

LIAF 2022
Fantasmagoriana
Lofoten International
Art Festival

Curated by
Francesco Urbano Ragazzi

FANTASMAGORIANA



**LIAF 2022
Fantasmagoriana
Lofoten International
Art Festival**

LIAF 2022
Fantasmagoriana

LIAF 2022 Fantasmagoriana Lofoten International Art Festival

OPENING RECEPTION
3–4 September 2022

OPENING TIME
3 September–2 October 2022

WHERE
North Norwegian Art Centre, Svolvaer,
and multiple venues in Kabelvåg (Norway)

PARTICIPATING ARTISTS
Nora Al-Badri, Bassam Al-Sabah,
Marianne Berenhaut, Alessandra Cianchetta,
Kirstine Colban Aas, Pauline Curnier Jardin,
Tomaso De Luca, Nolan Oswald Dennis,
Cheryl Donegan, Kaare Espolin Johnson,
Gaia Fugazza, Aage Gaup, Kenneth Goldsmith,
Shadi Habib Allah, Auriea Harvey,
Susan Te Kahurangi King, Tomáš Kajánek,
Lars Laumann, Sonia Leimer, Olof Marsja,
Mary Haugen, Jonas Mekas, Haroon Mirza,
Raffaella Naldi Rossano, Eivind H. Natvig,
New Mineral Collective, Thebe Phetogo,
Christine Rebet, Sille Storihle, Tine Surel Lange,
Emma Talbot, Tsai Ming-liang, Stan VanDerBeek,
Rimaldas Vikšraitis, Elina Waage Mikalsen,
Jennifer West, plus artworks, objects,
documents and curiosities from different collections in Lofoten.

Curated by Francesco Urbano Ragazzi

LIAF 2022 Fantasmagoriana Lofoten internasjonale kunstfestival

ÅPNINGSMOTTAKELSE
3–4 September 2022

UTSTILLINGSPERIODE
3 September til 2 Oktober 2022

HVOR
Nordnorsk kunstnersenter, Svolvaer,
og flere steder i Kabelvåg

DELTAGENDE KUNSTNERE
Nora Al-Badri, Bassam Al-Sabah,
Marianne Berenhaut, Alessandra Cianchetta,
Kirstine Colban Aas, Pauline Curnier Jardin,
Tomaso De Luca, Nolan Oswald Dennis,
Cheryl Donegan, Kaare Espolin Johnson,
Gaia Fugazza, Aage Gaup, Kenneth Goldsmith,
Shadi Habib Allah, Auriea Harvey,
Susan Te Kahurangi King, Tomáš Kajánek,
Lars Laumann, Sonia Leimer, Olof Marsja,
Mary Haugen, Jonas Mekas, Haroon Mirza,
Raffaella Naldi Rossano, Eivind H. Natvig,
New Mineral Collective, Thebe Phetogo,
Christine Rebet, Sille Storihle, Tine Surel Lange,
Emma Talbot, Tsai Ming-liang, Stan VanDerBeek,
Rimaldas Vikšraitis, Elina Waage Mikalsen,
Jennifer West, i tillegg til kunstverk, objekter,
dokumenter og rariteter fra flere samlinger i Lofoten.

Kuratert av Francesco Urbano Ragazzi

- 13** **Foreword by**
Helga-Marie Nordby
and Marianne Hultman
- 27** **Fantasmagoriana**
Unfolded
/ Fantasmagoriana
i utfoldelse
Francesco Urbano Ragazzi
- 41** **Conceptual Map**
- 45** **Around LIAF 2022**
- 53** **Chapter 1**
Something out of it
- 81** **Chapter 2**
Retyping a Library

97 Map of the Exhibition

101 The Venues and the Exhibition

- 108 **1** Data Center / Datasenteret
 162 **2** The Adjourned Courtroom
 / Den forhenværende rettsal
 180 **3** Blue Black Box
 / Den blå blackbox
 222 **4** Museum Under Destruction
 / Museum under destruksjon
 236 **5** Haunted School
 / Den hjemsøkte skolen
 364 **6** Museum of the Sun / Solmuseet
- 241 Nora Al-Badri
 247 Bassam Al-Sabah
 167 Marianne Berenhaut
 255 Alessandra Cianchetta
 121 Kirstine Colban Aas
 261 Pauline Curnier Jardin
 271 Tomaso De Luca
 281 Nolan Oswald Dennis
 193 Cheryl Donegan
 369 Kaare Espolin Johnson
 379 Gaia Fugazza
 201 Aage Gaup
 289 Kenneth Goldsmith

- 207 Shadi Habib Allah
 297 Auriea Harvey
 129 Susan Te Kahurangi King
 303 Tomáš Kajánek
 309 Lars Laumann
 317 Sonia Leimer
 385 Olof Marsja
 137 Mary Haugen
 113 Jonas Mekas
 325 Haroon Mirza
 331 Raffaella Naldi Rossano
 337 Eivind H. Natvig
 149 Artscape Nordland
 391 New Mineral Collective
 397 Thebe Phetogo
 403 Christine Rebet
 141 Sille Storihle
 343 Tine Surel Lange
 213 Emma Talbot
 349 Tsai Ming-liang
 185 Stan VanDerBeek
 411 Rimaldas Vikšraitis
 357 Elina Waage Mikalsen
 227 Jennifer West

421 Kurt Schwitters

1940–1945 The man in the machine / 1940–1945 Mannen i maskinen

Foreword by

Helga-Marie
Nordby

*Leader, Advisory board
Leder, Kunstnerisk råd*

and
Marianne
Hultman

*Director,
North Norwegian
Art Centre
Direktør, Nordnorsk
kunstnersenter*

Lofoten International Art Festival is 30 Years Old

Welcome to the 17th edition of Lofoten International Art Festival, the longest-running art biennial in the Nordic countries, celebrating 30 years in 2022. LIAF's vision is to create encounters between art, places and people – encounters that give us knowledge about ourselves and the world we live in.

The world's biennials are today in a completely different situation than in the 1990s, the decade when most of them were established. Globalisation and low-cost airline tickets have brought us closer to each other, so to work in an international arena is no longer seen as anything special. To stand out as relevant and interesting today, therefore requires more from us as organisers. Some big challenges to the traditional biennial format are the obvious, namely the environmental consequences of that very same globalisation and mobility. Today, a biennial that does not acknowledge these challenges risks losing both recognition and credibility. The 1990s model, to fly in as many international artists as possible and to produce as many new, large and resource-intensive art works as possible, has in many ways become outdated.

The pandemic we have just been through has also given us completely new and different perspectives on mobility, the local environment, and collaboration across borders. We are therefore challenged to find new models for international collaboration and broadened public outreach without them coming at the expense of sustainability. For this, LIAF has established Occasional Groundwork, together with EVA International (IE) in Ireland, and Göteborg International Biennial for Contemporary Art (GIBCA) in Sweden. This alliance for critical reflection seeks to find sustainable infrastructures for producing and mediating contemporary art over the coming years. Occasional Groundwork's first initiative is a series of texts commissioned from authors, artists, curators and academics exploring themes such as internationalism, sustainability, audiences, and infrastructure within the context of the contemporary art biennial. A particular focus for the series is the changes that have occurred in the wake of the pandemic. What is important to point out in this context is the *organisation* of the biennial. The art world is very good at discourse and at addressing important themes. But how do we ourselves take responsibility to implement the changes that are necessary in order to make a difference?

A tribute to the community, the power of art, and the ghosts among us

The Italian duo Francesco Urbano Ragazzi has been invited to curate LIAF 2022. Planning and organising the biennial from a sustainable perspective are tasks these curators take seriously. Among other things, they are using the exhibition venues just as they are, making as few temporary interventions in the architecture as possible. They have also focused on reusing furnishings, materials and technical equipment. Furthermore, they have set the exhibition period at a time that makes LIAF an alternative to the explosive summer and winter tourism that increasingly endangers the Lofoten archipelago's fragile ecosystem.

Francesco Urbano Ragazzi has chosen a narrative approach and divided the biennial year into three chapters. The first chapter – *Something Out of It* – was presented in Venice in April. The first part of this chapter consisted of a collaboration between the artist Pauline Curnier Jardin and a group of inmates at Casa di Reclusione Femminile della Giudecca, a women's prison located in a former convent on the island of Giudecca. The collaboration resulted in a permanent public installation in the parlour of the prison, the room where the women meet their families and relatives and hold their social events. The second part of this first chapter was an intervention by the artist Tomaso De Luca in a private home in the centre of Venice. The second chapter – *Retyping a Library*, an exhibition by the poet and artist Kenneth Goldsmith – was presented at Kunsternes Hus in Oslo during June and July. The third chapter – *Fantasmagoriana* – which takes place in Kabelvåg from September 3rd to October 2nd, is a group show located in four venues including works by over thirty artists.

Both oral and written narratives have been important parts of Francesco Urbano Ragazzi's curatorial practice. The verbal transmission of tales and knowledge is a tradition that remains strong here in the North. The local inhabitants' challenging proximity to nature and its forces has made storytelling, fairy tales, and mythology part of their survival strategy. As a starting point for LIAF 2022, the curators have shared a story, first with the participating artists, and now with us. This story begins in 1816, with a small group of friends who have isolated themselves in a house on account of a pandemic. There they start telling each other ghost stories...

