjøre det.

Første punctum

Mitt første *punctum* var enda et arbeid av Dominique Hurth med tittelen *Denn hier ist es grau zu grau*. Det besto av to elementer – en kopi av en liten del av et vakkert rekkverk i jern, stål og blankpusset messing foran fem tekstilprint, montert i to ulike høyder (med et mønster av ugjenkjennelige symboler). Slik sett dannet de sammen et rom, hvor det nederste var alminnelig grått, mens det øverste hadde noen gule reflekser, som av en sol som var i ferd med å svinne bort.

Igjen må vi se på teksten for å komme videre, for uten den er det vanskelig å vite hva dette skal være. Verket er alene borti mot helt ubestemt, og kan for så vidt bety hva som helst.

Vi kan naturligvis beundre det lille utsnittet av et elegant trappegelender, og vi kan naturligvis studere nærmere de grå overflatene på veggen innenfor, men igjen blir spørsmålet hva vi kan få ut av det.

Kort sagt – dette verket er helt og holdent tekst- og dermed kontekstavhengig. Teksten forteller oss at dette rekk-verket skriver seg fra IG Metall-bygningen i Berlin, tegnet av den ekspresjonistiske, jødiske arkitekten Erich Mendelsohn i 1929. Og at denne lille kopien skal være en såkalt *pars-pro-toto* for hele fabrikkvirksomheten og slik rette oppmerksomheten

mot hvordan nazistene den 2. mai 1933 okkuperte denne fabrikken og forbød all fagforeningsvirksomhet der. Tittelen derimot henspiller på et brev arkitekten skrev til sin kone i januar samme år, hvor han beskriver at himmelen over Berlin var grå, bare grå, og med det hadde Hitlers valgseier i tankene og hva den ville føre med seg, ikke minst for ham og hans jødiske familie. Mendelsohn emigrerte da også først til England samme år, i 1933, og fra 1941 videre til USA hvor han bodde inntil sin død i 1953.

Som et minnesmerke levendegjør dette arbeidet en helt annen situasjon i fortiden – ikke opprør og motstand – men hvordan et regime kan endre en situasjon til det katastrofale gjennom et lovlig demokratisk valg. En berømt arkitekt med et like berømt arbeid blir nærmest over natten til et avskrekkende eksempel på hvordan en ikke-arisk arkitekt kan ødelegge de germanske verdiene, samtidig som arbeidernes rettigheter ikke bare blir begrenset, men utslettet. Og de to ting henger sammen – ideologisk.

Det andre punctum – den relasjonelle kunsten

Nå er det ikke bare Dominique Hurths arbeider som er tekstavhengige. Det er en egenskap som gjelder mange moderne verk, også, som vi har sett, på Vestlandsutstillingen i 2022. Det tar f. eks. en viss tid før man oppdager hva den Bergens-baserte engelske kunstneren Stacy Brafield's videoverk *Spending time with tears* egentlig handler om. Av det som skjer på skjermen fremgår det at kunstneren har samlet rundt seg flere mennesker fra ulike nasjoner, men hva de egentlig holder på med er uklart. Ja, vi oppdager at de ser gjennom mikroskoper, men på hva?

Også i dette tilfelle kommer teksten oss til hjelp, for den forteller oss at Brafield arbeider med *relasjonell kunst*, og i følge Nicolas Bourriaud, som står bak denne retningen, er den relasjonelle kunstens oppgave primært å skape sosiale møtepunkter i et samfunn hvor vanlige mennesker får stadig færre og færre muligheter til å møte hverandre.

Slik er det imidlertid ikke på videoen, for her arbeider mange mennesker sammen om et felles prosjekt. Nå er prosjektet i seg selv ikke det avgjørende, for hovedsaken i den relasjonelle kunsten er at mange møtes om noe de er sammen om. Men teksten forteller oss også hvilket prosjekt de er opptatt av, nemlig å studere strukturen til de menneskelige tårer. Det forklarer hvorfor de arbeider med mikroskoper, for gjennom dem kan de studere hvordan tårer ser ut. Og ikke bare det, for de har også funnet ut at denne strukturen ikke er konstant, fordi den varierer alt etter hva som motiverer gråten. Hvis deres resultat er korrekt, kan man altså gjennom å studere tårer i mikroskop, finne ut hvorfor et menneske gråter.

Her står vi altså overfor et relasjonelt videoverk som viser et prosjekt som gjør det mulig for forskjellige mennesker å arbeide sammen, et forskningsprosjekt som faktisk har funnet frem til interessante resultater, om de da er korrekte. Ett av disse resultatene, et eksempel på en tåres særegne struktur, er gjengitt i forstørret utgave i et rundt flossteppe som man kan sitte på, når man ser på videoen. Samtidig får man demonstrert hva relasjonell kunst går ut på, i hvert fall i dette tilfelle: å skape både samhold, omsorg og åpenhet for hverandres synspunkter.

Men hvordan blir dette til et minnesmerke? Kanskje er det først og fremst tåre-teppet foran video-skjermen som har en minne-funksjon, fordi det sammenfatter det forskningsarbeid som har foregått av flere mennesker i et laboratorium og som videoen forteller om. Samarbeidet førte til mye, kanskje først og fremst rent menneskelig og relasjonelt, men det er et resultat som naturlig nok ikke lar seg måle. Mens teppet foran skjermen er et mer håndgripelig resultat. Og da griper vi lett til det, fordi det kan vises frem og pekes på. Likevel er det viktigste ved denne videoen, slik jeg ser det, å få frem at det slett ikke er teppet, men det som ikke lar seg synliggjøre eller vises frem vi bør minnes, fordi det er noe som skjer inne i og mellom mennesker. For det er vel slik reven sier det i Antoine de Saint-Ex-

upérys *Den lille prinsen* at «det viktigste er usynlig for menneskene».

Et tredje punctum – et konseptkunstverk

Til sist stanset jeg ved den danske, men tidligere Sandnes-baserte kunstneren Susanne Steen Christensens *Wrapped Memory (Innpakket Minne)*, et verk som består av ull, brostein, gips, snor, tau, notatbøker og andre bøker, blant annet *Det annet kjønn* av Simone de Beauvoir, satt pent og ordnet opp på et trebord. Disse bøkene, som ikke bare er innpakket, men festet til brosteiner, vil alle synke til bunns, om de falt i sjøen. Det har de riktignok ikke gjort, i hvert fall ikke ennå, for de er på utstillingen trygt plassert på et alterlignende bord som står inn mot en vegg.

Også dette er – som så mye av dagens kunst – tekstavhengig, og av den korte teksten kan vi lese oss til at dette er et *konseptuelt verk*, altså et verk som gir uttrykk for en idé eller tanke. Og denne idéen er sammenfattet i det greske ordet *anamnese*, som rett oversatt betyr minne eller erindring.

Nå brukes dette begrepet på norsk i to ulike sammenhenger. Én medisinsk hvor det anvendes om en sykdomshistorie, særlig slik den fortelles av pasienten selv, mens den i teologien, og særlig i katolsk liturgi, har en helt annen betydning som kan hende er mer relevant i vårt tilfelle. For der er *anamnese* navnet på den bønn som etter nattverdens innstiftelsesord («*Dette er mitt legeme*» – «*Dette er mitt blod*») trekker frem hele Jesu gjerning – hans liv, død, oppstandelse og himmelfart. Og disse ordene skal ikke bare gjenkalle et fortidig minne, men la det skje igjen her og nå i og ved de hellige handlingene som følger.

Sett i dette perspektivet betyr *anamnese* at det som engang er blitt borte i fortidens mørke, igjen kan oppstå her og nå og bli *nærværende fortid*, som kirkefaderen Augustin (354–430) kalte det.

Dette innebærer at de gjenstandene vi ser på dette bordet, som kan ligne et moderne alter, allerede er blitt minner som er pakket inn og nærmest forstenet,

bunnet sammen som de er med tunge brostein. Likevel kan de gjennom *anamnesen* igjen dukke opp av glemselen og bli aktuell virkelighet her og nå.

Det tidsbegrep som i dette tilfelle benyttes, ble første gang beskrevet av Augustin i den 11. bok av hans *Bekjennelser* fra 399. Han kalte den tid vi opplever akkurat i dette øyeblikket – og det vår eneste befatning med tiden – for den *nærværende nåtid*. Fortiden derimot – alt det vi erfarte for bare noen sekunder siden eller så langt tilbake som ti, tretti eller femti år, er blitt borte i fortidens mørke og slettet ut. Mens fremtiden er ukjent for oss – den vet vi lite og ingenting om. Likevel finnes det en mulighet, for ved hjelp av *memoria*, minnet eller erindringen, kan deler av fortiden igjen bli nærværende for oss. Det ga han benevnelsen den *nærværende fortid*, mens fremtiden også kan få klare konturer gjennom spes, håpet eller forventningene. Det er hva den *nærværende fremtid* innebærer. Om det ikke hadde vært slik, ville et fenomen som *musikk* vært en umulighet i følge Augustin. For hvordan kunne vi få tak i en melodi, hvis vi ikke husket begynnelsen og kunne ane fortsettelsen i de øyeblikk musikken farer forbi oss?

På den måten kan det se ut som om de innpakket minnene – ett av dem er i dette tilfelle kvinnesaken, feminismen – har mistet sin aktualitet, men gjennom akkurat *anamnesen* kan det dukke opp igjen med full kraft. For selv om deler av fortiden ikke lenger er nærværende, betyr ikke det at den er tapt for alltid. Om det hadde vært tilfelle, ville det bety at de tre røttene til vår europeiske kultur – Athen, Jerusalem og Roma – ikke hadde eller kunne ha hatt noen betydning, og da ville vår europeiske kultur sett helt annerledes ut. Det er heldigvis ikke tilfelle. Slik utvikler Susanne Steen Christensens *Wrapped Memory* mange vesentlige refleksjoner gjennom denne installasjonen.

