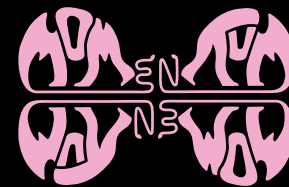


SIX
IMPOSSIBLE
THINGS
BEFORE
BREAKFAST

THE 7TH MOMENTUM BIENNIAL
22 JUNE - 29 SEPTEMBER 2013

SIX
IMPOSSIBLE
THINGS
BEFORE
BREAKFAST

CURATED BY
POWER EKROTH



FORORD · FOREWORD.....	0
DAG AAK SVEINAR & TAGE PETERSEN	
NOTES FROM THE SUPERSTRUCTURE	4
POWER EKROTH	
GORAN HASSANPOUR	(SE) 14
HASSAN KHAN.....	(EG) 18
LOULOU CHERINET	(SE) 22
LISI RASKIN	(US) 26
JAN CHRISTENSEN	(NO) 30
STINE MARIE JACOBSEN	(DK) 34
LAURA HORELLI	(FIN) ... 38
JOHAN ZETTERQUIST.....	(SE) 42
GABRIEL LESTER.....	(NL) 46
CEVDET EREK	(TR) 50
BJØRN-KOWALSKI HANSEN	(NO) 54
SERGEI BUGAEV AFRIKA	(RUS) ... 58
CLEMENS VON WEDEMEYER	(DE) 62
BASIC(S) LAW	66
LEIF MAGNE TANGEN	
INTERVJU · INTERVIEW	I-XVI

NOTES FROM THE SUPERSTRUCTURE

Power Ekroth

“I can’t believe that!” said Alice.

“Can’t you?” the Queen said in a pitying tone.

“Try again: draw a long breath, and shut your eyes.”

Alice laughed. “There’s no use trying,” she said: “one can’t believe impossible things.”

“I daresay you haven’t had much practice,” said the Queen. “When I was your age, I always did it for half-an-hour a day. Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things before breakfast.”

– Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*

Kunst er ganske spesielt. Mens kunst kan være en vare, et blikkfang, og har evnen til å styrke statusen til en stolt eier av et bestemt verk – ikke bare fordi det har en økonomisk verdi, men også på grunn av den mer vanskelig definerbare «kunstneriske kvaliteten» – kan det samtidig bety det motsatte av alt dette. Kunst kan være en oppsamling av ideer, tanker, illusjoner og drømmer om alternative levemåter – og også en grunnleggende motstand mot et forbrukersamfunn. Kunst kan ha i seg noe hemmelighetsfullt, inkorporere løfter om en bedre fremtid og revolusjoner. Det kan også være bevis på en eiers dårlige smak. Kunst er ikke bare spesiell på denne måten; den omfavner disse paradoksene.

Kunst fungerer både innenfor «basen» og «superstrukturen». Terminologien stammer fra Friedrich Engels og Karl Marx da de ville beskrive konstruksjonen av det menneskelige samfunn; her brukes den kun for å gi bilde av en struktur, men ikke av ideologien. Alle mellommenneskelige transaksjoner i hverdagslivet foregår i basen, hvor produksjonskrefter og forhold slik som arbeids-

“I can’t believe that!” said Alice.

“Can’t you?” the Queen said in a pitying tone.

“Try again: draw a long breath, and shut your eyes.”

Alice laughed. “There’s no use trying,” she said: “one can’t believe impossible things.”

“I daresay you haven’t had much practice,” said the Queen. “When I was your age, I always did it for half-an-hour a day. Why, sometimes I’ve believed as many as six impossible things before breakfast.”

– Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*

Art is rather peculiar. While art can be commodified, “spectacularized”, and also has the ability to add tremendous status to a proud owner of a particular piece – and not only because it holds an economic value, but because it is embedded in a more difficult to define, “artistic value”, art can also be about the opposite of all this. It can be a proof of an owner’s “bad taste” of course, but more interestingly it can be a condensation of ideas, about accumulating thoughts, phantasms, dreams and alternate ways of life – and thus also the ultimate resistance to an overly consumerist society. It can be a beholder of mystery and promises of future ideas and revolutions. Art is not only peculiar in this way, it embraces these paradoxes.

Art is both “base” and “superstructure”, (to borrow some choice terms here from Friedrich Engels/Karl Marx that originally were used to describe how human society works to visualize a structure, not the famous ideology). Every-day life where all transactions between people happen within the “base”, where the forces and relations

fordeling og eiendom eksisterer. I disse forholdene engasjerer mennesker seg for å skape livets nødvendigheter. Superstrukturen kan beskrives som alt det andre vi trenger for å få basen til å fungere: lover, økonomisk fordeling, ideologien og historien som tilhører samfunnet. Hvordan man oppfatter seg selv som en del av et samfunn er knyttet til dette. Forholdet mellom basen og superstrukturen er dialektisk. Hvis det skjer store forandringer innenfor basen må dette reflekteres innen superstrukturen, og – dette er heller sjeldent – omvendt. Internett er et eksempel; det hører til i basen. På grunn av den nye teknologien må vi revurdere «copyright» og andre lover innenfor superstrukturen som har blitt utdatert. Hvis *veldig* store endringer skjer innenfor basen, kan det føre til en revolusjon som vil styrte hele superstrukturen og erstatte den med en ny.

The Queen lowered her voice and said in the most delicate manner “Now, do close your eyes and imagine that you are someone else, someone with a great deal of power and can decide upon all the rules and laws of the world” and then she cleared her voice and continued “Well, try not to imagine that you are *me* now, that would be too easy, instead imagine that you are not aware of what type of person you are at all”. Alice had already started to imagine herself in the beautiful white dress the Queen wore and wearing all her glistering jewelries, but halted immediately and asked “Why, what do you mean, I don’t know who I am?” The Queen answered “Well, if you have a great deal of power and are about to decide over other people’s lives it would simply not be fair to already know if you are red, white, black or yellow, if you have toes or eyes or not, or if you are a horse, man, mouse or cat. Imagine that if you knew you were a cat you would certainly make all the fishermen and all the cows work for only cats and not provide for the King’s banquet at all, but were you a cow on the other hand, you might rule so that the cows did not give away their milk to any others than their calves, and that would not be fair to the King who can’t

of production such as the division of labour and property exist; the relations into which people enter to produce the necessities of life. Then there is the “superstructure” which can be described as whatever else we need to make the base function: the laws, the economic structure, the ideology and the history of the society – and how one regards oneself within the society is of course part of this. The relation between the base and the superstructure is dialectic, and if there are large changes within the base this needs to be reflected within the superstructure and also (though it is more uncommon) vice-verse. An example is new technology, for instance the Internet (something which belongs within the base), because of which we need to reevaluate “copyright” and other laws within the superstructure that are now outdated. If *very* large changes happen within the base, it might lead to a revolution and the whole superstructure will be replaced by another one.

The Queen lowered her voice and said in the most delicate manner “Now, do close your eyes and imagine that you are someone else, someone with a great deal of power and can decide upon all the rules and laws of the world” and then she cleared her voice and continued “Well, try not to imagine that you are *me* now, that would be too easy, instead imagine that you are not aware of what type of person you are at all”. Alice had already started to imagine herself in the beautiful white dress the Queen wore and wearing all her glistering jewelries, but halted immediately and asked “Why, what do you mean, I don’t know who I am?” The Queen answered “Well, if you have a great deal of power and are about to decide over other peoples lives it would simply not be fair to already know if you are red, white, black or yellow, if you have toes or eyes or not, or if you are a horse, man, mouse or cat. Imagine that if you knew you were a cat you would certainly make all the fishermen and all the cows work for only cats and not provide for the King’s banquet at all, but were you a cow on the other hand, you might rule so that the cows did not give away

sleep if he doesn't get his evening milk, now would it?" Alice halted the Queen with her hand in the air and said "Oh, I understand, I must be fair to everyone and not only to little girls with golden hair, I think I can do that."

Kunst innenfor basen knyttes til økonomien og brukes som et verktøy for å handle, investere; som et blikkfang for å friste mennesker til å kjøpe noe for å bygge opp om en bestemt livsstil, eller for å dekorere hjemmet og dermed plassere eieren innenfor en bestemt sosial klasse. Dette er en veldig enkel tilnærming til kunst og liv blant mange i den vestlige verden. Superstrukturen preger alt vi gjør i realiteten, basen, livene vi lever. Det er der vi finner ideologi, historie, økonomiske systemer, ideer, humanitære og etiske lover, og dermed også våre tanker om fremtiden, hvordan vi ønsker at fremtiden (i basen) skal bli eller ganske enkelt en refleksjon av tingenes tilstand. Denne delen er naturligvis mer komplisert.

Hvis kunst har rollen som vår eneste meta-struktur over virkeligheten, virker det mer interessant å ta del i den delen av kunsten som hører til innenfor superstrukturen enn i basen; nemlig, ideenes verden. Fra dette synspunktet er kunst ingenting annet enn filosofi kroppsliggjort. Kunst kan ikke skape sosiale forandringer i seg selv, og er ikke i seg selv «nyttig». Det kan ikke brukes eller utnyttes uten å miste noe av sin tyngde eller tiltrekning. Man føler seg ikke nødvendigvis bedre etter å ha sett en utstilling eller en film; tvert imot. Likevel er det lettere å engasjere og involvere seg med omverdenen hvis man har innsikt, heller enn om man er veltilfreds, uberørt eller uoppmerksom. En betrakter kan ha endret ståsted eller tankemønster på vei ut fra utstillingen, teatret, eller bokpermene. Dette på tross, eller kanskje på grunn av de problematiske og politisk ladde situasjonene kunsten er presentert i. Galleriets hvite kube, en institusjon som museet eller biennalen er på ingen måte nøytrale steder.

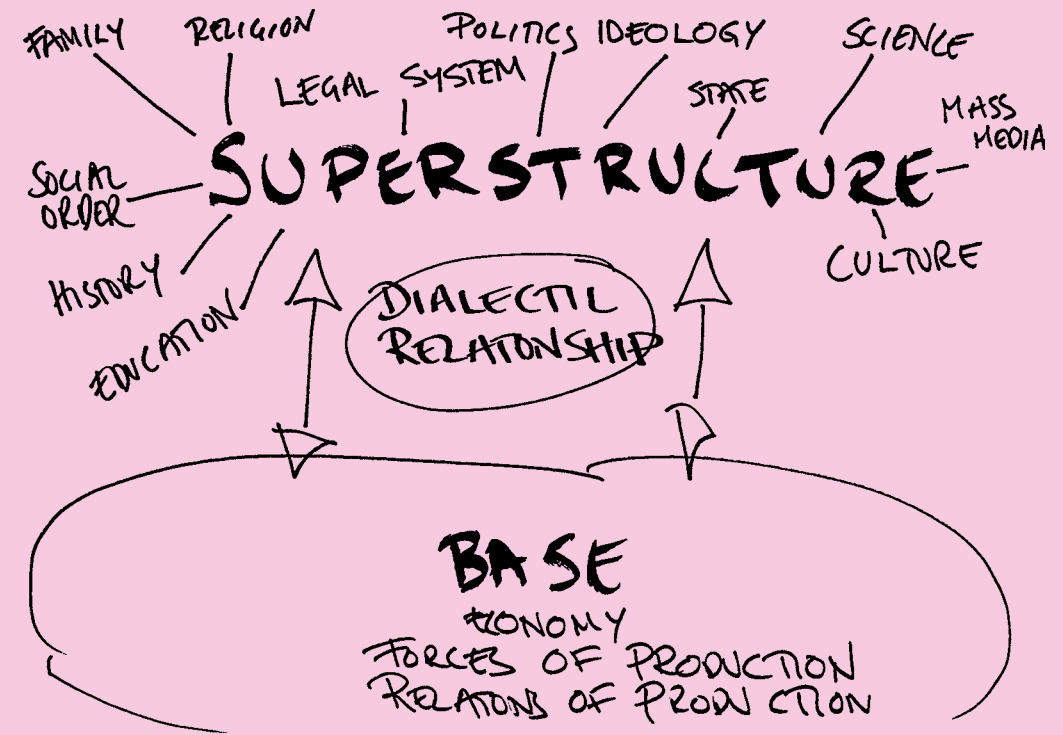
På den annen side, når kunst ikke åpner for ulike tolkninger kan den forminskes til å være bare en mening – eller verre, propaganda – som gjør kunsten flat og uinteressant. Kunsten som

their milk to any others than their calves, and that would not be fair to the King who can't sleep if he doesn't get his evening milk?" Alice halted the Queen and said "Oh, I understand, I must be fair to everyone and not only to little girls with golden hair, I think I can do that."

Art within the base is connected of course to the economy and used as a tool to trade, to invest, as a spectacle to lure people to either buy something or become part of a certain lifestyle, or simply as a means to decorate a home in a feel-good manner (and thus, belong to a certain class). This is a very easy-going approach towards art and life. At least in the western world. The superstructure is naturally coloring everything in our reality, our base and our lives since it is here we find ideology, history, economic system(s), ideas, humanitarian ethical laws, and hence also our ideas, ideas for the future, ideas for what we want the future (in the base) to look like or simply just a reflection on things as they are. This part is naturally a bit more complicated.

If art plays the role of the only meta-structure of reality we have in the world today, it is much more interesting to engage in the part of art that belongs within the superstructure than in the base, i.e. the realm of ideas. From this point of view art is nothing else but philosophy become flesh. Art by itself doesn't create social change, and it isn't in itself "useful". It can't really be used and utilized without losing some of its own gravity or allure. One does not necessarily feel better after seeing an exhibition or watching a film. On the contrary. It is however easier to get engaged and involved if one has the insight, rather than if one is content, indifferent or simply unaware. A viewer may have sort of changed the station, or mindset, when leaving the exhibition / theatre / putting down the book. This, even if, in spite of, or even because of, being presented in a deeply problematic and politically charged setting, like the white cube of a gallery, an institution like the museum or the biennial.

On the other hand, when art does not leave space enough for different interpretations, it can be reduced to hold only one opinion – or worse,



ikke sier noe, som har blitt redusert til avslappende eller pyntelig tidsfordriv, sier mest om samfunnet den ble unnfanget i. Dette gjelder dessverre for mange politikere i Europa og andre steder i dag som kutter i kulturbudsjettene på grunnlag av at offentligheten ikke skal betale for noe som uansett ikke kan selges på markedet. Dagens politikk ser stort sett ut til å handle om begrensninger, grenser, eiendomsskatter og å stenge ting ut heller enn solidaritet, ideologi eller å bry seg om å bygge et samfunn der rettferdighet gjelder for alle innbyggere. Kulturpolitikk er enten ikke-eksisterende eller rettet mot å dytte det allerede «godkjente» og strømlinjeformete som vil kunne overleve i et kapitalistisk samfunn; henholdsvis «society of the spectacle». Det er mindre og mindre rom i dagens kulturbudsjetter for banebrytende og eksperimentell kunst som kanskje kan påvirke sin samtid eller fremtidige generasjoner. Denne uheldige situasjonen er svertet av den nyliberale tiden vi lever i, der til og med «sosialdemokratene» og de miljøvenn-

to become propaganda – which leaves it flat and quite uninteresting. And art that doesn't say anything at all, and has been reduced to some sort of recreational decorative pastime says more about the society it was conceived in than anything else. This is absolutely not evident for a lot of today's politicians unfortunately. Politics today generally seems to be much more about limits, borders, mortgage rates or about shutting things out rather than solidarity, ideology or caring about building a society of justice for all of its inhabitants. Cultural policies are generally either basically non-existent or involve simply pushing the already "approved" and streamlined which will be able to survive within a society of commodities respectively a society of the spectacle. There is less and less room in today's culture budgets for ground-breaking and experimental art which might affect its own times or future generations. This unfortunate situation is of course gravely tainted by the general neo-liberal times we live in, where even the "social democrats" and the

lige partiene i de nordiske landene tvinger frem nyliberal politikk.

The Queen asked "Now, tell me, how does it feel to be in command?" Alice replied with a whisper "Oh, it is very uncomfortable, I really don't know how to be fair and helpful towards everyone" The Queen impatiently said "I know it is not easy, there are always someone wearing a nicer gown than I, very unfair indeed." Alice didn't think so much about gowns as she still was wondering how she could help the smallest children without a father or a mother in the world, afterall, she couldn't help think that since she didn't know who she were in this brave new world where she was the sole ruler; she might as well be an orphan herself and would need help. And she must also not forget that she might not be so smart or fast or strong as she felt she was at this very moment, because the Queen herself had told her that she must imagine herself as anyone in the world. Alice was perplexed. The Queen was starting to think of breakfast and was getting a little impatient by the long silence from Alice, so she asked "Now, what would be your very first thing to do?" Alice responded slowly, as if she was falling asleep "First everyone must have the same rights of course, then... then there must be equality among all, no-one must be left alone without anything..." As if suddenly awakened by a cuckoo clock, the last sentence came out rapid "And I definitely would decide that those that has the worst conditions must get it better before the one's that has it better gets it even better!"

Innenfor kunstsystemet ser vi disse nye politiske retningslinjene fremmes ved at det skapes noen normaliserende systemer, for eksempel den såkalte Bologna-prosessen for kunststudenter i Europa, eller ved å ødelegge andre, slik som statlige stipender for kunstnere. Denne nyliberale politikken oppfordrer alle som kan gå og stå (i alle yrkesgrupper) til å produsere døgnet rundt, kun ved å utføre de enkleste oppgaver gjennom vår daglige reise. I noen deler av verden innebærer

environmental parties of the North are pushing neo-liberal policies in the open.

The Queen asked "Now, tell me, how does it feel to be in command?" Alice replied with a whisper "Oh, it is very uncomfortable, I really don't know how to be fair and helpful towards everyone" The Queen impatiently said "I know it is not easy, there are always someone wearing a nicer gown than I, very unfair indeed." Alice didn't think so much about gowns as she still was wondering how she could help the smallest children without a father or a mother in the world, afterall, she couldn't help think that since she didn't know who she were, she might as well be an orphan herself and would need help. And she must also not forget that she might not be so smart or fast or strong as she felt she was at this very moment, because the Queen herself had told her that she must imagine herself as anyone in the world. Alice was perplexed. The Queen was starting to think of breakfast and was getting a little impatient by the long silence from Alice, so she asked "Now, what would be your very first thing to do?" Alice responded slowly, as if she was falling asleep "First everyone must have the same rights of course, then... then there must be equality among all, no-one must be left alone without anything..." As if suddenly awakened by a cuckoo clock, the last sentence came out rapidly "And I definitely would decide that the one's that has the worst conditions must get it better before the one's that has it better gets it better!"

Within the system of art we see these new policies being issued by creating some normalizing systems, for instance the so called Bologna-process for art students in Europe, or dismantling others, like state stipends for artists, etc. These policies encourage everyone that can walk and talk (in any trade of work) to produce and never stop. Actually, the neo-liberal project forces us to produce 24-7 by simply engaging in the simplest tasks during our daily journey. In some parts of the world it is by being tethered to a sewing-

dette å være bundet fast til en symaskin, mens i andre skjer det når vi slår på pc-en og logger inn i e-postboksene, eller leter etter et bilde ved å bruke den ene eller andre søkemotoren – alt koblet til forskjellige aksjeselskap der vi bidrar med uvurderlige brukerstatistikker. Det er svært vanskelig under disse forholdene å avstå fra produksjon og dermed bli uønsket på markedet. Vi drives ikke bare av libido eller et ønske om å forbruke, men også av den nye normalen: å være en produksjonsmaskin. Videre inngår dette i hvordan vi produserer og reproducerer ny kunnskap og research til et annet marked – og såkalt diskurs i et evig økende tempo, for å bli konsumert i samme økte hastighet. Kunstverdenen er naturligvis også fullstendig innlemmet i dette systemet, der det som kunne eller ville virket kritisk heller slukes så snart det er sagt eller produsert. Dette fører til den skremmende konklusjonen at den ypperste form for motstand i dag ville være ganske enkelt å slutte å skape eller produsere.

Innenfor den dualistiske inndelingen base kontra superstruktur, tilhører kunstmarkedet basen mens biennalen vil, i hvert fall i teorien, tilhøre superstrukturen da den er langt mindre avhengig av økonomiske interesser. Biennalen får muligvis mindre pengestøtte for å realisere nye arbeider, og styres av andre interesser slik som å være en pådriver for turisme. Fortsatt har biennalen muligheter til å skape innflytelse, noe det finnes flere eksempler på. Den syvende Berlin-biennalen *Forget Fear*, kuratert av Artur Zmijewski og Joanna Warsza, viste et interessant forsøk på å bruke biennialformatet som et sted for politikk og motstand; en strategi for politisk endring. Et av målene i biennalen var å gi rom til okkupasjonsbevegelsene. Det var nesten ingen kunst i den tradisjonelle forstanden på biennalen, og kuratorene oppmuntret tydelig hver kunstner til å si fra seg atelieret og «slutte å lage kunst i denne deprimerende nyliberale tiden». I stedet skulle kunstnerne gå ut på gatene og demonstrere og starte en revolusjon fra innsiden av basen. Kunst kan ikke skape forandring i seg selv – bare mennesker kan skape forandring.

Uansett, hvor inspirerende det enn høres ut med en revolusjon eller et nytt styresett, synes

machine, and in others it happens when we start up our computer and log in to our mail-account, or search for an image in a search-machine – it is highly difficult in these settings not to produce and thereby become undesirable in the marketplace. We are now driven by not only our libido or desire (to consume), but also by the new normal: to be the production-machines. This also includes how we produce knowledge to a "market" – and we re-produce knowledge as well – and so called "discourse" at a constantly increasing rate, to be consumed at the same heightened rate. The art world is naturally also completely embedded in this system, where what could have, would have, made a critical statement is now engulfed within the system as soon as it is uttered – or produced. It is nearly impossible for an artist to create any resistance. This leads to the daunting conclusion that the ultimate resistance today would be to simply stop acting or producing.

With the dualistic approach of base vs. superstructure, the art fair for instance, belongs to the *base*, and the biennial would, at least in theory, belong to the *superstructure* as it is much less dependent on the economy and relations of trade (in the best-case scenario). The biennial has perhaps less funding to realize new works, and most often other interests connected to it – such as being a reason for tourism etc. but it has still a *possibility* to use the little window as a form of impact. And there are efforts. The 7th Berlin Biennial named *Forget Fear* curated by artist Artur Zmijewski and Joanna Warsza for instance, made an interesting attempt to use the biennial format and the curatorial space for politics and for resistance, to use the biennial as a strategy for political change. One of the strategies in the biennial was to give a lot of space to the Occupy movements. There was not much art in the traditional sense in the biennial, as they also explicitly encouraged every artist to give up their studio and "stop making art in these depressing neo-liberal times" and to go out to the streets to demonstrate and start a revolution (from within the base) because art doesn't itself act or work – only people can act or work.

But as inspiring as it may sound with a

10 det å være en en grundig feil i denne diskusjonen. Det nyliberale samfunnets evne til å plukke opp alt det som kan virke som motstand gir grunn til bekymring. Dette ligner på situasjonen i kunstverdenen når en kunstner som jobber med insitusjonskritikk inviteres til å stille ut i en institusjon; resultatet blir ofte at institusjonen avvæpner og ugyldiggjør kritikken. Denne politiske situasjonen krever annerledes metoder og er et tegn på at nå er et viktig øyeblikk for kunstnere til å lage mer kunst enn noensinne. Jo mer kunst, jo flere tanker om det "umulige" og desto flere muligheter for alternative, kreative og interessante ideer. Bare i tanken kan nye strukturer forestilles som vi kanskje eller kanskje ikke kan gjennomføre. Heldigvis er det ingenting som hindrer mennesker fra både å skape kunst og å marsjere i gatene eller opponere mot det undertrykkende systemet.