Today, at the end of a pandemic (we hope), and amid a global climate crisis, there are few places in world that are more relevant as a context for an art festival than the Lofoten islands. So say the curators. They describe Lofoten as a peaceful yet large and complex ecosystem where people have always had to cope with periods of isolation. Lofoten's inhabitants have thus been compelled to find harmony between them-

selves and their immediate surroundings. By drawing on knowledge and experiences from places and local communities, LIAF 2022 transcends the boundaries of reality by embracing the ghosts of our time. *Fantasmagoriana* is in many ways a tribute to communities as well as to art's adaptability and power, especially in conditions characterised by distance and isolation.

Welcome to *Fantasmagoriana* and LIAF 2022!

Helga-Marie Nordby
Leader, Advisory board

Marianne Hultman
Director, North Norwegian Art Centre

Lofoten internasjonale kunstfestival er 30 år

Velkommen til Lofoten internasjonale kunstfestival 2022, den 17. utgaven av Nordens lengst løpende kunstbiennale. LIAFs visjon er å skape møter mellom kunst og sted; møter som gir mennesker kunnskap om seg selv og den verden vi lever i.

LIAF feirer 30 år i 2022. Verdens biennaler er i dag i en helt annen situasjon enn på 1990-tallet, da flesteparten av dem ble etablert. Globalisering og lavprisbilletter har ført oss nærmere hverandre; å arbeide på en internasjonal arena ses i seg selv ikke lenger på som noe spesielt. Å framstå som relevant og interessant krever dermed mer av oss som arrangører i dag. En stor utfordring ved det tradisjonelle biennaleformatet er de opplagt miljømessige konsekvensene av den samme globaliseringen og mobiliteten som følger med den. En biennale som i dag later som noe annet, risikerer å miste både anerkjennelse og troverdighet. Modellen fra 1990-tallet der suksesskriteriene besto av å fly inn så mange internasjonale kunstnere som mulig og produsere flest mulig nye, store og ressurskrevende kunstverk oppleves i dag som utidsmessig.

Vi har i tillegg vært gjennom en pandemi som har gitt oss helt andre og nye perspektiver på mobilitet, lokalmiljø og samarbeid over grensene. Utfordringen for kunstbiennaler i dag er å finne nye modeller som kan videreføre internasjonalt samarbeid og samtidig nå større publikumsgrupper uten at det går på bekostning av bærekraftighet. LIAF har sammen med to andre europeiske biennaler; EVA International (IE) og Göteborgs internationella konstbiennial (GIBCA), etablert Occasional Groundworks, en allianse for kritisk refleksjon og nytenking rundt den internasjonale biennalemodellen, og en bæredyktig infrastruktur for produksjon og formidling av samtidskunst. Det første initiativet til Occasional Groundwork er Groundings en serie bestilte tekster av forfattere, kunstnere, kuratorer og akademikere, som utforsker temaer som internasjonalisme, bærekraft, publikum og infrastruktur innenfor konteksten av samtidskunstbiennalen med særlig fokus på endringer i kjølvannet av koronapandemien. Viktig å poengtere i denne sammenheng er nettopp selve organiseringen av biennalen. Hvordan gjør vi ting i praksis? Kunstverden er kjempegod på diskurs og å adressere viktige temaer, men hvordan lever vi selv opp til de utfordringene vi løfter frem?

En hyllest til fellesskapet, kunstens kraft og spøkelsene blant oss

I 2022 er den italienske duoen Francesco Urbano Ragazzi invitert til å kuratere LIAF. Å planlegge og organisere biennalen i et bæredyktig perspektiv er noe kuratorene har tatt på alvor. Blant annet har de valgt å bruke utstillingsstedene som de er, uten å gjøre andre temporære inngrep i arkitekturen enn de høyst nødvendige. De har også hatt fokus på gjenbruk av møbler, materialer og teknisk utstyr. Utstillingsperioden er videre valgt for å gjøre LIAF til et alternativ til den eksploderende sommer- og vinterturismen som i stadig større grad setter øygruppens skjøre økosystem i fare.

Når det kommer til selve kurateringen har Francesco Urbano Ragazzi valgt en narrativ tilnærming og delt biennaleåret inn i flere kapitler. Det første kapitlet – *Something out of it* – ble presentert i Venezia i april, og bestod blant annet av et samarbeid mellom kunstner Pauline Curnier Jardin og en gruppe innsatte ved Casa di Reclusione Femminile della Giudecca, et kvinnefengsel lokalisert i et tidligere Convertitekloster på øya Giudecca. Samarbeidet munnet ut i en permanent offentlig installasjon i fengselets besøksrom, hvor kvinnene møter sine familier og holder sine sosiale arrangementer. Det andre kapitlet – *Retyping a Library* – av og med poet og kunstner Kenneth Goldsmith, ble presentert på Kunsternes Hus i Oslo i sommer. Det tredje kapitlet – *Fantasmagoriana* – er et utstillingsprosjekt med verker av over tretti kunstnere i Kabelvåg og Svolvær fra 3. september til 2. oktober i år.

Det å fortelle og skrive historier har hele tiden vært en viktig del av Francesco Urbano Ragazzis praksis. Muntlig overlevering av historier og kunnskap er en tradisjon som fortsatt står sterkt her nord. Den krevende nærheten til natur og naturkrefter har gjort historiefortelling, eventyr og mytologi til en del av vår overlevelsesstrategi. Som utgangspunkt for LIAF 2022 har kuratorene valgt å dele en historie, først med de inviterte kunstnerne og nå med oss. Denne historien begynner i 1816 med en liten gruppe venner som grunnet en pandemi har isolert seg i et hus. Der starter de å fortelle hverandre spøkelseshistorier.

På slutten av en pandemi, og midt i en global klimakrise, er det i dag få steder i verden som er mer relevant som ramme for en kunstfestival enn lofotøyene, mener kuratorduen. De beskriver Lofoten som et fredelig, men samtidig stort og komplekst økosystem der mennesker alltid har måttet forholde seg til perioder med isolasjon og dermed vært nødt til å finne en harmoni mellom seg selv og sine nære omgivelser. Ved å trekke på kunnskap og erfaringer fra steder og lokalsamfunn, overskrider LIAF 2022 virkelighetens grenser ved å omfavne vår tids spøkelsener. Fantasmagoriana er på mange måter en hyllest både til fellesskapets kraft og kunstens kraft spesielt under forhold preget av avstand og isolasjon.

Velkommen til Fantasmagoriana og LIAF 2022!

Helga-Marie Nordby
Leder, Kunstnerisk råd

Marianne Hultman
Direktør, Nordnorsk kunstnersenter



**Fantas-
magoriana
Unfolded**
*Francesco
Urbano Ragazzi*

**Fantas-
magoriana
i utfoldelse**
*Francesco
Urbano Ragazzi*

Fantasmagoriana Unfolded

Francesco Urbano Ragazzi

Fantasmagoriana is the title of this year's Lofoten International Art Festival. But to know why we decided to give our project this title you will have to wait.

LIAF 2022 - Fantasmagoriana did not originate from a concept, but from an oral tale that we shared with all the artists we invited. This narrative was imagined as a tactic for transmitting tacit knowledge, in which information about natural, fictional, and political events could weave freely into new maps, evolving and adapting to the contexts in which our temporary companions operate.

A story, after all, never runs the risk of levelling different experiences by pretending to unite them under one banner. Rather, a story exposes both those who tell it and those who listen to it to the drift of yet more narratives, of potentially infinite spontaneous associations. This story then, although referring to events that happened more than two centuries ago, tells us something, we believe, that is relevant now, in the present time. This is precisely why we would also like to share it with you.

Be careful, however. Not everything recounted here is certainly true. Some details are pure fiction, others have been verified as false by further research. What interests us about this story is not so much that it is real, but that it has the power to evoke and connect elements that remain disparate. You will therefore need to have some discernment. You would be naive if you believed it was the job of a curator, or worse, of art, to tell you the truth about something.

Fantasmagoriana is the title of an anthology of horror stories that birthed the two monsters of Western modernity: *Dracula* and *Frankenstein*. To know how this came about, however, it is necessary to take a step back. It is 1815 and the Tambora volcano erupts in Indonesia. This event starts a chain reaction that causes a series of adverse natural events. Waves of cold and heavy rain sweep across Asia and Europe for many months, so much so that 1816 is remembered as the year without a summer. As a result of these weather conditions, a cholera epidemic spreads from South Asia to the Middle East. These two factors have unpredictable effects on the world economy. Famines occur in the following years in parts of China, especially in Yunnan. In an attempt to resist, the people living there convert many traditional crops to opium cultivation. This is probably how international drug dealing is born in the modern age ⁽¹⁾.

Soon, cholera and the poor weather conditions come to affect Europe as well. For this very reason, a group of friends and writers decide to spend a time of isolation at Villa Diodati in the Swiss town of Cologny. The group includes Lord Byron and his physician John Polidori, Mary Shelley and her husband Percy Bysshe Shelley, as well as her sister Claire Clairmont. To kill time, the company thus gathered begins reading scary books. Among them, *Fantas-*

magoriana, a German anthology of eight short gothic novels (2).

The reading of *Fantasmagoriana* prompts the comrades to set themselves a challenge: to frighten each other by creating their own horror stories. From that challenge two novels are born: John Polidori's *The Vampyre*, which will inspire Bram Stoker's *Dracula*, and Mary Shelley's *Frankenstein* (3). *Fantasmagoriana* is, in short, proof that works of art are not objects, but living organisms capable of mutating and proliferating.

The story that began with the eruption of the Tambora volcano, however, does not end here. In fact, scientists later proved that such events caused temporary melting of ice at the poles. Noticing the unusual natural phenomenon, the British Empire invested fifty years and large amounts of money in exploring the North Pole, in search of the north-west passage. Unsuccessful at the time, the venture initiated the extractive exploitation of the Arctic region, whose irreversible crisis we see today.