Avslutning

Mye av det jeg har skrevet om de verkene jeg har stanset ved, er relevant også for de øvrige. Det er blant

annet derfor jeg har valgt dem ut, fordi de utsier noe som vil gjelde de fleste av arbeidene på Vestlandsutstillingen 2022. Og det forteller oss noe om den tiden vi lever i – som Christoffer Eides *Buff Beauty*, hvor roser i proteinbøtter lar oss forstå at det i dag ikke lenger er så enkelt å skille mellom natur og kultur, altså mellom det naturen selv frembringer og det menneskene skaper. I antikken var dette skillet absolutt, men slik er det ikke i 2022. Derfor kan en faktisk rose nå bli et kunstverk, som på denne utstillingen, og ikke bare ved å bli malt på et lerret. Det ville knapt ha vært mulig før 1970.

Walk at Vestlandsutstillingen 2022

GUNNAR DANBOLT

Art is the only still unused function that stems from a deep, historical past, but which returns to the future as the totality of self-conscious man.

JOSEPH BEUYS.

Introduction

In his book *Camera Lucida* (1980), Roland Barthes makes an important distinction between what he calls *studium* and *punctum*, two concepts that are relevant when walking around an exhibition like Vestlandsutstillingen. His topic is the photography, but if we open the terms a little – and many have done so before me – we can say that *studium* involves a more extensive investigation of a phenomenon, both historically, culturally, and sociologically. This is what Barthes describes as a form of upbringing or teaching, and this is naturally less relevant in our case, although some of it can of course also be relevant on such a walk as ours.

Punctum, on the other hand, means that a phenomenon, an object, or a work of art can make us stop, because it immediately hits something in you, something you have worked with and been concerned with. It is therefore a purely subjective experience which clearly differs from an objective assessment. Such *punctum* experiences are, at least for me, quite common at collective exhibitions and when I walk around museums and other types of collections. It is not necessarily because the works I stop at are much better than the others, but because they tell me something in the situation that I find myself in right there and then.

Brutal encounter with Vestlandsutstillingen

Now, truth to be told, it was not a *punctum* that made me pause when I first encountered a work from Vestlandsutstillingen in 2022. It happened one afternoon when I was on my way to a concert in Grieghallen in Bergen. When I had passed the cafe Michelsen on Festplassen, I almost tripped over some strange iron grates that had been set up for no reason right where I usually walk. Luckily, I did not trip, but I was, to say the least, surprised why on earth they had set up something like that right there. It took some time before I discovered the small post a few metres away with a white note telling me the name of the artist, Dominique Hurth, and the title of the work: *Floréal – Prairial (on riots, gestu-*

res and resistance). This was a work at Vestlandsutstillingen 2022.

The installation as a memory

I knew that Dominique Hurth was a professor at the Art Academy here in Bergen, and that she worked with various forms of installations. The title told me that these iron grates had something to do with riots, gestures and resistance, and I guessed that there was probably a lot of *research* behind such a work – digging in old archives and historical sources, etc.

The consequence of this is that Dominique Hurth's work is largely *text dependent* because the iron grates do not mean anything in themselves and will only "talk" when you know the context that they are part of. The most common way to find out is when the artist herself has disclosed it either through a catalogue text or a notice at the exhibition. Indeed, Dominique Hurth has done so.

She writes that wooden and iron gratings of the type we saw at Festplassen in Bergen were used in French cities to protect both the trees themselves and their roots, and that, as in this case, they consist of four quarter-circles. In the Paris commune in 1871, they were, together with benches, cobblestones, etc., used as barricades in the rebellion – at least this is where the first photographs of them stem from. Since then, one can follow the use of these iron bars in riots and demonstrations in France in photograph after photograph right up to the student uprising in May 1968. And probably also after that time.

This is something we must read up on, but the question is what we achieve with it, apart from understanding both what these iron grates have been used for in general and what they have been used for in times of rebellion. I encountered them as a real obstacle, and they did hold me back for a while, even though I neither demonstrated nor intended to start a riot. Because in peaceful cities such as Stavanger and Bergen, their function will naturally change, and in this case also in a

specific direction, because Vestlandsutstillingen 2022 had the overarching title *Monument*. The concept *monument* refers to a memorial, and this means that all the works immediately get a new function as – yes – a *memorial*. In this case we are talking about a memorial of what can happen during rebellion, demonstrations and resistance, which are usually directed against a regime, a political system or a society that is not functioning as the rebels want. At the same time, it is a call to avoid the indifference and apathy that causes most of us to accept the injustice and oppression that happens around us, also here in one of the most successful democracies in the world.

Because even in this country, there are many different opinions that clash. The culture of unity that once prevailed in Norway, primarily imposed by the authorities, is definitely gone, and the big *We* is replaced by many single *Is*. This is why freedom of speech, freedom of the press, freedom of religion, etc. have become crucial today. They were not prevalent in the time of the culture of unity, simply because they were unnecessary in times when the great *We* agreed on most things.

This does not only apply to Hurths *Floréal – Prairial (on riots, gestures and resistance)* at Festplassen in Bergen, but to all works, both the relatively few that were placed outside the city and the rest of the works at Vestlandsutstillingen 2022 that were collected in the Art Garage (Kunstgarasjen).

At Kunstgarasjen

The exhibition that met us at Kunstgarasjen was, to put it mildly, diverse, both in terms of expression and media, because there was hardly a single painting or traditional sculpture. After all, these media were the ones that characterised Vestlandsutstillingen both in my youth and later.

What primarily characterised the exhibition in 2022, were works that had all been unthinkable in Norway before 1970. There were several video works, installations, and sound artworks, but also a work of

neon lights, some textile works of a type that must also be said to be contemporary, and as many as six rose bushes scattered around. They could seem like a dressy decoration, but were not, as we shall see at the end. We could read that, because as we have indicated above, most of these works were, in a modern way, text dependent. At the same time, they could and should also be seen as memorials, although in slightly different ways. In addition, the way they were placed helped to promote interest, because in some cases they were in dialogue, yes, they highlighted each other. Or talked over each other. Stopping at each one would unfortunately make me exceed the limited time available to me, although it would certainly have been well worth doing.

First punctum

My first *punctum* was another work by Dominique Hurth with the title *Denn hier ist es grau zu grau*. It consisted of two elements – a copy of a small part of a beautiful railing of iron, steel and polished brass in front of five textile prints, mounted at two different heights (with a pattern of unrecognisable symbols). Together they formed a room where the lower part was plain grey, while the upper part had some yellow reflections, as if from a sun that was about to fade away.

Again we have to look at the text to move on, because without it, it is hard to know what this is supposed to be. The work alone is almost completely indeterminate and can thus mean anything.

We can of course admire the small section of an elegant stair railing, and we can study more closely the grey surfaces of the wall inside, but again the question is: What can we get out of it?

In short – this work is entirely text dependent and thus context dependent. The text tells us that this railing comes from the IG Metall building in Berlin, designed by the expressionist and Jewish architect Erich Mendelsohn in 1929. This small copy should be interpreted as a so-called *pars-pro-toto* for the entire

factory operation and thus draw attention to how the Nazis occupied this factory on 2 May 1933 and banned all trade union activity there. The title, on the other hand, alludes to a letter that the architect wrote to his wife in January of the same year, in which he describes that the sky over Berlin was grey, just grey, and with that he had Hitler's election victory in mind, and what it would entail, not least for him and his Jewish family. Mendelsohn emigrated to England the same year, in 1933, and from 1941 to the US, where he lived until his death in 1953.

As a memorial, this work brings to life a completely different situation in the past – not rebellion and resistance – but how a regime can change a situation to catastrophe through a legitimate democratic election. A famous architect with an equally famous work becomes, almost overnight, a chilling example of how a non-Aryan architect can destroy the Germanic values, while at the same time the rights of the workers are not only limited but obliterated. And the two things are connected – ideologically.

The second punctum – the relational art

Dominique Hurth's works are not the only ones that are text dependent. This is a characteristic that applies to many modern works, also, as we have seen, at Vestlandsutstillingen 2022. It takes a certain time before one discovers what the Bergen-based English artist Stacy Brafield's video work *Spending time with tears* is really about. From what is happening on the screen, it appears that the artist has gathered several people from different nations around her, but what they are actually doing is unclear. Yes, we discover that they are looking through microscopes, but at what?

Also in this case, the text comes to our aid, because it tells us that Brafield is working with *relational art*, and according to Nicolas Bourriaud, who is the originator of this direction, the task of relational art is primarily to create social meeting points in a society where ordinary people get fewer and fewer opportunities to meet each other.

However, this is not the case in the video, because there, many people work together on a joint project. However, the project in itself is not the decisive factor, because the main point of relational art is that many people gather around something they are doing together. The text also tells us what project they are working on, namely studying the structure of human tears. That explains why they work with microscopes, because through these they can study what tears look like. And not only that, because they have also found that the structure of tears is not constant, because it varies according to what motivates the crying. If their results are correct, one can find out why a person cries by studying their tears under a microscope.

Thus, we are faced with a relational video work that shows a project that makes it possible for different people to work together, a research project that has found interesting results, if they are correct. One of these results, an example of the distinct structure of a tear, is reproduced in an enlarged version in a round felt rug that one can sit on while watching the video. At the same time, we get to know what relational art is about, at least in this case: to create both unity, care and openness to each other's points of view.

But how does this become a memorial? Perhaps it is primarily the tear rug in front of the video screen that has a memorial function because it summarises the research work that has been carried out by several people in a laboratory, which the video shows us. The collaboration had a lot of results, perhaps primarily in the purely human and relational dimensions, but the full result naturally cannot be measured. However, the rug in front of the screen is a more tangible result. We easily grasp that because it can be shown and pointed to. Nevertheless, the most important thing about this video, as I see it, is to convey that it is not the rug at all, but rather what cannot be made visible or displayed, that should be remembered, because it is something that happens inside and between people. That's also how the fox says it in Antoine de Saint-Exupéry's *The*

Little Prince: “the most important things are invisible to people”.