"But what do you mean exactly?" asked the Queen with a demanding, almost shrieking voice "Do you dare to say that any rifferaff off the street, well, like the mad hatter for instance, should be my equal!? Watch it young girl, you don't want to imagine too much or you will lose your mind! Or loose your head for that matter!" Alice understood she might have tripped on thin ice with the imaginative Queen, and that some of Alice's new-found imaginative power might disappoint a lot of people so she decided instead to tell the Queen about the next step in her vision "The most important thing is of course that everyone should be free and able to use their minds for good, and if everyone is equal we can divide all the prosperity and common properties in a manner that are fair to who they are. The mad hatter would for instance most likely make more beautiful hats for you if he were to eat everyday, right?" The Queen who now, at least temporarily, forgot she was hungry herself started to imagine how good she would look like in a hat made out of stardust and moon-crust for several minutes. Alice was by now so excited about all the impossible thoughts that came to her mind faster and faster and she fell deeper

revolution or a new system, there seems to be a systematic fallacy in this argument. Especially considering the neo-liberal society's ability to incorporate anything that might look like resistance into its system, a little like when an artist who is producing institutional critique exhibit inside the institution and the institution itself disarms and invalidates the critique and thus nullifying it. This situation demands very different methods that instead suggests that now would be the most important time for artists to make more art than ever. The more art, the more thoughts of the "impossible" and the more opportunities for alternative, creative and interesting ideas. Only in thought may new structures be imagined which we may, or may not, change into. There are thankfully nothing that says that people cannot create both art and march the streets.

"But what do you mean exactly?" asked the Queen with a demanding, almost shrieking voice "Do you dare to say that any rifferaff off the street, well, like the mad hatter for instance, should be my equal!? Watch it young girl, you don't want to imagine too much or you will lose your mind! Or loose your head for that matter!" Alice understood she might have tripped on thin ice with the imaginative Queen, and that some of Alice's new-found imaginative power might disappoint a lot of people so she decided to instead tell the Queen about the next step in her vision "The most important thing is of course that everyone should be free and able to use their minds for good, and if everyone is equal we can divide all the prosperity and common properties in a manner that are fair to who they are. The mad hatter would for instance most likely make more beautiful hats for you if he were to eat everyday, right?" The Queen who now, at least temporarily, forgot she was hungry herself started to imagine how good she would look like in a hat made out of stardust and moon-crust for several minutes. Alice was now so excited about all the impossible thoughts that came to her mind faster

and deeper into thought, so she didn't even notice when the Queen finally left her to find some old pizza in the fridge to eat. Alice continued thinking out loud "I think that my next law would be to decide that everybody has to stop with what they were doing and just think about why they are doing and for whom they are doing it for, and when they have given this a long hard think, they should start again, and do things better – for everyone and not only just for themselves. And then they should stop buying new things just to buy new things, instead they should wait until the old thing breaks before getting new things, and..." Alice stopped and remembered that the Queen perhaps didn't like this thought of not buying new hats all the time, but as she didn't hear the Queen's protest (she was having another slice), Alice continued her thinking with fervor.

Kanskje er det overdrevent romantisk å insistere på at kunst er ekstremt viktig for vårt samfunn. Men når man først har sjansen, ville det være interessant å forestille seg muligheten for å gire ned et par hakk; å rette oppmerksomheten mot kunsten og kunstnerne og deres ideer i stedet for å kreve den «neste nye tingen», om det skulle være den nye diskursen, kunstverket eller mobiltelefonen. Noen ideer og arbeider i den syvende Momentum kan absolutt virke umulige; andre problematiske, obskure, eller til og med idiotiske. Innenfor kunsten er man i et perfekt område for å tenke eller lokke frem det umulige. Biennalen kan være et sted der det umulige bringes til et større publikum, og viser et speil inn i en annen verden; vanskapt eller forvirret, der man trekkes inn i noe mystisk eller besnærende, mister seg selv for et øyeblikk og går ut med noe nytt å tenke på. Oppfordringen om å forsøke å tenke Six Impossible Things Before Breakfast hver dag er sannsynligvis noe av det viktigste vi kan finne på; noe som kan danne grunnlag for motstand, nyskaping og kanskje til og med: forandring.

The Queen came back with a slice in her hand, saying to herself "Yes, this was yet another impossible thing I hadn't thought of, I have

and faster by the minute so she didn't even notice that the Queen left her to find some old pizza in the fridge to eat. Laughingly Alice continued "I think that my next law would be to decide that everybody has to stop with what they were doing and just think about why they are doing and for whom they are doing it for, and when they have given this a long hard think, they should start again, and do things better – for everyone and not only just for themselves. And then they should stop buying new things just to buy new things, instead they should wait until the old thing breaks before getting new things, and..." Alice stopped and remembered that the Queen perhaps didn't like this thought of not buying new hats all the time, but since she didn't hear the Queen protest (she was having another slice), Alice continued her thinking with fervor.

Perhaps it is overly romantic to insist that art is of the greatest importance to our society. But having the chance, it would be interesting to imagine the possibility to slow the wheel down a tad, to concentrate on the art and the artists and their ideas instead of demanding the next new thing, whether it be the new discourse, art or mobile-phone. Some ideas and works proposed in the 7th Momentum might indeed be impossible, others problematic, others obscure or perhaps even idiotic. The realm of art is a superb place to imagine the impossible. The biennial can be a space for it to be shown to a wider audience, and it may represent a looking-glass into another world, deformed or deranged, a place where mystery and allure can be found, where one can lose oneself for a bit and return from with some new food for thought. The call to try to think of Six Impossible Things Before Breakfast every day is most likely one the most important things one can engage in, an active credo which can fuse resistance or innovation and perhaps even: change.

The Queen came back with a slice in her hand, saying to herself "Yes, this was yet

never had pizza for breakfast before! Why I can't imagine, the pizza tasted beautiful!" Alice was still deep in her thoughts and only heard the word "Beautiful" and thought about how beauty is important and that everyone should be able to enjoy it. "Why, we must of course make the entrance to the museums free and encourage the free art to be really free, and the very thought about censorship shall be banned" she said, sticking up her finger in the air. In a slightly better mood after having eaten, the Queen burst out "And free pizza for all" and Alice joyfully joined the Queen and cheerfully shouted "And free pizza for all indeed!"

POST SCRIPTUM Det første sitatet av Lewis Carroll er opprinnelig, men alle andre «sitatet» er frie tolkninger av Power Ekroth, inspirert av Carroll og filosofen John Rawls.

POWER EKROTH (SV/NO) er frilans kurator, kritiker og redaktør for magasinet SITE. Hun er ekstern kurator for Telemark Kunstnersenter i Skien, Norge under 2013 hvor hun har kuratert *Spacegrids* 2013, og skal kuratere to utstillinger til. Hun er jevnlig publisert i Artforum.com, Contemporary, Flash Art, Frieze og mange andre internasjonale kunstmagasiner. Nylige prosjekter inkluderer residencyet og utstillingen *FAMES Family Vaudeville* (2010 / 2011) på DARB 1718, Kairo, Egypt (co-kuratert med Juan-Pedro Fabra Guemberena) og *Nordic Art Today: Conceptual Debts, Broken Dreams and New Horizons* at Etagi, St Petersburg 2011 (co-kuratert med Kari Brandzæg, Birta Gudjunsdottir, Simon Sheikh, Anna Bitkina og Aura Seikkula), *Into the Rabbit Hole* (co-kuratert med Marita Muukkonen) residency og utstilling for den Nordiske Paviljongen i Dak'Art Biennial, Dakar, Senegal 2012, og er co-kurator (sammen med Silja Lehtonen, Æsa Sigurjónsdóttir, Karolin Tampere og Ellen Vestergaard Friis) for Turku Biennalen 2013, *Idyll*, Turku, Finland.

another impossible thing I hadn't thought of, I have never had pizza for breakfast before! Why I can't imagine, the pizza tasted beautiful!" Alice was still deep in her thoughts and only heard the word "Beautiful" and thought about how beauty is important and that everyone should be able to enjoy it. "Why, we must of course make the entrance to the museums free and encourage the free art to be free, and the very thought about censorship shall be banned" In a slightly better mood after having eaten, the Queen burst out "And free pizza for all" and Alice joyfully cheered with the Queen "And free pizza for all indeed!".

POST SCRIPTUM The first quote by Lewis Carroll is indeed genuine, however all other "quotes" are free interpretations by Power Ekroth, inspired by Carroll and the philosopher John Rawls.

POWER EKROTH (SWE/NO) is an independent curator and critic as well as an editor for the magazine SITE. She was appointed external curator to Telemark Kunstnersenter in Skien, Norway during 2013 where she curated *Spacegrids*, 2013 and will curate two more exhibitions. She has published frequently in Artforum.com, Contemporary, Flash Art, Frieze and many other magazines. Recent projects include the residency and exhibition *FAMES Family Vaudeville* (2010 / 2011) at DARB 1718, Cairo, Egypt (co-curated by Juan-Pedro Fabra Guemberena) and *Nordic Art Today: Conceptual Debts, Broken Dreams and New Horizons* at Etagi, St Petersburg 2011 (co-curated by Kari Brandzæg, Birta Gudjunsdottir, Simon Sheikh, Anna Bitkina and Aura Seikkula), *Into the Rabbit Hole* (together with Marita Muukkonen) a residency and exhibition of the Nordic Pavilion in the Dak'Art Biennial, Dakar, Senegal 2012, and is parallel to the Momentum biennial co-curator (together with Silja Lehtonen, Æsa Sigurjónsdóttir, Karolin Tampere and Ellen Vestergaard Friis) of the Turku Biennial named *Idyll* 2013, Turku, Finland.

KUNSTNERNE THE ARTISTS

GORAN HASSANPOUR

f. / b. 1977 (IR)

bor i / lives in Gøteborg / Gothenburg (SE)

www.goranhassanpour.com



Goran Hassanpour, *Tower of Babel*, 2011.

Goran Hassanpour vokste opp i et område ikke langt fra den historiske byen Babylon, i Iran. Bestefaren fortalte ham om tårnet i Babylon, i tillegg til legenden om de hengende hagene, og fortellingene smeltet sammen i Hassanpours unge sinn til en historie fylt av skjønnhet.

Hassanpours verk *Tower of Babylon* (2011) er et tårn satt sammen av mer enn sytti lysbokser som fremstiller et vakkert landskap lignende det som Hassanpour en gang forestilte seg Babylon. Det er ingen tilfeldighet at kunstverket kan ligne på Tatlins berømte tårn, da også Tatlin hadde det babylonske tårnet i tankene da han tegnet sitt. Lysboksene er de samme som finnes i kinesiske restauranter og i mange menneskers hjem der de forestiller et vindu til en knust drøm, et savnet land, eller noe vakkert og harmonisk. Lysboksene henges opp i hjemmet med det dypeste alvor for å være utsøkte og for å minne om et paradys. Dette gjelder for noen, mens andre forbinder boksene med dårlig smak, kitsch og en shabby, ukultivert stil som de selv hever seg over. Når han bruker disse lampene til å bygge et tårn viser Hassanpour til sin personlige historie og de to fortellingene fra Babylon, men også til samfunnet vårt i dag. Vi lever i en tid da den gamle verden møter den nye, og epoken som fant sted enda lenger tilbake – oldtiden – synes å tre frem igjen. De såkalte BRIC-landene, Brasil, Russland, India og Kina, er i dag de landene som vokser mest og som fullstendig omfavner kapitalismen.

Babylon er både et geografisk sted i nærheten av Bagdad, Irak, der en av verdens eldste og rikeste sivilisasjoner oppstod; et mytisk sted; og utgangspunkt for den bibelske myten om det grådige, korrupte og stolte folket som ønsket å bygge et tårn opp til himmelen. Gud straffet stoltheten deres ved å rive ned tårnet og gav dem forskjellige språk. Ishtar Porten (575 f.K.), den åttende av Babylons berømte porter, ble fraktet til Tyskland der den ble renoveret og presentert i Pergamonmuseet i 1930. Den opprinnelige plassen er blitt en del av den amerikanske leiren siden krigen i Irak, og troppene og de militære kjøretøyene har påført betydelige ødeleggelser.

Goran Hassanpour grew up in a region not so far from the historic site of Babylon, in the country of Iran. His grandfather told him the stories of the tower of Babylon, as well as the legend of the hanging gardens of Babylon, and the two stories were in Hassanpour's young mind merged into only one story filled with beauty.

Hassanpour's work, *Tower of Babylon* (2011), is a tower made out of more than 70 light-boxes portraying the same sort of beautiful landscape that Hassanpour imagined Babylon looked like once upon a time. The work might look like the famous tower of Tatlin, and that is no coincidence as Tatlin also had the tower of Babylon in his mind for his tower. These sort of boxes can be found not only in Chinese restaurants, but also in many people's homes where they are placed to represent a window to a lost dream, a lost country, or something very beautiful and harmonious. These light-boxes are hung in the home with the utmost seriousness to be exquisite and to remind us of a paradisiacal place. Then again, for others, the light-boxes convey bad taste, kitsch and the sort of "tacky" only the lowest class of society could take serious and are by thinking these thoughts, elevating themselves to a higher class. By using these boxes to build the tower Hassanpour alludes not only his own personal history and the two stories from Babylon, but also to our society today. This is a time when the old world meets the new, and the world that was before the old, the ancient world, seems to be coming around again. The so called BRIC countries, Brazil, Russia, India and China are now the countries that are expanding the most as they are completely embracing capitalism.

Babylon is both a geographic place close to Baghdad, Iraq, where one of the oldest and richest civilizations started, and a mythical place – and the origin of the Biblical myth about the rich, materialistic, corrupt and proud people who wanted to build a tower all the way up to heaven. God punished their pride by tearing down the tower and sentencing them to different languages. Babylon's famous gates, the Ishtar Gate (around 575 BC), was transported to Germany where it was presented in the Pergamon Museum in 1930, highly renovated. The original site is now embedded in a US camp since the Iraqi war, and substantial damages have been done by the US troops and military vehicles.

GORAN HASSANPOUR ble uteksaminert fra Valand Kunstfakultet ved Gøteborg Universitet og har siden bidratt i forskjellige utstillinger i Sverige og internasjonalt. Han stilte ut i et satelittprosjekt, *Matter & Memory*, på Moskva Biennalen (2007), i Svenska Institutet i Paris, på den svenske ambassaden i Berlin, i Bonniers Kunsthall, i en utstilling og residensen *FAMES: Family Vaudeville* i Kairo, Egypt og i *Nordic Art Today: Conceptual Depts, Broken Dreams and New Horizons*, 2011, Etagi, St. Petersburg, Russland.

GORAN HASSANPOUR graduated from Valand Fine Art department Gothenburg University and has since exhibited in various shows in Sweden and internationally. He exhibited in a satellite project, *Matter & Memory*, of the Moscow Biennial (2007), in the Swedish Institute in Paris, in the Swedish Embassy in Berlin, in Bonniers Konsthall, in the exhibition and residency *FAMES: Family Vaudeville* in Cairo, Egypt and in *Nordic Art Today: Conceptual Depts, Broken Dreams and New Horizons*, 2011, Etagi, St. Petersburg, Russia.



Dette er et bilde av meg, faren min og broren min; et av de få fotografiene som finnes fra denne perioden i livet mitt. Jeg er fem eller seks år her. Grunnen til at jeg ikke vet alderen mer eksakt er at på den tiden og det stedet var det ikke viktig med nøyaktighet om når barna ble født; man brydde seg ikke om den nesten perverterte presisjonen av måneder, uker, dager, timer og minutter som mange styres av nå. Jeg ble født på en viss årstid og jeg får ulike svar om tidspunktet avhengig av hvem i familien jeg spør. Som regel er det været familiemedlemmene husker, men jeg har fått

This is a photo of me, my father and my brother and it is one of the few photos that exist from this period of my life. I'm 5 or 6 years old here. The reason that I don't know exactly what age I was is that at that time and place, it was not so important to know about the accuracy of when the children were born and one wasn't bothered about the nearly perverted accuracy of months, weeks, days, hours and minutes many of us are now. I was born during a certain time of the year and I get different answers about what time it was depending on which family member I ask. Mostly

høre regnfull høst, solfylt sensommer, tegn på vårbloster med ulike navn; til og med snø har blitt gitt som ledetråd til akkurat når det var. En ting er sikkert, nemlig at jeg ble født året før den iranske revolusjonen 1978 – 1979. Når jeg ser på bildet er det heller ingenting som viser direkte hvor eller når det ble tatt. Det føles veldig lenge siden, nesten et århundre fra her jeg er nå. Bildet ser gammelt ut, nesten historisk, uten tilknytning til nåtiden. Det ble tatt på åttitallet som kanskje forbindes mer med skulderputer og hårsprayens skulpturelle evner. I 1991 ankom jeg med familien til Sverige som en politisk flyktning på grunn av min fars deltagelse i en geriljabevegelse i Kurdistan. Etter tenårene, som for meg var preget av konflikter og usikkerhet, ofte med aggresjon som uttrykksform, var jeg i stand til å se til kunsten. I den fant jeg en plattform der jeg kunne utforske og isolere tankene mine om barndom og den sårbarheten det innebærer å leve som barn av foreldre som lever i eksil, og som ennå ikke har anerkjent at de kanskje aldri kan dra tilbake til det hjemlandet som ikke lenger finnes – bortsett fra i de mest skjulte delene av minnet.

GORAN HASSANPOUR

it is by the weather conditions that the family members remember, I have heard about rainy autumn, sunny late summer, signs of spring flowers with different names, and even snow have occurred occasionally as leads to when it was more exactly. One thing is for sure though, and that is that I was born in the year before the Iranian Revolution 1978 – 1979. When I look at the photo there is nothing that directly indicates a time and place for when it was taken. It feels very distant, almost like a century away. The photo appears to be old, almost historic, almost without link to contemporary times. The photo is taken during the eighties which maybe has more connotations with shoulder pads and the sculptural ability of hairspray. By the year 1991 I arrived with my family to Sweden as a political refugee because of my father's involvement with a guerrilla movement in Kurdistan. After the teen years, which for me were characterized by conflict and uncertainty, often with aggression as the means and expression, I was able to lean against the arts and found in it a platform where I could investigate and isolate my thoughts about my childhood and the vulnerability to live as the child of parents living in exile and who have still not dealt with the fact that they may never return to a homeland that does not exist anymore – except for in the most remote part of the memory.

GORAN HASSANPOUR

HASSAN KHAN

f. / b. 1975 (UK)

bor i / lives in Kairo / Cairo (EG)

www.hassankhan.com

Hassan Khan jobber tverrfaglig som kunstner, musiker og skribent. Han er antagelig like godt kjent for sine eksperimenterende musikkopp-tredener slik som *tabla dubb* og *Superstructure (the ammunition of the nation)* – begge settene har turnert vidt omkring i verden – som for filmene han har laget. Språk, i likhet med andre strukturer som trenger inn i livene våre, er sentralt i arbeidet. En del av filmene kan minne om dokumentarer der han bruker både profesjonelle skuespillere og amatører og innimellom bruker mobilen som kamera. Oftest er det en tydelig underliggende, regissert struktur som utspiller seg over tid gjennom improvisering eller manus.

Khan vil vise filmen *Muslimgauze R.I.P* (2010) for Momentum. Vi møter en ung gutt i en hjemlig setting. Han ser ut til å kjede seg og virker rastløs mens han holder på med alle de tingene en liten gutt gjør når det ikke er annet å gjøre: ser ut av vinduet, pusler med ting, ser ut av vinduet igjen, og så videre. Filmen, dets lydspor, og interiøret er nøye utviklet for å få historien til å leve, å få den til å føles som samtidig istedet for å bli nostalgisk over den. Man forsøker å formidle en idé om en samtidighet gjennom den filmatiske stilen så at man føler at man er et slags kamerat til gutten i rommet. Et omgivende, diegetisk lyd som er pre-sist konstruert og dubbet inn i filmen i etterkant. Uten å gå til konvensjonelle fortellingsteknikker kan man muligens føle et emosjonelt bond til gutten. Filmens tittel gir oss en nøkkel: *Muslimgauze* var tittelen på et musikkprosjekt fra åttitallet lagd av den britiske eksperimenterende musikeren Bryn Jones som var spesielt påvirket av konflikten mellom Israel og Palsetina, og Khans film er en hommage til Jones. Settingen er i Manchester 1982, i en fantasert leilighet hvor Bryn Jones kunne ha levet og laget musikk. Israels invasjon av

The multidisciplinary artist Hassan Khan works as an artist, musician and writer. Khan is probably just as widely known for his experimental music live acts, such as *tabla dubb* and *Superstructure (the ammunition of the nation)*, both sets have toured extensively world-wide, as have his film-making and video. Language, as well as other structures or subtexts that permeate our lives, are central for his work. Working with both professional actors and/or amateurs in his videos, which sometimes are recorded only by using his mobile phone, sets a documentary tone to many of his films. Most often it is still quite evident that there is an underlying directed structure, which is unfolding over time through a script or simply by improvising.

Khan will be showing the film *Muslimgauze R.I.P*, 2010 in Momentum. In the film we encounter a young boy in a homely setting. He seems to be a bit bored and restless. He is doing all the aimless things a young boy would do when there is nothing else to do: he is looking out the window, fiddling with things, looking out the window again etc. The film, the soundtrack and the design of the living room is developed carefully to somehow “inhabit” history in order to try to make it alive and present rather than something to be nostalgic about. An idea about a “present” moment was attempted to formulate through the actual filmic style, to always be in a slow glide, or companionship, with the boy in the apartment. The ambient sound is precisely constructed of diegetic sound that was dubbed on afterward. Without having to recourse to conventional narrative devices this can allow for an emotional bond to the boy. The title of the film, *Muslimgauze*, can give us a key to the film about the boy. *Muslimgauze* was the name of a music project during the 80s by the Brit-





Libanon i 1982 gjorde Jones til en forkjemper for den palestinske frigjøringen og samtidig en kritiker av Vestens interesse i naturressurser som var en rot til konflikten. Jones utgav flere album under Muslimgauze-navnet som henspiller på ordene *muslin*, et type gassbind, og *muslim*. Den eksotiske musikkstilen med orientalske rytmer hadde en enorm innflytelse på electronica, industrielle sjangre og støymusikk, og gav Jones et viktig og velkjent navn innenfor disse kretsene. Jones ble sterkt kritisert for sine synspunkter på grunnlag av at han aldri besøkte Midtøsten, og bodde i det samme huset i Manchester frem til sin død i 1999. Kan man ha en aktiv politisk synspunkt fra et utenfra-perspektiv? Jones var overbevist om dette i alle fall. Det er også mulig å lese hans posisjon som en reaksjon på England og Thatcher, som holdt sin jernhånd på det økonomiske og sosiale livet, og at han faktisk politisk snakket om Manchester.

HASSAN KHANs nylige utstillinger inkluderer: *The Unrest of Forms*, Secession, Wien, 2013; *Hassan Khan*, SALT, Istanbul, 2012; Documenta 13, Kassel, 2012; *Intense Proximity*, Paris Triennial, 2012; *The Ungovernables*, New Museum Triennial, New Museum, New York, 2012. Khan opptrer også jevnlig med live musikk; nylige opptredener er blant annet *Maerz Musik Festival*, Berlin 2013; *Ghetto*, Istanbul, 2013; *Auditorium du Louvre*, Paris 2012; *Teatro Fondamenta Nuove*, Venezia, 2012; og som et åpningsnummer for den *1st D-CAF Festival*, Kairo, 2012. Blant hans publiserte verk er *The Agreement* (2011) og *Nine Lessons Learned from Sherif El Azma* (2009).

ish experimental musician Bryn Jones who was particularly influenced by the Israeli-Palestinian conflict, and Khan's film is a homage to Bryn.