The importance of the polar region in Europe's expansionist economy is one of the reasons Mary Shelley decided to set the first chapters of her novel precisely in the Arctic, where Captain Robert Watson writes to his sister about a strange encounter with a doctor who is escaping from the monster he gave birth to.

What you have just read can be understood as an archaeology of how the Arctic landscape became part of the neo-Gothic imagery of the early nineteenth century. In the first chapter of *Frankenstein*, Mary Shelley describes the endless summer light of the North, using it as a counterpoint to the dark and stormy nights typical of the genre to which her novel is ascribed. *Frankenstein* is also a metaphor to describe the end, or rather the dialectic, of Enlightenment thinking: Dr Frankenstein's desire to cast light on the causes of life and death is soon transformed into the atrocious nightmare of dying from the fruit of his own knowledge.

So it was that the Arctic Circle became, in literature, the unconscious of modernity, the unconscious of the European continent (4). And to think that it was in 1432 that Captain Pietro Querini, who was shipwrecked on the island of Røst having sailed from Venice, described the equally arctic and luminous landscapes of the Lofoten Islands as belonging to the first circle of paradise! He sang their praises in his diary, which, just like our story, is partly true and partly an exaggeration (5).

The story we have told you is also archaeological in another sense. In fact, it seems to trace the political and economic relations that have evolved from the early nineteenth century to the present day.

In describing what is at stake in the war between Russia and Ukraine that began this February, philosopher Slavoj Žižek writes in *The Guardian*: "But Russia doesn't simply ignore global warming – why was it so mad at

the Scandinavian countries when they expressed their intention to join Nato? With global warming, what is at stake is the control of the Arctic passage. (That's why Trump wanted to buy Greenland from Denmark.) Due to the explosive development of China, Japan and South Korea, the main transport route will run north of Russia and Scandinavia. Russia's strategic plan is to profit from global warming: control the world's main transport route, plus develop Siberia and control Ukraine. In this way, Russia will dominate so much food production that it will be able to blackmail the whole world. This is the ultimate economic reality beneath Putin's imperial dream" (6).

We are obviously not interested in whether the philosopher's reconstruction is truth or science fiction. What interests us, is to note that convoluted colonial fantasies relating to the melting of the ice have not ceased to hover, for at least two centuries, over the imagery of the Arctic lands. Today, more than two hundred years later, in the midst of a new climate, health related, and political crises, the Arctic once again becomes an observatory from which we can view the monsters of our time.

If you have followed us this far, you will have realised by now that the *Fantasmagoriana* story hides more than it says. In the plot that links the explosion of the Tambora volcano to Villa Diodati, and Villa Diodati to the literary image of the Arctic, there are many hidden aspects that can help decipher the collective narratives of today's world.

The first moral that we can learn from the *Fantasmagoriana* story, seems to be this: Although distinct and distinguishable, the epistemological regimes of truth and fiction enjoy dense and complex reciprocal relations. While it is true that narratives and symbolic orders are shaped by what we might call reality effects, it is also true that narratives themselves shape the order of reality as self-fulfilling prophecies. The writing of *Frankenstein*, for example, seems to have been determined, at least in part, by natural, economic and political contingencies; at the same time, however, Shelley's novel certainly prefigured the cyborg as it is thought of today (7). Starting from this assumption, the projects presented at LIAF 2022 engage as much with the explicit knowledge of science as with the implicit knowledge of other cultural practices, oscillating on the border between the two.

As the generative relationship between *Fantasmagoriana*, *Frankenstein*, *The Vampyre* and *Dracula* demonstrates, narratives develop within open and unstable systems of mutual influence. One can even speak of a genetics of narrative, since fictional figures or symbolic structures adapt and mutate like viruses, transiting from one cultural context to another. LIAF 2022 considers the transcultural power of some nar-

rative forms – for example mythological ones – as a tool for questioning the very notions of national identity, borders and boundaries (8).

The recognition of the nomadic – or memetic, as we would say today – nature of narrative structures requires in turn the adoption of a method that accounts for dynamic fields of tensions between concepts, objects, facts, and fictions, which are always intertwined and opposed in specific spaces and times. For this reason, the exhibition path of LIAF 2022 includes works that in different ways use the tools of cartography and mapping. Indeed, in contrast to the pure sciences, which are based on the identification of general laws, cartography is here conceived as an empirical knowledge of relationships and power relations that emerges from a union of scientific, technical and artistic skills. (9).

If these are the methodological precautions that the Fantasmagoriana story suggested we adopt, at the same time the story prompts us to consider certain ideas or circumstances that link the present time to the plot set in the nineteenth century.

To begin with, the experience of isolation at Villa Diodati prompts us to think about the new forms of affective and intellectual relationships generated by the ongoing pandemic. The need to find a new sense of community in the face of distance and separation imposes itself evermore urgently on our attention. In the same way, however, we need also to acknowledge that forced isolation is not a condition typical only of pandemic events. In all eras different kinds of subjectivities have been pushed into segregation. This acknowledgement compels us to downsize the weight of the traumatic experiences endured during this two-year period. In addition to being evoked in some of the works on display in the main exhibition, this subject has been addressed in practice during all the residency programs that led to LIAF 2022 and which will be illustrated on the following pages.

Villa Diodati and the monsters who are born in its perimeter also reveal some long-standing desires related to the human body, its naturalness and its position in the world which persists nowadays. If in Shelley's and Polidori's age these desires were only fantasised, over time they have gradually become realistic scientific projects. Firstly, both *Frankenstein* and *The Vampyre* insist on the human will for biological immortality, which contradicts the climate and pandemic context in which this same will arises today. Secondly, what emerges is the idea of a human body that is fully homogeneous with the other bodies with which it cohabits; a body that can therefore hybridize with other species and beings. Finally, the very biologization of Human Sciences leads to a process of the machinization of the human that is far more important to consider than

the discourse on the humanization of machines related to AI technologies.

This neo-Gothic imagery is expressed and increasingly widespread in contemporary art as well as in popular culture. In the preparation of LIAF 2022 we considered the hypothesis that this phenomenon is at least in part due to a general rethinking of the Middle Ages as an interpretive model useful for understanding the present. In this sense, scholars such as Joel Kotkin and Jodi Dean refer to the emergence of a post-Enlightenment regime of truth, a feudalization of the labour market, and an increasingly less hierarchical interdependence between national, supranational, public and private powers (10).

If all these similarities between past and present are real, one must then ask: what monsters will be born in literature and art in the next five years? From what events will they spring? Which fictional images will shape the reality of the future?

We presented these same questions to the artists we thought could answer them. As you now know, we did it in an indirect way, sharing with them the story we have now shared with you. Precisely because of this, it is likely that we were misunderstood. It is probable then that not everyone has read the Fantasmagoriana story in the way we have read it. It is possible that some have found other ideas, other *ressemblances*, in the words of our story.

In response to this eventuality, we say that we are not afraid of being misunderstood. Misunderstanding, after all, is just another way of drifting. Discovering the unknown.

-
- (1) Gillen D'Arcy Wood, *Tambora: The Eruption That Changed the World* (Princeton: Princeton University Press, 2014).
- (2) *Fantasmagoriana* is a French anthology of German ghost stories translated anonymously by Jean-Baptiste Benoît Eyriès and published by Frédéric Schoell in 1812. The subtitle of the book is *Recueil d'histoires, d'apparitions, de spectres, revenans, fantômes, etc.; Traduite de l'allemand, par un Amateur* (collection of stories of apparitions of spectres, revenants, phantoms, etc.; translated from the German by an amateur). Most of the short novels included in the publication are from the first two volumes of Johann August Apel and Friedrich Laun's *Gespenserbuch* (1811); other stories are by Johann Karl August Musäus and Heinrich Clauren.
- (3) John Polidori, *The Vampyre: A Tale* (London: Sherwood, Neely, and Jones, 1819). Bram Stoker, *Dracula* (Edinburgh: Archibald Constable, 1897). Mary Shelley, *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* (London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818).
- (4) Katherine Bowers, "Haunted Ice, Fearful Sounds, and the Arctic Sublime: Exploring Nineteenth-Century Polar Gothic Space," *Gothic Studies* 19, no. 2 (2017-11-22): 71-84.
- (5) Angela Pluda, ed., «*Infelice e sventurata coca Querina*». *I racconti originali del naufragio dei Veneziani nei mari del Nord* (Roma: Viella, 2019).
- (6) Slavoj Žižek, "Pacifism is the wrong response to the war in Ukraine," *The Guardian*, June 21, 2022, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/jun/21/pacifism-is-the-wrong-response-to-the-war-in-ukraine>.
- (7) Sarah Canfield Fuller, "Reading the Cyborg in Mary Shelley's *Frankenstein*," *Journal of the Fantastic in the Arts* 14, no. 2 (Sommeren 2003): 217-227.
- (8) Lucy Gaynor Audley-Miller; Beate Dignas, red., *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World* (Berlin: De Gruyter, 2018).
- (9) Frédéric Ait-Touati; Alexandra Arènes; Axelle Grégoire, *Terra Forma: Manuel de cartographies potentielles* (Paris: B42, 2019).
- (10) Joel Kotkin, *The Coming of Neo-Feudalism: A Warning to the Global Middle Class* (New York: Encounter Books, 2020). Jodi Dean, "Communism or Neo-Feudalism?," *New Political Science* 42, no. 1 (2020-02-16): 1-17.