A third punctum – a conceptual artwork

Finally, I stopped at the Danish and formerly Sandnes-based artist Susanne Steen Christensen’s *Wrapped Memory*, a work consisting of wool, cobblestones, plaster, string, rope, notebooks, and other books, among them *The Second Sex* by Simone de Beauvoir, sat neatly and arranged on a wooden table. These books, which are not only wrapped, but attached to cobblestones, would all sink to the bottom if they fell into the sea. Admittedly, that has not happened, at least not yet, because at the exhibition they are safely placed on an altar-like table that stands against a wall.

This too is – like so much of today’s art – text dependent, and from the short text we can read that it is a *conceptual work*, i.e., a work that expresses an idea or a thought. This idea is summed up in the Greek word *anamnesis*, which literally means memory or recollection.

This term is used in Norwegian in two different contexts. One of them is in medicine, where it is used for a history of illness, especially as it is told by the patients themselves, while in theology, and especially in Catholic liturgy, it has a completely different meaning which may be more relevant in our case. Because there, *anamnesis* is the name of the prayer which, after the words of initiation of the Lord’s Supper (“This is my body. This is my blood.”), highlights the entire work of Jesus – his life, death, resurrection and ascension. And these words are not only meant to recall a past memory, but let it happen again here and now in and by the holy actions that follow.

In perspective, *anamnesis* means that what has once been lost in the darkness of the past can arise again here and now and remain *present past*, as the church father Augustine (354–430 AD) called it.

This means that the objects we see on this table, which may resemble a modern altar, have already beco-

me memories that are wrapped up and almost petrified, bound together as they are with heavy cobblestones. Through the *anamnesis*, they can emerge from oblivion and become current reality here and now.

The concept of time used in this case was first described by Augustine in the 11th book of his *Confessions* from 399 AD. He called the time we are experiencing at this very moment – and thus our only experience with time – the *present present*. The past, on the other hand – everything that we experienced just a few seconds ago or as far back as ten, thirty or fifty years – has disappeared into the darkness of the past and has been erased. The future is unknown to us – we know little or nothing about it. Nevertheless, there is still hope, because with the help of *memoria*, memory or recollection, parts of the past can once again become present to us. He named this the *present past*, and the future can also get clearer through *spes*, hope or expectations. That is what the *present future* implies. If it had not been like that, a phenomenon like music would have been an impossibility according to Augustine. Because how could we grasp a melody if we did not remember the beginning and were not able to sense the continuation in the moments when the music passes by us?

It can appear as if the wrapped memories – one of them is in this case women’s rights, feminism – have lost their topicality, but through *anamnesis* they may reappear in full force. Because even if some parts of the past are no longer present, that does not mean that the past is lost forever. If that had been the case, it would mean that the three roots of European culture – Athens, Jerusalem and Rome – had or could not have had any significance, and then our European culture would look completely different. Fortunately, that is not the case. This is how Susanne Steen Christensen’s *Wrapped Memory* develops many significant reflections through the installation.

Conclusion

Much of what I have written about the works I have stopped at is also relevant for the others. This is one of the reasons why I have selected them, because they state something that will apply to most of the works at Vestlandsutstillingen 2022. And that tells us something about the times we live in – like Christoffer Eide's *Buff Beauty*, where roses in protein buckets let us understand that today, it is no longer so easy to distinguish between nature and culture, i.e., between what nature itself produces and what humans create. In ancient times this distinction was absolute, but it is not in 2022. Therefore, an actual rose can now become a work of art, as in this exhibition, and not just by being painted on a canvas. It would hardly have been possible before 1970.

Minne, monument og identitet: kunsten i ei tid med digital kommunikasjon og aggressiv etno-nasjonalisme

IRMGARD EMMELHAINZ

Menneska ser ingenting rundt dei som ikkje er deira eige bilete; alt snakkar til dei om dei sjølve. Sjølve landskapet deira er levande.

KARL MARX.

Dagdraumane om ein lysande konstruert modernitet som var starten for den vestlege fornufta i dette hundreåret, har seinare forårsaka mareritt.

VICTOR BURGIN.

17. mai legg nordmenn ut bilete av seg sjølve i sosiale medium der dei har på seg bunader og har flagg i hendene. Biletteksten er gjerne «Gratulerer med dagen!». Over heile landet går folk i 17. mai-tog, og politikarar og andre samfunnstoppar held talar om sjølvstende, og nokre gonger også om det fleirkulturelle samfunnet. Bunaden symboliserer det norske, regionale røter og nasjonal identitet. Halvparten av innbyggjarane har ein, og det finst reglar om slektskap som skildrar kven som kan bruke kva bunad. Slik blir folk knytte til bestemte stader. Ikkje alle har råd til bunad, og ifølgje statsvitar Mette Wiggen kan det å gå med bunad og heve det norske flagget på nasjonaldagen styrkje ei eksklusivistisk form for nasjonal identitet, ei nasjonal-kjensle som endar opp med å setje éi innfødd gruppe opp mot ei anna.¹ Med bakgrunn i auken i aggressiv etnonasjonalisme dei siste åra kan ein også argumentere for at nasjonalistiske identitetar – eller den haldninga medlemmene av ein nasjon har til felles opphav, etnisitet eller kulturelle band – har blitt til ei utlevd kjensle som materialiserer seg i ei lidenskapeleg pronasjonal haldning, og som ofte blir spreidd i sosiale medium.

I Noreg går det moderne nasjonalistiske medvitit tilbake til 1800-talet, då nordmennene måtte kjempe for nasjonalt sjølvstende frå Danmark og Sverige. Ei rørsle i kunsten, litteraturen og populærkulturen som var kjend som nasjonalromantikken, blei utvikla mellom 1830 og 1870. Her la ein vekt på estetikken i det norske landskapet og knytte han til kulturell identitet, ispedd store mengder nostalgi. Deretter, under den andre verdskrigen, fekk nasjonalismen nytt liv som verktøy mot den tyske okkupasjonsmakta. Frå denne tida har vi den norsk-tyske filmen *Symphonie des Nordens: Eine Dichtung in Bild un Ton über Norwegens Landschaft (Norge – et dikt i billeder, 1938)*, ein NS-filmproduksjon av Julius Sandmeier med musikk av Karl Eisele. *Symphonie des Nordens* kan seiest å vere eit paradoks og blei laga etter den politiske linja til den nazistiske propagandaministeren Joseph Goebbels: eit sanseleg regime som blei bygd opp ved

hjelp av eit folkloristisk omriss, med mål om å vise fram røtene til nasjonen. Filmen konstruerer slik ei norsk verd som blir skildra gjennom landskapet, ved å glorifisere naturen, fjella, fjordane, skogane og folketradisjonane.²

Moderniteten er uløseleg knytt til nasjonalidentiteten, eller ein felles sanselegdom som skildrar felles opphav, etnisitet eller kulturelle band. Den primære sosiale sementen som heldt saman lokalsamfunna, var religion, og religion heldt igjen saman nasjonalstaten. Men på 1800-talet blei kulturen ei sameinande kraft og kjelda til nasjonalidentiteten. Dette bana veg for viktige nasjonalidentitetar som var baserte på kolonialistiske eller mannlege eurosentrisk synspunkt, tradisjonar, folketradisjonar og lokale særmerke. På ein måte blir nasjonalidentiteten eit svar på behovet for samhald og kjensla av å høyre til, og eit felles sanseleg regime har makt til å knyte folk saman. Etter den andre verdskrigen blei nasjonalismen derimot forstått som grunnleggjande irrasjonell, som eit falskt medvit og ein falsk ideologi som trong å bli dekonstruert. Det materielle i identitetane endra seg, frå nasjonale essensialismar til identitetar som var baserte på massekulturelle produkt som film, TV-program og populærmusikk, som også blei avløyste av nye oppfatningar av subjektivitet og medvit. Til dømes slutta «arbeidarklassen» å vere eit kollektivt subjekt, medan identitet tok til å bli forstått som ei form som var i stadig endring, og som blei til gjennom produksjonskraftene. Når identitetane var fragmenterte og etter kvart blei knytte til «kulturelle opplevingar», blei politikken basert på etniske eller seksuelle identitetar, det som er kjent som multikulturalisme, «kulturaliseringa av politikken», som innebar politisering av individuelle identitetar. Dette vil seie at (nasjonal)historier i postmodernismen blei skrivne i fleire spor, der ein stilte spørsmål ved den hegemoniske (eurosentrisk, kolonialistisk) historia og opna opp for underordna mothistorier. Globaliseringa kom, og dei store nasjonalistiske og samlande narrativa fall saman. Subjektiviteten tok til å bli

bygd på opplevingssentrert kunnskap og dermed på etniske essensialismar: «den svarte opplevinga», «migrantopplevinga» eller «den kvite opplevinga». Dette blei grunnlaget for vestlege nyliberale demokrati og førte fram mot ein globalisert multikulturalisme der politikken hevdar at han gjev stemme og synlegheit til dei som er fråtekne makt. Denne forma for kulturell politikk er også spreidd av massemedia og stadfesta gjennom liberalisme av Hollywood-typen, der ein har bygd inn hegemoniske verdiar og overtydingar som er delte av mange. Vi får eit samfunn som er overfløymt av bilete som spreier idealiserte identitetar, ny og gammal lidning, øydelegging og bitar av raseideologiserte kroppar, slik at det er bana veg for offerbaserte identitetar. Globaliseringa gjorde også at ein møtte den andre i eins eige rom, og det inneber å konfrontere det som er annleis ved ein sjølv, i rommet til den andre. Den subjektive kjensla av romlege relasjonar som skaper orden i verda, gjekk også gjennom ei endring: Fartsauken i kommunikasjonen og reisinga, og det at historiske hendingar i 1990-åra blei kringkasta direkte til andre stader, gjorde det geografiske rommet mindre. Ifølgje den franske teoretikaren Jean Baudrillard gjorde dette at den historiske verkelegheita forsvann bak hyperverkelegheita. Samtidig begynte ein altså å sjå det skremmande og annleise i form av islamistisk terror og nykonservative masseordarar, og den trusselen globaliseringa utgjorde i form av homogeniserande marknadsbygde identitetar, med ei aggressiv tilbakevending til identitet og tradisjon.