The setting is in Manchester in 1982, in an imaginative apartment where Bryn Jones could have been living and making his music. A starting point for his dedication was the Israeli invasion of Lebanon 1982, which led him to an outspoken support of the Palestinian liberation cause, and a critique against Western interest in natural resources as a root to conflicts. Jones released many albums under the Muslimgauze name which is a play on the word muslin, a type of gauze, and the word Muslim. His exoticizing music style that incorporated oriental rhythms had a wide impact in electronica, industrial genres and noise music, and made Jones an important and well known name in these circuits. Jones was heavily criticized for his point of view on the grounds that he never visited the Middle East, and he lived in the same house in Manchester until his death 1999. Can one take a political stand from an outside perspective? Jones was certainly convinced one could. It is also possible to read his position as a reaction to the England of Thatcher, who held an iron fist on the economy and the social life, and that he was in fact politically speaking about Manchester.

HASSAN KHAN's recent exhibitions include: *The Unrest of Forms*, Secession, Vienna, 2013; *Hassan Khan*, SALT, Istanbul, 2012; Documenta 13, Kassel, 2012; *Intense Proximity*, Paris Triennial, 2012; and *The Ungovernables*, New Museum Triennial, New Museum, New York, 2012. Khan also regularly performs his own music live; recent appearances include: *Maerz Musik Festival*, Berlin 2013; *Ghetto*, Istanbul, 2013; *Auditorium du Louvre*, Paris 2012; *Teatro Fondamenta Nuove*, Venice, 2012; and as the opening act for the *1st D-CAF Festival*, Cairo, 2012. His publications include *The Agreement* (2011) and *Nine Lessons Learned from Sherif El Azma* (2009).

LOULOU CHERINET

f. / b. 1970 (SE)

bor i / lives in Stockholm (SE), Addis Ababa (ET)

www.cherinet.com

Loulou Cherinet jobber primært med video, videoinstallasjoner og fotografi. Videoene består ofte av flere fortellinger som tvinnes sammen og danner en ekstra undertekst. Ofte innlemmer hun det fysiske rommet både i fortellingen og installasjonsformatet; en løsning som gir verket enda flere lag av mening. Dramatiseringen og filminnspillingen blandes sammen med utstilling-sarkitekturen til en helhet, og resultatet blir filmatiske essay der hun leker med fornemmelsen, eller illusjonen av gjenkjenning. Arkitektoniske innblandinger og forflytninger i rommet understreker forskyvningene i filmen som vises; om det gjelder sosiale og mellommenneskelige forhold eller samfunnsstrukturer på et større plan. Installasjonene kan kalles montasjer i stort format der rommet, filmen(e)s narrativ, våre forutfattete meninger om film kombinert med tilskuernes tid blir en del av verket.

For Momentum 7 har Cherinet jobbet med en film som er direkte tilpasset black-boxen i Momentum kunsthall. Filmmaterialet er tatt opp i Moss, Stockholm og Addis Ababa. Hun har jobbet med iscenesatt dialog, ekte samtaler som har blitt registrert mens hun tyvlyttet, opptak av skuespillere som improviserer i gatene, med mer. Fortellerkunstens filmatiske format kombinert med utsettelsens distanserende effekt (*verfremdungseffekt*) vies spesiell oppmerksomhet. Effekten av illusjon er også sentral, innenfor media eller propaganda. Skjulte strukturer avsløres gjennom de enkleste dialoger. Filmen er fortsatt under arbeid mens disse linjene skrives, og på spørsmål om filmen svarer Cherinet:

Et utgangspunkt for denne filmen har vært å se på Addis Ababa og byens mange modernistiske uttrykk med en bestemt type forskyvning mellom potensial og konsekvens. I romanen

Loulou Cherinet works primarily with video, video installation and photography. Her video works often involve several different narratives at once that blend with each other and thus create a sub-textual story on top of everything else. She often incorporates the physical space of the installation into both the story of the work and as part of the installation format, a solution that adds more layers to the work. The dramatization and the filmmaking are merged with the production design into a whole, and the result becomes cinematographic essays where she plays with our sense of recognition, or the illusion of it, for instance. Architectural interventions and displacements in the space itself also enhance the displacements within the film shown, be it of social and interpersonal kinds, or structures in the society at large. It could be said that the installations are large-scale montages, where the space, the narratives of the film(s), our preconceptions on film in combination with the spectators' time are all of part the work.

For Momentum 7, Cherinet has worked with a film adapted directly for the black box of the Momentum Kunsthall. The material for the film is recorded in Moss, Stockholm and Addis Ababa. She has been working with a dialog based on real conversations observed while eavesdropping, staged scenes as well as sessions with actors improvising in the street and much more. The cinematic format of storytelling in combination with the delay of a distancing effect (*verfremdungseffekt*) within a narrative is of special focus here. The effect of illusion is also central, be it within media or propaganda. Hidden structures are revealed through the simplest kinds of exchange. The film is still in production as these lines are written, and when asked about the film, Cherinet says:

Through the Looking Glass er det en karakter som er fengslet for en forbrytelse han siden tiltales for og kanskje (men ikke sikkert) vil begå i slutten av handlingen. Situasjonen er selvfølgelig snudd på hodet; som Den Hvite Dronningens evne til å huske fremtidige hendelser. I mitt nye arbeid ser jeg på gjenstander med en lignende politisk innsikt. Objekter som, mens de gir seg ut for å være nye, unngåelig bærer tegn på bortgang og likevel benekter aldringsprosessen slik monumenter overfører tidligere utopiske prosjekters sårbarhet til ruiner. Et annet utgangspunkt er interessen for romlig montasje og et kunstnerisk virke plassert i en uavbrutt modus av post-produksjon der alle filmopptak og fotografisk materiale som jeg har samlet i løpet av de siste tjue årene er relevant.

LOULOU CHERINET har stilt ut mye i Sverige og internasjonalt. Et nylig stort soloshow var *Testaments Betrayed*, 2011, på Röda Sten, Göteborg, Sverige, og hun har vist verk i utstillinger og biennaler slik som *Manifesta 8*, 2010, Murcia, Spania, *Time Code*, 2007, Museu d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, Italia, *The African Pavilion*, 2007, Venezia Biennalen, Venezia, Italia, *How to Live Together*, 2006, Sao Paulo Biennalen, Sao Paulo, Brasil, *Africa Remix* 2004 – 2007 i Düsseldorf, Tyskland, London, UK, Paris, Frankrike, Tokyo, Japan, Stockholm, Sverige og Johannesburg, Sør-Afrika, *Imagining the Book Biennale II*, 2005 Bibliotheca Alexandrina, Alexandria, Egypt, Biennale of Sydney, 2004, Sydney, Australia

A starting point for this film has been looking at Addis Ababa and its many modernist gestures with a particular sort of displacement between potential and consequence. In the novel *Through the Looking Glass* there is a character imprisoned for a crime he will later be tried for and perhaps (but not definitely) commit in the end. This situation is of course profoundly backwards. As is the *White Queen's* ability to remember future events. In my new work I look at objects with a similar kind of political insight. Objects that while positioning themselves as the new, inevitable bear their own demise, yet deny their aging process like monuments translating into ruin the fragility of former utopian projects. Another starting point is my interest in spatial montage and an art practice placed in a continuous mode of post-production where all filmed, recorded and photographed material I've collected over the past 20 years is relevant.

LOULOU CHERINET has exhibited extensively in Sweden and internationally. A recent large-scale solo show was *Testaments Betrayed*, 2011, at Röda Sten, Gothenburg, Sweden, and she has shown work in exhibitions and biennials such as *Manifesta 8*, 2010, Murcia, Spain, *Time Code*, 2007, Museu d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, Italy, *The African Pavilion*, 2007, Venice Biennial, Venice, Italy, *How to Live Together*, 2006, Sao Paulo Biennial, Sao Paulo, Brazil, *Africa Remix* 2004 – 2007 in Düsseldorf, Germany, London, UK, Paris, France, Tokyo, Japan, Stockholm, Sweden and Johannesburg, South Africa, *Imagining the Book Biennale II*, 2005 Bibliotheca Alexandrina, Alexandria, Egypt, Biennale of Sydney, 2004, Sydney, Australia



LISI RASKIN

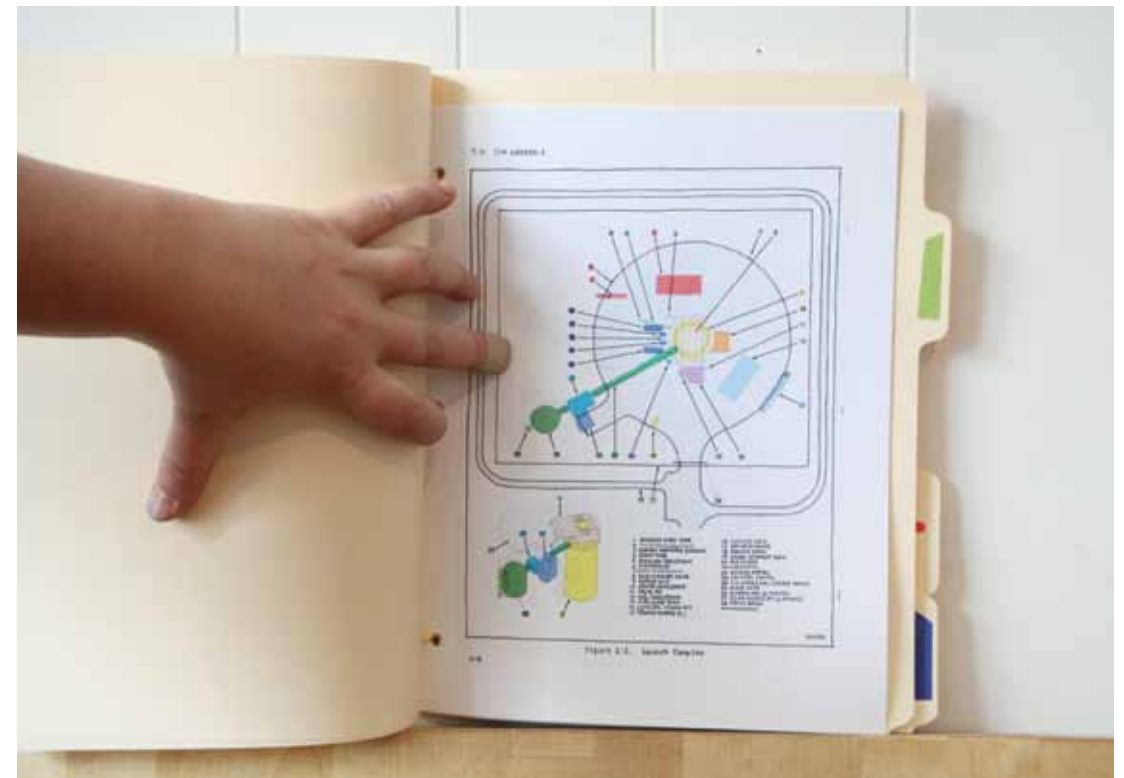
f. / b. 1974 (US)
bor i / lives in New York (US)
www.lisiraskin.com

Lisi Raskin er mest kjent for sine store, detaljerte, arkitektoniske miljøer der hun gjenskaper stilen og strukturene som kjennetegner den kalde krigen, med bruk av enkle materialer som papp, fargestifter, tegninger og lignende. Uttrykket er til tider barnlig og naivt, som i kontrollpanelet konstruert for å sende av gårde et 9-megatonns atomvåpen, og her finnes også en god del humor. På denne måten utforsker hun uoverensstemmelsen mellom det sublimе ved krigsmaskinene og filosofien som ligger bak; økonomien, arkitekturen, byråkratiet og den muntlige historien som maskinene bare er en del av. De siste femten årene har denne interessen ført til omfattende og grundige ekskursionsjoner der Raskin oppsøker belastede steder som Ignalina kjernekraftfabrikk, tidligere Øst-Tysklands atombunkere, det svenske romselskapet Esrange's utskytingsbase i den arktiske sirkel, og general Joseph Broz Titos atombunker utenfor Sarajevo. Nylig har hun også besøkt Kabul og Herat i Afghanistan for å danne seg et bilde av USAs og USSRs prosjektilbaner fra den kalde krigen, og videre komplisere beretningene fra denne tiden gjennom intervjuer med mennesker som bor i området. Raskin går frem grundig i sine forstudier, og hun er meget opptatt av spørsmålet: Hva ligger bak krigsminnesmerkene og levningene fra fortiden?

For de som ble født på syttitallet, var selvfølgelig åttiårene innflytelsesrike. Den kalde krigen og trusler om atombomben var en stor del av hverdagen samtidig som faren for AIDS og miljøforurensning ble mer og mer synlig. 1983 føles veldig lenge siden nå, og selv om atomtrusselen er her fortsatt, er forskjellen idag er at det er andre land som truer med atomvåpen, og at de er langt flere en den gang. Atomopprustningen under den kalde krigen var definerende for

Lisi Raskin is mostly known for her large-scale, detailed, architectural environments recreating the designs and structures characteristic of the Cold War times with the use of low-tech material such as cardboard, crayons, objects, drawings etc. An example of the environments she creates with a somewhat childish and highly humorous expression, would be for instance the control panel designed to fire a 9-megaton nuclear weapon. She is interested in exploring the discrepancy between the sublime of the war machine and the nature of the economies, architectures, bureaucracies and oral histories it relies upon and leaves in its wake. Over the past 15 years, this interest has provoked her to do extensive work and make excursions to malignant locations like the Ignalina Nuclear Power Plant, former East German Atomic Bunkers, the Swedish Space Corporation's Esrange Launch Site in the Arctic Circle, and General Joseph Broz Tito's Atomic Bunker outside Sarajevo. She recently also visited Kabul and Herat in Afghanistan to build an understanding of the Cold War trajectories of the US and USSR and complicate the narratives through contiguous interviews of people living there. She is passionate in trying to formulate an investigation around the question: What do war memorials and relics fail to tell us about war? *Able Archer '83*, the sound work she is presenting at Momentum, is a direct attempt to fictionalize and incorporate the stories she heard from individuals who served on alert crew in the Titan Missile Program in the 1980s.

For those born in the 70s, the period of the 80s was of course a big influence. The Cold War, the nuclear war threat dominated parallel to the growth of other threats like the AIDS threat as well as the environmental threat that started to



27 · Lisi Raskin *Able Archer '83*, 2008.
29 · Titan II Missile Crew on alert in mid-1960's. Museum Director Yvonne Morris on alert in 1983. Senator Mo Udall and Vice President Hubert Humphrey visiting Missile Site 571-7 in the late 1960's.

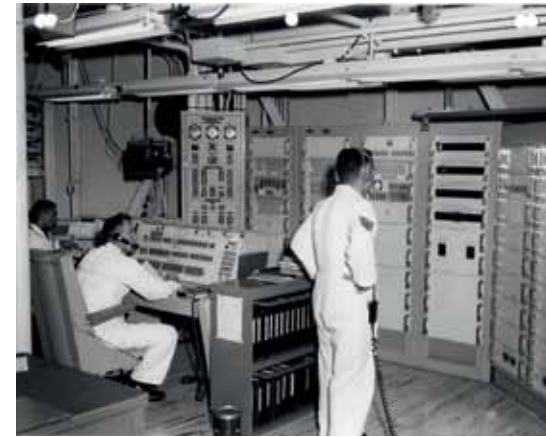
epoken, og for alle som var gamle nok til å lese eller lytte; den politiske retorikken gjennomsyret alt fra avisoverskrifter til musikalere og poplåter, og uansett om man har forsøkt å fortrenge alt sammen, har det antagelig satt dype spor i mer enn en generasjon. Våpenkappløpet nådde en topp med den såkalte «Able Archer '83» som var kodenavnet for et NATO-ledet program som simulerte et atomangrep. Det Sovjetiske Regimet trodde øvelsen kunne være et deksel for et faktisk angrep på grunn av den virkelighetsnære naturen, og KGB-agenter rapporterte noen av fasene som reelle. De forberedte et motangrep, og episoden førte til opptrapping på begge sider. Krigen kunne ha brutt ut hvert øyeblikk.

Able Archer '83, lydverket hun presenterer på Momentum, er et forsøk på å skape en fiksjon av historiene hun hørte fra individer som tjenestegjorde i Titan-Missil-programmet på 1980-tallet. Verket *Able Archer '83* er et flerstemt drama på vinyl, tilgjengelig på Iconoclast Editions i et litet opplag på om trettifem plater. Albumet er håndlagd med et utbrettbart cover. Lydsporet installeres digitalt under Momentum i unisex-toalettene i Kunsthallen.

LISI RASKIN studerte kunst ved Brandeis University der hun fullførte bachelorgraden i 1996. I 2003 mottok hun MFA/master i Visual Arts ved Columbia University i New York City. I 2005 var Raskin den yngste kunstneren som vant Berlin Prize ved The American Academy i Berlin. Hun har stilt ut internasjonalt ved institusjoner som Frankfurter Kunstverein, the Contemporary Art Center Vilnius, PS1/MoMA Contemporary Art Center, og Blanton Museum of Art. Web-prosjektene hennes har blitt publisert i Triple Canopy Magazine og sammen med The Dia Foundation. Hun har bygd store miljøer og iscenesatt events ved den 11. Istanbul Biennalen, Athens Biennale 2, og Singapore Biennale 3.

become more and more visible. 1983 seems like a very long time ago now in 2013, and the threats of the 90s or 00s looked far different than in the 80s, even if the nuclear threat still lingers but the nations that are escalating their arsenal are different and manifold. But the nuclear rearmament of the Cold War was defining of the era, and for anyone who was old enough to comprehend anything at all, the rhetoric of the time permeated everything from the headlines to the musicals and pop-songs, and even if one has actively repressed it all, it probably has influenced a generation more than anything else. The arms race had one of its peaks with the so called "Able Archer '83" which was a code name for a NATO lead exercise that simulated a nuclear war attack. The Soviet leadership believed that the exercise could be a cover for an actual attack because of its particularly realistic nature, and some KGB agents reported some phases as actual. They started to prepare for the attack and the retaliation, and the escalation on both sides started. It is considered that war could have started at any moment. The work *Able Archer '83* is a multi-character narrative drama on vinyl, available on Iconoclast Editions in an edition of only 35 with a hand made, silkscreen gatefold album cover. The work will be installed digitally and looped at Momentum, in the unisex toilets of the Kunsthalle.

LISI RASKIN studied Fine Art at Brandeis University where she earned a BA in 1996. In 2003, she was awarded a MFA in Visual Arts from Columbia University in New York City. In 2005, Raskin was the youngest artist to win the Berlin Prize at the American Academy in Berlin. She has exhibited internationally at institutions including the Frankfurter Kunstverein, the Contemporary Art Center Vilnius, PS1/MoMA Contemporary Art Center, and the Blanton Museum of Art. Her web projects have been published in Triple Canopy magazine and with The Dia Foundation. She has built large-scale environments and staged events at the 11th Istanbul Biennale, the 2nd Athens Biennale, and the 3rd Singapore Biennale.



JAN CHRISTENSEN

f. / b. 1977 (DK)

bor i / lives in Berlin (DE), Oslo (NO)

www.janchristensen.org

Mest kjent er han kanskje for sine store, fargesterke og detaljerte veggmalier; Jan Christensen er en kunstner som slett ikke er redd for å jobbe med mange ulike medier, eller for å gå uvanlige eller uventete veier med kunsten. Den kameleonlignende tilnærmingen til kunsten er forvirrende for mange, og riktignok er det vanskelig å holde følge med ham. Lyd, lys, fotografi; storstilte offentlige monumenter lagd i betong eller vintage designerlamper brukes i Christensens verker – med meget forskjellige visuelle sluttresultater. Å jobbe på denne måten kan ikke kalles noe annet enn dristig innenfor dagens kunstverden der amnesi er ganske vanlig. I tillegg til dette har han utrettelig kuratert utstillinger der han generøst inviterer til åpen innlevering. Retningslinjene for innlevering er ofte strenge med restriksjoner knyttet til medium eller størrelse. Ved å gjøre dette skyver han grensene for hva en kunstner eller kurator kan gjøre innenfor sine posisjoner.

Christensen ble invitert til Momentum med et forslag om å lage en *utstilling i utstillingen* både som et kuratorisk og kunstnerisk prosjekt. I begynnelsen var mange ulike ideer på banen. En av dem var å kuratere et «mini-Momentum» utenfor Momentum-lokalene, som en reaksjon på den offisielle Momentum-utstillingen; en lillesøster- eller bror. Ideen som både kunstneren og kuratoren til slutt fant mest attraktiv var å gå et skritt videre og utvikle et nytt kunstverk der Christensen tar i bruk andre kunstneres arbeid for så å tolke, tilpasse eller forandre dem. Verket ville dermed utfordre ideen om opphav på flere nivåer. Prosjektet krevde streng planlegging, finansiering og et stort område med vegger og tak. Flere steder egnet seg og ble testet ut, blant annet på nabotomtten der den nylig nedlagte papirfabrikken Peterson lå. Over tjue forslag og ideer ble lagd til

Mostly known for his large-scale, bright-colored and scrupulously produced wall-paintings, Jan Christensen is an artist who is certainly not afraid to work with many different mediums, or to take an unusual or unexpected turn with his art. To many, his chameleon-like approach is confusing and admittedly it is hard to keep up. Sound, light, photography, large-scale public monuments made in concrete or vintage designer lamps are used in Christensen's oeuvre, and with very differentiated visual end-results. To work like this is nothing less than bold for an artist who is working in today's art world where amnesia is quite common. Additionally, he has tirelessly been curating shows to which he often makes invitation via a generous open-call submission. Sometimes the guidelines for the submission are subject to strict rules, for instance that one must use a particular medium or size. By doing this he is pushing the boundaries to what an artist or a curator can do within their respective positions.

Christensen was invited to Momentum with a suggestion to somehow "sub-curate" a show *within the show* as both a curatorial and artistic project. Initially many different ideas were processed. One idea was to curate a sort of "mini-Momentum" outside of the official Momentum premises, sort of like a reaction to the official curated show of Momentum, more or less like a "smaller sibling". The idea that both the artist and the curator found the most attractive in the end, was that instead of Christensen curating a show within a show, he would take one step further and to develop a new work of art using mostly other artists' work that would be interpreted, adapted and/or altered by Christensen. The work would thus challenge the notion of authorship in more layers than one. This project demanded rigorous



32 forskjellige steder og rom, og kontakt ble opprettet med mange kunstnere som var villige til å bidra med sine verk. Etter mye om og men; vendinger utenfor både kunstnerens og kuratorens rekkevidde, ble områdene utenfor Momentum Kunsthall stengt og nok en idé måtte testes ut.

For Momentum 7 har Christensen vendt tilbake til veggmaleri og bruker trappeoppgangene i Kunsthallen som forbinder første og andre etasje i tillegg til de to utstillingene som Momentum består av. Med tittelen *Yessirnosir* (2008 – 2013) er maleriet en glimrende del av utstillingen da den betegner prosessen som har ledet frem til åpningen; en situasjon der kunstnere ofte må tilpasse seg kuratorer, direktører, finansieringsbudsjetter og andre usikre momenter som påvirker produksjonsbetingelsene.

JAN CHRISTENSEN har utstilt internasjonalt siden 2001. Institusjonelle separatutstillinger og prosjekter inkluderer Kunsthau Baselland, Basel, Sveits; Artsonje Art Center, Seoul, Korea; Stenersenmuseet, Oslo, Norge; Galleri F15, Jeløy, Norge; Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand, Norge; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Ghent, Nederland; Kubus Lenbachhaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München, Tyskland. Andre gruppeutstillinger inkluderer K21 Kunstsammlung Nordhein-Westfalen, Düsseldorf, Tyskland; Astrup Fearnley Museet, Oslo, Norge; Seoul City Museum, Seoul, Korea; FRAC des Pays de la Loire, Frankrike, Carquefou; Zacheta National Gallery of Art, Warszawa, Polen; Kunsthalle Exnergasse, Wien, Østerrike.

planning, some outside funding and a larger space with walls and ceiling. There were many venues suited for this purpose that were worked on, several situated on the (of Momentum Kunsthall) neighboring grounds of the recently discontinued paper mill factory initially meant to be used by Momentum 2013. More than 20 proposals and ideas were made for different sites and rooms, and contacts with a great deal of artists who were willing to participate with works were also made. After a great number of twists and turns outside the reach of either artist or curator, all venues outside of the Momentum Kunsthall was canceled and yet another idea had to be thought of.