Fantasmagoriana i utfoldelse

Francesco Urbano Ragazzi

Fantasmagoriana er tittelen vi har gitt årets utgave av Lofoten Internasjonale Kunstfestival [LIAF], av grunner vi snart vil komme nærmere inn på. *LIAF 2022 – Fantasmagoriana* har ikke opphav i et konsept, men i en muntlig fortelling som vi delte med alle de inviterte kunstnerne. Dette narrative fungerte som en taktikk for å formidle stilltiende kunnskap, hvor informasjon om naturlige, fiktive og politiske hendelser fritt kunne veves sammen til nye kart, utviklet og tilpasset kontekstene til våre samarbeidspartnere. En fortelling, når alt kommer til alt, risikerer aldri å tvinge ulike erfaringer under ett banner. Snarere eksponerer en fortelling både den som forteller og de som hører på, i et driv mot atter nye fortellinger og en potensiell uendelighet av spontane assosiasjoner. Den spesifikke fortellingen vi har aktivert refererer til hendelser som fant sted for mer enn to hundre år siden, men sier oss likevel noe som er relevant i nåtiden. Nøyaktig derfor har vi lyst til å dele denne fortellingen med deg. Men vær forsiktig: Ikke alt som blir gjenfortalt her er helt sant. Noen detaljer er ren fiksjon, andre har ved nærmere ettersyn vist seg å være uriktige. Det som interesserer oss med denne fortellingen er ikke så mye det som er sann, men at den har kraften til å fremkalle og forene i utgangspunktet enkeltstående elementer. Din dømmekraft er påkrevet; det ville vært naivt å tro at det var kuratorens – eller verre – kunstens jobb å fortelle deg sannheten om noe.

Fantasmagoriana er tittelen på en antologi av skrekkehistorier som ga opphav til den vestlige modernitetens to monstre: *Dracula* og *Frankenstein*. For å forstå hvordan dette gikk til, er det nødvendig å ta et skritt tilbake. Året er 1815, og vulkanen Tambora har et utbrudd i Indonesia. Denne hendelsen starter en kjedereaksjon som forårsaker en hel rekke uheldige naturlige hendelser. Bølger av kaldt og intenst regn sveiper over Asia og Europa i mange måneder; i en slik grad at 1816 blir husket som året uten sommer. Som en konsekvens av disse værforholdene brøt det ut en kolera-epidemi som spredde seg fra Sør-Asia til Midtøsten. Disse to faktorene hadde en uforutsigbar innvirkning på verdensøkonomien. Hungersnød oppstod de påfølgende årene i deler av Kina, spesielt i Yunnan. I et forsøk på å holde hodet over vannet konverterte befolkningen der avlingene sine fra tradisjonelle avlinger til opiumdyrking. Dette er sannsynligvis hvordan internasjonal narkotikahandel oppstod i moderne tid ⁽¹⁾.

Snart skulle kolera og dårlige værforhold også få innvirkning på situasjonen i Europa. Nettopp av denne grunn skulle en gruppe venner og forfattere komme til å tilbringe en tid sammen i isolasjon ved Villa Diodati i sveitsiske Coligny. Denne gruppen inkluderte Lord Byron og hans livlege John Polidori samt Mary Shelley, hennes ektemann Percy Bysshe Shelley og hennes søster Claire Clairmont. For å slå i hjel litt tid, begynte selskapet å lese

skumle bøker; blant disse var *Fantasmagoriana*, en tysk antologi bestående av åtte korte gotiske noveller (2).

Lesningen av *Fantasmagoriana* inspirerte vennegjengen til å gi hverandre en utfordring: å forsøke å skremme hverandre ved å lage sine egne skrekkehistorier. Fra denne utfordringen ble to romaner født: John Polidoris *The Vampyre* (som skulle komme til å inspirere Bram Stokers *Dracula*) og Mary Shelleys *Frankenstein* (3). Fantasmagoriana er kort og godt et bevis på at kunst ikke er objekter, men levende organismer som er i stand til å mutere og formere seg.

Men fortellingen som begynte med vulkanutbruddet slutter ikke her. Forskere kunne senere bevise at slike hendelser forårsaker midlertidig smelting av is ved polene. Da dette uvanlige naturfenomenet ble oppdaget, investerte det britiske imperiet femti år og store pengesummer i å utforske Nordpolen og lete etter Nordvestpassasjen. Uten å oppnå suksess på daværende tidspunkt, initierte dette allikevel utvinningen av den arktiske regionen, noe vi ser irreversible og katastrofale konsekvenser av i dag.

Betydningen av de polare strøkene for den europeiske ekspansive økonomien er én av grunnene til at Mary Shelley bestemte seg får å legge de første kapitlene i romanen til Arktis, hvor kaptein Robert Watson skriver til sin søster om et merkelig møte med en doktor på flukt fra monstret han selv har skapt.

Det du nettopp har lest kan forstås som en arkeologi som avdekker hvordan det arktiske landskapet ble en del av den nygotiske billedvokabularet tidlig i det nittende århundre. I første kapittel av *Frankenstein* beskriver Mary Shelley det endeløse sommerlyset i nord, i motsetning til den mer sjangertypiske mørke og stormende natten. *Frankenstein* brukes metaforisk til å beskrive slutten på, eller snarere dialektikken til, opplysningstidens tanker; Dr. Frankensteins intense ønske om å kaste lys over årsakene til liv og død blir fort forvandlet til et grotesk mareritt hvor egen kunnskap truer hans eget liv.

Slik hadde det seg at Polarsirkelen i litteraturen kom til å representere både modernitetens og det europeiske kontinentets underbevissthet⁽⁴⁾. Tenke seg til, da kaptein Pietro Querini i 1432 var skipbrudde på øya Røst etter et seilas fra Venezia, beskrev han Lofotøyenes arktiske og lysende landskap som om de tilhørte første sirkel i paradiset! Han lovpriste dem i dagboken sin, som i likhet med vår fortelling består av både sannheter og overdrivelser⁽⁵⁾.

Fortellingen vi har fortalt deg er også arkeologisk på en annen måte. Faktisk ser den ut til å spore politiske og økonomiske relasjoner som har utviklet seg fra tidlig i det nittende århundre og fram til i dag.

Da han skulle beskrive hva som sto på spill i krigen mellom Russland og Ukraina, som startet i februar i år,

skrev filosofen Slavoj Žižek i *The Guardian*: «Men Russland ignorerer simpelthen ikke den globale oppvarmingen – hvorfor var de så sinte på de skandinaviske landene som hadde uttrykt ønske om å bli medlemmer av NATO? Det som står på spill når det kommer til global oppvarming er den arktiske Nordvestpassasjen. (Det er derfor Trump ønsket å kjøpe Grønland fra Danmark.) På grunn av den eksplosive utviklingen i Kina, Japan, og Sør-Korea, vil den primære transportruten komme til å gå nord for Russland og Skandinavia. Russlands strategiske plan er å profitere på global oppvarming: å kontrollere verdens viktigste transportrute samt utvikle Sibir og kontrollere Ukraina. På denne måten vil Russland dominere så mye av matproduksjonen at de vil være i stand til å drive utpressing av hele verden. Dette er den ultimate, økonomiske virkeligheten bak Putins imperialistiske drøm»⁽⁶⁾.

Vi er ikke interesserte i hvorvidt filosofens rekonstruksjon er sannhet eller science fiction. Det som interesserer oss er kontinuiteten av innfløkte, koloniale fantasier i relasjon til den smeltende pol-isen og det arktiske landskapet, etter minst to hundre år. I dag, midt i en ny klimatisk, helse-relatert og politisk krise, har Arktis nok en gang blitt et observatorium hvorfra vi kan holde øye med vår tids monstre.

Hvis du har fulgt med så langt, så vil du allerede ha skjønnet at *Fantasmagoriana*-fortellingen skjuler mer enn den viser. I plottet som forbereder oss for den globale utbruddet med Villa Diodati, og Villa Diodati med litterære forestillinger om Arktis, er det mange skjulte aspekter som kan hjelpe oss med å dechiffere de kollektive narrativene i dagens verden.

Den første moralen vi kan ta lærdom av ser ut til å være denne: Selv om de er distinkte og adskillelige, nyter de epistemologiske regimene sannhet og fiksjon godt av komplekse, gjensidige bånd. Narrative og symbolske størrelser er formet av det vi kan kalle virkelighetseffekter, samtidig former narrativene selv virkeligheten i form av selvpoppfyllende profetier. At *Frankenstein* ble skrevet, for eksempel, synes delvis knyttet til naturlige, økonomiske og politiske forhold; samtidig kan Shelleys roman absolutt sies å være en forløper for kyborgens slik vi tenker på den i dag⁽⁷⁾. Med utgangspunkt i denne antagelsen beskjefter prosjektene til LIAF 2022 seg like mye med den eksplisitte, vitenskapelige kunnskapen som den implisitte kunnskapen til stede i andre kulturelle praksiser. De plasserer seg ofte i grenselandet mellom disse kunnskapsformene.

Som det generative forholdet mellom *Fantasmagoriana*, *Frankenstein*, *The Vampyre* og *Dracula* demonstrerer, utvikler fortellinger seg innen åpne og ustabile systemer av gjensidig innflytelse, med en

viss genetikk. Fiktive figurer og symbolske strukturer tilpasser seg og muterer i likhet med virus, og forflytter seg fra én kulturell kontekst til en annen. LIAF 2022 anser den transkulturelle kraften som noen narrativ former innehar – for eksempel de mytologiske – som et redskap til å stille spørsmål ved antagelser rundt nasjonal identitet og grenser ⁽⁸⁾.