I dag, i ei verd der kommunikasjonen er digitalisert, blir identitetar til i eit kroppsleg og lengtande mentalt rom som blir aktualisert av algoritmar. Kommunikasjonen har blitt ein stad der ein hentar ut overskotsverdi, og bilete fungerer som både handelsvarer og apparat for uthenting av data. Dataa modulerer også kognisjonen vår, altså måten vi eksisterer og oppfattar andre og verda rundt oss på. Vi kjenner framleis ikkje heile biletet når det gjeld korleis Facebook, Google og Amazon har påverka dei siste to vala i USA og andre sta-

der. Men vi veit at digitale plattformer utøver sensur, og at det ikkje er nokon som kontrollerer kor mykje makt dei har. Samtidig får dei hente ut åtferdsdata frå brukarane i hemmelegheit og omsetje dette i målretta annonsar som øydelegg privatlivet, gjer om den menneskelege opplevinga til data, formar om heile den menneskelege sivilisasjonen ved hjelp av kybernetisk kunnskap og set inn ei ny form for kontroll som går forbi biomakta, nemleg nevromakta. Nevromakta fører mellom anna til at det kjenslemessige tek form ved å bane veg for at dei kognitive patologiane kan vekse, og for forbruk av innhald i staden for deling av mening. Som filosofen Thomas Metzinger skreiv, har Internett blitt ein vesentleg del av måten vi set saman oss sjølve på, og vi brukar det til ekstern lagring av minne, som kognitiv protese og til kjenslemessig sjølvregulering. Dette har endra sjølve strukturen i den medvitne opplevinga radikalt og skapt ei ny form for vakent medvit som liknar på ei blanding av draum, demens, rus og infantilisering.³ Andre konsekvensar av nevromakt er at menneska forsvinn, og at vi får ein anfallsprega, metabolsk rasisme som infiltrerer måten makt, teknologi, kultur, språk og arbeid fungerer på. Rasisme har for Franco Berardi blitt eit virus som kjem når frykta blir styrkt, framfor alt frykta for utrydding, som ser ut til å ha blitt ein av motorane bak kvit makt i verda.⁴ Når vi er kopla frå miljøet og framandgjorde frå kvarandre, gløymer vi utfordringane som menneska står overfor fordi vi øydelegg dei forholda som gjer at vi kan halde oppe livet på planeten. Kybernetikken har utan tvil ført med seg store endringar i politikk og samfunn: Samtidig som minoritetar og marginaliserte har blitt høyrde og har fått eit større publikum, er det den individualiserte propagandaen som har teke over dagsordenen. Med dette meiner eg at algoritmane som gjev meg den informasjonen eg søker etter, gjev meg individualiserte data som skaper ei personleg informasjonsboble som er designa for å engasjere meg. Dette har også ført til nye former for intensivt rasisme og polarisering, fordi nyheitsmedia no funge-

rer ved at dei gjer pengar på brukarengasjement ved å skape ekstrem polarisering. Dette fenomenet har blitt omtalt som «postjournalistikk», og det handlar om at fordi massemedia har mista annonseinntektene, må dei tene pengar på engasjement på nettet, og det gjer dei ved å skape sinne og hat – gjerne retta mot ei anna gruppe menneske. For mange er nyheitene måten ein får tilgang til verda på, og kjønns-, etnisitets- og klasserelatert raseri har blitt valutaen.⁵

Det vi ser ta form, er ei kompleks form for autoritarianisme som er knytt til korleis digitale plattformar som er eigde av «The Silicon Six», påverkar kvar dagen vår og dei sosiale relasjonane våre. Under den nye autoritarianismen blir ikkje innbyggjarane lenger kommanderte; dei blir bedne om å delta, og i denne simuleringa av deltaking erstattar «ideologien om å vere påkopa» tanken om sosiale relasjonar, slik at dei demokratiske krava om kontroll over vårt eige liv og rettane og dataa våre blir nøytraliserte. Dessutan lever plattformene av engasjement og dermed utveksling – ikkje av informasjon, men av utløysingsmekanismar. Slik sett gjer ideologien til alle sosiale medieplattformer det lett å tenkje at ein driv med noko svært individualisert, slik at ein gløymer at plattformen er sett opp slik at ho tillèt og forbyr bestemte kommunikasjonsmånøvrar.

Kva vil det så seie å feire hundreårsjubileet til Vestlandsutstillingen, ein regional kunstinstitusjon i Noreg, i denne samanhengen? Korleis kan kunsten vere bestemmende for diskusjonar i det offentlege rommet? Kva tyder monument, minnemarkeringar, historie og minne i ein tidsalder som er prega av aggressiv nasjonalisme og globalisering? Kan det kollektive minnet vere noko meir enn essensialismar? Er ein visjon om ei kollektiv framtid mogleg? Vestlandet omfattar fylka Møre og Romsdal, Vestland og Rogaland og har i hundrevis av år blitt skildra i musikk, lyrikk og kunst. Her finn vi dei mest spektakulære fjord- og fjellandskapa i Noreg: Jotunheimen, Hardangervidda og Jostedalbreen. Eit typisk bilete er fossane som stryk

ned i ein fjord som er så vakker at han kan ta pusten frå ein. Dei spektakulære landskapa har fungert som norsk nasjonalromantikk og ein eigen norsk identitet. Dette vil seie at kunsten blei sett i teneste for nasjonalismen, men i dag er det ikkje berre historia og identitetane som har endra seg, som vi har sett, men også monument og kunst.

Vi forstår monument som former for hegemonisk makt som set eit merke og viser fram ein spesifikk konstruksjon av historia som må dekonstruerast. Eit anna særtrekk er at monumenta, ved å framheve spesifikke nasjonale narrativ, forminskar alle andre aspekt ved landskapet rundt dei. Når vi ser føre oss dei storslåtte vestlandslandskapa, overskyggjer dei den utilsikta skaden som er skapt av fossiløkonomien, som har danna grunnlaget for rikdommen og velferda i Noreg. Kunsten kan «utvide ramma» for monumenta fordi han kan vere eit verktøy for dekonstruksjon av nasjonalistiske narrativ og for forsterking av dei diskursive kompleksitetane som er innebygde i dei offentlege romma vi deler.

I kjølvatnet av terrorangrepet til Anders Behring Breivik i 2011 vil tanken om å feire hundreårsjubileet til ein regional kunstinstitusjon ved å stille spørsmål ved monument og nasjonale narrativ bringe fram spørsmål om representativitet og framveksten av islamofobi, misogyni, klasse, rasisme, migrasjon, politikk og danninga av fascistiske grupperingar over heile verda, godt hjulpet av det sanslege regimet som ligg i digital kommunikasjon. Fungerer det sanslege regimet i vår samtid, som ei form for propaganda (liberal, konservativ, nyfascistisk, islamistisk), i den grad det er splintra opp av sosiale medium der brukarane samhandlar i individualiserte innhaldsbobler, og korleis fungerer det i så fall som propaganda? 22. juli 2011 drap Anders Behring Breivik 77 menneske i eit bombeangrep i Oslo og ei masseskyting på Utøya, på sommarleiren til AUF. På angrepsdagen sende Breivik ut eit kompendium med tekstar som han kalla 2083: *A European Declaration of Independence*, der han skildrar den militante

ideologien sin, som er basert på motstanden mot islam, og skuldar feminismen for eit europeisk «kulturelt sjølv mord». Med andre ord meinte Breivik at han handla på grunnlag av ideologiske, religiøse og politiske verdiar. I manifestet skuldar han på «kulturmarxisme» som eit resultat av seksuell fridom og det politiske korrekte, som han meiner at skaper relativisme og toleranse for fiendane til det kristne Europa, slik at det set sjølve grunnlaget for den vestlege sivilisasjonen på spel. På ein måte forsvarar Breivik den kristne sivilisasjonen for å fremje ei form for tilhøyrse som er meint oss ly, men det er ei form for tilhøyrse som skaper ei aggressiv handling mot den andre i kulturell, religiøs og etnisk forstand. Derfor er det, ifølgje Franco Berardi, at vi er i ein tilstand av vedvarande krig.

I dei formene for fascisme ein såg i første halvdel av 1900-talet var etnisitet rase, som igjen var nasjon, og som blei knytt til territorium (den nazistiske logikken i *Blut und Boden*). I dag er etnisitet forskjell og særpreg, og det er knytt til tverrnasjonale samfunn (i motsetnad til territorium) som er uskiljelege frå eit politisk krav om synlegheit og anerkjening. På ein måte er etnisiteten (og religionen og seksualiteten) for globaliseringa det ideologien var for den kalde krigen. I staden for éin masse som blir dirigert av batongen til diktatoren som ei anonym rørsle, finst det fragment av massar som uttrykkjer motvilje mot å bli dirigerte av éin enkelt batong, og som er imot tanken om å bli pressa inn i éin nasjonal identitet. Men når spørsmålet om klasseforskjell er erstatta av ei etnisitetsprega fordeling av økonomisk rikdom og privilegium over heile verda, kva har anerkjening å seie når det likevel er einsidige herredømmeforhold som rår? Ein ny, pluralisert versjon av *das Volk* er tilbake på dumt og blodig vis. Det gjer folk besette av å høyre til og aggressive identitetserklæringar som er forankra i etnisitet, kultur, personlege opplevingar, individuelt særpreg og seksuelle identitetar. Dette er eit resultat av den generelle rådande kjensla av å bli fortrennd og av tapet av tradisjon og kjenslemessige røter. Det fører til aggres-

sive og destruktive former for reterritorisering ved at ein vender tilbake til fortida gjennom aggressive og særreigne identitetar.