Christensen is, for Momentum, returning to wall-painting and is using the stairwells of Momentum Kunsthall, connecting the first and the second floor, as well as the both exhibitions in Momentum. The work chosen is somehow brilliantly suited for the exhibition as it becomes a signifier of the situation that led up to the exhibition, as it is named *Yessirnosir* (2008 – 2013), which becomes descriptive of a situation an artist often has to adapt to where curators, directors, funders or other producers that one is dependent on are changing the field of productions constantly.

JAN CHRISTENSEN has exhibited internationally since 2001. Institutional solo-exhibitions and projects include Kunsthau Baselland, Basel, Switzerland; Artsonje Art Center, Seoul, Korea; Stenersenmuseet, Oslo, Norway; Galleri F15, Jeløy, Norway; Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand, Norway; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.), Ghent, The Netherlands; Kubus Lenbachhaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Munich, Germany. Other group exhibitions include K21 Kunstsammlung Nordhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany; The Astrup Fearnley Museum, Oslo, Norway; Seoul City Museum, Seoul, Korea; FRAC des Pays de la Loire, France, Carquefou; Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland; Kunsthalle Exnergasse, Vienna, Austria.



STINE MARIE JACOBSEN

f. / b. 1977 (DK)

bor i / lives in Berlin (DE)

www.stinemariejacobsen.com

Med en slående sans for humor nærmer Stine Marie Jacobsen seg de mørkere delene av menneskesinnet, og bruker medier slik som video, performance, tegning, skrijving og kuratering. For Momentum viser hun installasjonen *Direct Approach*, 2012 / 2013. Verket består av flere separate deler, og er fremkalt av intervjuer som også vil presenteres i bokformat på et senere tidspunkt. Jacobsen har henvendt seg til et vidt spekter av mennesker på offentlige steder i Berlin og bedt dem om å beskrive en scene fra en voldelig film eller horror som har påvirket dem på traumatisk vis.

Hennes neste spørsmål var om de ville vurdere å gjenskape scenen foran et kamera, med Jacobsen i regi og intervjuobjektet som skuespiller. Hvis de sa ja, fikk de også valget mellom å innta rollen som tilskuer, offer eller gjerningsmannen i scenen. Tilnærmingen har resultert i et antall interessante intervjuer som kretser rundt vold og frykt; nærliggende temaer i en by som Berlin, som likevel er vanskelige å snakke åpent eller direkte om. Sår fra det forrige århundre, andre verdenskrig og den kalde krigen er fortsatt betydelig.

Det filmete materialet vises i Momentum som en del av en filmatisk installasjon. Tradisjonelle kinoplakater presenterer filmene der de rekonstruerte scenene utspiller seg; med skuespillerens navn og et sitat om hvorfor hun/han valgte nettopp denne scenen. Klassiske blockbusters og horrorfilmer som *The Exorcist* og *Friday the 13th* vises sammen med mindre kjente filmer slik som *Saw II* og *Kriegerin*. Jacobsen selv sier, "kino er et terapiverktøy for «mannen i gata» – alle har på en eller annen måte et forhold til film, og den kan derfor bidra som et mellomledd for å diskutere et politisk ladd emne slik som vold med

With a striking sense of humor Stine Marie Jacobsen takes on the most serious and dark issues of the human psyche, and uses mediums such as video, performance, drawing, writing and curating. In Momentum she is exhibiting the installation *Direct Approach*, 2012 / 2013. The work consists of many separate parts, but the work is generated out of interviews that will also later on be presented in book format. Jacobsen has randomly approached a wide spectrum of people in a variety of public spaces in Berlin and asked them if they could describe a scene from a violent film or a horror movie that for some reason made a traumatic impact on them.

Her next question was whether they would consider re-creating the very same scene in front of a camera, with Jacobsen behind the camera and the interviewee as the actor. If they agreed, they were also given the choice to act as either a bystander, the victim or the perpetrator in the scene. This approach has resulted in a number of interesting interviews about violence and fear, topics that, in a city like Berlin, are never far away but always very difficult to talk about directly or openly. Wounds from the past century, World War II and the cold war are still tangible.

The filmed material is shown in Momentum within a cinematic installation. Posters in the tradition of cinema have been made, presenting the films from which the reenactments are taken, the actor's name and also a quote from the actors in question about the scene they chose and why. Titles from blockbuster classic horror films like *The Exorcist* and *Friday the 13th* are represented, but also lesser known films, like *Saw II* and *Kriegerin*. As Jacobsen herself says, "cinema is a "poor man's therapy tool", poor as in "common", everyone somehow has a relation to movies and



Stine Marie Jacobsen, Installation shot, *Direct Approach*, 2013.



Stine Marie Jacobsen, still from *Olad Aden, Friday the 13th*, 2013.

Stine Marie Jacobsen, still from *Kai Schneider, SAW II*, 2013.

fremmede». For å beskrive filmscenene brukte de fleste deltakerne metaforer, og refererte til vold i samfunnet ellers slik at samtalene om vold oppstod av seg selv.

Kortfilmene, fra et sted mellom virkelighet og fiksjon, stiller interessante spørsmål om makt, kontroll, frykt og identifisering. Hvorfor velger noen å tre inn i rollen som offer i en situasjon de både frykter og kjenner seg igjen i? Mens andre, satt i samme situasjon, velger overgriperens rolle? Hvordan griper populærkultur og fiksjon inn i våre følelsesliv? Hvordan definerer individet seg i en diskurs preget av vold? Filmene rommer material for flere timers samtale.

STINE MARIE JACOBSEN har Master of Fine Arts fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i Danmark og Bachelor of Fine Arts fra CalArts, California Institute of The Arts, Los Angeles, USA. Hun har hatt soloshow ved Künstlerhaus Bethanien, 2012, Berlin, Tyskland, Koh-i-noor, 2010, København, Danmark og NLHSpace København, Danmark. Utvalgte gruppeshow inkluderer *Either-Or*, 2013, Haus am Waldsee, Berlin, Tyskland, Turku Biennale, 2013, Finland, *Working Voices*, 2013, på Museo de Arte Contemporáneo MAC, 2013, Bogota, Colombia, Nikolaj Kunsthall, 2013, København, Danmark, *Letters from the Field*, Atelierhof Kreuzberg, 2012, Berlin, Tyskland, The 10th OPEN International Performance Festival, 2009, Beijing, Kina, *Hard Revolution*, 2006 Nord Culture Festival, Potsdamer Platz, Berlin, Tyskland.

it can therefore work as an inviting and generous way to discuss a politically charged topic such as violence with strangers.” While describing the film scene, most participants began to use metaphors and direct references to violence in reality and the conversation about violence happened very easily.

These snaps, taken from somewhere in between reality and fiction, undeniably raises very interesting questions about power, control, fear and of identifications. Why would someone chose to portray the victim in a situation they identified with and made them feel fear? And why would someone chose to portray the perpetrator in the same sort of situation? How does popular culture and fiction interfere with our emotions and identifications? How does the individual define him or herself in a discourse of violence? The films make up conversation material for many hours to come.

STINE MARIE JACOBSEN has a Master of Fine Arts from the Royal Danish Art Academy in Denmark and a Bachelor of Fine Arts from CalArts, California Institute of The Arts, Los Angeles, USA. She has had solo-shows at Künstlerhaus Bethanien, 2012, Berlin, Germany, Koh-i-noor, 2010, Copenhagen, Denmark and NLHSpace Copenhagen, Denmark. Selected group shows include *Either-Or*, 2013, Haus am Waldsee, Berlin, Tyskland, Turku Biennale, 2013, Finland, *Working Voices*, 2013, på Museo de Arte Contemporáneo MAC, 2013, Bogota, Colombia, Nikolaj Kunsthall, 2013, København, Danmark, *Letters from the Field*, Atelierhof Kreuzberg, 2012, Berlin, Tyskland, The 10th OPEN International Performance Festival, 2009, Beijing, Kina, *Hard Revolution*, 2006 Nord Culture Festival, Potsdamer Platz, Berlin, Tyskland.

LAURA HORELLI

f. / b. 1976 (FIN)

bor i / lives in Berlin (DE)

www.av-arkki.fi/en/artists/laura-horelli_en/

Laura Horelli jobber primært med fotografi og videoinstallasjoner der hun ofte bruker fortellinger knyttet til identitet og hukommelse. I videoene eksperimenterer hun med dokumentargenren. Med en dokumentar tenker vi gjerne noe som bygger på fakta og forsøker å gjøre disse faktaopplysningene så klare og livlige som mulig. Hva skjer når dokumentene i stedet er kalde og flate? Horelli trykker på noen knapper og holder tilbake andre med perfektjon. Spenningen som skapes kommer delvis av en bevisst uoverensstemmelse mellom det fotografiske materialet som vises i filmen og teksten / bruken av voice-over.

Horelli mistet moren sin i 1987, og dette tapet er sentralt i arbeidet som vises på Momentum. Fortellingen bygger på ulike litterære kilder og familiens historier gjengitt av en forteller, og hun redigerer dermed sin egen fortid gjennom å bearbeide andres historier. Informasjonen i filmen kommer fra Horellis bestemor og onkler som bodde i Flushing, Queens, tidlig på 1950-tallet; hun gjentar deres historie samtidig som hun reflekterer over den. Resultatet er en beretning som både er veldig personlig og universell da hun berører private følelser og politiske og økonomiske relasjoner og saker. Da moren hennes ble født i 1951 hadde den kalde krigen og Koreakrigen begynt. Finland spilte en viktig rolle og var tett forbundet med Sovjetunionen både geografisk og politisk. På spørsmål om filmen som lages like før Momentum-åpningen, sier Horelli:

Fortellingen knyttes også til andre tider og geografiske steder som kan ha vært relevant for min mors barndom, særlig tiden familien tilbrakte i Rio de Janeiro like etter andre verdenskrig og før de flyttet til New York. Grunnene for å flytte fra Finland til Brasil forblir ubesvart, men man kan forestille seg at

Laura Horelli works mainly with photography and video installations, in which she often uses stories connected to identity and memory. In her videos she is experimenting with the documentary genre. A documentary is generally thought of as building on facts and making these facts become as clear and vivid as possible. What happens when the documents instead are cold and flat? Horelli seems to be pushing on some buttons and withholds others with perfection, thus creating a tension. This is partly due to a conscious discrepancy between the photographic material shown in the film and the text / voice-over.

Horelli lost her mother in 1987, and this loss is central to the work that will be shown at Momentum. The narrative is built up by the use of various literary sources and family stories, and is told by a narrator, and with this is also re-editing the stories of others and also re-editing her own past. The information for the film comes from Horelli's grandmother and uncles who lived in Flushing, Queens in the early 1950s, so she is repeating their story while also reflecting on it. The result is a story that, even though very personal, somehow also is universal and general as she touches on both private feelings and political or economic relations and issues. At the time when her mother was born (1951), the so called Cold War had already begun and so had the Korean War. Finland played an important role and was significant as the country was geographically neighboring the Soviet Union, and its close ties to the country. When asked about the film which is being produced just before the opening of Momentum, Horelli says:

The narrative also connects to other times and geographic locations that might have



Laura Horelli, stills from *Letter to Mother (Working Title)*, 2013.



det hadde å gjøre med nazismens nederlag og (frykten for) utbredelsen av kommunismen

Horelli har tilbrakt mye tid i New York gjennom de siste årene; utforsket et område hun ikke har noen tilknytning til selv, der moren levde noen definerende år. Hvordan var det å bo i byen da, og hvordan er det å bo der nå? Spenningene fra den kalde krigen og frykten for kommunismen har forsvunnet, mens andre redsler har dukket opp.

LAURA HORELLI fullførte utdannelsen ved Städelschule, Frankfurt og Academy of Fine Arts, Helsinki, i 2001. Horellis arbeid har vært utstilt internasjonalt på den 49. og 53. Venezia-biennalene; Manifesta 5, San Sebastian; Gwanju Biennale; Kiasma, Helsinki; n.b.k., Berlin; Ludlow38, New York; Kunsthaus Bregenz; Palais de Tokyo, Paris; Gasworks, London; Galerie im Taxispalais, Innsbruck og Goethe-Institut Nairobi. Horelli var gjesteprofessor på University of Fine Arts, Berlin i 2007. I 2011 mottok hun The Hanna Höch Prize for Young Artists fra Berlin. Hun ble nylig tildelt et femårig arbeidsstipend fra kunstdepartementet i Finland.

been relevant to the childhood of my mother, especially the time the family spent in Rio de Janeiro directly after the Second World War and prior to moving to New York. The reasons for moving from Finland to Brazil are left unknown, but one could imagine that it had something to do with the defeat of Nazism and (the fear of) the spread of Communism.

Horelli has spent a lot of time in New York over the past years, and has done research of a place she has no relation with herself, but where her mother spent some defining years. How was it to live in the area then, and how is it to live there now? The tensions of the Cold War with a fear of the communists are vanished, but others has emerged.

LAURA HORELLI graduated from Städelschule, Frankfurt and the Academy of Fine Arts, Helsinki in 2001. Horelli's work has been exhibited internationally at the 49th and 53rd Venice Biennales; Manifesta 5, San Sebastian; Gwanju Biennale; Kiasma, Helsinki; n.b.k., Berlin; Ludlow38, New York; Kunsthaus Bregenz; Palais de Tokyo, Paris; Gasworks, London; Galerie im Taxispalais, Innsbruck and Goethe-Institut Nairobi. Horelli was a visiting professor at the University of Fine Arts, Berlin in 2007. In 2011 she received The Hanna Höch Prize for Young Artists from the City of Berlin. She was recently awarded a 5-year working grant from the Arts Council of Finland.

JOHAN ZETTERQUIST

f. / b. 1968 (SE)

bor i / lives in Gøteborg / Gothenburg (SE)

www.andrehn-schiptjenko.com/site/johan-zetterquist.html

Johan Zetterquist har utforsket emner som Heavy Metal-musikk, kunstighet og den offentlige sfæren i sitt kunstneriske virke. I flere år har han jobbet med konseptuelle "forslag" til offentlig kunst i stor målestokk. Ideen om "offentlig kunst" er ganske usexy, med noen få unntak av bombastiske monumenter; ofte store, falliske og tilknyttet et fascistisk regime som er så politisk ukorrekt at man umulig kan tilstå å like dem. Zetterquists verk er meget konseptuelle og det er usannsynlig at forslagene realiseres. Modellene; skisser, tegninger og sketsker, blir installasjoner og skulpturer i seg selv.

Til Momentum ble Zetterquist bedt om å skissere et offentlig forslag som kunne realiseres. En skisse lagd for Moss, *Proposal No 29 A Monument Celebrating the End of Capitalism as We Know It* involverte store, brukte oljetankere som skulle fraktes opp på land og snus slik at framsiden av skipet og dekket vender ned. Det tiltenkte stedet var den gamle industriplassen tvers ovenfor strømmen ved Momentum kunsthall, sett fra vinduene der Zetterquist har plassert flere av sine modeller; *Proposal No 29* blant dem. Dessverre kunne ikke Momentums budsjett tillate at noen brukte tankere skulle snus på hodet, så planer for enda flere forslag er satt i verk. Et annet forslag, *Proposal No 12, A Monument Expressing our European Gratitude Towards the United States of America for Hosting the Puritans*, er i ferd med å ferdigstilles, hvis Zetterquist får innvilget den ekstra finansieringen han har søkt om. Arbeidet er lagd i form av en performance inspirert av en sekvens i en James Bond-film (The Man with the Golden Gun), der Bond kjører bil med en stereotypisk sørstatsmann fra USA i passasjerstet. I et forsøk på å flykte fra fienden spinner Bond over en ødelagt bro der midtpartiet er revet ned. En

Johan Zetterquist has been using subjects such as Heavy Metal music, artificiality and the public sphere in his artistic practice. For a number of years, Zetterquist has been working on making (conceptual) proposals for large-scale public art in a series of works. The notion of "public art" is often quite unsexy, with the few exceptions of bombastic monuments – often large, phallic and affiliated with some fascist regime, that are so politically incorrect that it would be impossible to admit liking the works. The works of Zetterquist are highly conceptual and the proposals are very unlikely to be realized, but the models and outlines consisting of drawings, sketches etc. become the objects of installations and sculptures in themselves.

For Momentum, Zetterquist was asked to make plans for a public proposal that could be realized. A proposal made for Moss, *Proposal No 29 A Monument Celebrating the End of Capitalism as We Know It* involved very large, used oil tankers being brought up on land, turned with the front of the ship downwards and dug down. The specific site in mind was the old industrial lot just on the other side of the creek from Momentum Kunsthalle, seen from the windows where Zetterquist have placed several of his models of proposals. One of the proposals is for this very monument, *Proposal No 29*. Unfortunately the Momentum budget would not have allowed some used tankers to be turned upside down, so plans for yet more proposals commenced. One of the proposals *Proposal No 12, A Monument Expressing our European Gratitude Towards the United States of America for Hosting the Puritans*, is still in the pipeline, if Zetterquist is granted some extra funding for which he applied. The work is made in the format of a performance, directly inspired by



44 stuntmann har sagt seg villig til å gjøre trikset og kjøre over Mossebukten en gang i uken så lenge Momentum varer, hvis finansieringen til å bygge de to rampene kommer inn i tide. Monumentet ville selvfølgelig ha forskjellige betydninger avhengig av hvilket land det ble satt opp i.

Zetterquists installasjon i Momentum kunsthall viser fram flere av disse «Proposals», alle lagd spesielt for Momentum.

JOHAN ZETTERQUIST er utdannet ved Valand Kunstakademi i Gøteborg. Han har nylig vist frem arbeider i seperatutstillinger på Borås Kunstmuseum, Borås, Invalidien1, Berlin, Kristinehamns Konstmuseum, Kristinehamn og Jönköping Konstmuseum, Jönköping. Han er representert ved mange prestisjefylte kunstsamlinger slik som Magasin 3, Gøteborg Konstmuseum, Malmö Konstmuseum, Det Svenske Kunstdepartementet, og han har også realisert et av forslagene for offentlig kunst til en offentlig skulptur i Jönköping, *Proposal No 17, Tall Parking House*.

a sequence in a James Bond film (*The Man with the Golden Gun*) where Bond is driving a car with a stereotypical man from the South of the US in the passenger seat. In an attempt to escape their followers Bond drives the car with a corkscrew-spin over a torn-up bridge without a "middle". A stuntman willing to do the trick is ready to drive over Moss stream once a week during Momentum if the funds for building the two ramps on both sides of the creek come through. The monument would of course have a lot of different connotations depending on what country the monument would be set up in.

The installation inside the Momentum Kunsthalle by Zetterquist displays several of these proposals, all new for Momentum.

JOHAN ZETTERQUIST graduated from the Valand Academy of Fine Arts in Gothenburg. He has shown recently in solo shows at Borås Konstmuseum, Borås, Invalidien1, Berlin, Kristinehamns Konstmuseum, Kristinehamn and Jönköping Konstmuseum, Jönköping. He is represented in many prestigious art collections such as Magasin 3, Gothenburg Konstmuseum, Malmö Konstmuseum, the Swedish Arts Council and he has also made one of the proposals for public arts into a public art sculpture in Jönköping, *Proposal No 17, Tall Parking House*.



43 · Johan Zetterquist, *Proposal No 29 A Monument Celebrating the End of Capitalism as We Know It*, 2013.

45 · Johan Zetterquist, *Proposal No 12 A Monument Expressing our European Gratitude Towards the United States of America for Hosting the Puritans*, 2013

GABRIEL LESTER

f. / b. 1972 (NL)

bor i / lives in Brussels (BE), Shanghai (CN)

www.gabriellester.com

Å beskrive Gabriel Lesters praksis kan være vanskelig på grunn av de store kreative sprangene mellom performance, skulptur, film, video og installasjon. Fortellerkunstens magi; filmens fengslende flimring eller teaterets flakkende lysskjær synes å være en rød tråd. Da han har studert kino, estetikk og filmregi kan arbeidene sies å være filmatiske, også når han bruker andre medier enn video og film. Slik han forklarer det selv, oppstår kunstverkene, filmene og installasjonene fra et ønske om å fortelle historier og konstruere miljøer som bygges rundt disse historiene, eller som danner sine egne narrative mønstre. Dette kan gjøres på utallige måter, noe Lesters oeuvre vitner om da det spenner over alle tenkelige medier og inntar både tid og rom. Arbeidene kan enten være implisitt narrative, eksplisitt visuelle eller begge deler samtidig. Den utradisjonelle formen – i stedet for $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D$, kan det være $C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow D$, eller en hvilken som helst annen kombinasjon – krever en ommøblering både innen- og utenfor fortellingens struktur.

For Momentum presenterer Lester sitt nyeste arbeid; den siste i en trilogi av stumfilmer, *The Blank Stare* (2013), der han utforsker det indre blikket, introspeksjon, refleksjon, dagdrømmer og magisk tenkning. Filmen er fortsatt i produksjon mens disse linjene skrives ned, så teksten baserer seg mest på Lesters egne ord. I trilogiens første film, *The Last Smoking Flight*, blir vi presentert for et selskap som er fanget i tid og rom, på en reise uten mål. Passasjerene kjeder seg, røyker, dagdrømmer; de er frakoblet jordiske hvilesteder og fortapt i en tankeverden. I den andre filmen, *The Big One*, observerer vi en fullstappet sal med håpefulle lottospillere, hypnotisert av lykkespillet der et hvilket som helst tall kan endre skjebnen. Felles for de to filmene er plasseringen av karakte-

Pinning down Gabriel Lester's practice can be difficult as he takes large creatively leaps between performance, sculpture, film, video or installation. Somehow, the magic of storytelling with the captivating flicker of the cinematic or theatric flare is a thread that runs through it all. Having studied cinema, fine arts and film making, his artworks can be said to be cinematographic, without necessarily having to employ film or video. In his own terms, his artworks, films and installations originate from a desire to tell stories and construct environments that support these stories or propose their own narrative interpretations, and this can be done in a number of different ways, as Lester's oeuvre implies, which spans over all imaginable media and occupies both time and space. The works can either be implicitly narrative, explicitly visual or both at once. By not presenting a story in the traditional way, $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D$, but for instance $C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow D$ or any other combination thereof, he will not merely rearrange the story, but also make it engaging and captivating in surprising ways.

For Momentum, Lester is presenting his latest work that will be the last film in a silent-film trilogy, *The Blank Stare*, 2013, in which he explores the inward gaze (introspection, reflection, daydreaming and magical thinking). The film is under production when writing these lines, so most of this text is based on Lester's own words. In the first film of the trilogy, *The Last Smoking Flight* we are presented with a company caught in time and space travels from somewhere on the way to nowhere. The passengers are bored, smoking, daydreaming, disconnected from earthly dwellings and lost in thought. In the second film, *The Big One*, a packed venue of hopeful participants of a lotto draw are hypnotised by a play with luck

rer i situasjoner der tankene kan strømme fritt og fantasier, ønsker og frykt passerer bevisstheten. Resultatet er filmer der mennesker observeres i en tilstand av ettertanke, intime bilder på de mest naturlige og samtidig bemerkelsesverdige situasjoner, i dialog med seg selv. Filmene innbyr til å se både innover og utover – dette er kjernen av kinoopplevelsen, men også en illustrasjon på moderne tid og en kultur som kjennetegnes av posører og kikkere.

The Blank Stare består av en sekvens med fem rom der mennesker, vesener og ånder forbindes gjennom blikket inn i evigheten. Et innadvendt blikk oppstår både hos karakterene i filmen, og hos seerne. I en sømløs lenke beveger filmen seg fra en scene i et hverdagslig venterom til et observasjonsrom på en mental institusjon; fra noe som minner om et bønnerom tilhørende en religiøs sekt, til et selskap av framtidsvesener, og til slutt, et sted der evigheten venter. Filmen har ingen dialog men støttes istedet av et lydspor og musikk komponert av Job David Chajes.