Anerkjennelsen av de narrative strukturenes nomadiske natur, krever at vi tilegner oss en metode som gjør rede for dynamikk og spenninger mellom konsepter, objekter, fakta og fiksjoner. Disse er alltid både sammenfiltrede og motsetningsfulle, i spesifikke rom og tider. Av denne grunn inkluderer LIAF 2022s utstillingsløype arbeider som på forskjellige måter relaterer seg til kartografi og kartlegging. I kontrast til de rene vitenskapenes identifikasjon av generelle regler, er kartografi her tenkt som en empirisk kunnskap om forholdene og maktrelasjonene som oppstår i foreningen av vitenskapelige, tekniske og kunstneriske ferdigheter ⁽⁹⁾.

Hvis dette er de metodologiske forholdsreglene *Fantasmagoriana*-fortellingen oppmuntrer oss til å oppta, får fortellingen oss samtidig til å vurdere bestemte ideer og omstendigheter som forbinder nåtiden med plottet fra det nittende århundre.

Opplevelsen av isolasjon i Villa Diodati kan få oss til å tenke på de nye formene for affektive og intellektuelle relasjoner generert av den pågående pandemien. Behovet for å finne en ny opplevelse av samhörighet, drevet frem av avstand og separasjon, påtvinger seg vår oppmerksomhet med stadig økende intensitet. På samme måte må vi også erkjenne at påtvinget isolasjon er en omstendighet ikke kun er typisk for en pandemi. Til alle tider har forskjellige former for subjektivitet blitt presset ut og segregert. Denne anerkjennelsen tvinger oss til å nedskalere de traumatiske erfaringene denne toårsperioden har påført oss. I tillegg til å bli synliggjort i noen av arbeidene presentert i hovedutstillingen, har dette emnet i praksis blitt behandlet i residency-programmene som ledet opp til LIAF 2022.

Villa Diodati og monstrene som ble født der avdekker også noen vedvarende ønskedrømmer relatert til menneskekroppen, dens naturlighet og posisjon i verden. Hvis disse drømmene på Shelley og Polidoris tid bare fantes i fantasien, har de over tid gradvis blitt realistiske vitenskapelige prosjekter. For det første, både *Frankenstein* og *The Vampyre* insisterer på den menneskelige vilje til biologisk uøddelighet, hvilket motsier den klimatiske og pandemiske konteksten som får den samme viljen til å oppstå i dag. For det andre fremkommer ideen om en menneskekropp som er fullstendig homogen med de andre kroppene den deler habitat med; en kropp i et hybrid forhold til andre arter og vesener. Avslutningsvis leder selve biologiseringen

av humaniora til en prosess der mennesket maskiniseres; en problemstilling som er mye viktigere å tenke over enn diskursen rundt AI-teknologiers menneskelig-gjøring av maskiner.

Denne nygotiske bildebruken som uttrykk er stadig mer utbredt, i samtidskunst så vel som i populærkultur. I presentasjonen av LIAF 2022 har vi vurdert hypotesen om at dette fenomenet, i det minste delvis, kommer av en generell reevaluering av middelalderen som fortolkningsmodell for å forstå nåtiden. Forskere som Joel Kotkin og Jodi Dean refererer til fremveksten av et sannhetsregime etter opplysningstiden, en føydalisering av arbeidsmarkedet, og en stadig mindre hierarkisk, gjensidig avhengighet mellom nasjonale, supranasjonale, offentlige og private krefter ⁽¹⁰⁾.

Hvis alle disse likhetstrekkene mellom fortid og nåtid stemmer, må man spørre seg: Hvilke monstre vil bli født i litteraturen og kunsten de neste fem årene? Fra hvilke hendelser vil de oppstå? Hvilke fiktive bilder vil forme framtidens virkelighet?

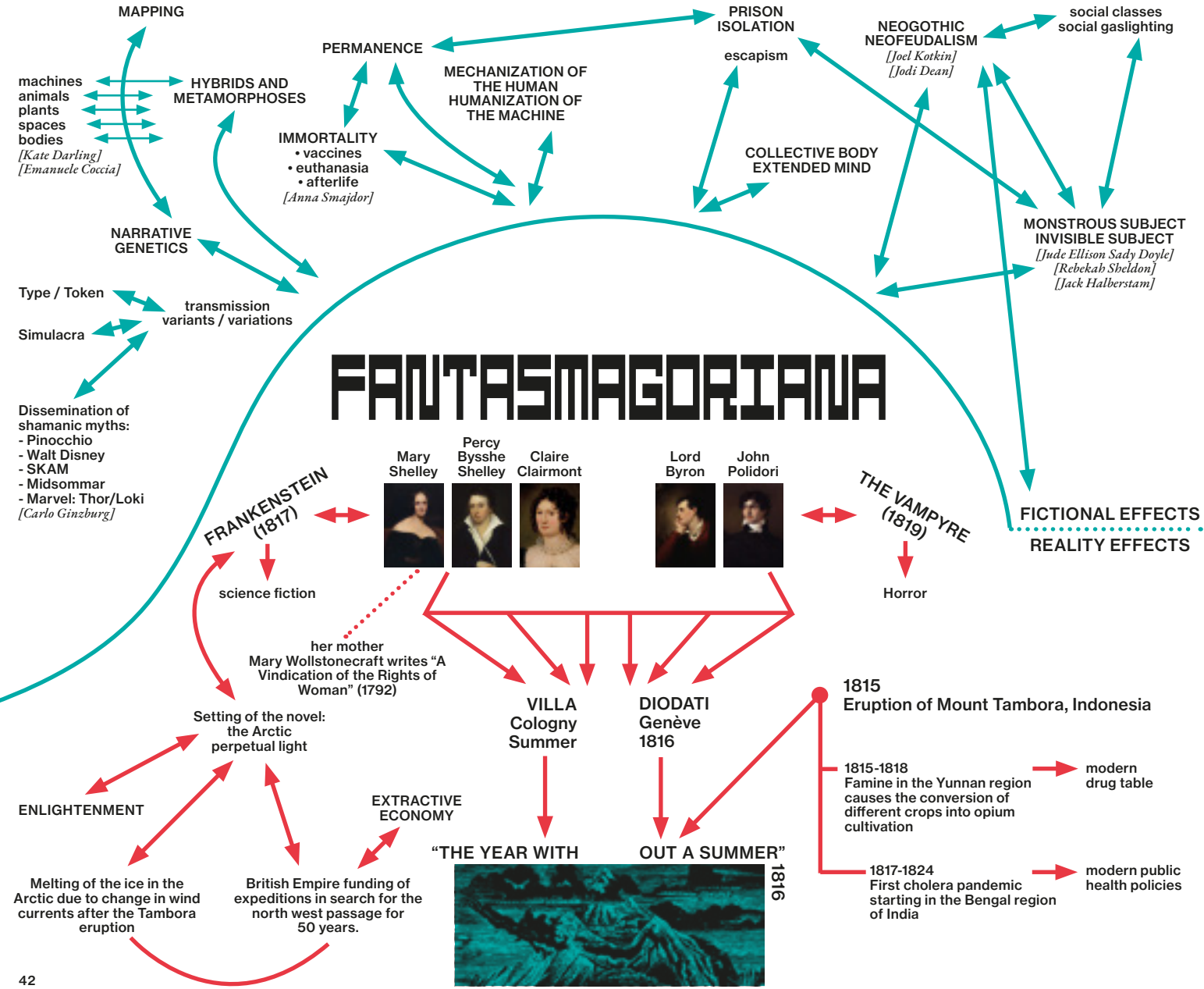
Vi la de samme spørsmålene frem for kunstner som vi trodde kunne besvare dem. Som du nå vet, gjorde vi dette på en indirekte måte, ved å dele en fortelling med dem; den samme som vi nå har delt med deg. Nettopp derfor er det sannsynlig at vi ble misforstått; ikke alle har lest *Fantasmagoriana*-fortellingen på samme måte som vi har lest den. Det er mulig at noen har funnet andre ideer, andre *likheter*, i ordene til vår fortelling.

Vårt svar til denne eventualiteten, er at vi ikke er redde for å bli misforstått. Misforståelse er, når alt kommer til alt, bare en annen form for å være på drift; en måte å oppdage det ukjente.

-
- (1) Gillen D'Arcy Wood, *Tambora: The Eruption That Changed the World* (Princeton: Princeton University Press, 2014).
 - (2) Fantasmagoriana er en fransk antologi av tyske spøkeshistorier, oversatt anonymt av Jean-Baptiste Benoît Eyriès, og publisert av Frédéric Schoell i 1812. Bokens undertittel er *Recueil d'histoires, d'apparitions, de spectres, revenans, fantômes, etc.; Traduit de l'allemand, par un Amateur* (en samling fortellinger om tilsynekomsten av spøkelses, gjengangere, fantomer, etc., oversatt fra tysk av en amatør). Mesteparten av de korte fortellingene som er inkludert i publikasjonen er hentet fra de første to volumene av Johann August Apel og Friedrich Launs *Gespenserbuch* (1811); andre fortellinger er av Johann Karl August Musäus og Heinrich Clauren.
 - (3) John Polidori, *The Vampyre: A Tale* (London: Sherwood, Neely, and Jones, 1819). Bram Stoker, *Dracula* (Edinburgh: Archibald Constable, 1897). Mary Shelley, *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* (London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818).
 - (4) Katherine Bowers, "Haunted Ice, Fearful Sounds, and the Arctic Sublime: Exploring Nineteenth-Century Polar Gothic Space," *Gothic Studies* 19, no. 2 (2017-11-22): 71-84.
 - (5) Angela Pluda, ed., «Infelice e sventurata coca Querina». *I racconti originali del naufragio dei Veneziani nei mari del Nord* (Roma: Viella, 2019).
 - (6) Slavoj Žižek, "Pacifism is the wrong response to the war in Ukraine," *The Guardian*, June 21, 2022, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/jun/21/pacifism-is-the-wrong-response-to-the-war-in-ukraine>.
 - (7) Sarah Canfield Fuller, "Reading the Cyborg in Mary Shelley's *Frankenstein*," *Journal of the Fantastic in the Arts* 14, no. 2 (Sommeren 2003): 217-227.
 - (8) Lucy Gaynor Audley-Miller; Beate Dignas, red., *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in the Ancient World* (Berlin: De Gruyter, 2018).
 - (9) Frédérique Ait-Touati; Alexandra Arènes; Axelle Grégoire, *Terra Forma: Manuel de cartographies potentielles* (Paris: B42, 2019).
 - (10) Joel Kotkin, *The Coming of Neo-Feudalism: A Warning to the Global Middle Class* (New York: Encounter Books, 2020). Jodi Dean, "Communism or Neo-Feudalism?," *New Political Science* 42, no. 1 (2020-02-16): 1-17.