Dette «vi»-et er skapt av at spørsmål om individuell identitet er gjorde til eit spørsmål om tilhøyrse. På grunn av TV og andre former for medieproduksjon er alt det som er motstridande annleis i verda, ein del av den daglege opplevinga vår og skaper ønskelege og ikkje-ønskelege subjektivitetar. På subtilt vis fremjar det nye versjonar av «oss» og «andre» basert på etniske røter og nasjonalkjensle (i motsetnad til nasjonal tilhøyrse, som er basert på koplinga mellom etnisitet og territorium). Dette er ei blanding av moralsk glød som fører til rasisme og moral, som igjen fører til nye former for seksuell undertrykking.

Det blir no stilt store spørsmål ved moderniteten som potensielt frigjerande historisk tilstand med løftet om statsleidd økonomisk utvikling, universalistiske påstandar og progressive og frigjerande diskursar. Den postmoderne multikulturalismen gjekk ikkje langt nok fordi han berre tilbydde assimilering, i motsetnad til tilhøyrse, for minoritetar og innvandrarak. Når kolonialistiske strukturar blir verande over heile verda, er eit av dei aktuelle dilemmaa i dag om vi kan kritisere opplysningsprosjektet i moderniteten utan å gje avkall på dei humanistiske frigjeringsløfta. Å vende ryggen til moderniteten ville vere å forlate alle tankar om det «fritt handlande og fritt vitande individet», som potensielt kan skape ei ny og betre verd gjennom dei kreftene som ligg i vitskapen og teknologien. Likevel blir moderniseringa no forstått som uløseleg frå ei elitedriven konstitusjonsbygging og frå instrumentaliseringa for eit politisk prosjekt der ein skal skape overherredøme i namnet til vestlege interesser. Dette er også ein del av konteksten for at det antimoderne og aggressive vender tilbake til tradisjonen.

No inneber identitet, ifølgje Berardi, kontinuitet og stadfesting av staden og kva rolle talaren har i kommunikasjonssyklusen. Eit teikn på at ein høyrer til, er at ein blir forstått. Problemet er at ein nokre gonger trur

at denne framstillinga har eit naturleg opphav, og dette fører til massefortviling og offerkultur. Kanskje det vi burde tenkje gjennom, er korleis faktisk samhandling gjennom samhald kan bidra til moralske forpliktingar. Kort sagt: Korleis ville verda ha kjenst og verka dersom det var vekselverknad, i motsetnad til minne og landskapsidentitet, som blei feira og opphøgd som samfunnslim? Korleis kunne kunsten ha bidrege til å bygge ei slik verd?

Omsett til nynorsk av Eirik Ulltang Birkeland

¹ Mette Wiggen, «Right-Wing Nationalism in Norway: The Flag and the 'Bunad' on 17 May». *Centre for Analysis of the Radical Right*, 2. juni 2018, tilgjengeleg på nettet: <https://www.radicalrightanalysis.com/2018/06/02/right-wing-nationalism-in-norway-the-flag-and-the-bunad-on-17-may/>

² Filmen blei appropriert i 2019 av Sara Eliassen i samband med eit kunstverk i det offentlege rommet som fekk tittelen *The Feedback Loop*.

³ Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self* (New York: Basic Books, 2009), 234.

⁴ Franco Berardi, «Destino Manifesto» *Effimera*, 25. august 2021,

tilgjengeleg på nettet: <http://effimera.org/destino-manifesto-di-franco-berardi/>

⁵ Murtaza Hussain, «How to Understand the Rage Economy». *The Intercept*, 13. februar 2021, tilgjengeleg på nettet: https://theintercept.com/2021/02/13/news-rage-economy-postjournalism-andrey-mir/?utm_medium=email&utm_source=The%20Intercept%20Newsletter

Bibliografi

Franco Berardi, *Heroes: Mass Murder and Suicide* (London og New York: Verso, 2015)

Victor Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press, 1995)

Leonidas Donskis, *Troubled Identity and the Modern World* (London: Palgrave Macmillan, 2009)

Memory, Monuments and Identity: Art in Times of Digital Communication and Aggressive Ethno-Nationalisms

IRMGARD EMMELHAINZ

Men can see nothing around them that is not their own image; everything speaks to them of themselves. Their very landscape is alive.

KARL MARX.

The waking dreams of a luminously engineered modernity with which Western reason began this century have since engendered nightmares.

VICTOR BURGIN.

In Norway, on May 17, people post on social media photographs of themselves wearing regional, traditional dresses known as bunad, bearing flags in their hands with captions saying 'gratulerer med dagen' (congratulations on the day, the equivalent of "happy birthday"). Processions and marches take place across the country, and politicians and dignitaries give speeches about independence, sometimes even on multiculturalism. The bunad symbolizes Norwegianness, regional roots and national identity. Half of the population owns one, and there are rules about family lineage of who can wear it, connecting people to a particular place. Not everyone can afford a bunad, and according to political scientist Mette Wiggen, wearing the *bunad* and raising the Norwegian flag on national day may reaffirm an exclusivist form of national identity, a national sentiment that ends up pitting a native group against another.¹ Given the recent rise of aggressive ethno-nationalisms we could also argue that nationalist identities – or the attitude members of a nation have regarding a common origin, ethnicity or cultural ties – has been transformed into a lived sentiment that materializes as a passionate pro-national attitude, often times disseminated in social media.

In Norway, Modern nationalist consciousness dates back to the 19th Century, when Norwegians had to struggle for their national independence of Denmark and Sweden. A movement in art, literature and popular culture known as romantic naturalism, developed between 1830-1870 emphasizing the aesthetics of Norwegian landscape linked to cultural identity, imbued with nostalgia. Then, during World War 2, nationalism was revived as a tool against the German occupation force. From this era remains the Norwegian-German film *Symphonie des Nordens: Eine Dichtung in Bild un Ton über Norwegens Landschaft* (Symphony of the North: A Poem in Images and Sounds about Norway's Landscape, 1938), an NS Film production by Julius Sandmeier with music composed by Karl Eisele. *Symphonie des Nordens* can be said to be paradoxically

made following the political line established by Nazi Propaganda Minister Joseph Goebbels: a sensible regime fabricated with folkloric contours with the goal of displaying the nation's roots. The film thus constructs a Norwegian world described through its landscape by glorifying nature, mountains, fjords, forests and folkloric manifestations.²

Indeed, modernity is inextricable from national identity, or a shared sensibility that denotes common origin, ethnicity or cultural ties. The primary social cement holding together communities was religion, then religion held together the nation-state. But in the 19th Century, culture became a totalizing force and the source of national identity giving way to essential national identities based on a settler's or male Eurocentric point of view, tradition, folklore and local specificities. In a way, national identity responds to the need for community, for a sense of belonging, and a sensible regime in common has the power to tie people together. After World War 2, however, nationalism came to be understood as basically irrational, as a false consciousness and ideology in need for deconstruction. The material of identities began to shift, from national essentialisms to identities based on mass cultural products such as film, television programs, as well as popular music, also superseded by new notions of subjectivity and consciousness. For instance, the "working class" ceased to be a collective subject while identity came to be understood as an ever-changing configuration produced by the forces of production. When identities were fragmented and began to be linked to "cultural experience" politics began to be based on ethnic or sexual identities, what is known as multiculturalism, the "culturalization of politics" which implied the politicization of individual identities. This means that in postmodernism, (national) histories began to be written on multiple tracks, questioning hegemonic (Eurocentric, colonial) history opening up toward subaltern counter-histories. Globalization came with the collapse of the grand nationalist, unifying narratives, and subjectivities began

to be built upon experience-centered knowledge and thus on racial essentialisms: “black experience” “migrant experience” or “white experience.” This became the basis of Western neoliberal democracies, giving way to a globalized multiculturalism in which politics claims to give voice and visibility to the disempowered. This form of cultural politics is also disseminated by the mass media and validated through Hollywood’s brand of liberalism, embodying hegemonic corporate values and beliefs. We have come to live in a society inundated by images disseminating idealized identities, present and past suffering, destructions, racialized bodies in pieces, giving way to victim-based identities. Globalisation also meant encountering the other in one’s own space, which implies confronting one’s own alterity to the other’s space. The subjective sense of spatial relations ordering the world also underwent a mutation: the speeding up of communications and travel and the fact that historical events in the 1990s began to be simultaneously broadcast elsewhere, made geographical space shrink. According to French theorist Jean Baudrillard, this made historical reality disappear behind hyperreality. In tandem, terrifying alterities began to appear under the form of the Islamist terrorist or the neo-conservative mass murderer, and in the face of the threat globalization posed in terms of homogenizing market-built identities, with aggressive returns to identity and tradition.