GABRIEL LESTER har hatt soloshow ved Museum Bojmans Van Beuninen, 2011, Rotterdam, Nederland, Z33, 2009, Belgia, The Bloomberg Space, 2007, London, Storbritannia, og Centre d'Art Neuchâtel, 2001, Sveits. Lester har deltatt i dOCUMENTA 13, 2013, Kassel, Tyskland, the Liverpool Biennial, 2008, Liverpool, Storbritannia og Göteborg Biennalen, 2005, Göteborg, Sverige.

where all imaginable twists could change ones fate. The previous two films place characters in a situation in which thoughts could run freely and where fantasies, desires and fears passes the mind. This resulted in films where people are observed in a state of contemplation. These are intimate movies, where man is shown in its most natural as well as remarkable state: in dialogue with himself. The film elevates looking and watching – inwardly and outwardly – to the core subject of a cinematographic experience, but also to an illustration of modern times that can easily be depicted as a culture of posers and peepers.

The Blank Stare consists of a sequence of five rooms in which people, creatures and spirits are all connected by their gaze into infinity. Here arises an inward look, for the characters in the film, but also for the spectator of the film. In a seamless linkage the film moves from a scene of an everyday waiting room to an observation room in a mental institution, what could be the prayer room of a religious sect, a company of creatures in the future and, finally, to a space where infinity awaits. The film does not include any spoken dialogue, but is instead supported by a sound environment and a music composition by Job David Chajes.

GABRIEL LESTER has had solo exhibitions at the Museum Bojmans Van Beuninen, 2011, Rotterdam, The Netherlands, Z33, 2009, Belgium, The Bloomberg Space, 2007, London, UK, and Centre d'Art Neuchâtel, 2001, Switzerland. Lester has participated in dOCUMENTA 13, 2013, Kassel, Germany, the Liverpool Biennial, 2008, Liverpool, UK and the Göteborg International Biennial, 2005, Gothenburg, Sweden.



CEVDET EREK

f. / b. 1974 (TR)
bor i / lives in Istanbul (TR)
www.cevdeterek.com

Med tidligere arkitekturstudier og en mastergrad i lyd i bagasjen, er kunstner Cevdet EreK mer enn komfortabel med å bruke elementer av lyd og rom i sitt arbeid. Fra vi er født, til hjertet slutter å slå, er vi omgitt av rytme og takt som slag for slag, tikk for takk, måler og teller livene vi lever. Telling av tiden er et system vi forstår verden gjennom og organiserer dagene ut ifra. Det er virkelig vanskelig å forestille seg et liv uten dette rutenettet vi navigerer oss gjennom. Siden 2007 har EreK produsert en serie arbeider kalt *Rulers*; ikke tidslinjer, men tidslinjemarkører. De markerer privat-, historisk- eller fremtid i relasjon til et bestemt sted, en person eller en hendelse. Videre kommer tidsmarkørene i form av lyd, så klart.

Ingen gikk uberørt fra Ereks store installasjon på DOCUMENTA 13, *Room of Rythms* (2012). Det store rommet så først tomt ut, og samtidig fylt av lyden fra en sakte men tydelig basstakt, en «lydlig tidslinje» som EreK kaller det. Den fysiske erfaringen av lyd i rom, der man ikke bare hørte, men også følte lyden, var overveldende. De pulserende slagene skapte en følelse av elektrisitet i luften, og verket antok en skulpturell kvalitet. Om det var visuelt minimalistisk, hadde verket i seg selv evnen til å trenge gjennom alt. Det var lett å assosiere opplevelsen med musikk, til rave-fester og våkne netter som går i ett med tidlige morgener. Viktig å understreke er at det var en behagelig opplevelse der man ønsket å bli værende og lytte en god stund.

Den opprinnelige tanken for Momentum var å lage en adaptasjon av *Room of Rythms*, i et av de store industrirommene på Peterson-tomten. Siden alle Ereks lydinstallasjoner er stedsspesifikke, og de industrielle områdene til slutt ikke gikk gjennom, foreslo EreK å vise et av de grunnleggende elementene i *Room of Rythms* – *Week*.

With previous advanced studies in architecture and a master in sound, artist Cevdet EreK is more than comfortable with using the elements of sound and space in his art work. The beats and rhythms that beat by beat, tick by tock, are constantly measuring and counting our lives have surrounded us ever since our first conception and will continue until we can feel it no more as heartbeats. This measurement of time is a system through which we apprehend the world around us and organize our lives. It is truly difficult to imagine a life without this grid through which we navigate. EreK has since 2007 produced a series of work named *Rulers*, which are not timelines themselves, but timeline markers. They mark private, historical or future time in relation to a particular place, a person or an even. These time markers also come in sound of course.

The large installation *Room of Rythms* 2012 by EreK installed at DOCUMENTA 13 2012, left few untouched by the experience. The vast space looked empty at first, while entirely filled by the sound of a slow but distinctive bass beat, a «sonic timeline» that EreK calls it. The physical experience of sound within the space, where one did not only hear, but also feel the sound, was overwhelming. The pulsating beats created a sense of electricity in the air, and the work assumed a sculptural quality. Albeit minimalistic visually, the work in itself permeates everything. It was easy to associate to music, to raves and to late nights turning into early mornings. Important to point out is that it was a pleasant experience and one wanted to stay and listen for a longer while.

The original thoughts for Momentum was to make an adaption of *Room of Rythms*, in one of the vast industrial spaces at the so called Peterson area. Since every installation with sound





Dette er tilpasset den øvre etasjen i kunsthallen og tar for seg ukedagene frem til helgen, legemliggjort av takt, med en linjal og vinduene i bakgrunnen.

CEVDET EREĞ har stilt ut i stort omfang både i Tyrkia og internasjonalt. Nylige separatstillinger inkluderer utstillingen *Week*, Kunsthalle Basel, 2012, Basel, Sveits og *Pattern Anti Pattern*, 2013 Künstlerhaus Stuttgart, Tyskland. Gruppeutstillinger inkluderer *Re:emerge – Towards a New Cultural Cartography*, 2013 Sharjah Biennial 11, Sharjah, UAE, *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, 2013, Museum of Contemporary Art Detroit, Detroit, USA og i CCA Wattis, San Fransisco, USA 2012, *7th Asia Pacific Triennial APT 7 Brisbane*, Australia, *In what language shall I tell you my story*, 2012, Stedelijk Museum Scheidam, Nederland, *DOCUMENTA 13*, 2012, Kassel, Tyskland, *Museum of Manufactured Response to Absence*, 2012, Museum of Modern Art, Kuwait, Kuwait City, *TBA21 Sound Space*, ZKM, Karlsruhe, *Ungovernables – 2012 New Museum Triennial*, New Museum, 2012, New York, USA, *Untitled*, 12th Istanbul Biennial, Istanbul 2012, 2011, *Out of Place*, Darat al Funun, Amman 2011, *Out of Place*, Tate Modern, Level 2, London 2011, *Another Country*, IFA, Berlin 2010, *Home Works 5*, Ashkal Alwan for Contemporary Arts og the Home Works Academy, Beirut 2010, *Tactics of Invisibility*, TBA21, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien 2010, *Centry – Fugacions*, La Capella, Barcelona 2009, *Columns Held Us Up*, Artists Space, New York 2009, *Manifesty Destiny*, Extra City, Antwerp 2009, Istanbul, *traverses*, Palais des Beaux-Arts, Lille 2009, *Just in Time*, Stedelijk Museum CS, Amsterdam 2006, *Poetic Justice*, 8th Istanbul Biennial, Istanbul

that Ereğ set up is highly site-specific, and the industrial spaces didn't fall through in the end, Ereğ proposed to show one of the fundamental elements of *Room of Rythms, Week*, this time suited for the upper floor of the Kunsthalle, dealing with the days of the week which ends with the weekend, embodied in a beat, a ruler and windows in the background.

CEVDET EREĞ has exhibited extensively both in Turkey and internationally. Recent solo-exhibitions include the exhibition *Week*, Kunsthalle Basel, 2012, Basel, Switzerland and *Pattern Anti Pattern*, 2013 Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart, Germany. Group exhibitions include *Re:emerge – Towards a New Cultural Cartography*, 2013 Sharjah Biennial 11, Sharjah, UAE, *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, 2013, Museum of Contemporary Art Detroit, Detroit, USA and in CCA Wattis, San Fransisco, USA 2012, *7th Asia Pacific Triennial APT 7 Brisbane*, Australia, *In what language shall I tell you my story*, 2012, Stedelijk Museum Scheidam, The Netherlands, *DOCUMENTA 13*, 2012, Kassel, Germany, *Museum of Manufactured Response to Absence*, 2012, Museum of Modern Art, Kuwait, Kuwait City, *TBA21 Sound Space*, ZKM, Karlsruhe, *Ungovernables – 2012 New Museum Triennial*, New Museum, 2012, New York, USA, *Untitled*, 12th Istanbul Biennial, Istanbul 2012, 2011, *Out of Place*, Darat al Funun, Amman 2011, *Out of Place*, Tate Modern, Level 2, London 2011, *Another Country*, IFA, Berlin 2010, *Home Works 5*, Ashkal Alwan for Contemporary Arts and the Home Works Academy, Beirut 2010, *Tactics of Invisibility*, TBA21, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien 2010, *Centry – Fugacions*, La Capella, Barcelona 2009, *Columns Held Us Up*, Artists Space, New York 2009, *Manifest Destiny*, Extra City, Antwerp 2009, Istanbul, *traverses*, Palais des Beaux-Arts, Lille 2009, *Just in Time*, Stedelijk Museum CS, Amsterdam 2006, *Poetic Justice*, 8th Istanbul Biennial, Istanbul

BJØRN-KOWALSKI HANSEN

f. / b. 1979 (NO)
 bor i / lives in Oslo (NO)
www.kowalskiness.com
www.haakki.com

Bjørn-Kowalski Hansens arbeid følger mekanismene bak kommersiell markedsføring og forretningskultur (se for eksempel hans verk *Håkki™*, 2001, *City of Brotherly Love*, 2007). Han bruker bedrifter og produkter som et bakteppe for å utforske temaer som sosialt design, sosio-økonomiske endringer som et resultat av globalisering, og hvordan massemedia og populærkultur påvirker vår identitet.

Ved siden av disse større konseptuelle prosjektene har kunstneren også produsert andre verk innenfor vidt forskjellige medier slik som papir, collage, grafiske trykk, installasjoner og videokunst. Disse arbeidene er ofte resultat av månedsvis med «arkeologiske» utgravninger i vår kultur der han konsentrerer seg om og bearbeider materialer fra museums- eller private arkiver, intervjuer eller tilfeldige funn slik som postkort, kart eller lignende. Oppdagelsene kommenterer, setter spørsmålstegn ved eller kaster lys over utforskede temaer og hendelser i vår tid. Et godt eksempel på dette er hans siste arbeid, *Nostalgisk Kapital #1*, 2011, der kunstneren har brukt flere år på å dokumentere og kategorisere logotypene til norske selskaper, og særlig maskotene til norske bedrifter i perioden 1920 – 1970. I hvilken grad er det mulig å snakke om en pris på den nostalgiske verdien som logoen representerer? Hvilke verdier forbandt vi med dem, fra en generasjon til den neste, lokalt og internasjonalt, estetisk og historisk? Logotypene fremstiller den visuelle kulturen til et felles kapitalistisk system; på den måten får de et eget liv og gir løfter om en bedre tilværelse for oss alle. Dette prosjektet er meget relevant for det han har utviklet for Momentum.

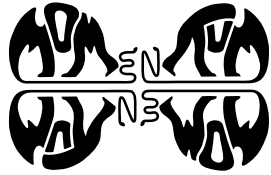
Hansen har designet den offisielle logotypen med elefanten. Elefanten er en versjon av den, blant mossinger, lett gjenkjennelige logotypen for

Bjørn-Kowalski Hansen's body of work is tracing down the mechanisms behind commercial marketing and business culture (see for instance his works *Håkki™*, 2001, *City of Brotherly Love*, 2007). He uses corporations and products as a back-drop to examine thematics like social design, socio-economical changes as a result of globalization and how mass-media and popular culture is influencing and affecting our identity.

Alongside these larger conceptual projects the artist has also produced other works in a wide variety of mediums such as works on paper, collages, graphic prints, installations and video. These works often have their origins in months of "archaeological" excavations in our culture where he is honing and processing materials from museum or private archives, interviews or found ephemera like post cards, maps or such, that again comments, question-marks or sheds light on unexplored thematics or events of our times. A good example of this is one of his latest works, *Nostalgisk Kapital #1*, 2011 (Nostalgic Capital), where the artist has used several years to document and categorize the logotypes of the Norwegian enterprises, and especially the mascots of the Norwegian enterprises during the period 1920 – 1970. To what degree is it possible to speak about a price on the nostalgic value that their logos represent? What values did we attach to them, from one generation to another, locally and internationally, aesthetically and historically? The logotypes are somehow the visual culture of a corporate capitalistic system, and as such they start to have a life of their own where they are promising a better life for us all. This project is highly relevant for what he has developed for Momentum.

Hansen has designed the official logotype with the elephant. The elephant is a variable





papirfabrikken PETERSON som ligger i bygningen vegg i vegg. Han har også lagd alle handelsvarene som selges på biennalen, der noen er tilgjengelige i «katalogboksen». Hansen leker med det som blant mange oppfattes som den minst interessante delen av en biennial, nemlig produkter for salg. Ideen om biennalen forminsket til en handelsvare, en fetisj, et tegn på at «jeg var der» og samtidig en betydelig kulturell verdi. Personen som bruker koppen, handlenettet eller hva som helst med Momentum-elefantene som et merke beviser at han eller hun faktisk var på biennalen. Videre sier logoen noe om hva som anses som dårlig smak. Hansens arbeid er som et sosiologisk forstørrelsesglass rettet mot ulike former for verdi og hvem vi, som kulturelle forbrukere, tenker at vi er.

I tillegg til dette vil Hansen presentere en variasjon av arbeidet *Coffiest*, 2009, der han bruker den klassiske science-fiction romanen *The Space Merchants* fra 1952 av Frederik Pohl og Cyril M. Kornbluth som et bakteppe for sitt prosjekt. Et av merkene som nevnes i denne romanen er *Coffiest*. Kunstneren har designet en logo og gjennom det norske Patentstyret søkt om rettigheter for navn og merke. Kunstneren eier merket som er for salg.

BJØRN-KOWALSKI HANSEN studerte Fine Art ved Kunstnerakademiet i Trondheim. Nylige soloutstillinger har vært på Kunstnerbanken, Telemark Skien, Unter Drunter, Malmö, og Gallery Yujiro, London. Han har hatt utstillinger i Hellas, Tsjekkia, Egypt, Sør Korea, Ungarn, Tyskland, Russland og i USA i tillegg til Norge og var den norske representanten på den nordiske paviljongen på Dak'Art Biennalen i Dakar, Senegal, 2012, *Into the Rabbit Hole*.

of the, for Moss, very well known logotype for the paper-factory PETERSON next door. He also made all the official merchandise for the biennial which is sold at the biennial, and some parts are available in the "catalog box". Hansen is playing with what is considered by many the lowest and most un-interesting thing about a biennial, the merchandise. The idea of the biennial cooked down to a mere merchandise, a fetish, a token of "I was there" and at the same time a significant of cultural value (the person who is using the cup, the tote-bag or whatever with the Momentum elephants on is by using the merchandise proving that he/she actually went to the biennial) at the same time it is also saying something about what also is considered "bad taste". His work is putting his finger on added value, real value and a socio-logical magnifying glass on who we, as cultural consumers/productioners think we are.

In addition he will present a variation of the work *Coffiest*, 2009, where he use the classic sci-fi novel *The Space Merchants* from 1952 by Frederik Pohl and Cyril M. Kornbluth as a backdrop for his project. One of the brands that are mentioned in this novel, is *Coffiest*. The artist has designed a logo, and through the Norwegian patent office, (Patentstyret) applied for the rights to the name and brand. The artist owns the brand and it is for sale.

BJØRN-KOWALSKI HANSEN studied Fine Art at the Academy of Fine Arts in Trondheim. Recent solo exhibitions have been held at Kunstnerbanken, Telemark Skien, Unter Drunter, Malmö, and Gallery Yujiro, London. He has exhibited in shows in Greece, Czech rep., Egypt, South Korea, Hungary, Germany, Russia and in the US other than in Norway and was the Norwegian representative in the Nordic Pavilion of the Dak'Art Biennial in Dakar, Senegal, 2012, *Into the Rabbit Hole*.



f. / b. 1966 (RU)
 bor i / lives in St. Petersburg (RU)
 www.i-20.com

Sergei Bugaev Afrika bruker alle mulige medier i kunsten sin, og hans performancer, videoinstallasjoner og større skulpturelle installasjoner har ofte et politisk innhold det kan ta tid å forstå. For Momentum har Afrika valgt noen få portretter av de utallige han fant under et besøk på et fotografiverksted i en fabrikk da han egentlig arbeidet med noen andre, nye verk. Blant søppelet utenfor fabrikkene oppdaget Afrika noen gjenstander som viste seg å være metalltavler med portretter av forskjellige individer. Jo mer Afrika gravde, jo flere tavler fant han.

Bildene har en ting til felles: de viser døde mennesker. Dette er portrettene som festes til gravsteinene og minnesmerkene i russiske kirkegårder. Å rusle i en kirkegård i Russland er en interessant opplevelse der du aldri kan føle deg alene; det er mennesker som stirrer på deg fra alle hjørner, som har møtt sin skjebne og ikke lenger er med oss. Bildene viser hvordan menneskene så ut og kanskje hvilken tid de levde i. Noen ganger gir de også et hint om hva personen elsket, som når den unge mannen i bildet har på seg en politihatt; da vet vi at dette antagelig var hans yrke. Omtrent som en arkeolog begynte Afrika å spa i jorden og grave frem restene fra langt tilbake i tid. Han fant tusenvis av portretter som av en eller annen grunn var blitt ansett å være ubrukelige, kanskje på grunn av en ripe på platen, kanskje bildet ikke var plassert riktig på midten, eller kanskje lakken ikke var perfekt. Noen av portrettene har siden blitt rammet av en normal nedbrytning etter å ha ligget i jorden i årevis, mens andre ser så nye ut som om de ble lagt der i går. Afrikas arbeid med å finne frem, samle og ivareta portrettene av de døde kan selvfølgelig tolkes på mange måter. Hva er det som konserveres, hvilket minne eller identitet er det som blir

Sergei Bugaev Afrika uses all possible mediums in his art work, and his performances, video installations, large-scale sculptural installations and much more, are often politically charged in ways not always easily discernible at first. For Momentum, Afrika chose only a few portraits of individuals from the large amount of portraits he found. While visiting a photography work-shop in a factory when producing some (other) new works, Afrika discovered some items in the dirt outside and started to look more closely. The items were metal plaques with portraits of all different kinds of people. The more Afrika dug, the more plaques he found.

The images have one thing in common: they portray dead people. These are the portraits that are placed on the grave stones and tombs in the Russian graveyards. To take a stroll in a graveyard in Russia is an interesting experience as you are never left feeling alone, there are images of people staring at you from every angle, people who have met their fate and are no longer among us. The images tell us what the individuals looked like, perhaps in what time, and sometimes also it gives away a small detail about what this person loved, like if the young man in the picture is wearing a police cap, then we know what probably used to be his line of work. More or less like an archeologist, Afrika started to dig in the earth and excavate the remnants from a very long time back. He found thousands of portraits that for some reason or another had been deemed unusable, perhaps there was a scratch in the surface, perhaps the image was not centered or maybe the email wasn't perfect. Some of the portraits have since been attacked by a normal decay from lying in the dirt for years, and some are as fresh as if they were placed there yesterday. Afrika's





tatt vare på? Hvordan så livene til disse menneskene ut, hvor mange styresett gjennomlevde de? Hva var dødsårsakene? Hva ville ha hendt hvis de levde nå? Hvorfor ble tavlen kastet, enda det er vanskelig å se noen ødeleggelser? Portrettene vekker alle mulige spørsmål. Noen av dem har å gjøre med selve fotomediet. Hvordan ivaretas et menneskeliv etter døden, og hvordan kan et bilde formidle noe av det?

SERGEI BUGAEV AFRIKA har arbeidet aktivt i Russland og internasjonalt siden begynnelsen av 1980-tallet. Han har utstilt hyppig og hatt soloshow i institusjoner slik som MAK-Østerisk Museum for Kunsthåndverk, Wien, Østerrike, Pori Kunstmuseum, Pori, Finland, Det Russiske Nasjonalmuseet, St. Petersburg, Den Russiske Paviljongen under den 48. Venezia Biennalen, Venezia, Italia, og Museet Kuppersmuhle Für Moderne Kunst, Duisberg, Tyskland. Han har deltatt på flere prestisjetunge utstillinger, slik som den 2. Moskva Biennalen eller *The American Effect*, Whitney Museum of American Art, New York, *Russia!*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, eller *Berlin-Moscow/Moscow-Berlin 1950 – 2000*, Martin-Gropius Bau, Berlin, Tyskland.

action of taking the time to find, collect and preserve the portraits of the dead can of course be interpreted in many ways. What is it that is preserved, what kind of memory or identity is being taken care of? What did the lives of these people look like, how many state systems did they live through? What was the cause of death? What would have happened if they lived now? Why was the plaque discarded even though it is difficult to see any visual damages? The portraits awaken all sorts of questions. Some of them touch on the medium of photography itself. What sort of index does a human being do, and how can a picture convey some of it?

SERGEI BUGAEV AFRIKA has worked actively in Russia and internationally since the beginning of the 1980s. He has exhibited extensively and has had solo-shows in institutions such as MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, Austria, Pori Art Museum, Pori, Finland, the State Russian Museum, St. Petersburg, the Russian Pavilion in the 48th Venice Biennale, Venice, Italy and the Museum Kuppersmuhle Für Moderne Kunst, Duisberg, Germany. He has participated in numerous prestigious exhibitions, such as the 2nd Moscow Biennial or *The American Effect*, Whitney Museum of American Art, New York, *Russia!*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, or *Berlin-Moscow/Moscow-Berlin 1950 – 2000*, Martin-Gropius Bau, Berlin, Germany.

f. / b. 1974 (DE)
 bor i / lives in Berlin (DE)
<http://www.antifilm.de/>

Det er noe unikt ved måten Clemens von Wedemeyer forteller en historie på. Tid og sted er både avgjørende og uvesentlige. Ta for eksempel videoverket *Otjesd/Leaving*, 2005, der filmen fanger en forestilt scene av mennesker som venter på visum foran det tyske konsulatet i Moskva. I et enkelt femtenminutters opptak – der kameraføringen minner om de store russiske mesternes teknikk – følger kameraet langsomt en ung kvinne som forsøker å finne veien inn i bygningen. De russiske dialogene er ikke dubbet eller tekstet, noe som skaper forvirring hos seeren. Følelsen av uorden forsterkes av det uopphørlig bevegende kameraet og det faktum at opptaket verken er fra konsulatet eller Moskva, men fra en skog i nærheten av Berlin. Et annet eksempel er filmen *Muster* fra 2012, en triptyk vist på tre sammenkoblede skjermer som et triangel. De tre forskjellige filmene brukte samme skuespillere, samme hovedrollenehavere og samme setting (et kloster utenfor Kassel), men hadde tre forskjellige tidsrammer (1945, 1973 og 1990).