Conceptual Map

Conceptual Map



Around LIAF 2022

Around
LIAF 2022

The Residency Programs

LIAF 2022 - Fantasmagoriana expanded the nomadism that characterises the festival's history through a series of residency programmes that took place over the course of this year. Freely inspired by the story of Villa Diodati and the company gathered there, each residency assembled a group of artists, sometimes even in extreme conditions of isolation, in search of a new sense of community and coexistence.

An initial core of relationships has been built around the Nordland School of Art and Film, which has been a travelling companion of LIAF 2022 - Fantasmagoriana throughout its preparation. During a year-long workshop, a group of students who named themselves Mary Haugen, worked on a collective video about Fantasmagoriana. The movie will be presented both within the exhibition and in the form of stories on LIAF's social media.

Concurrently, Pauline Curnier Jardin worked with a group of inmates in the women's prison of Giudecca (Venice). Together with them, through a drawing workshop, she created a permanent installation for the parlour of the detention facility. Afterwards, on the Lofoten Islands, the artist presents a video installation which, by including and animating the drawings of the female prisoners, tells the story of the prison. The Casa di Reclusione della Giudecca in fact occupies the former Convent of the Convertite, a religious institution that in the sixteenth century housed women considered dangerous to the morals of Venetian society.

Nolan Oswald Dennis and Raffaella Naldi Rossano sailed aboard the Helmer Hanssen vessel. With them was a team of microbiologists whose task is to study invertebrate organisms in the coastal areas of the Norwegian Sea and the Barents Sea. Like ethnographers or explorers, the artists integrated themselves into this temporarily closed community, incorporating the experience into their already ongoing research. Part of the project is produced in collaboration with TBA21 Academy.

A long-distance residency combined the practices of Olof Marsja, Thebe Phetogo, Gaia Fugazza and Christine Rebet. The group did not share a place, but a literary text. The works created by each are in fact responses to the poem entitled *The Son of the Sun's Courting in the Land of the Giants*, a myth recounting the origin of the Sámi people. Of the three artists, only Olof Marsja is close to the culture embodied in the legendary tale. Following the theories of Lucy Gaynor Audley-Miller and Carlo Ginzburg, myth was not thus understood as founding an identity whose boundaries are to be defended, but as a means of dialogue between interconnected societies.

Finally, four production grants were awarded to four artists with ties to the county of Nordland, where LIAF

takes place. Implemented in collaboration with Bodø European Capital of Culture 2024, the award aims to investigate the richness of the notion of local artist, its role in the development of the communities living in the region, and the dogma of internationalism that characterises biennials globally. The new commissions are made by composer Tine Surel Lange, who lives and works in Vestvågøy; filmmaker Lars Laumann, who integrates traditional weaving techniques into his sculptural works; artist Elina Waage Mikalsen, Sámi by maternal descent; and New Mineral Collective, a duo consisting of Lithuanian Emilija Škarnulytė and Canadian Tanya Busse who have established their base in the city of Tromsø.

The Public Program

On the fourth and fifth of September, during the opening of LIAF 2022 - Fantasmagoriana a public lecture programme entitled 'Tacit Knowledge' is presented in collaboration with Maaretta Jaukkuri Foundation. Established by the visionary Finnish art curator Maaretta Jaukkuri, the institution has since 2018 been a central hub in the Lofoten cultural ecosystem through annual seminar programmes and visiting fellowships.

"Tacit knowledge" is a term coined by the British-Hungarian scientist, and later philosopher, Michael Polanyi in 1958. The notion is employed to define traditions, inherited practices, implied values, skills, ideas, prejudgements, and experiences which cannot be expressed in words. Tacit knowledge is intuitive and unarticulated knowledge that cannot be communicated, understood or used without a 'knowing subject'. This paradox is one of the major obstacles in artificial intelligence, in that it explains how there are many tasks that human beings understand intuitively how to perform, without being able to verbalise why. Unlike the transfer of explicit knowledge, the transfer of tacit knowledge requires close interaction, shared understanding and trust. It prompts new thinking with regards to collecting, storing, sharing and documenting.

Invited to discuss the role and understanding of tacit knowledge in their own work are thinkers, including architect Alexander Eriksson Furunes, researcher at the Norwegian University of Science and Technology; Finnish artists Pia Lindman and Markus Kähre; Sámi artist and architect Joar Nango; and Laura Johanne Olsen, programme manager for the green shift of Lofoten.

Kabelvogue – A Club For All

From Friday the second to Sunday the fourth of September, LIAF 2022 - Fantasmagoriana extends into the night, making everyone dance during three very inclusive parties. The DJ sets on the three evenings are curated by Kabelvogue – en klubb for alle, a DIY club concept run by Magnus Holmen, Sanjey Sureshkumar and Karolin Tampere whose slogan is 'good times, tunes and tenderness'. Kabelvogue is a staple in Lofoten nights and once again occupies Arbeidern, the city's workers club.

LIAF 2022. A Moving Biennial

LIAF 2022 has been conceived as a moving biennial on its way to the Arctic. In the path to Fantasmagoriana, two intermediate stages preceded the grand opening on the Lofoten Islands: *Something Out of It*, a two-venue exhibition by Pauline Curnier Jardin and Tomaso De Luca presented in Venice on the occasion of the opening of the Biennale Arte 2022; and *Retyping a Library*, a solo exhibition by Kenneth Goldsmith at the Kunstnernes Hus art centre in Oslo.

The parlour of the women's prison on the Giudecca island, the courtyard and the servants' rooms of a palace in the Castello district, and one of the galleries of the Kunstnernes Hus were the pivotal places of a map that is at once conceptual and geographical. LIAF 2022 therefore transitioned in these contexts, activating different temporalities, audiences, and modes of fruition. The aim was to rethink the production models of biennials and major art events.

The reversal of the dynamics of inclusion and exclusion, and the construction of narratives that expand the existence of artworks beyond the paradigms of the physical presence, originality, and tourist attraction were the guiding principles that bridged the Venice lagoon, the Norwegian capital city and the Lofoten archipelago.

Residency-programmene

LIAF 2022 - Fantasmagoriana utvidet nomadismen, som har karakterisert festivalens historie, gjennom en serie Residency-programmene som fant sted gjennom året. Fritt inspirert av fortellingen om Villa Diodati og selskapet som var samlet der, besto hver residency av en gruppe kunstnere, noen ganger til og med under svært isolerte omstendigheter, på leting etter en ny opplevelse av samhørighet og sameksistens.

En opprinnelig kjerne av relasjoner har blitt bygget opp rundt Nordland kunst- og filmhøgskole, som har fungert som reisefølge for LIAF 2022 – Fantasmagoriana under forberedelsesperioden. I løpet av en års-lang workshop jobbet en gruppe studenter, som kollektivt kaller seg for Mary Haugen, med et video-arbeide om Fantasmagoriana. Filmen vil bli presentert både som en del av utstillingen og i form av historier på LIAFs sosiale media.

Samtidig jobbet Pauline Curnier Jardin sammen med en gruppe innsatte i Guidecca-kvinnefengselet (i Venezia). Sammen med dem, gjennom en tegne-workshop, skapte hun en permanent installasjon for besøksrommet til fengselet. I etterkant, i Lofoten, presenterer kunstneren en videoinstallasjon som, ved å inkludere og animere tegningene til de kvinnelige fangene, forteller fengselets historie. Casa di Reclusione della Giudecca ligger faktisk i det tidligere Convertite-klosteret; en religiøs institusjon som i det sekstende århundre huset kvinner som ble ansett som farlige for moralen til det venetianske samfunnet.

Nolan Oswald Dennis og Raffaella Naldi Rossano seilet om bord i forskningsskipet Helmer Hanssen. Sammen med dem var det et team av mikrobiologer som hadde som oppgave å studere virvellose organismer ved kystområdene i Norskehavet og Barentshavet. Som etnografer og oppdagere integrerte kunstnerne seg i dette temporært lukkede samfunnet og innlemmet erfaringen i deres allerede pågående undersøkelser. Del av prosjektet er produsert i samarbeid med TBA21 Academy.