Now under the current realm of the digitalization of communications, identities are formed in a corporeal and desiring mental space actualized by algorithms. Communication has become a site for the extraction of surplus value and images operate as both commodities and apparatuses for the extraction of data. Data is, moreover, modulating our cognition, that is to say, the way in which we exist and perceive the world around us and others. We don’t know yet the full extent of the manipulation of Facebook, Google and Amazon in the last two elections in the US and elsewhere. But we do know that digital platforms are executing censorship,

and that the amount of power they have goes unchecked, while platforms are allowed to secretly extract behavioral data from users transforming it into targeting ads, destroying privacy, transforming human experience into data, reshaping the entire human civilization under the cybernetic episteme and instituting a new form of control beyond biopower called neuropower. Among other things, with neuropower the sensible takes shape by giving way to the proliferation of cognitive pathologies and to the consumption of content rather than the sharing of meaning. As philosopher Thomas Metzinger wrote, moreover, the Internet has become an integral part in how we model ourselves, as we use it for external memory storage, as a cognitive prosthesis and as emotional self-regulation. This has radically changed the structure of conscious experience itself, creating a new form of waking consciousness that resembles “a mixture of dreaming, dementia, intoxication, and infantilization.”³ Other effects of neuropower are the disappearance of humans and a paroxysmal, metabolic racism that is infiltrating the way in which power, technology, culture, language and work function. Racism, for Franco Berardi has become a virus that comes with the exacerbation of fear, above all, the fear of extinction, which seems to have become one of the motors behind white supremacy in the world.⁴ Dissociated from our environment, alienated from each other, we are oblivious to the challenges that are being posed to humanity by destruction of the conditions of possibility of the sustenance of life on the planet. Indeed, with cybernetics, society and politics have profoundly mutated: while minorities and people at the margins came to be validated and their speech redistributed, individualized propaganda became the order of the day. By this I mean that algorithms that feed me the information I search for, result in individualized data yielding a personalized bubble of information designed to engage me. This has also led to new forms of intensified racism and polarization, as news media now function by monetizing user engagement by dri-

ving extreme polarization. This phenomenon has been called “post-journalism” and it means that since mass media outlets have lost publicity revenue, they need to monetize engagement on the internet and they are doing so by generating anger and hatred, usually directed at some other group of people. For many, the news is the way to access the world and gender, race and class driven rage has become currency.⁵

What we are seeing is the formation of a complex form of authoritarianism linked to how digital platforms owned by “The Silicon Six” are giving shape to our realities and social relationships. Under the new authoritarianism, populations are no longer commanded: they are asked to participate, and in this simulation of involvement, the “ideology of connection” replaces the idea of social relations, neutralizing the democratic demands for control over our own lives, rights and data. Platforms, moreover, live on through engagement and thus exchange, not of information, but of triggers. In this sense, the ideology of any social media platform makes it easy to misunderstand what one is doing as being highly individualized, and to forget that the platform is set up to enable and disable certain communicative maneuvers.

In this context, what does it mean to celebrate the 100th anniversary of Vestlandsutstillingen, a regional art institution in Norway? What role could art play in determining discussions in the public sphere and public spaces? What is the meaning of monuments, commemoration, history and memory in the age of aggressive nationalisms and globalization? Is collective memory beyond essentialisms possible? Is a vision of a collective future possible? The Vestlandet region in Norway is comprised of Møre og Romsdal, Vestland and Rogaland, sites which have been described for centuries in music, poetry and art. The region offers the most spectacular fjord and mountain scenery in Norway; Jotunheim Mountains and the Hardanger Plateau, the Jostedal Glacier. A typical view is waterfalls flowing into the fjords of breathtaking beauty. The regi-

on’s spectacular landscapes have served as Norwegian romantic nationalism and a distinctive Norwegian identity. This means that art was put at the service of nationalism, but today not only, as we have seen, history and identities, but monuments and art have changed.

We conceive monuments as forms of hegemonic power making a mark, foregrounding a specific construction of history that needs to be deconstructed. Monuments, moreover, in as far as they foreground specific national narratives, they minimize all other aspects of the landscape surrounding them. As we contemplate the breathtaking Vestland landscapes, they hide the collateral damage of the fossil fuel economy behind Norway’s wealth and social welfare. Art indeed, is the site to “enlarge the frame” of monuments, so to speak, as it can be a tool to deconstruct nationalist narratives, and to amplify the discursive complexities embedded in the public spaces we share.

In the context of the aftermath of Anders Behring Breivik’s 2011 terror attack, the idea of celebrating a regional art institution’s centennial interrogating monuments and national narratives, puts pressing questions on the table about representativity and the rise of Islamophobia, misogyny, class, racism, migration, politics and the crystallization of fascisms across the world with the support of the sensible regime of digital communications. Does our contemporary sensible regime, in as far as it is splintered by social media inhabited by users interacting in individualized bubbles of content function as a form of propaganda (liberal, conservative, neo-fascist, Islamist) and how? On July 22, 2011, Anders Behring Breivik killed 77 people in a bombing and a shooting rampage in Oslo and Utøya Island, at a Worker’s Youth League Summer Camp. On the day of the attacks, Breivik emailed a compendium of texts entitled: *2083: A European Declaration of Independence*, describing his militant ideology: based on his opposition to Islam, blaming feminism for a European “cultural suicide.” In other words, Breivik acted in the

name of ideological, religious and political values. In his manifesto, he blames "Cultural Marxism" as a result of sexual freedom and a form of political correctness, which translates into relativism and tolerance towards the enemies of Christian Europe, jeopardizing the very foundations of Western civilization. In a way, Breivik defends Christian civilization to promote a form of belonging that would offer a shelter, but it is a form of belonging that is proved as an act of aggression against the cultural, religious and ethnic other. This is how, according to Franco Berardi, we've come to be in a state of permanent war.

In fascisms of the first half of the 20th Century, ethnicity was race was nation linked to territory (the Nazi logic of *Blut und Boden*). Today, ethnicity is difference and singularity, linked to transnational communities (as opposed to territory) inseparable from a political demand for visibility and recognition. In a way, ethnicity (and religion and sexuality) is to globalization what ideology was to the Cold War. Instead of a singular mass dancing in an anonymous movement under the baton of a dictator, now fragments of masses dance to express rejection to be directed by the movements of a single baton, and are against being molded by a single national identity. As the question of class difference has been superseded by the racialized economic distribution of wealth and privilege across the planet, what does recognition mean when unilateral domination relations prevail? A new, pluralized version of the *Volks* has returned stupidly and bloodily spreading an obsession with belonging and aggressive identitarian affirmation rooted in ethnicity, culture, personal experience, individual idiosyncrasy and sexual identities. This results from the general prevailing of a sense of displacement and the loss of tradition and emotional roots, leading to aggressive and destructive forms of reterritorialization by returning to the past in the shape of aggressive singularized identities.

This "we," is formed by collapsing questions of individual identity into the question of belonging. Because

of television and other forms of media production, all the contradictory otherness of the world is part of our ever day experience, producing desirable and non-desirable subjectivities, subtly promoting new version of "us" and "others" based on ethnic roots and nationalist sentiment (as opposed to national belonging, which is based on the link between race and land). A mix of moral fervor leading to racism and morality, that is leading to new forms of sexual repression.

Modernity as potentially liberating historical condition with its promise of state-led economic development, universalist claims, progressive and emancipatory discourses are now being radically put into question. Postmodern multiculturalism did not go far enough as it offered only assimilation, as opposed to belonging to minorities and immigrants. In as far as colonial structures remain in place worldwide, one of the current dilemmas is if we could critique the Enlightenment project of modernity without giving away its humanist emancipatory promises? Because turning our backs to modernity would amount to abandoning any notion of the "freely acting, freely knowing individual" who could potentially make a new better world through the powers of science and technology. Yet, modernization is now understood as inextricable from an elite-driven, constitution-building, and its instrumentalization for a political project of domination in the name of Western interests. This is too, the context of anti-modern aggressive returns to tradition.

Now identity, according to Berardi, implies continuity and confirmation of the place and of the role of the speaker in the cycle of communication. A mark of belonging is being understood. The problem is that the place from where the enunciation comes is sometimes mistaken as natural origins, leading to mass despair, and also to a culture of victimization. Perhaps what we should rethink is how actual interaction resulting from togetherness, could engender moral obligations. In brief: What would the world feel and seem like, if reciprocity as opposed to memory and identity bound to land

would be commemorated and sacralized as a community's glue? How could art contribute to building such a world?

¹ Mette Wiggen, «Right-Wing Nationalism in Norway: The Flag and the 'Bunad' on 17 May». *Centre for Analysis of the Radical Right*, 2. juni 2018, tilgjengelig på nettet: <https://www.radicalrightanalysis.com/2018/06/02/right-wing-nationalism-in-norway-the-flag-and-the-bunad-on-17-may/>

² The film was appropriated in 2019 by Sara Eliassen for a public space intervention titled *The Feedback Loop*.

³ Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self* (New York: Basic Books, 2009), 234.

⁴ Franco Berardi, "Destino Manifiesto" *Effimera*, August 25, 2021 available

online: <http://effimera.org/destino-manifesto-di-franco-bifo-berardi/>

⁵ Murtaza Hussain, "How to Understand the Rage Economy" *The Intercept* February 13, 2021 available online: https://theintercept.com/2021/02/13/news-rage-economy-postjournalism-andrey-mir/?utm_medium=email&utm_source=The%20Intercept%20Newsletter

Bibliography

Franco Berardi, *Heroes: Mass Murder and Suicide* (London and New York: Verso, 2015)

Victor Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995)

Leonidas Donskis, *Troubled Identity and the Modern World* (London: Palgrave Macmillan, 2009)

Styreleiar sine utvalde utdrag frå Vestlandsutstillingen si historie

MAYA ØKLAND

Om eg skal samanfatte dei hundre åra til Vestlandsutstillingen (VU) vil eg seie at det til kvar tid rår delte meiningar om kva Vestlandsutstillingen burde vera, men samstundes stor semje om at han må bestå i eigenskap av sitt unike formatet.

Det er den opne innsendinga og samarbeidet mellom visningsstader, kuratorar og kunstnarar som gjer Vestlandsutstillingen til eit attraktivt fagleg nettverk, der det blir satsa på både unge og etablerte kunstnarar. Her i landet er det avgrensa moglegheiter for frilans kuratorar, og kunstnarane reiser som regel til dei internasjonale kunstmetropolane framfor sine eigne nabobyar. Visningsstader som til vanleg hentar kunstnarane sine nasjonalt og internasjonalt får med Vestlandsutstillingen eit tilbod om kortreist kunst frå heile regionen og litt til. For publikum er VU eit høve til å halde seg årleg oppdatert på dei nyaste impulsane uavhengig av om dei bur i by eller bygd.