I Momentum presenterer von Wedemeyer videoinstallasjonen *The Inner Campus* fra 2008. Tokanalvideoen er et resultat av en serie med intervjuer lagd ved University of Santa Barbara i California, USA, i mai 2008 med studenter på campus. Spørsmålene og svarene kretser rundt campus som et geografisk og psykologisk-historisk område, og studentenes forståelse av seg selv og forholdene til andre. På hvilken måte er campus et offentlig sted? Campus blir en type mikrokosmos som reflekterer verden utenfor. Hvordan dannes og defineres grensene mellom det offentlige og det private? Wedemeyer har en sterk interesse for fenomener slik som grenser, blikk, skjermer og "den fjerde vegg" som skillelinjer mellom virkelige og fiktive rom, og filmen som en utforskning av dette området.

There is a unique way to how Clemens von Wedemeyer tells a story. Time and place are both crucial yet at the same time as it isn't important at all. Like for instance in the looped video work *Otjesd/Leaving*, 2005, where the film captures an imaginary scene of people waiting for visas in front of the German consulate in Moscow. In a single fifteen minute shot, which recalls the camera work of the great Russian masters, the camera slowly follows a young woman trying to fight her way into the building. The different dialogues in Russian are not dubbed or subtitled, creating for the viewer an atmosphere of confusion and disorientation. This is further enhanced by the incessantly moving camera, and the fact that the scene was shot neither at a consulate nor in Moscow, but in a forest near Berlin. Or the film *Muster*, 2012, a triptych shown on three connected screens in a triangular formation. The three different films used the same actors, the same three leading roles, the same setting (a monastery outside Kassel) but were set in three different time frames (in 1945, 1973 and 1990).

In Momentum, von Wedemeyer present the video installation *The Inner Campus*, 2008. The two-channel video is a result of a series of interviews made at the University of Santa Barbara, California USA in May 2008 with students on the campus. The questions and answers revolve around the geographical and psychological-historical space of the Campus and the students' understanding of themselves and their relationships. In what meaning is the Campus a public space? The Campus is here a form of a microcosmos that reflect the world at large. What constitutes the boundary between the public and the private? If there is no visible fence, what are the psychological boundaries between public



Clemens von Wedemeyer, *The Inner Campus*, 2008.

Noen begreper dukker opp i flere intervjuer og kan trenge en liten forklaring. Disse er:

UCSB University of California Santa Barbara med omtrent 20.000 studenter.

ISLA VISTA også nevnt som IV; beryktet for sin Halloween-feiring i gatene av boligområdet og langs klippene, rett ved Stillehavet og i nærheten av campus. Åtti prosent av innbyggerne er studenter mellom atten og tjuetre år, i tillegg til universitetsansatte og immigranter fra Sentral- og Sør-Amerika.

BANK OF AMERICA Under demonstrasjonen i 1970, som respons på Vietnamkrigen og på grunn av stigende leiepriser, ble en av Bank of Americas filialer brent ned midt i Isla Vista. Den amerikanske regjeringens respons var å sende nasjonalgarden som brukte flere dager på å roe ned de rasende studentene.

CLEMENS VON WEDEMEYER har utstilt i høyt tempo internasjonalt. Gruppeutstillinger og biennaler er blant andre dOCUMENTA 13, 2012, Kassel, Tyskland, *La Triennale, Paris*, Palais de Tokyo, 2012, Paris, Frankrike, *Fokus Lodz Biennale*, 2010, Lodz Polen, *Revolutions – Forms That Turn, 16th Biennale of Sydney*, 2008, Sydney, Australia, *Multiplex: Directions in Art, 1970 to now*, MoMA, 2007 – 8, New York, USA, *Skulptur Projekte Münster*, 2007, Münster, Tyskland, *The California Files, re-viewing side effects of cultural memory*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2007, San Francisco, USA, *4th Berlin Biennale*, 2005 Berlin, Tyskland, *Moscow Biennale of Contemporary Art*, 2005, Moskva, Russland.

and private spheres? How are such boundaries defined? Wedemeyer has an ongoing interest into the phenomenons of borders, gazes, screens and the “fourth wall” as divisions between real and fictitious spaces, and the film is an investigation in the area.

Some terms that appear in several interviews might need to be explained further. these are:

UCSB University of California Santa Barbara with ca 20.000 students.

ISLA VISTA also mentioned as IV = Isla Vista is notoriously famous for the Halloween celebration on the streets of the residential area and along the cliffs, right on the Pacific Ocean and it is located next to the campus town. It is inhabited to 80% of students 18 to 23 years old, also of University employees and immigrants from Central and South America.

BANK OF AMERICA In response to the Vietnam War and due to rising rents, a branch of the Bank of America was burned on the central square in Isla Vista during a demonstration in 1970. This made the U.S. government respond by sending the «National Guard», which used several days to calm the raging students.

CLEMENS VON WEDEMEYER has been exhibiting with a high pace in an international setting, group exhibitions and biennials include dOCUMENTA 13, 2012, Kassel, Germany, *La Triennale, Paris*, Palais de Tokyo, 2012, Paris, France, *Fokus Lodz Biennale*, 2010, Lodz Poland, *Revolutions – Forms That Turn, 16th Biennale of Sydney*, 2008, Sydney, Australia, *Multiplex: Directions in Art, 1970 to now*, MoMA, 2007 – 8, New York, USA, *Skulptur Projekte Münster*, 2007, Münster, Germany, *The California Files, re-viewing side effects of cultural memory*, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2007, San Francisco, USA, *4th Berlin Biennale*, 2005 Berlin, Germany, *Moscow Biennale of Contemporary Art*, 2005, Moscow, Russia.

BILDER · PHOTOS

- 14 · Goran Hassanpour, *Tower of Babel*, 2011 (Foto: Vegard Kleven)
19–20 · Hassan Khan *Muslimgauze R.I.P.*, 2010. 8” 7”, HD Video. Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel.
24–25 · Loulou Cherinet, Stills from ongoing postproduction of material filmed in Addis Ababa, Stockholm and Moss. © Loulou Cherinet 2013
27 · Lisi Raskin *Able Archer* '83, 2008. Vinyl record, 12”, silkscreened key, 24 mins. All images courtesy of Lisi Raskin and Iconoclast Editions.
Lisi Raskin *Able Archer* '83, 2008. File folder insert, checklist Titan launch section, 15 pages. All images courtesy of Lisi Raskin and Iconoclast Editions.
29 · Titan II Missile Crew on alert in mid-1960's. Museum Director Yvonne Morris on alert in 1983. Senator Mo Udall and Vice President Hubert Humphrey visiting Missile Site 571-7 in the late 1960's. All images Courtesy of the Titan Missile Museum, Tucson, AZ, USA.
31 & 33 · Jan Christensen *Yessirnosir*, 2008–2013. Acrylic paint, wallpainting, 746 × 612 cm. Photo: Jan Christensen. Courtesy: Gerhardsen Gerner, Oslo/Berlin.
35 · Stine Marie Jacobsen, Installation shots, *Direct Approach*, 2013, Momentum Kunsthall. Photo: Vegard Kleven.
36 · Stine Marie Jacobsen, still from *Kai Schneider, SAW II*, 2013. Stine Marie Jacobsen, still from *Olad Aden, Friday the 13th*, 2013.
39 · Laura Horelli, stills from *Letter to Mother (Working Title)*, 2013. HD Video Installation.
Supported by Alfred Kordelin Foundation and AVEK (The Promotion Centre for Audiovisual Culture), Helsinki
Courtesy Galerie Barbara Weiss, Berlin.
43 · Johan Zetterquist *Proposal No 29 A Monument Celebrating the End of Capitalism as We Know It*, 2013. Photo: Vegard Kleven.
45 · Johan Zetterquist *Proposal No 12 A Monument Expressing our European Gratitude Towards the United States of America for Hosting the Puritans*, 2013.
48–49 · Gabriel Lester, *The Blank Stare*, 2013, Arri Alexa data-still, courtesy the artist, gallery Fons Welters, Amsterdam and Leo Xu Projects, Shanghai
51 · Cevdet Ereğ, *7 & Circular Week Ruler*, 2011. Ruler and directional loudspeaker, 00.27 min., mono, loop – Photo Peter Cox, Courtesy AKINCI, Amsterdam
52 · Cevdet Ereğ, *Circular Week Ruler*, 2011. Photo Peter Cox, Courtesy AKINCI, Amsterdam
55 & 57 · Bjørn-Kowalski Hansen, *Coffiest*, 2013
59–60 · Sergei Bugaev Afrika, *Illustrations to the Russian Book of Dead*, 2012. Courtesy of the artist and Sigmund Freud Museum of Dreams, St. Petersburg.
63 · Clemens von Wedemeyer, *The Inner Campus*, 2-channel Video Installation, 2008, HD, color, 55 min, courtesy KOW Berlin, Galerie Jocelyn Wolff, Paris (c) VG Bild Kunst Bonn

BASIC(S)

~~LAW~~

Leif Magne Tangen

«Don't bend; don't water it down; don't try to make it logical; don't edit your own soul according to the fashion. Rather, follow your most intense obsessions mercilessly.»

– Franz Kafka

INTRO

Da jeg passerte Bundestag-komplekset i Berlin for noen måneder siden, så jeg, sandblåst i glass i øynehøyde, de første seksten artiklene av den tyske grunnloven. Jeg bor i Tyskland¹, som jeg synes er for byråkratisk, som har for mange regler og vedtekter og for mange formaliteter.

!

Jeg ble slått av skjønnheten ved artiklene i den tyske grunnloven, som med en gang slår fast at menneskelig verdighet er ukrenkelig og skal beskyttes av all statsmakt². Fra tidligere visste jeg at retten til å danne 'Vereine'³ var en del av grunnloven, så ved å skimme gjennom for å finne denne spesielle delen, leste jeg for første gang Artikkel 5.3

Kunst og vitenskap, forskning og undervisning er gratis for alle. Tilgang på gratis undervisning frigjør ingen fra grunnloven.

En grunnlov som ikke bare anerkjenner kunsten, men har en underartikkel som innleder denne, før vitenskap? *Vel dig* imponerende. (Passasjen jeg søkte etter var Artikkel 9.1. Den erklærer retten til å danne foreninger og selskap. Det interessante er: Den offisielle, statlig aksepterte oversettelsen til engelsk setter ordet «corporation» (altså «selskap» før «association» («forening»)⁴, noe

“Don't bend; don't water it down; don't try to make it logical; don't edit your own soul according to the fashion. Rather, follow your most intense obsessions mercilessly.”

– Franz Kafka

INTRO

Pacing past the Bundestag complex to a meeting a few months ago, I caught sight of this row of texts. Etched in glass, at eye level: the 16 first Articles of the German Basic Law. I am living in Germany¹, a country I find too bureaucratic, with too many laws and regulations, and too many formalities.

!

From the very first I was struck by the beauty of the Article stating that human dignity is inviolable and is to be protected by all stately powers².

I already knew that the right to form 'Vereine'³ was part of the Basic Law, so by scanning to find this particular part, I read, for the first time, Article 5.3.

Arts and sciences, research and teaching shall be free. The freedom of teaching shall not release any person from allegiance to the constitution.⁴

A constitution that not only acknowledges the arts, but has a sub-article starting with it, with science coming after? Very impressive.

(The part I was searching for was Article 9.1. It proclaims the right to form associations and corporations. The interesting thing is: The official state-approved English translation puts the word "corporation" before "association"⁵, which gives

som gir teksten en helt annen betydning enn den originale tyske).

Den tyske grunnloven har en tone som er flere lysår unna den norske. I den norske er ytringsfrihet nevnt for første gang i Artikkel 100⁵. Man kan selvfølgelig hevde at det ikke handler om hvor i grunnloven artikkelen står, så lenge den er der. Kunst nevnes ikke med ett ord, og kultur bare en gang – som en henvisning til Samefolkets rett til å utvikle sin egen kultur.

Norge og Tyskland har selvfølgelig hatt ulike løyper frem til sine nåværende grunnlover. Da Norge var i ferd med å overrekkes fra Danmark til Sverige som krigserstatning i 1814⁶, så noen menn muligheten til å danne grunnlag for en norsk, uavhengig grunnlov. Det norske ordet «Grunnlov» er beslektet med det engelske ordet «ground».

I statsrepublikken Tyskland (BRD) formulerte de en ny grunnlov i 1949. Det bør forklares at det tyske ordet «Grundgesetz»⁷ kan oversettes både til KONSTITUSJON og GRUNNLOV («Grund» svarer etymologisk til det engelske ordet «ground»). I følge Wikipedia unngikk de begrepet «Verfassung» (konstitusjon), da det ble sett som en midlertidig grunnlov, ment til å vare bare inntil Øst og Vest ble gjenforent.⁸

Begge grunnlovene er produkter av sin tid. Jeg har blitt fortalt at den norske grunnloven var radikal da den ble skrevet ned. Fra dagens perspektiv er den ikke det. Den er byråkratisk, stiv, og etter min mening setter den statens behov mye høyere enn individets. Den tyske «Grundgesetz» er annerledes ved at den ble formet like etter andre verdenskrig, en tid da menneskerettighetene ble tatt opp.

Jeg har liten kunnskap om hvorfor «Kunst» og «Verein» var så viktig for tyskerne i 1949 og om hvorfor disse to ordene⁹ fikk en slik betydning for den tyske GG. Men jeg kan bruke mine egne erfaringer som en case study. Da vi etablerte det ikke-profiterende D21 Kunstraum¹⁰ i Leipzig i 2006, ble vi enige om å organisere oss – og dermed registreres – som et såkalt «eingetragener Verein»¹¹. Nå kan en hvilken som helst gruppe på minst sju personer danne en forening, men dersom du registrerer den blir den en juridisk person i seg selv. Dette var viktig for oss; det markerte muligheten

the text a very different effect than that of the original German.)

The German Basic Law sets a tone that is light-years ahead of the Norwegian Basic Law. In the Norwegian Constitution, freedom of speech is mentioned for the first time only in Article 100⁶. One might of course argue that it's not a question of placement in the constitution, as long as it is present. But it shouldn't have the feel of an afterthought. Art is not mentioned at all and culture only once – in reference to the rights of Sami people to develop their own culture.

Of course, Norway and Germany have taken two different routes during different times to their current Basic Laws. In Norway, when the country was about to be handed over by Denmark to Sweden as compensation for the war in 1814⁷, some men saw the opportunity to start forming a Norwegian independent Basic Law. The Norwegian word for constitution is "Grunnlov". It is a cognate with the English word "ground".

In the Federal Republic of Germany (BRD) a new Basic Law was formulated in 1949. It should be noted that the German word "Grundgesetz"⁸ may be translated as both BASIC LAW and FUNDAMENTAL LAW ("Grund" corresponds etymologically to the English word "ground"). According to Wikipedia, they avoided the term "Verfassung" (constitution), since the 1949 Basic Law was seen as a temporary solution, intended to last only until the BRD was reunited with the GDR⁹.

Both these two Basic Laws are products of their time. I've been told that the Norwegian "Grunnlov" was radical, at the time it was written. From today's perspective, it is not. It is bureaucratic, stiff and, in my opinion, it puts the needs of the state very much above those of the individual. The German Grundgesetz is different in that it is shaped by the time after World War II, a time during which the Declaration of Human Rights was adopted.

I don't know much about of why "Kunst" and "Verein" were so important for the Germans in 1949, so important that those two words¹⁰ had such an impact for the German GG. But I can use my own experiences as a case study. When we established the non-profit art space D21

for at det uavhengig drevne kunstrommet kunne overtas av noen andre, hvis og når vi ville bli lei. På den måten ble vi et nytt medlem av den tyske «Kunstverein»-tradisjonen¹². Det var da jeg lærte at det finnes foreninger for alt; fra foreldregrupper som deler en jordfleck hvor barna kan leke sammen, til foreninger som kjemper for ulike rettigheter. De kan være beregnet for å skulle gi fortjeneste eller ikke, og er et fundament i tysk kultur. Jeg har ikke tall på hvor mange foreninger en gjennomsnittstysker er medlem av, men selv er jeg medlem av mer enn ti stykker. Alt fra venner av samtidskunstmuseet i Leipzig, til en retts-hjelpforening¹³ og en foreldre-og-barn-forening. «Vereinigungsfreiheit», friheten til å danne foreninger, er BIG DEAL i Tyskland. Den er så integrert i tysk kultur at du ikke legger merke til det, selv når du bor der. Og visstnok er det bare Frankrike og Sveits som har lignende ordninger forankret i sine respektive grunnlover. Nå er det også slik at en forening kan være medlem av en annen forening, «eingetragen» eller ikke. Ta D21 Kunstraum som et eksempel igjen: Den er medlem av ADKV, en forening for tyske kunstforeninger, medlem av en forening for øst-tyske kunstforeninger, og en arbeidsgruppe (et uregistrert foretak) for uavhengige kunstrom i Leipzig¹⁴.

Til en viss grad er foreningen en sosial møteplass, en struktur som gir mennesker mulighet til å møte andre med lignende interesser. Hvor effektivt «Vereinsarbeit» faktisk er, kan man spørre seg selv om. Ordningen speiler selvfølgelig samfunnet det er en del av, som elsker byråkrati.

Også i Norge finnes det kunstforeninger, og de har en lang tradisjon. Grovt sett er den lik den tyske. Tradisjonen er mer eller mindre like gammel, men alt i alt har de ikke den samme makt som sine tyske motparter. Hver by i Tyskland har en kunstforening. Ofte har de også et «Städtische Galerie» og noen ganger en kunsthall i tillegg til et kunstmuseum.

Hvorfor? Som svar på dette finnes forskjellige teorier. Først må man akseptere (en stadig krympende) *Wohlfahrtsstaat*¹⁵. Tyskland oppfant velferdssystemet – og de er fortsatt ganske gode på det. Etter min hukommelse var det innført og utviklet av og under Otto von Bismarck¹⁶ som

Kunstraum¹¹ in Leipzig in 2006, we decided to get organized – hence register – as an “eingetragener Verein^{12”}. Now, any group of at least seven people can form an association, but if you register it, it becomes a legal entity. This was important to us, it marked the possibility of the independently run art space to be run by someone else, if and when we got tired of it. In doing so, we became a new member of the German Kunstverein tradition¹³. That is when I learned that there are associations for everything: from a group of parents that has a patch of land for their children to play together to groups fighting for their rights, whatever they may be. They can be for-profit or not-for-profit. They are a founding element in German culture. I have no numbers on how many Vereine an average German is a member of, but I am member of more than ten. Everything from friends of the contemporary museum in Leipzig, to a legal-help association¹⁴ and a parent-children association. “Vereinigungsfreiheit”, freedom of association, is a BIG DEAL in Germany. It is so integrated into German culture that you do not see it, even if you live here. And, it would appear, only France and Switzerland have similar arrangements anchored in their constitutions. But, in addition, a Verein can be member of another Verein, “eingetragen” or not. Consider again D21 Kunstraum. It is a member of the ADKV, a Verein for German Kunstvereine – D21 is also member of a Verein for East-German Kunstvereine, and a working-group (not-registered Verein) of independent art spaces in Leipzig¹⁵.

So, to a certain extent, the Verein is a social meeting point, a structure for people to meet other people with similar interests. One might of course wonder how effective all this “Vereinsarbeit” is. To be sure, they mirror to a certain degree the society that they are a part of, which loves bureaucracy.

There are Kunstvereine in Norway as well. And they of course also have their history, one quite similar to the German history: the tradition is more or less just as old, but altogether, they do not possess the same strength as their German counterparts. Every city in Germany has a Kunstverein. Often, they also have a “Städtische Galerie” and sometimes a “Kunsthalle” and a

etablerte et sosialt sikkerhetssystem gjennom et pensjonsstøttefond som skulle kunne brukes etter behov og ved avgått pensjon. Ordningen var lønnsom da den gjennomsnittlige levealderen på slutten av nittenhundretallet var lavere enn den gjennomsnittlige pensjonsalderen (som ikke var regulert på den tiden). En viktig del av «Wohlfahrtsstaat» er å heve det felles utdanningsnivået; kunst er en hjørnestein, noe som alle burde kjenne til; det Gombrich ville kalle mental møblering. Kunsten har vært en innarbeidet del av tysk kultur i mer enn trehundre år. Det dreier seg om et behov.

Norge har en mindre borgerlig tradisjon. Landet er en relativt ung stat, og har for det meste vært styrt av sentrums-venstre-fløyen av det politiske spekteret i sin ca. hundre års eksistens, med temmelig flate sosiale hierarkier og selvfølgelig en moderne «Velferdsstat».

Et annet poeng er den desentraliserte organiseringen av kulturfinansieringen. Norge er ett land med nitten fylker. Disse er langt mindre selvstyrte enn de tyske Bundesländer¹⁷, og siden de er mindre selvstendige påvirker dette også budsjettene. Hvert «Bundesland» i Tyskland har sin egent Kulturstiftung¹⁸. Fordelen er krystallklar: Akkurat som det er Kunstvereine i hvert lille hjørne av Tyskland, finnes det kulturarbeidere, spredd ut over landet. Ikke at dette forhindrer sentralisering¹⁹, men det hjelper. Ulempen er like krystallklar: Kulturstiftung tilbyr eventuell delfinansiering. Som søker må du som regel skaffe den resterende halvparten selv, og selvfølgelig, i for eksempel Sachsen²⁰, er det vanskelig siden Bundeslandet er økonomisk underutviklet. Det er få finansieringsmuligheter for et prosjekt. En annen ulempe er at beløpene som utdeles er relative lave. D21, som får ut relativt mye offentlig støtte, får opp imot 10.000 EURO i året²¹. Kulturstiftung des Bundes²² har et program rettet mot initiativer innenfor kunsten, med mål om å finansiere og bygge ekspertise «capacity building»²³. Prinsipielt er dette ment å hjelpe forskjellige strukturer til igjen å hjelpe seg selv²⁴. Det både virker og virker ikke; det bidrar til at de ulike gruppene blir flinkere i det administrative arbeidet, nettverksbygging og prosjektutvikling – men, det er ikke nok finansiering tilgjengelig og

modern and a contemporary museum as well.

Why? There are different theories about this. First, one must accept the (ever-declining) *Wohlfahrtsstaat*¹⁶. Germany invented the welfare system – and they still are pretty good at it. As I recall, it was implemented and developed by and under Otto von Bismarck¹⁷, who built up a social security system through pension trust funds, which were to kick in when needed and after retirement. What made it so profitable was that the average life-span in the late 20th century was lower than the average retirement age (which was not regulated at the time). Part of the purpose of the “Wohlfahrtsstaat” is to raise the common education level. In this context, art is a cornerstone, something that everybody should know about, much like what Gombrich would call mental furnituring. The arts have been an implemented part of German culture for more than 300 years. It is thus a matter of need.

Norway has less of a bourgeois tradition. It is indeed a young state, mostly being governed by the center-left of the political spectrum for the better part of its more than hundred year-old existence, with fairly flat social hierarchies and of course a modern Wohlfahrtsstaat. It could also be that money, in Norway, follows other paths when there is a surplus.

Another point is the decentralized organization of funding for culture. Norway is one country, although it has nineteen counties, yet the counties are much less self-governed than the German Bundesländer¹⁸, and since they are less independent in Norway by comparison, so are their budgets. Each Bundesland in Germany has its own Kunststiftung¹⁹, which often has juries for the different arts that decide over the applications they receive. The advantage is crystal clear: Just as there are Kunstvereine in each little corner of Germany, the “Kulturarbeiter”, the workers of the different cultural industries, are more spread out. Not that this hinders centralization²⁰. But it helps. The disadvantage is just as clear: It is mostly matching funding. So, as an applicant, you normally need to dig up the other 50% yourself, and of course, in for example Saxony²¹, that is not easy since the Land is eco-

70 veldig lite privat støtte ettersom den private støtten som eksisterer går til mer anerkjente grupper og institusjoner.