En langdistanse residency kombinerte praksisene til Olof Marsja, Thebe Phetogo, Gaia Fugazza, og Christine Rebet. Denne gruppen delte ikke lokasjon, men en litterær tekst. Arbeidene som ble skapt av hver enkelt er faktisk alle responser til diktet med tittelen Solsønnens Frierferd; en myte som forteller om samefolkets opprinnelse. Av de tre kunstnerne er det bare Olof Marsja som står nært kulturen som er legemliggjort i denne legendariske fortellingen. I tråd med teoriene til Lucy Gaynor Audley-Miller og Carlo Ginzburg, er ikke myten dermed forstått som grunnleggende for en identitet med avgrensninger som trenger å bli forsvart, men et middel for å igangsette dialog mellom sammenkoblede samfunn.

Til sist ble fire produksjonsstipend tildelt fire kunstnere med bånd til Nordland fylke, hvor LIAF finner sted.

Gjennomført i samarbeid med Bodø som Europeisk Kulturhovedstad 2024, tar disse utmerkelsene sikte på å undersøke rikdommen i forestillingen om den lokale kunstneren, dennes rolle i utviklingen av de levende samfunnene i regionen, samt et oppgjør med den dogmatiske internasjonalsismen som karakteriserer biennalene globalt. De nye bestillingsverkene er skapt av komponisten Tine Surel Lange, som bor og arbeider i Vestvågøy; filmskaper Lars Laumann, som integrerer tradisjonelle vevteknikker i sine skulpturelle arbeider; kunstneren Elina Waage Mikalsen, av samisk avstamning; og New Mineral Collective, en duo bestående av Emilija Škarnulytė fra Litauen og Tanya Busse fra Canada, som begge har etablert sin base i Tromsø by.

Det offentlige programmet

På den fjerde og femte september, under åpningen av LIAF 2022 – Fantasmagoriana, blir et offentlig foredragsprogram med tittelen ‘Tacit Knowledge’ presentert i samarbeid med Maareta Jaukkuri Foundation. Etablert av den visjonære, finske kuratørn Maareta Jaukkuri, har institusjonen siden 2018 vært et sentralt knutepunkt for Lofotens kulturelle økosystem, gjennom årlige seminar-programmer og besøkende stipendiater.

“Tacit knowledge” [nor. Stilltiende kunnskap] er et begrep som ble lansert av den britisk-ungarske forskeren, og senere filosofen, Michael Polanyi, i 1958. Begrepet brukes til å definere tradisjoner, nedarvede praksiser, underforståtte verdier, ferdigheter, ideer, forutinntattheter, og erfaringer som ikke kan uttrykkes i ord. Stilltiende kunnskap er intuitiv og uartikulert kunnskap som ikke kan bli kommunisert, forstått, eller brukt uten et ‘vitende subjekt’. Dette paradokset er at av hovedhindringene når det kommer til utviklingen av kunstig intelligens, i den forstand at det forklarer hvordan det er mange oppgaver som menneskene forstår å utøve intuitivt, uten å klare å verbalisere hvorfor. Til forskjell fra overføringen av eksplisitt kunnskap, krever overføringen av stilltiende kunnskap nær samhandling, delt forståelse og tillit. Den krever også nytenkning rundt det å samle, oppbevare, dele, og dokumentere. Tenkere er invitert til å gjøre seg nye tanker rundt dette konseptet som ble oppfunnet av Polanyi: inkludert arkitekten Alexander Eriksson Furunes, forsker ved NTNU; de finske kunstnerne, Pia Lindman og Markus Kåhre; den samiske kunstneren og arkitekten, Joar Nango; og Laura Johanne Olsen, programleder for det grønne skiftet i Lofoten.

Kabelvogue – En klubb for alle

Fra fredag den andre til søndag den fjerde september strekker LIAF 2022 – Fantasmagoriana seg utover i nattetimene, og får alle til å danse under tre veldig inkluderende festligheter. DJ-settene under disse tre kveldene er kuratert av Kabelvogue – en klubb for alle; et DIY klubb konsept av Magnus Holmen, Sanjey Sureshkumar og Karolin Tampere, som har som slogan ‘good times, tunes and tenderness’. Kabelvogue er en bauta i Lofotens natteliv, og okkuperer nok en gang Arbeidern, byens arbeiderklubb.

LIAF 2022. En biennale i bevegelse

LIAF 2022 er tenkt som en biennale i bevegelse, på vei mot Arktis. På vei til Fantasmagoriana ble den store åpningen i Lofoten innledet av to forberedende stadier: *Something Out of It*, en utstilling på to arenaer, av Pauline Curnier Jardin og Tomaso De Luca, ble presentert i Venezia under åpningen av Kunstbiennalen 2022; og *Retyping a Library*, en soloutstilling av Kenneth Goldsmith på Kunsternes Hus i Oslo.

Besøksrommet i kvinnefengselet på Giudecca-øya, forgården og tjenernes rom i et palass i Castello-distriktet, og ett av galleriene på Kunsternes Hus ble sentrale punkter på et kart som samtidig er konseptuelt og geografisk. LIAF 2022 gjennomgikk derfor en overgang i disse kontekstene, ved å aktivisere forskjellige temporaliteter, publikum, og modningsprosesser. Målet var å revurdere produksjonsmodellene bak biennaler og andre større kunstenvenementer. Reverseringen av dynamikkene som driver frem inkludering og ekskludering, og konstruksjonen av narrativ som utvider kunstverks eksistens utover paradigmene gitt av fysisk nærvær, originalitet, og turistisk attraksjon, var de rettlede prinsippene som sammenbandt den venetianske lagune, Norges hovedstad, og Lofoten-øyene.



Chapter 1

*Something
out of it*

Something Out of It

Venice, april, 2022

**Good Morning.
Sleep is over. And this certainly isn't a dream.
No hallucination. No altered psychophysical
state. Not even a little alcohol. We are in the
hallway of a palace and in the cloister of a
convent. In the house of two collectors and
in the women's prison of Giudecca Island. At
the heart of Venice and in what used to be
its suburbs. And this is certainly not a dream.
This is a very exclusive party, where you
are all welcome, but the doors are closed.
Welcome to prison and welcome home!**

**Not in your home, but in other
people's: of the collectors and the
inmates. With the bedrooms, the
kitchens, the windows on the yard, the
gate, and the living room. No more,
no less. Abandon your belongings,
you who enter! And leave your
expectations behind. You will find
your own way of being here, despite
the architecture and the institution.
You will find a bit of art: that of the
works on display, and, even more, that
of the life that goes on around them.
That intermittent public artwork that
is being in the world. That survival
strategy we call perception. That
private work that cannot be owned.
That Something Out of It.**

With these words we introduce the first chapter of LIAF 2022 - Fantasmagoriana. Opened on April 19, 2022, in conjunction with the 59th Venice Biennale, Something Out of It was conceived as a precursory exploration of the curatorial themes set for the 30th anniversary of the Lofoten International Art Festival, temporarily uprooted from the Lofoten Islands in the Arctic circle to the Venetian lagoon.

The project took place in two opposite venues: the palour of a functioning women’s prison, and a private palazzo. It aimed to reflect on the production of biennial events, proposing new models for inclusion and sustainability, and for reinforcing the alliance between art and reality.

At Casa di Reclusione Femminile della Giudecca – a women’s prison located in the former monastery of the Convertite, where around 60 inmates now live – a permanent communal installation was produced by artist Pauline Curnier Jardin (Marseille, France 1980) in collaboration with some of the inmates – Igli, Mariana, Lidija, Jenny, Sara, Sabrina, Susanna – and with the participation of Angela, Daniela, Blessing, Daiana, Esther, Faith, Jenny, Valentina, Veronica.

Pauline Curnier Jardin reimagined the palour room that connects the women’s prison to the outside world, transforming it into a ritualistic space for meaningful encounters. Reversing institutional hierarchies, the inmates briefed and commissioned Curnier Jardin. Working together, Curnier Jardin and the group of female inmates reshaped the palour of the penitentiary, using projections, furniture and wall paintings. The work was carried out through a series of collaborative workshops and drawing sessions conducted with the Rio Terà dei Pensieri social cooperative, the Venice-based artist collective Casablanca Studio and the Milan-based fashion brand DROME. *Adoration*, a new film by the artist, developed through collective script writing, and the animation of the inmates’ drawings and self-portraits were premiered on big screen as part of the permanent installation.

The redecoration of the room, and especially some of the motifs included in the wall-drawing, is inspired by *Black Narcissus*, a 1947 British psychological drama revolving around the growing tensions and desires within a small convent of Anglican nuns who are trying to establish a school in the old palace of an Indian Raja at the top of an isolated mountain in the Himalayas.

Curnier Jardin’s work reveals the hidden history of the monastery where the detention facility is located nowadays. From its foundation in the sixteenth century, the religious institution hosted former prostitutes and other women who were considered dangerous for the morals of the city. Recent research also shows that the palour of the convent was used as a stage by the nuns who occasionally performed for family and Venetian authorities. Such carnival-like performances allowed the nuns to transform themselves, wearing profane clothes and suspending the social rules that forced them into a monastic life. Scholar Christine Scippa Bhasin calls these forms of spectacle

“theatrical infraction”, a concept that Curnier Jardin also employed to conceive her workshop and installation. By overturning both the short-term and exclusive logic of large-scale art events and, above all, the isolation that has afflicted life in prisons during the pandemic, the work is intended for the privileged use of the inhabitants of the detention community. Pauline Curnier Jardin’s work, including all technical equipment, has been donated to the institution, so that the palour can be used as a hybrid space of reception on a permanent basis. This has been intended by both the artist and the curators as an act of contemporary art ecology.