Som styreleiar for Vestlandsutstillingen er eg stolt over å få vere med og markere hundreårsjubileet til utstillinga. Det var ikkje sjølvsgatt at VU skulle bli så gammal då me på årsmøtet i 2017 såg det naudsynt å ha ei avstemming der det stod mellom å leggje ned drifta eller halde fram trass i ein skortande økonomi. Eg kan tenkje meg at det ikkje var den første avstemminga på dette temaet i VU si historie, og neppe heller den siste. Men som så mange(?) gonger før, vart det avgjort at VU måtte halde fram.

Vestlandsutstillingen er organisert som ei foreining og medlemmene består av kunstnarorganisasjonar på Vestlandet, BKFR, BKFH, BKSF og BKMR, saman med visningsstadene til utstillingsturnéen. Det var dåverande styreleiar som føreslo å leggje ned i 2017, fordi uoversiktleig økonomi skjulte stor dugnadsinnsats frå både utstillingsleiar og styreleiar. Årsmøtet vedtok likevel at drifta skulle oppretthaldast og at foreininga heller skulle profesjonaliserast sidan det allereie hadde vorte gjennomført ei omfattande opprydding.

Hordaland Fylkeskommune følgde sidan opp ved å løyva 3-årig støtte frå deira Kulturelt Utviklingsprogram

KUP i perioden 2019-2021. Saman med driftstønad frå fylkeskommunane i Møre og Romsdal, Rogaland, Sogn og Fjordane, og prosjektstøtte frå Kulturrådet, Bergen Kommune, Fritt Ord og stiftinga Kjell Holm, har Vestlandsutstillingen klart å halde det gåande fram til hundreårsjubileet, og satsar på å styra mot 100 nye år.

*

Den aller første utgåva av Vestlandsutstillingen vart stilt ut på Bergen Kunstforening i 1922, initiert av museumsmannen Einar Lexow og kunstnaren Axel Revold på oppdrag av generalforsamlinga til Bergen Kunstforening. Dei meinte at den vestlandske kunsten hadde sitt eige særpreg og miljø stort nok til å verke som ein regional versjon av Høstutstillingen. Vestlandsutstillingen er den eldste landsdelsutstillinga, og i den første utgåva deltok markante vestlandskunstnarar som Nikolai Astrup, Hjørdis Landmark, Nils Krantz, Aagot Kramer og Borghild Berge.

Utstillinga vart ein formidabel suksess blant publikum, sjølv om kritikarane allereie då var skeptiske til grepet med å vise fram profesjonelle og amatørar side om side. Kunstmiljøet i Stavanger var ikkje seine med å fatte interesse for konseptet og allereie den andre utgåva, i 1926, vart sendt vidare på turné. Turneen gjekk frå Bergen til Stavanger og Trondheim.

Trondheimskunstnarane hadde ikkje dei same estetiske referansane som kunstnarane i Bergen og Stavanger, så det vart med den eine samkøyrdte utstillinga i Trøndelag. Men kunsten frå Bergen, Stavanger, Haugesund og Ålesund fann tonen og har i 2022 late utstillinga turnera mellom seg i heile 96, 94 og 83 år. I Førde har Vestlandsutstillingen vorte vist i 40 år og i Øystese 14 år. Andre stader har kome til og frå både nasjonalt og internasjonalt. VU har til dømes vore innom Reykjavik, Færøyane og Skottland. På visningsstaden Kunstgarasjen i Bergen er VU i 2022 i fjerde visningsår etter eit tiårig opphald frå byen.

Med så lang fartstid, har Vestlandsutstillingen navigert gjennom og overlevd fleire generasjonsskifte, stilendringar, synsingar, debattar, gode tider og labre tider. Ein vedvarande kritikk har vore kor vidt ein inkluderte for mange amatørar eller for få amatørar, og kor vidt stilartane var tilstrekkeleg einsarta eller ikkje. Som i kunstfeltet generelt har det ofte vore gnissingane mellom dei unge og dei eldre kunstnarane som pressar feltet framover.

Til liks med Høstutstillingen har Vestlandsutstillingen alltid hatt open innsending for alle, uavhengig av bakgrunn og utdanning, så fram ein har ei tilknytting til denne regionen. Mange har vilja freista lukka og juryane har som regel valt å famna breitt og vise eit tverrsnitt av dei mangfaldige kunstnarlege uttrykka, framfor å reindyrke ein enkelt stil. Til nokon si glede og andre si forarging.

I 1935 vart situasjonen mellom dei profesjonelle kunstnarane og formatet til utstillinga så tilspissa at Vestlandsutstillingen vart avlyst, fordi dei mest framstående kunstnarane braut ut. I staden danna dei si eiga profesjonelle utgåve som dei døypte «Gruppe av Vestlandsmalere». Spesielt i Stavanger hadde interessa for å måla vakse seg så sterk at amatørane vart ei stor gruppe som kravde innverknad. Unge Olav Ansgar Larsen frå Sandnes var ein av dei profesjonelle kunstnarane som engasjerte seg i saka, og meinte at ei deling var heilt naudsynt. Den eksklusive utstillinga fekk strålende kritikkar og vart omtala som den beste mønstringa av kunst frå Vestlandet nokosinne. Over halvparten av kunstnarane i utstillinga kom frå Stavanger, blant dei kjende namn som Emil Abrahamsen, Georg Backer Berg, Thoralf Gjesdal, Bernhard Hinna, August Jacobsen, Aage Storstein og Frank Wathne.

«Gruppe av Vestlandsmalere» tok over i 2 år før Vestlandsutstillingen kom tilbake i det opphavlege formatet sitt med ei salig blanding av juryerte måleri.

*

I opptakten mot andre verdenskrig kom Vestlandsutstillingen i konflikt med tyskarane. I 1939 vart det halde ei tradisjonell juryert utgåve av VU på Bergen Kunstforening, som også inneheldt ei utstilling i utstillinga med refuserte kunstverk. Ein stor sensasjon var at Vestlandsutstillingen vart gjenstand for sensur i det den tyske konsulen forlanga kunstverket til Signe Sivertsen, ei karikaturteikning med tittel «Tysk kultur 1938», fjerna frå utstillinga. Det var styreformannen i Bergen Kunstforening som hadde utført ordren med å fjerne biletet. Biletet vart ikkje hengt opp att og så rauk styret til kunstforeininga uklar med Vestlandsutstillingen sin jury, som i dette tilfellet vitteleg var den einaste instansen som kunne ta stilling til spørsmålet. Biletet vart kjøpt av redaktør Frithjof Bergmann, som i bygget til Bergens Arbeiderblad stilte det ut mot entré, til inntekt for det kjempande Spania. Tre år seinare, i 1942, vart biletet øydelagt under ei husransaking hjå redaktør Bergmann.

I Bergen Kunstforening førte episoden til ei ekstraordinær generalforsamling. Formannen vart avsett og det vart vedteke ein resolusjon med følgjande prinsipp-utsegn: «Her skal det alltid gjelda det prinsippet at det ikkje blir lagt band på den frie utøvinga av kunsten».

(Kilde: Bergens Tidende 5. august 1965)

Lagnaden til Signe Sivertsen si teikning minnar oss om at demokrati og yringsfridom ikkje er noko å ta for gitt. Kunstnarlege uttrykk har ei viktig rolle i samfunnet, då det fungerer som eit varslingsystem i det det blir freista kontrollert.

Vestlandsutstillinga vart etter denne hendinga satt på hald medan krigen føregjekk, men starta opp att så fort det let seg gjere. På femtitalet vart drifta formalisert til formatet ho er i dag; ei frittstående foreining med kunstnarorganisasjonane og visningsstadene som medlemmer. I ein periode låg VU til og med på statsbudsjettet.

Samarbeidet mellom kunstnarorganisasjonane og visningsstadene fungerer svært godt og gjev rom for fagleg eksperimentering og innovasjon. Mellom anna var Vestlandsutstillingen den første landsdelsutstillinga som i 1976 oppretta ein eigen jury for tekstilkunst. Sissel Blystad (1944) og Sissel Calmeyer (1941-2012) var dei første jurymedlemmene for tekstil. VU var også tidleg med å anta nye kunstnarlege uttrykk som fotografi og video, og har alltid vore ein sentral arena for debutantar.

I 1998 valde VU å byte ut juryformatet med ein kurator. Forventinga var at ein kurator skal lage eit meir heilskapleg utstillingskonsept som set kunstverka i samanheng med kvarandre. Det førte til at utlysinga la tittel og kuratorisk konsept til grunn for å søkje. I 2017 vart konseptutlysinga avlyst til fordel for open utlysing. Kurator må no produsere konseptet ut frå det innkomne materialet. Grunnlag for avgjerda om å trekkja utlysing med konsept, var at det slo uheldig ut mot søkjartala, då mange let vere å søkje dersom verka deira ikkje passa med konseptet.

Det er styret som vel kurator og dei siste åra har vala vorte gjorde med utgangspunkt i eit ønskje om variasjon og breidde. Strategien har vore å velje kuratorar som representerer ulike felt, stader og generasjonar slik at utveljinga deira i sin tur treff breitt blant kunstnarar og kunstretningar.

I 2022 har Vestlandsutstillingen lagt ut mykje av historia si i eit eige utstillingsarkiv på nettsida og lesaren blir med dette oppmoda til å utforska historia vidare der.

The chairman's selected excerpts from the history of Vestlandsutstillingen

MAYA ØKLAND

If I were to summarize the hundred years of Vestlandsutstillingen (VU), I would say that at any given time there are divided opinions about what Vestlandsutstillingen should be, but at the same time there is a great deal of agreement that it must persist in virtue of its own unique format.

It is the format of the open call, and the collaboration between exhibition venues, curators and artists that turns Vestlandsutstillingen into an attractive professional network for both young and established artists. Here in Norway, there are limited opportunities for freelance curators, and the artists usually travel to the international art metropolises rather than their own neighboring towns. Regional exhibition venues that usually hosts solo exhibitions, are offered by VU a network of local artists and acclaimed curators. For the audience, VU offers an opportunity to annually update oneself on the latest impulses of the regional art scene, regardless of whether the art venue is in a city or a rural area.