PAUSE

Den norske filmen *Piratene*²⁵ handler om arbeidsløs ungdom i den lille norske byen²⁶ Svolvær, der reguleringen av fiske og eierforhold, representert av eldre menn i stripete dresser, kontrollerer at man ikke fanger mer enn det som lønner seg²⁷. Ungdommene bestemmer seg for å starte en piratradio som «snakker deres eget språk». Det det fører med seg, selvfølgelig, er trøbbel med politiet²⁸. Filmen viser en forvandling av basen knyttet til forholdet mellom base og overbygning; et norsk opprør på mikronivå, som slås hardt ned på – men de fortsetter å sende til siste slutten. Tematikken refererer til en situasjon som er både vekker interesse og ikke vekker interesse i det norske og det tyske samfunnet: Arbeidsledighet. Å se denne filmen igjen like etter at Margaret Thatcher døde, får nittitallet og totusen-tallet til å virke som en lek, noe å fortelle barnebarna om, en tid gjennomsyret av ironi (nittitallet) og apolitisk-politisk aktivisme (totusen-tallet)²⁹.

II

Selv om Norge og Tyskland er forskjellige; Norge er et av de få landene der arbeidsledighet er et ikke-tema³⁰ og den statlige støtten er sterkere enn noensinne, er Tyskland «lokomotivet» til den europeiske økonomien med en mye høyere³¹ arbeidsledighet, har begge landene en relativt sett stor andel av befolkningen som defineres som «uføretrygdede³²» og som dermed er i en slags tidlig pensjonisttilværelse. Mange av disse tvinges til å delta på bestemte kurs med den enkle hensikt at politikerne skal kunne fortelle massene (eller media) at arbeidsledigheten er lav³³.

Disse statistikkene inkluderer ikke de som velger å leve i gruppen som betegnes som fattig eller som en lav- inntektsgruppe, slik mange kunstnere og kuratorer gjør i store deler av sine liv. I Norge utdannes alt for mange kunstnere³⁴. Likevel, i Tyskland er det få statlige eller fylkesvis arbeidsstipender å søke på. Stipendene kan gjerne bare søkes hvert annet år, og normalt får man et

onomically underdeveloped. There are not many other ways to get funding for a project. Another disadvantage is that the sums involved are comparably low. D21 Kunstraum, which is well funded, gets up to 10.000 euros a year²². Kulturstiftung des Bundes²³ has a program directed towards art initiatives, aiming to fund capacity building²⁴ Basically, this is supposed to help different initiatives help themselves²⁵. Which does and does not work. It helps the different structures to improve in their administrative work, their networking, and their project development – but there is no funding to be had and hardly any private support; the private support that does exist goes to better-known structures and institutions.

PAUSE

The Norwegian film *Piratene*²⁶ is about unemployed youths in the small Norwegian city²⁷ of Svolvær, where the regulations of fishery and ownership, represented by middle-aged men in pinstriped suits, dictate that no more fish than needed shall be caught²⁸. The youths decide to start a pirate radio station that speaks “their” language. Of course it gets them into trouble with the police²⁹. The film speaks of a base / superstructure-themed transformation of base; a Norse revolt on a micro level, which is attacked, hard – but they continue transmitting until the very end. The film refers to a situation which is both of strong interest and of no interest at all in the Norwegian and in the German society: unemployment. Watching this film again recently after Margret Thatcher died (presumably due to stroke³⁰), makes the 1990s and 2000s seem like a short stroll in the park, something to tell the grandchildren about, a time high on irony ('90s) and on an absence of political activism ('00s)³¹.

II

Although different, Norway and Germany – with Norway being one of the few countries where unemployment is a non-issue³² and state support is stronger than ever, and Germany being the “locomotive” of the European economy with a much higher³³ unemployment rate – both countries have a very high percentage of workers, being

arbeidsstipend kun en gang i livet³⁵ og for ett år. Til sammenligning virker den norske utdelingsordningen mer liberal og glamorøs³⁶. Men det er den ikke. Norge er et land langt nord uten mange naboer, med høye priser på nesten alt bortsett fra telefoner og flyreiser. Åpenbart kan langt fra alle kunstnere leve på stipend, utsmykningsoppdrag eller undervisning. Noen passer ikke inn i disse ordningene. Har de da heller et kommersielt galleri i ryggen, eller selger de sin kunst fra atelieret? Ikke regn ikke med det; kunstmarkedet er tydelig konservativt og sentralisert. Det følger en sirkulær modell:

Anerkjent akademi <—> anerkjent arbeid <—>
anerkjent galleri <—> anerkjent kunstmarked <—>
anerkjent samler³⁷

Dermed er det opp til kunstneren å skape kunst som passer til dagens kommersielle marked for å overleve. Dette merkes ikke dersom kunsten faktisk aksepteres for hva den er, men så snart den ikke lenger er i takt med markedet settes dialogen om salgbarhet i gang: «hvordan være fleksibel nok» anses som en versjon av den protestantiske arbeidsetikk; tilpass eller dø. Dette gjennomsyrrer hele systemet bortsett fra beslutningstakerne; disse oppfattes som grunnleggende og nødvendige, de blir aldri kritisert. Fordelen med det globale kunstmarkedet, i hvert fall i teorien, er at det alltid vil være et galleri som ønsker å vise kunstnerens arbeid. I så tilfelle er det antageligvis også samlere som vil kjøpe, og dermed et marked som passer galleriets profil. Med andre ord eies ikke galleriene av kunstnerne; kunstnerne støttes, men står også i gjeld til galleriene som formidler arbeidene deres til et større (og mer pengesterkt) publikum. I Tyskland er det kommersielle gallerier nesten overalt. En by som Berlin har hundrevis av kommersielle gallerier som til en hver tid definerer seg og lever av salg. I Leipzig er det seks. I Oslo ... hvor mange er det i Oslo³⁸? Spørsmålet er, hva er grunnen til at det er så vanskelig å leve av å være kunstner? Eller for å si det på en annen måte, hvorfor er det to kunstnerdrevne gallerier i Leipzig for hvert kommersielle galleri, og hvorfor er situasjonen i

defined as on disability pension³⁴ and thus in early retirement, or forced to attend certain capacity-building programs, all of which relate to political interests of being able to tell the masses (or the media) that unemployment rates are down³⁵.

These statistics do not include those who choose to live in what is to be considered poor or low-income situations. These categories apply, for instance, to many artists and curators. In Norway, too many artists are being educated³⁶. But still, in Germany one can apply for very few state or Bund working grants, nominally every second year, and normally you can get a state or Bund working grant only once during your lifetime, and for one year only³⁷. In comparison with this, the style of the Norwegian state seems both liberal and glamorous³⁸. But it is not. It is a country far north without many neighbors, with high prices for almost everything, except mobile phones and airfares. Obviously, far, far from everything, artists can live on stipends, “Kunst am Bau”³⁹, and teaching. Some do not fit any of those possibilities. Would they then have a commercial gallery or would their studio situation allow them to sell their own work? I do not think so: the art market is conservative and centralized... It follows a circulatory scenario.

Good academy <—> good work <—> good gallery <—> good art fair <—> good collect / ions / tors⁴⁰

So it is up to the artists to do work that is suited for today's commercial market, in order to be adaptable. This is not noticeable, if the artists' work is actually accepted for what it is, but as soon as it is no longer in tune with the market, the commodification debate of the work will commence; how to be flexible enough is seen as an expanded version of the Protestant work ethic: adjust or die. This runs through the whole system, though the ones who are decision-makers will be seen as constitutive, as necessary. The advantage with the global art market is that the style and interest, in theory at least, can be such that one can almost always find a gallery that wants to show your work. If this is so, then there are probably collectors buying, and if so, there are surely art fairs that fit the profile of gallery.

Oslo den samme? I moderne tid har kunstnere alltid måttet kjempe for retten til å vise sitt arbeid. Noen fordi deres bestemte teknikk (for eksempel fotografi) ikke var definert som en kunstform, og dermed ekskludert, andre fordi de ble oppfattet som for unge. Med andre ord; steder som Kunstnernes Hus, Stiftelsen Fotogalleriet, UKS i Oslo og lignende eksempler rundt om i verden var utopiske³⁹. I dag er disse stedene etablert som institusjoner. De har ofte en anorektisk kuratorisk profil hvor betrakter må ha inngående viten om historien og logikken til nyere kunsthistorie for å følge hva som blir utstilt. Ut fra et gitt perspektiv kan det virke som en post-utopisk tilstand, opprettholdt av de samme maktstrukturene som (i utgangspunktet) ble etablert for å ivareta kunstnernes rettigheter. Dermed har vi et høyt antall kunstnerdrevne gallerier. De er ikke-kommersielle og har ofte en kort levetid. Disse galleriene etterstreber sjelden å imitere de større institusjonene men ligner oftere et Duchampisk atelier, fylt med ... ting, kaos, eksperimenter og anarkistiske uttrykk. Kort sagt, unndrar disse galleriene seg den protestantiske arbeidsetikken.

III

Kunstneren utvikler metoder for å tolkes av kritikere, kuratorer, gallerieiere, samlere og publikum. Så – spørsmålet er skremmende – Hva får kunstnere til å fungere?

Dieter Roelstraete skrev for noen år siden: In 1964, Arthur C. Danto published an influential essay titled "The Art World," the first text to more or less theorize the phenomenon, in direct response to his epiphany-like experience of seeing Andy Warhol's Brillo boxes for the first time. In this essay, Danto famously coined the formula "an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art world" as an answer to the question as to what was needed to be able to see Warhol's installation of Brillo boxes as a work of art (as opposed to the original Brillo boxes, which were designed, ironically, by a middling Abstract Expressionist named James Harvey). That he should have used the term "atmos-

In other words, the galleries are not owned by artists, and thus the artists are supporting but at the same time in debt to galleries who bring their works to a larger (and monetarily stronger) audience. In Germany, there are commercial galleries almost everywhere. A city like Berlin has at any given time hundreds of galleries supporting themselves from sales. In Leipzig there are six. In Oslo... How many are there in Oslo⁴¹? The question is What makes this so difficult to live with? Or in other words, why are there two artist-run spaces in Leipzig for every commercial gallery, and why is the situation in Oslo similar? Artists have throughout the modern era fought for the right to show their work for various reasons – some because their particular technique (e.g. photography) wasn't defined as art and was thus excluded, some of them because they were seen as too young. In other words: places such as Kunstnernes Hus, Stiftelsen Fotogalleriet, UKS (all in Oslo) and many around the globe were utopian⁴². These are now manifested as institutions following anorectic curatorial profiles where the logic of the recent past is necessary in order to understand any given artistic (or institutional) strategy. So, from a certain perspective it can be seen as a post-utopian condition, sustained by the very same structures of power that were initially established to ensure the rights of the artists. And thus there are many artist-run galleries. They are not-for-profit and often ephemeral in their nature, they seldom try to mimic the larger institutions, more often it may look like a Duchampian studio, stuffed with, well... stuff – chaotic, experimental and anarchistic. In other words an escape from the Protestant work ethic.

III

The artist develops strategies that need to be interpreted by critics, curators, gallerists, collectors, and viewers. So, the question is daunting: What Makes Artists Tick?

Dieter Roelstraete wrote a few years ago that: "In 1964, Arthur C. Danto published an influential essay titled "The Art World," the first text to more or less theorize the phenomenon, in

phere" to describe this system now seems uncannily prescient – a prophecy of enveloping mists, fogs, fuzzinesses, and other dematerializations to come, many of which were meant to assure his audience that the idea of art would not only collapse into an *art world*, but that this art world would in turn shrink further still to become equated – in a properly post-Warholian, post-Factory manner (the "factory" is Warhol's well-chosen name for his diminished view of the possibilities of the idea of the art world) – with an *art market*⁴⁰.

Jeg tror dette er sant, om ikke annet er det en enkel unnvikelse å si at betingelsen for å forstå et kunstverk er en kunstverden⁴¹ – og at denne kunstverdenen er et kunstmarked. Men, jeg vil påstå at kunstproduksjonen ikke foregår der den lages; en utopisk situasjon. Linus Torvald, oppfinneren av det åpne kildesystemet og gratis operativsystemet Linux, har en lov, Linus Lov, som erklærer at alle motivasjoner faller inn under de tre kategoriene «overlevelse», «sosialt liv» og «underholdning». Til en viss utstrekning har han rett. Først kommer de grunnleggende forholdene; de absolutte nødvendighetene er de du vil dø for å holde på. Deretter følger de sosiale båndene mellom deg og dem du ønsker å være i kontakt med (uansett om de ønsker det eller ei), og til slutt følger underholdning: «Det er sjakk. Det er maling. Det er den mentale gymnastikken involvert i å forsøke å forklare universet.» Det er her de tre møtes i en uløselig konflikt; kunstnere (i likhet med hackere, som Linus snakker om) har kanskje ikke samme begrep om overlevelse som, la oss si, noen som har studert for å bli advokat (for eksempel). Kunstnerne samler alle sosiale bånd og all underholdning i kunstverdenen. Det er her slike tilfeller som kunstnerdrevne gallerier dukker opp. Ofte er et atelier gjort om til galleri, eller et rom vist til offentligheten som dermed har utviklet seg til å bli et – kanskje til og med kommersielt – galleri, slik at overlevelsen, den sosiale tilknytningen og underholdningen er alt-i-ett. Dette tror jeg er en viktig motivasjon for kunstnerdrevne steder (i motsetning til kommersielle gallerier og andre produksjons steder, slik som institusjoner

direct response to his epiphany-like experience of seeing Andy Warhol's Brillo boxes for the first time. In this essay, Danto famously coined the formula "an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art world" as an answer to the question as to what was needed to be able to see Warhol's installation of Brillo boxes as a work of art (as opposed to the original Brillo boxes, which were designed, ironically, by a middling Abstract Expressionist named James Harvey). That he should have used the term "atmosphere" to describe this system now seems uncannily prescient – a prophecy of enveloping mists, fogs, fuzzinesses, and other dematerializations to come, many of which were meant to assure his audience that the idea of art would not only collapse into an *art world*, but that this art world would in turn shrink further still to become equated – in a properly post-Warholian, post-Factory manner (the "factory" is Warhol's well-chosen name for his diminished view of the possibilities of the idea of the art world) – with an *art market*⁴³.

I guess this is true, or at least it's an easy solution to define the terms needed to understand how the work of art is dependent on an art world⁴⁴ – and that this art world is an art market. But, I would suggest that the production of art does not take place where it's made; this is a utopian situation.

Linus Torvald, the inventor of the open source operating system Linux, has a law, Linus' Law, that states that all motivations fall in the categories of "survival", "social life", or "entertainment". In a certain sense he is right. First there are the basic things, the essentials you'll die for. Then there are the social ties between you and those you want to keep track of and be in contact with (no matter whether they themselves want to be in contact), and finally you have entertainment: "It's chess. It's painting. It's the mental gymnastics involved in trying to explain the universe." And it's here where the first of the three notions finds itself in a catch-22 situation: artists (as hackers, which Linus of course is talking about) might not have

og eksterne agenter). Dette er relevant for et utstillingssted; men hva så med skapelsen av kunst (hvor enn den faktisk foregår)? Hackeren beskrives av Linus som en som gjør noe fordi han syns det er utrolig interessant. Kunstnere, tror jeg, er mer innstilt på overlevelse når det gjelder kunst. Ikke på en psykoanalytisk, moderne, hysterisk, nervøs måte: Nei, de er meget intelligente mennesker som anerkjenner at det ikke finnes annet de kan gjøre. KUNST er det de kan og vil gjøre.⁴²

IV

Det gikk to år før jeg forstod tittelen på Jan Verwoerts forelesningsserie (eller essay om du vil), «Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea» – og det er flere av oss som har hørt spøken om konsept-kunstneren som begynte å male fordi han gikk lei av ikke å tjene penger. I sitt berømte essay vektla Max Weber den organiske forbindelsen mellom begrepene arbeid og tid ved å trekke inn en bestemt tidsforståelse i sin forestilling om den protestantiske arbeidsetikken. Denne holdningen er den som nærer kapitalismen. Optimaliseringen av tid, organiseringen av tid; den regelmessige arbeidstiden som kjernen i livet.

Og selvfølgelig kan ikke kunst være lønnsomt. Den kan ikke utnyttes på samme måte som arbeidere i frihandelsområdene eller helsearbeidere i Europa. Det er ikke mulig å presse rytmen av kritisk tenkning. Man kan hevde at arbeidsflyten til samtidskunst(nere) er individuell og anti-autoritær. Arbeidsflyten er individualisert til det ekstreme og bidrar dermed ikke til tidens tid-er-penger dikotomi. Med andre ord en arbeidsetikk som utfordrer den rådende protestantiske etikken.

Dette betyr ikke at kunstnere ikke kan utnyttes⁴³. Det finnes flere mekanismer som utnytter kunstneres arbeidskraft og produkter. En av disse er utstillingshonorar⁴⁴ kontra produksjonsbudsjett. Etter hvert som produksjonskostnadene har steget de siste tiårene, har også budsjettet til en viss grad blitt justert, ofte på bekostning av kunstneres utstillingshonorar. Dette siden budsjettene for galleri- og institusjoner ikke har blitt oppgradert i overensstemmelse med de

the same notion of survival as, let's say, someone who has studied to become a lawyer, all social ties and all entertainment are through the art world. This is where something like an artist-run gallery comes in. Often it's a studio either turned into a gallery or on display in public and thus turned into a gallery – even a commercial gallery – and the survival, social ties, and entertainment are all in one phenomenon. That is, I think, a major motivation for artist-run spaces (vs. commercial galleries and other production facilities such as institutions and external agents).

So that this could be one motivation for an exhibition space, what about the studio, and the making of art (wherever that actually takes place)? Hackers are described by Linus as people who do something because they find it extremely interesting. Artists, I think, are more in a kind of survival mode when it comes to art. Not in a psychoanalytical, modern, hysterical, nervous way. No, they are hyper-intelligent people who often acknowledge that there is nothing else they can do. This is what they can and want to do.⁴⁵

IV

It took me two years before I understood the title of Jan Verwoert's essential lecture series (or essay, if you prefer) "Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea" – and more than one of us has heard the joke about the conceptual artist who started doing painting because he was tired of not making any money. In his famous essay, Max Weber emphasized the organic connection between the concepts of work and time by incorporating a particular sense of time in his concept of the Protestant work ethic. This attitude is the one that nursed and still nurses capitalism. The optimization of time, the organization of time; regular work time as the center of life.

And of course, art cannot be profitable. It cannot be exploited the same way as workers in Free Trade Zones or healthcare workers in Europe. This is because it's not really possible to force the rhythm of critical thought. So one can claim that the workflow of contemporary art(ists) is in part individual and anti-authoritarian. The

økte produksjonskostnadene. Et annet poeng er kunstmarkedets strukturer, der galleriene gjerne forlanger 50 prosent av salget, ofte uten å legge produksjonskostnadene på bordet. Påskuddet for å gjøre dette er de høye kostnadene som kreves for å drive et galleri og de faste utgiftene og prosjekts- (les: kunstmarkeds-⁴⁵) relaterte kostnader. Med tilførselen av kunstmarkeder, kombinert med stadige meldinger om kommersielle gallerier som legger ned, kan man spørre seg om kunstmarkedet krymper eller om inntektene til de fem prosent mest lønnsomme øker (som alle andre steder)?

Så har du den private og den offentlige utnyttelsen av kunstnere. Produksjon av kunst (eller samtidskunst om du vil) er det som driver kunstverdenen. Kunstnere presses ikke bare til å handle i samsvar med institusjonenes og markedets krav, men også til å opprettholde deadliner og forholde seg til de gitte finansielle forholdene⁴⁶. Alt dette mens kunstnerne faktisk er de som sørger for at museene, galleriene, kritikere og kunstmarkedet holdes i live; uten dem ville det ikke vært noen museer, ingen gallerier, ingen kunstmarkeder eller kritikere. Jeg mener ikke med dette å si «hva hvis»; men heller WTF! Selv om rettighetene fortsatt er på kunstneres side, er faktum at de utnyttes av parter som ikke kan kontrolleres av kunstnere. Med andre ord, hvorfor er det ikke flere institusjoner og kommersielle gallerier som eies av kunstnere?

Det er godt kjent at begrensede midler kan være et resultat av økonomisk nødvendighet. I Florian Zeyfangs «Introducing Poor Man's Expression⁴⁷» og i katalogteksten⁴⁸ «Poor Man's Expression – Technology, Experimental Film, Conceptual Art» forklarer Florian Zeyfang og Martin Ebner at tittelen «antyder en forenklet måte å visualisere komplekse forhold på»⁴⁹, en viss DIY-holdning, selvfølgelig. I denne sammenhengen må ikke dette forstås som et politisk eller estetisk valg, men som en holdning. Zeyfang & Ebner fortsetter:

A certain moment of self-organization and independence, a taking-of-ground within a limited period of time, was explored by a number of self-organized spaces in Berlin

workflow is individualized in the extreme and thus not does not subscribe to the "time is money" dichotomy – in other words a work ethic that challenges the prevailing Protestant ethic.

Which is not to say that artists cannot be exploited⁴⁶. There are several mechanisms in place to exploit the labor and products of artists. One of these is fees⁴⁷ vs. production budget. As production expenses have risen over the last few decades, so has the production budget to a certain degree been adjusted, often on the behalf of the artist's exhibition fee. This is due to the fact that the gallery or institutional exhibition budget hasn't been adjusted accordingly. Another would be the structures of the art market, where the gallery often charges 50% or more of sales, often without putting any production costs on the table. The argument for doing this is the high costs of running a gallery with overhead and project-related (read: art fairs⁴⁸) costs. With the growth of art fairs combined with the seemingly never-ending reports of galleries closing, one can ask whether the art market is shrinking or whether the income of the top 5% earners is (as everywhere else) increasing.

This is thus the private and the public exploitation of artists. Their production of art (or contemporary art if you like) is what drives the contemporary art world. There is pressure on artists to perform according to institutional and market standards in terms of deadlines but also according to given financial contexts⁴⁹. And without the art produced, by artists, there would be no museums, no galleries, no large biennials, no art market, and no critic (of art). I am not saying this in a "what if" sense, but in a "WTF" sense. Although the rights still remain with the artists, the rights are de facto ultimately being exploited by third parties not controlled by artists. In other words, why are there not more institutions and commercial galleries owned by artists?

It is well known that reduced means can result from economic necessity. In the "Introducing Poor Man's Expression"⁵⁰ by Florian Zeyfang and in the catalogue⁵¹ essay of their "poor man's expression – Technology, Experimental Film, Conceptual Art" , Florian Zeyfang and Martin

throughout the 1990s, and as many of those spaces were later institutionalized, this era of activities and practices deserves to be revisited.

Antydnet her er en systemkritikk, det er ikke til å benekte; det er å se på strukturer som har dannet systemet slik det er i dag. Samtidig stilles spørsmålet om hvordan man skal gå videre. De ser på forbindelsen mellom «fattig»⁵⁰ og «mindre»⁵¹ som et produksjonsmiddel og en måte å leve på.

Norges og Tysklands grunnlover forutsier ingen av disse tingene. Selvfølgelig. De verken kan eller har lov til dette da de de er de laveste fellesnevnerne for samfunnene de definerer⁵². På tross av det større incentivet mot kunst i Tyskland ser man ingen tydelige tegn på at staten støtter kunstverdenen; heller ikke i Norge selv om kulturbudsjettet øker. Videre kan man si at foreninger er en grunnleggende tysk rettighet, men de fleste kunstnerdrevne stedene organiseres uten å bruke denne muligheten. Det innebærer nemlig mer byråkrati.

DIVERTIMENTO

Alexander Kluge, som følger en stolt tradisjon fra det tjuende århundre ved å rette troen mot deltaelse i sosialt liv⁵³, skrev en gang:

Federal elections, Olympic celebrations, the actions of a sniper troop, a premiere in the Große Schauspielhaus (a traditional Berlin theater that was torn down in 1988) are all considered «public.» Events of enormous public significance such as child-rearing, working at one's job, or watching TV at home are thought of as «private.» The collective social and societal experiences that people in fact generate in the contexts of living and the production process cut across these compartmentalizations.

Oppdelingen av samfunnet i mindre deler er noe Kluge har skrevet om og jobbet mot i de siste femti årene. I deres felles bok *The Public Sphere and Experience* hevder Kluge og Oscar Negt at realismens viktige formål ikke er å validere reali-

Ebner explain that the title “suggested a simplified means of visualizing complex relationships” , a certain DIY attitude of course. This must in this context not be understood as a political or aesthetic choice but as an attitude. Zeyfang & Ebner continue:

“A certain moment of self-organization and independence, a taking-of-ground within a limited period of time, was explored by a number of self-organized spaces in Berlin throughout the 1990s, and as many of those spaces were later institutionalized, this era of activities and practices deserves to be revisited”.

Suggested here is a system critique; we are looking into structures that made the system this way, and at the same time proposing the question about how to proceed. They look into the connection between poor⁵² and minor as means of production and a way of living as well.

The Basic Laws of Norway and Germany do not predict any of these things – naturally: they can't and are not allowed to, as they are the lowest common denominator for the societies they belong to⁵³. So, despite there being a bigger incentive towards art in Germany, one cannot see clear traces of the state supporting the arts, but as in Norway the cultural budget is increasing. Also, one can say that Verein are a basic German right, but most artist-run spaces do not use this in their organization. It increases the bureaucracy, so often either an artist works alone, or if it is a group organizing together, they might form a Verband, not a Verein.

DIVERTIMENTO

Alexander Kluge, who is following a proud twentieth-century tradition of placing faith in participation in social life⁵⁴, once wrote:

“Federal elections, Olympic celebrations, the actions of a sniper troop, a premiere in the Große Schauspielhaus (a traditional Berlin theater that was torn down in 1988) are all considered “public.” Events of enormous public significance such as child-rearing, working at one's job, or watching TV at home

teten men å protestere mot den. Kluge og Negt skriver blant annet at:

This protest derives its energy from an expanded imaginative faculty that trusts the normative power of the factual as little as it does the rational logic of discourse.

Denne typen motbevegelse kan også sees i sekstiårenes «Incidental Communities»⁵⁴. Nå er kanskje spranget fra nordmenns manglende respons, via teorier om den offentlige sfæren som seksjonert produksjon, til hippiene, å strekke det litt langt; men bær med meg⁵⁶. Organisasjonene for «Intentional Communities» i USA på sekstitallet var den nye generasjonens respons på etterkrigstidens situasjon. Og de genererte og bekreftet så klart forandring. Religiøse eller ikke; de satte et spørsmålstepp ved virkeligheten slik massemedia, femtitallets politikk og foreldregenerasjonen presenterte den. Borgerrettsbevegelsen, beat generasjonen, science fiction, rock & roll, psykedelisk musikk og så videre åpnet opp for nye måter å se livet på. Mange, hvis ikke alle disse miljøene, hadde en stor andel av kunstnere. Fra den mest banale Land Art til massive komplekser og kunstnerdrevne samfunn slik som Drop City⁵⁷ og Libre⁵⁸. Med andre ord kollektivt, utopisk og hinsides. Jeg er overbevist om at drivkraften til å være kunstner, uansett endringer og markedets uforutsigbare reaksjoner på kunsten, ligger i viljen til å teste ut nye måter å skape og leve på. Det er alltid på en eller annen måte kritisk i sin kjerne

THE END.

are thought of as “private.” The collective social and societal experiences that people in fact generate in the contexts of living and the production process cut across these compartmentalizations”.

Basically, the compartmentalization of society is something Kluge has been writing and working against for the last fifty years. In his co-written, enigmatic book *The Public Sphere and Experience*, he and Oscar Negt claim that the essence of realism is not to validate reality but to protest against it. Further they suggest that:

This protest derives its energy from an expanded imaginative faculty that trusts the normative power of the factual as little as it does the rational logic of discourse.

This kind of counter-movement can also be seen in the sixties intentional communities. Now, the leap between the lack of response from the Norwegian public via theories of the public sphere as a compartmentalized production to the hippies might seem a stretch, but bear⁵⁵ with me. The creation of intentional communities in America in the sixties was a response to the postwar situation by the new generation. And of course they generated and affirmed changes. Religious or not, they all questioned the reality presented by the mass media, the politics of the fifties, and the parental generation. The civil-rights movements, the beat generation, science fiction, rock&roll, psychedelics, music, etc. opened up new ways of looking at the world. Artists were involved in most if not all of these movements and phenomena -- from the most banal earth art to massive complexes and artist-run communities such as Drop City or Libre⁵⁶. In other words commune utopian and beyond. It is my firm belief that the normal drive towards being an artist, however it might change if an art market reacts positive towards the specific work of an artist or not, always has the drive to test out new ways of production or ways to live. It's always somehow critical at the core.

THE END.

LEIF MAGNE TANGEN er født i Lofoten og bor i Leipzig, Tyskland. Der etablerte han i 2006 D21 Kunstraum Leipzig. Han har vært leder for PIEROGI Brooklyn Leipzig og Stiftelsen Fotogalleriet, Oslo, Norge. Sammen med Sarah Schipschack har han etablert Reihe Experimentalfilm, en ambulerende visningsserie for kunstnerfilmer og produksjonsfirmaet vitakuben. I 2013 gjør de prosjekter ved steder som House of Arts Brno, Atopia, Oslo og Kurant, Tromsø. vitakuben er for tiden involvert i produksjoner av kunstnere som Knut Åsdam, Loretta Fahrenholz, Declan Clarke, Emilija Skarnulyte mfl.

- 1 Det at jeg ikke bor i Berlin, der de fleste av mine venner bor, gjør denne følelsen enda sterkere. Du kan si at jeg trekkes mot Berlin.
- 2 Min oversettelse (Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.)
- 3 Foreninger – en stor greie i Tyskland – f.eks. Kunstvereine.
- 4 http://www.gesetze-im-internet.de/englisch_gg/englisch_gg.html#p0050
- 5 I Tyskland, Artikkel 5.
- 6 Kiel-traktaten tvang Danmark til å gjøre dette da Danmark-Norge var på den tapende side av Napoleons-krigene. Norge gikk i krig mot Sverige tidlig i 1814, tapte, og den personlige alliansen mellom de to landene begynte (og ble avsluttet i 1905), I mellomtiden ble Norges Grunnlov anno 17. Mai 1814 underskrevet på Eidsvoll.
- 7 Forkortet GG.
- 8 Men grunnloven tillot Länder (fylker) å bli en del av BRD ved å oppta grunnloven ved en enkel flertallsavstemning, som alle fem tidligere øst-Länder gjorde. «Die Wände» var aldri tiltenkt og skapte ikke en TREDJE, NY Stat av de to; tvert om ble DDR konsumert av BRD – frivillig.
- 9 Det bør sies at ordet Kunst ikke er klart definert etter det jeg kunne se, men en god gjetting er at det antagelig hadde et mer konservativt innhold enn det vi i dag opererer med under «samtidskunst»-paraplyen.
- 10 Kort historie: da Leipzig-malerne var på toppen av sin bølge ankom jeg Leipzig og følte meg fremmedgjort av dem (det hender fortsatt at jeg våkner om natten da samboreen min må roe meg ned og jeg drømmer at jeg skal til en åpning for «samtidskunst» og tvinges, som Alex i A Clockwork Orange, til å se på malerier). Vi etablerte D21 som det første kuraterte selvstendige (ikke-institusjonelle) rommet i Leipzig, drevet av ikke-kunstnere.
- 11 Det er en forskjell mellom en forening som er stiftet av noen og en som er registrert i følge Vereinsgesetz, som regulerer dannelsen av (og forbundet mot) foreninger.
- 12 Kunstverein har en veldig sterk tradisjon i Tyskland som markerer borgerskapets engasjement gjennom medlemskap, ofte brukt som klubber som tilbyr finansiell støtte til kunst og kunstnere. D21 er medlem av ADKV – Arbeitsgemeinschaft Deutsche Kunstvereine – paraplyenorganisasjonen som samler de tyske kunstforeningene. Jeg er faktisk medlem av to slike.
- 13 Nei, vi er medlem av to forskjellige foreninger for uavhengige kunst-rom i Leipzig.
- 14 Som ikke må blandes med sosial-staat. Det sist nevnte handler om lov, hvordan et land defineres for eksempel i grunnloven, – og normalt sett som mer passiv hjelp til de som trenger det, mens Wohlfahrtsstaat handler mer om utvikling og distribusjon av sikkerhet og rikdom for alle borgere i et land.
- 15 Men kun som et steg mot å skape et forbud mot sosialistiske (marxistiske) møter. Von Bismarck var redd for påvirkningskraften Pariserkommunen kunne ha i hans stat.
- 17 Fylker.
- 18 Kulturråd.

LEIF MAGNE TANGEN is a curator and producer based in Leipzig, Germany. In 2006 he initiated D21 Kunstraum Leipzig, Germany, he has been director of PIEROGI Brooklyn Leipzig, Leipzig and Fotogalleriet Foundation, Oslo, Norway. Together with Sarah Schipschack he has established Reihe Experimentalfilm, a screening series for artists' moving images and the production platform vitakuben. In 2013 they will be organizing projects in places such as The House of Arts, Brno, Atopia, Oslo and Kurant, Tromsø. vitakuben is currently producing films by artists such as Knut Åsdam, Loretta Fahrenholz, Declan Clarke, Emilija Skarnulyte and others.

- 1 Also, not living in Berlin, where most of my German living friends resides intensifies most of these feelings. I guess you could say I gravitate towards Berlin.
- 2 My translation.
- 3 Associations – a big deal in Germany – e.g. Kunstvereine
- 4 http://www.gesetze-im-internet.de/englisch_gg/englisch_gg.html
- 5 http://www.gesetze-im-internet.de/englisch_gg/englisch_gg.html#p0050
- 6 In Germany, it is in Article 5
- 7 Or GG.
- 8 But in addition, the Basic Law allowed Länder (counties) to join the BRD by adapting the Basic Law by a simple majority vote, which all five former East-Länder did. “Die Wände” was never intended to create and did not create a third, new State out of the two, rather, the GDR was consumed by the BRD – willingly.
- 9 It should be stated that the word “Art” is not clearly defined as far as I could find out, but a solid guess would be to say that it probably has a more conservative base than what we operate with here under the “contemporary art” umbrella.
- 10 In short: I arrived in Leipzig at the peak of the popularity of the so-called Leipzig painters, and I instantly felt strangled by the phenomenon (I still wake up in the middle of the night from nightmares about having to go to an opening of “contemporary art” and being forced to watch Leipzig painting, a similar feeling that Alex in A Clockwork Orange must have felt, and my partner has to calm me down).”
- 11 There is a difference between an association simply founded by someone and one that is a registered association according to the Vereinsgesetz, the law regulating the associations and the formation (and ban) of such.
- 12 The *Kunstverein* has a very strong tradition in Germany. It marks the engagement of the bourgeoisie through membership, and is often used as a club, financing art and artists. D21 is a board member of the ADKV, the umbrella-Verein for the German kunstvereine.
- 13 I am actually a member of two of these...
- 14 No, we are actually members of two different associations of art spaces in Leipzig.
- 15 *Which should not be confused with the Sozialstaat. The latter is a matter of law – how a state is defined for instance in its constitution – and normally is seen as something more passive, a distribution of help to those who need it. Wohlfahrtsstaat is much more the development and distribution of security and wealth for all inhabitants of a country.*
- 16 But only as a move in order to catalyze the ban of socialist (Marxist) meetings, since he was worried about the implications the Paris Commune could have in his states.
- 17 Federal States.
- 18 Arts Council.
- 19 Leipzig in the east, Frankfurt in the south, and Cologne in the west – and Berlin as the general hub, where everybody ends up in the end.
- 20 Where I live.

- 19 Leipzig i Øst, Frankfurt i sør, Köln i vest og Berlin er plassen alle flytter til etterhvert.
- 20 Der jeg bor.
- 21 Dette innebærer opp til fire-fem separatutstillinger og tre gruppeutstillinger, en filmfestival, seminarer og talks. Det er knapt en uke uten at noe skjer. Dette fører til at ingen av de involverte betales for jobben de gjør, noe som igjen og igjen undergraver enhver mulighet til å utvikle en moderne, ikke-fattig- kunstner-arbeiderklasse- struktur.
- 22 Det tyske kulturrådet.
- 23 Som sveitserne kaller det.
- 24 Som regel betyr dette å finne måter eller midler for å forstå og utvikle PPP – public private partnership. Dette fungerer faktisk i Vesttyskland på grunn av et velutviklet forhold mellom private og korporative penger for å støtte små kulturelle strukturer slik som foreninger og lignende.
- 25 Filmen fra 1981 grunner i og skildrer en situasjon som en ukjent i Norge i dag: arbeidsledighet blant ungdom. Uvisst om dette er bevisst eller ikke, men Pump Up the Volume er blitt en amerikansk midt-vestlig, middelklasseversjon av piratene.
- 26 Knapt nok innbyggere eller urban (service-) struktur til å kunne kalles en by / city andre steder i verden; Svolvær er i dag større enn noen sinne med sine 4000+ innbyggere.
- 27 for å sikre sin egen investering, i stedet for å la arbeiderne jobbe et par dager eller uker ekstra for minstelønn. Fiskerierneingen i Lofoten er sesongarbeid, i perioden (omtrent) fra januar til april.
- 28 I filmen har investorene stor politisk makt og dermed stor påvirkningskraft mot media og politiet.
- 29 Man kan selvfølgelig påstå at kunst alltid er politisk. Det er dog tydelig at de i de første tiårene av 2000-tallet at kunsten i stor grad var politisk apatisk.
- 30 Eller 3%; omtrent som den konstante bevegelsen i arbeidskraft (fra en jobb til en annen).
- 31 10% eller rundt 18% i det som var øst, og 5% i tidligere vest.
- 32 På uføretrygd – med andre ord ikke i stand til å ansettes på grunn av 50% eller mer inhabilitet.
- 33 Med andre ord ganske likt måten drapsavdelingen i tv-serien The Wire manipulerer oppklaringsraten.
- 34 Det åpenbare er å redusere antall studenter til kunstakademiene, eller på andre måter å minske mengden unge mennesker som ønsker å bli kunstnere: Kulturnytt kl. 8, 5. mars, Knut Løyland ved Telemarksforskning: «Problemet med kunstfeltet er at det er mange, mange syslere i denne bransjen, og at det er et kronisk overskuddstilbud av kunstnere.» «...redusere tilstrømninger til kunstneryrkene, og det kan jo selvfølgelig være et politisk mål, sånn som A. Enger formulerer seg så ligger jo det på en måte i kortene at en ønsker å redusere tilstrømninger...»
- 35 For tiden satt til 18.000 EUR.
- 36 Hvor kunstnere kan få arbeidsstipend over mange år, pr. dags dato satt til mellom 150.000 og 300.000 NOK.
- 37 Dette kan antageligvis ses som en sirkel hvor akademiet, på utsiden, peker inn på det gode arbeidet. Gode kunstnere kan muligens erstatte godt arbeid (sannsynligvis).
- 38 Ingen vet helt sikkert, de fleste legges ned, det ene etter det andre.
- 39 I følge Fredric Jameson i hans bok Archaeologies of the Future var utopisk alltid en politisk sak.
- 40 (Jena Revisited) Ten Tentative Tenets, e-flux journal, <http://www.e-flux.com/journal/jena-revisited-ten-tentative-tenets/>
- 41 Roelstraete refererer også til en annen tekst skrevet av ham selv, som påstår at samtidskunst meget mulig kan være i det mest vesentlige det samme som kunstverdenen.
- 42 Det kan selvfølgelig ha noe å gjøre med hva Stephan Dillemoth kaller «Bohemian Research», «extra-institutional research and the free association of researchers, the production of knowledge in exchange with others who are faced with similar problems but bring along different qualities. This research arises from existential necessities. It investigates problems of everyday life, problems that really affect the researchers.» – Texte Zur Kunst No. 82/ June 2011, skrevet av Stephan Dillemoth. Tusen takk til Henrik Plenge Jakobsen som gjorde meg oppmerksom på begrepet.
- 43 Amedeo Modigliani er det mest kjente eksemplet på en kunstner som fysisk ble holdt fange av systemet.
- 44 I Norge erklærer loven at staten skal betale 750 kr per arbeid i en utstilling, + 1,5% av markedsverdien (i de fleste tilfeller det samme som salgsprisen).

- 21 This involves up to five solo shows and three group shows, a filmfestival over one week. monthly screenings of film, seminars and public talks. There are hardly a week without anything happening. This leads to the unfortunate situation where no one involved gets paid for the job they do, which again, and again, and again, is undermining every chance of developing a modern, non-poor artist-working-class structure.
- 22 The Arts Council of Germany
- 23 As the Swiss so eloquently put it.
- 24 Typically, this means finding ways (or means) to understand and develop PPP – public private partnership. In West Germany this actually works due to the well-developed relation between private as well as corporate money and contemporary art. In the East this relation is not as well established; it is hard for corporate money to support small-time cultural structures such as smaller Kunstvereine.
- 25 The film from 1981 is born out of the situation it and depicts, a situation which is unknown in Norway today: unemployment among youths. Unknown if this is intended or not, but Pump Up the Volume comes from as a mid-western, middle-class version of Piratene.
- 26 Hardly enough inhabitants or urban (service) structure to be titled a city anywhere else in the world, Svolvær is today bigger than ever with its 4000+ inhabitants.
- 27 To secure their own investment, instead of letting the workers work a few days or weeks more to secure their minimum wages. The fisheries in the Lofoten Fjord are seasonal, roughly from January to April.
- 28 In the film the owners/investors have strong political power and thus can manipulate the police and the media.
- 29 Fill in the lacking signature letter as you see fit.
- 30 The notion of the ‘00s as non-political is not entirely correct, but in general the first decade of our new century, despite war and so on, had a distinct feel of moving away from politically shaped themes.
- 31 Or rather, is stated to be 3% which again is something like the constant movement in the work force (those between jobs).
- 32 10% or something like 18% in the former East and 5% in the former West.
- 33 In other words unemployable due to 50% or more disability.
- 34 In other words much like the solved case rate of the Homicide Unit in the TV series *The Wire*.
- 35 And the obvious approach is to reduce the number of students in art academies, or in other ways reduce the number of young people desiring to become artists. From the national broadcasting channel, NRK, 8 pm, on March 5, Knut Løyland from the Telemark Research Institute: “The problem with the field of art is that there are too many that works in this field, there is a chronic surplus of artists...” “... to reduce the number that become artists. This can of course be a political question.” (My translation.)
- 36 Currently set at 18,000 euros.
- 37 Where a lot of artists can get up to five years working grants, and/or a working grant every year (currently somewhere between 150,000 and 300,000 Norwegian crowns).
- 38 In America it’s called “Percent for Art” – not sure about the British term for it. Basically it’s regulated that a certain % of building costs of public buildings needs to be used to make art work, as an integrated part of the building.
- 39 This can probably be seen as a circle with the academy outside the circle pointing in towards good work. good artists might substitute good work (they probably would in fact).
- 40 No one really knows. It’s hard to hold on to the overview, since most of them are closing down, one after the other.
- 41 According to Fredric Jameson in his book *Archaeologies of the Future*, Utopia was always a political issue.
- 42 (Jena Revisited) Ten Tentative Tenets, e-flux journal, <http://www.e-flux.com/journal/jena-revisited-ten-tentative-tenets/>
- 43 Roelstraete also refers to another text penned by Danto, that claims contemporary art might be essentially the same as the contemporary art world.
- 44 It can also, of course, have something to do with what Stephan Dillemoth calls “Bohemian Research”, an “extra-institutional research and the free association of researchers, the production of knowledge in exchange with others who are faced with similar problems but bring along different qualities. This research arises from existential necessities. It investigates problems of everyday life, problems that really affect the researchers.” – as found in Texte Zur Kunst No. 82/ June 2011, written by Stephan Dillemoth. Thank you to Henrik Plenge Jakobsen who made me aware of the term.

- 45 Er kunstmarkedene de nye vinnerne i denne situasjonen? Uansett er dette også en utnyttning av kunstnere.
- 46 Et aktuelt case-study er Momentum selv: Når denne teksten går i trykk har kuratorene fått beskjed om at Momentum, grunnet en anstrengt finansiell situasjon, har valgt å stryke lovnadene om 300 NOK pro-diem pr. dag for de av de 28 kunstnerne som kan komme til åpningen. I all den tid, kommer Momentum dog fortsatt til å gjennomføre sitt reception under åpningen av Venezia-biennalen, der de inviterer profesjonelle og presse til sjampis og fingermat – som en klargjøring av hvor prioritetene ligger.
- 47 En nyere versjon av dette essayet kan finnes under navnet A brief history of Poor Man's expression her: <http://www.e-flux.com/journal/a-brief-history-of-%E2%80%9Cpoor-man%E2%80%99s-expression%E2%80%9D/>
- 48 Poor Man's Expression, SternbergPress.
- 49 Min oversettelse.
- 50 Kostnadseffektiv, men også ikke-perfekt.
- 51 Som selvfølgelig relateres til begrepet «mindre litteratur» av Deleuze og Guattari i deres lesning av Kafka.
- 52 Eller, i disse Wikileaks-tider, som Henry Kissinger sier i et transkript: «Det ulovlige gjør vi med en gang, det grunnlovsstridige tar litt lengre tid.» (Min oversettelse). Med andre ord anses Grunnloven som noe mer «alvorlig».
- 53 I likhet med Walter Benjamin og Bertold Brecht før ham – men ikke hans professor Adorno.
- 54 Tilfeldige samfunn.
- 55 Bier, beard, etc. etc.
- 56 Opplyst av happenings arrangerer av Allan Kaprow og arbeidet til John Cage, Robert Rauschenberg, og R. Buckminster Fuller – den siste på grunn av hans spørsmål relatert til det som senere ble kjent som «sustainability» bevegelsen.
- 57 Selv om alle disse, som de fleste små selskaper, mislyktes til slutt;
- 58 Libre lærte av Drop City, ble etablert av Dean Flemming og aksepterte kun medlemmer som ble invitert til å bo hos seg. Et lukket samfunn.
- 45 Case studies of artists being kept just as workers under the suppressing global market would include Amedeo Modigliani.
- 46 In Norway, in general, there is a law saying the state shall pay at least 750 Norwegian crowns per work in a show + 1,5% of market value (in most cases defined as the sale price).
- 47 Are art fairs the new winners in this economy? Regardless, this is also an exploitation of artists.
- 48 A newer version of this essay can be found under the name "A brief history of Poor Man's expression" here: <http://www.e-flux.com/journal/a-brief-history-of-%E2%80%9Cpoor-man%E2%80%99s-expression%E2%80%9D>
- 49 *Poor Man's Expression*, SternbergPress.
- 50 Here, Momentum itself is a good case-study: just before deadline for the catalogue the curators have been informed by the institution that the institution will not, due to unforeseen budget constraints, support those of the 28 participating artists can attend the opening the promised pro-diem of 35 EUR pr. day, which will cost in total around 2000 EUR. At the same time however, Momentum are going ahead with the planned "Momentum in Venice Reception Party" with promises of finger food and drinks.
- 51 Cost-effective, but also imperfect.
- 52 Or, in the Wikileaks Age, as Henry Kissinger said it in a transcript: "The illegal we do immediately; the unconstitutional takes a little longer." In other words, Basic Law is somewhat more «serious».
- 53 As did Walter Benjamin and Bertold Brecht before him – but not his professor Adorno.
- 54 Bier, beard, etc., etc.
- 55 Informed by the happenings of Allan Kaprow and the work of John Cage, Robert Rauschenberg, and R. Buckminster Fuller – the latter due to his questions related what would later become known as the "sustainability" movement.
- 56 Although all these, like most smaller companies, failed in the end, Libre learned from Drop City, was established by Dean Flemming and accepted only people that were invited to live with them. A closed community.