216

As chairman of Vestlandsutstillingen, I am proud to be able to participate in the celebration of the centenary of the exhibition. It was not a given that VU would become so old when, at the annual meeting in 2017, we were deciding between shutting it all down or continuing despite a deficient economy. I can imagine that it was not the first vote on this matter in the history of VU, and hardly the last either. But like so many(?) times before, it was decided that the exhibition had to continue.

VU is organized as an association and the members consist of the artist organizations of Western Norway; BKFR, BKFH, BKSF and BKMR, together with the exhibiting venues. It was the then chairman of the board who proposed to close down Vestlandsutstillingen in 2017 because a lack of finances lead to considerable amounts of voluntary work for both the exhibition manager and the chairman of the board. The annual meeting nevertheless decided that operations will be maintained, and that the association instead should focus on professionalizing itself since an extensive clean-up had already been carried out.

Hordaland County Municipality then followed up by granting 3-year support from their Cultural Development Program KUP in the period 2019-2021. Together with operating support from the county municipalities in Møre & Romsdal, Rogaland, Sogn & Fjordane, and project support from the Norwegian Arts Council, Bergen Municipality, Fritt Ord and the Kjell Holm foundation, VU has managed to keep things going until the centenary and aims to steer towards the next 100 years as well.

*

The very first edition of Vestlandsutstillingen was exhibited at Bergen Kunstforening (Bergen Art Association) in 1922, initiated by museum curator Einar Lexow and artist Axel Revold on behalf of the general assembly of the Bergen Art Association. They believed that Western-Norwegian art had its own distinctive character and environment large enough to constitute a regional version of Høstutstillingen (the National Autumn Exhibition) in Oslo. Vestlandsutstillingen is the country's oldest regional exhibition, and in its first edition prominent Western-Norwegian artists such as Nikolai Asstrup, Hjørdis Landmark, Nils Krantz, Aagot Kramer, and Borghild Berge participated.

217

The exhibition was in 1922 a formidable success among the public, although the critics were already skeptical of the move to show professionals and amateurs side by side. The art community in Stavanger instantly took an interest in the concept and had it sent on tour for the second edition, in 1926. The tour went from Bergen to Stavanger and Trondheim.

The artists of Trondheim did not have the same aesthetic references as the artists in Bergen and Stavanger, so there was only one joint exhibition with Trøndelag. But the art from Bergen, Stavanger, Haugesund and Ålesund found appreciation with each other, and has since let the exhibition tour between them for a full 96, 94 and 83 years. The tour of VU last couple of

years has also been shown in Førde for 40 years, and in Øystese for 14 years. At the exhibition venue Kunstgarasjen in Bergen, VU is now in its fourth year after a ten-year absence from the city. Vestlandsutstillingen has previously toured single places nationally and internationally. For example, VU has been exhibited in Reykjavik, the Faroe Islands and Scotland.

With such a long running time, Vestlandsutstillingen has navigated through, and survived several generational changes, style changes, opinions, debates, good times, and bad times. A consistent criticism has been whether too many amateurs, or too few amateurs, were included. And whether different artistic styles were given enough space, or not. As in the art field in general, history displays that the friction between younger and older artists is what makes the field move forward.

Like Høstutstillingen (the National Autumn Exhibition), Vestlandsutstillingen has always provided an open call for everyone regardless of background and education, given the artist proves a bond to the region. Many artists have tried their luck and the juries have generally chosen to embrace broadly, and show a cross-section of diverse artistic expressions, rather than focusing on a single artistic style. To some's delight and some's dismay.

In 1935, the situation between the professional artists and the exhibition's format escalated into a conflict that became so acute that Vestlandsutstillingen was canceled because the most prominent artists refused to participate. Instead, they formed their own professional edition of Vestlandsutstillingen which they called "Gruppe av Vestlandmalere" (Group of Westland Painters). Especially in Stavanger, the interest in painting had grown so strong that the amateurs became a significant group that demanded influence. Young Olav Ansgar Larsen from Sandnes was one of the professional artists who got involved and advocated that a division was necessary. The professional edition received remarkable reviews, and was referred to as the best

collection of art from Western Norway ever seen before. Over half of the participating artists came from Stavanger, including well-known names such as Emil Abrahamsen, Georg Backer Berg, Thoralf Gjesdal, Bernhard Hinna, August Jacobsen, Aage Storstein and Frank Wathne.

"Gruppe av Vestlandmalere" took over for 2 years before Vestlandsutstillingen returned to its original juried format with a blissful mix of professional and amateur paintings.

*

In the run-up to the Second World War, Vestlandsutstillingen came into conflict with the Germans. In 1939, a traditional juried edition of VU was held at Bergen Kunstforening, which also included an exhibition within the exhibition of rejected artworks. A big sensation was that VU was subject to censorship when the German consul demanded that Signe Sivertsen's artwork, a caricature drawing entitled "German culture 1938", be removed from the exhibition. The chairman of the Bergen Art Association carried out the order to remove the artwork. It was not hung up again and so the board of the art association fell out with Vestlandsutstillingen's jury, which in this case was really the only body that could decide upon the question. The artwork didn't return to the exhibition but was bought by editor Frithjof Bergmann of Bergens Arbeiderblad (the Bergen Worker's newspaper), who exhibited it in Bergens Arbeiderblad's building in return for an entrance fee, supporting the struggles of the Spanish civil war. Three years later, in 1942, the artwork was destroyed during a search of Bergmann's home.

For the Bergen Art Association, this episode led to an extraordinary general meeting where the chairman was dismissed, and a resolution was adopted with the following statement of principle: "Here the principle shall always apply that no restrictions are placed on the free expression of the arts". *Source: Bergens Tidende 5 August 1965

The fate of Signe Sivertsen's drawing reminds us that freedom of expression is not to be taken for granted. Artistic expression has an important role in society as it proves tolerance and is often the first thing to be controlled when democracy is threatened.

After this incident, Vestlandsutstillingen was put on hold for the rest of the war but started up again as soon as the war was over. In the fifties, the operation was formalized into the format it is today, an independent association with the artists' organizations and the exhibition venues as members. For a period, VU was even included in the state budget.

*

The collaboration between the artist organizations and the exhibition venues works very well and provides room for professional experimentation and innovation. Among other things, Vestlandsutstillingen was the first regional exhibition to establish a separate jury for textile art in 1976. Sissel Blystad (1944) and Sissel Calmeyer (1941-2012) were the first jury members for textiles. VU was also early in adopting new artistic expressions such as photography and video and has always been a central arena for debutants.

In 1998 VU chose to replace the jury format with a curator. The expectation was that a curator will create a more holistic exhibition concept that puts the artworks in context with each other. This led to an open call based on a title and the curatorial concept. In 2017, the concept call was canceled in favor of an open call in general. The curator must then produce the concept based on the material received. The decision to withdraw a call for proposals with a concept was made because it had an unfortunate effect on the number of applicants, as many failed to apply if their work did not fit the concept.

It is the board of VU that chooses the curator, and in recent years the choice has been made with a desire for variety and breadth. The strategy has been to choo-

se curators who represent various fields, places, and generations so that their selection in turn strikes a broad chord among artists and visual expressions.

In 2022, Vestlandsutstillingen has published much of its history on our website vestlandsutstillingen.no and the reader is hereby encouraged to explore further there.

Sources: The e-archive of Bergens Tidende and Vestlandsutstillingen's exhibition catalogues.

Monument.

Utgjevar | *Publisher*: Vestlandsutstillingen 2022
Tekstar | *Texts*: Espen Johansen, Gunnar Danbolt,
Irmgard Emmelhainz, Maya Økland
Omsetjing | *Translations*: Eirik Ulltang Birkeland,
Anneli Belsvik Aras
Korrektur | *Proof reading*: Anneli Belsvik Aras,
Espen Johansen, Maya Økland
Foto: Maya Økland
Design: Haltenbanken
Font: Baton Turbo

Arbeidsutval for jubileet | *Anniversary exhibition team*:
Anneli Belsvik Aras, Espen Johansen, Maya Økland,
Sandra Vaka Olsen

222

Styresamansetning 2020–2022 | *Board members 2020–2022*:
Leiar | *Chair*: Maya Økland (uavhengig / independent)
Nestleiar | *Vice chair*: Karen Noer Korssjøen (Kunsthuset Kabuso)
Medlem | *Member*: Norunn Fresvig (Haugesund Kunstforening)
Medlem | *Member*: Sandra Vaka Olsen (BKFR)
Medlem | *Member*: Trine Røssevold (BKMR)

Vestlandsutstillingen er ei foreining som er eigd av sine medlemmer |
Vestlandsutstillingen is an association owned by its members:
Bildende Kunstneres Forening Hordaland (BKFH)
Bildende Kunstneres Forening Rogaland (BKFR)
Biletkunstnarane i Møre og Romsdal (BKMR)
Biletkunstnarane i Sogn og Fjordane (BKSF)
Haugesund Kunstforening
Kunstgarasjen
Kunsthuset Kabuso
Rogaland Kunstsenter
Stiftelsen Kulturkvartalet
Sunnfjord Kunstlag

Vestlandsutstillingen er støtta av | *VU is supported by*:



Jubileumsutstillingen Monument. er støtta av | *The anniversary show Monument. is supported by*:



Støtta av Kulturrådet



INSTITUTE FOR RESEARCH WITHIN CONTEMPORARY ART



KURATOR / CURATOR

Espen Johansen

KUNSTNARAR / ARTISTS

**Cecilia Jonsson, Christoffer Eide,
Dominique Hurth, Erin Sexton,
Henrik Koppen, Icaro Zorbar,
Jasmine Børresen, Kari Hjertholm,
Kobie Nel, Joel Danielsson &
Louise Öhman, Mathijs van Geest,
Petra Dalström, Serina Erfjord,
Stacy Brafield,
Susanne Steen Christensen,
Tora Endestad Bjørkheim**



Vestlandsutstillingen