Dear Pauline,

Thank you for making the miracle of the convertite – also known as *Adoration* – happen together with us. It is not a divine miracle but rather a fully human one. It is the miracle of creating a permanent artwork in Venice collaborating with a temporary community made up of many other different communities: the inmates and the officers of the Casa di Reclusione Femminile della Giudecca, the members of the social cooperative Rio Terà dei Pensieri (without whom all this would never have happened), the artists who founded the Venetian collective Casablanca Studio, the creatives behind DROME, your own crew of sound designers and animators, project managers and many others. It is the miracle of making a public monument in an inaccessible detention facility, thus transforming a place of exclusion into an exclusive space where art professionals queue to get in. It is the miracle of letting about 600 people enter an institution where one thinks to find isolation and instead finds a deeper sense of togetherness. It is the miracle of perverting the touristic temporalities of biennales, making something ideally eternal out of it. It is the miracle of making former-prostitute nuns from the sixteenth century, *Black Narcissus* fictional nuns, inmates, officers, and all of us party together in a livable film installation which will host many other events and encounters.

Like all miracles, also *Adoration* was visible by everybody for a very short time, even if it’s now well preserved by the people working and living behind the walls of the Casa di Reclusione. Like all miracles, *Adoration* will appear at other places: notably in Kabelvåg from September 3, 2022 and later at Centraal Museum Utrecht. Like all miracles, the life of *Adoration* will be long.

Something Out of It continued in the Castello district of Venice, by breaking into a domestic environment. The courtyard of Casa Venezia, residence of two collectors, hosted a new video installation by Tomaso De Luca (Verona, Italy 1988). This was produced in partnership with CASE CHIUSE by Paola Clerico.

With this work, De Luca continued his investigation into the crisis of modernism – as the promise of a functional life for all – and processes of gentrification, linked to socio-natural phenomena, such as the AIDS epidemic or the most recent climate change.

Consisting of sculptures, photography and a video, the installation entitled *Desperate Times* debunked the myth of comfort, transforming the house into a treacherous place. Furniture and everyday items were transformed into potentially lethal traps – the activation of such traps being shown through a visual grammar that was both threatening and comical.

De Luca's project is freely inspired by a news story. In February 2019, in south-west Philadelphia, a real estate developer escaped an amateur guillotine hidden in one of his properties and designed to kill him. The artist links this event to the processes of climatic gentrification that are sweeping American cities: the violent act is read as an extreme and desperate attempt to resist increasingly brutal economic dynamics.

An ingenious collection of hatches, guillotines, sharp crutches, movable walls, free-falling weights, spiked floors, revolving doors, not only shows human beings in their pet-like condition/cage, but also reveals the artist as designer of a series of catastrophic events. A traumatizer. The traps thus take on the status of sculptures.

The bourgeois drama of keeping things in place is set aside for a moment, to make room for a chamber-theatre of destruction.

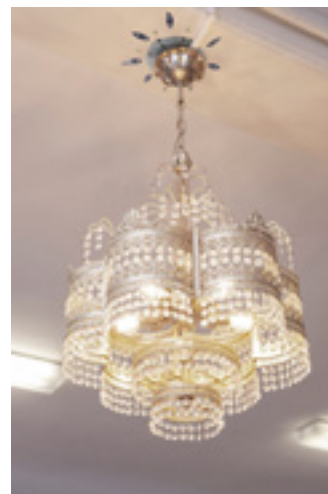
Dear Tomaso,

We want to thank you for being part of LIAF preview in Venice asking you a question. What ties a prison and a luxury residence together? Your works gave us the best answer, reminding us that architecture is always a place for conflict, the theatre of a bloody class struggle.

In your sculptural work, there is no Tom and Jerry, no Wile E. Coyote and the Road Runner, no landlord and no tenant. Rather, there is the tiny, endless space that irretrievably separates one from the other. A space of freedom to be conquered. Perhaps a new space for art. And there is your body, disguised in the shape of a thief, a ghost, a chaser, an intruder.

Desperate Times is the title you chose for your new video installation. If we had to choose a subtitle, we would use the one Germano Celant gave to his most celebrated article: *Appunti per una guerriglia* (notes for a guerrilla warfare).

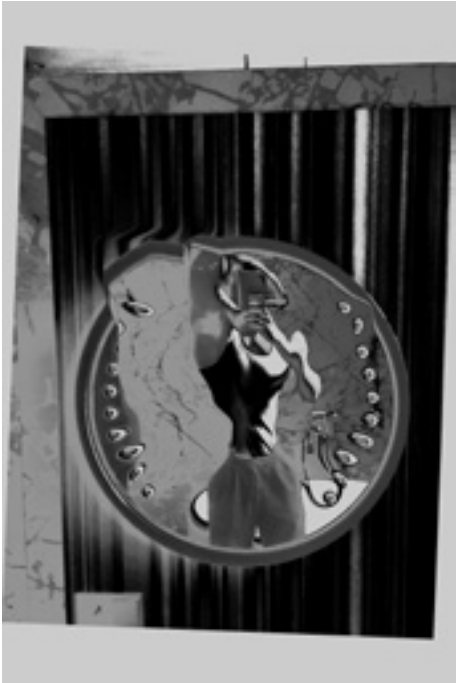
















**SOMETHING
OUT OF IT**

LOFOTEN • INTERNATIONAL • ART • FESTIVAL
preview curated by Francesco Urbano Ragazzi

CHAPTER 1

CHAPTER 2

CHAPTER 3

PAULINE CURNIER JARDIN / TOMASO DE LUCA

Something Out of It

Venezia, april, 2022

God morgen.

Søvnen er over. Og dette er helt klart ikke en drøm. Ingen hallusinasjon. Ingen endret psykofysisk tilstand. Ikke en gang litt alkohol. Vi er i forgården til et palass og i borggården til et kloster. I huset til to samlere og i kvinnefengselet på Giudecca-øya. I hjertet av Venezia og hva som brukte å være dets forsteder. Og dette er helt klart ikke en drøm. Dette er et svært eksklusivt selskap, hvor dere alle er velkomne, men dørene er lukket. Velkommen til fengselet og velkommen hjem!

Ikke til ditt hjem, men til andre folks hjem: til samlernes og de innsattes. Med soverommene, kjøkkenene, vinduene til luftegården, porten, og oppholdsrommet. Hverken mer eller mindre. Gi slipp på eiendelene dine, du som går inn her! Og legg igjen forventningene utenfor. Du vil finne din egen måte å være her på, til tross for arkitekturen og institusjonen. Du vil finne litt kunst: De utstilte arbeidene, og – i større grad – i livet som foregår rundt dem. Å være i verden – en uregelmessig nærværende kunst i det offentlige rom. Overlevelsesstrategien vi kaller persepsjon. Det private arbeidet som ikke kan eies. Dette *Something Out of It*.

Med disse ordene introduserer vi det første kapitlet av LIAF 2022 – *Fantasmagoriana* som åpnet den 19. april 2022, i sammenheng med den 59ende Venezia-biennalen. *Something Out of It* var tenkt som en forberedende utforskning av de kuratoriske temaene som var satt for 30-årsjubiléet til Lofoten International Art Festival; midlertidig løsrevet fra Lofoten, en øygruppe ved polarsirkelen og transplantert til den venetianske lagune.

Kapitlet fant sted på to lokasjoner som nærmest fremstår som rake motsetninger: I besøksrommet til et fungerende kvinnefengsel og i et privat hjem. Prosjektet tok sikte på å reflektere over produksjonen av biennale-eventer, å foreslå nye modeller for inkludering og bærekraft, samt å styrke alliansen mellom kunst og virkelighet.

Ved *Casa di Reclusione Femminile della Guidecca* – et kvinnefengsel som befinner seg i det tidligere klosteret Le Convertite, hvor omtrent 60 innsatte bor nå – ble en permanent, felles installasjon produsert av kunstneren Pauline Curnier Jardin (f. 1980, i Marseille, Frankrike) i samarbeid med en gruppe innsatte – Igli, Mariana, Lidija, Jenny, Sara, Sabrina, Susanna – og med deltagelse fra Angela, Blessing, Daiana, Esther, Faith, Jenny, Valentina, Veronica.

Pauline Curnier Jardin så for seg besøksrommet, som forbinder kvinnefengselet med verden utenfor, forvandlet til et ritualisert rom for gode sammenkomster. I en reversering av institusjonelle hierarkier var det de innsatte som brifet Curnier Jardin og la forutsetningene for verket. Ved å jobbe sammen ga Curnier Jardin og gruppen av kvinnelige innsatte besøksrommet en ny form, med hjelp av projeksjoner, møbler, og veggmalier. Arbeidet ble utført gjennom en serie workshops og tegne-seanser i samarbeid med det sosiale initiativet Rio Terà dei Pensieri, det Venezia-baserte kunstnerkollektivet Casablanca Studio, og motemerket DROME som holder til i Milano. *Adoration*, en ny film av kunstneren, utviklet gjennom et kollektivt forfattet manus, og ved å animere de innsatte sine tegninger og selvportretter, hadde premiere på storskjerm og ble del av den permanente installasjonen.

Re-dekoreringen av rommet, og spesielt noen av motivene inkludert i veggmaleriene, er inspirert av *Svart Narcissus*, et britisk, psykologisk drama fra 1947 om spenninger og attrå i et lite kloster for anglikanske nonner som prøver å etablere en skole i det gamle palasset til den indiske Rajen på toppen av et isolert fjell i Himalaya.

Curnier Jardin sitt arbeide avdekker den skjulte historien til klosteret som tidligere befant seg i kvinnefengselet på Guidecca. Siden det ble grunnlagt på 1500-tallet var dette klosteret vertskap for tidligere prostituerte og andre kvinner som ble ansett som farlige for byens moral. Nyere forskning viser også at klosterets besøksrom av og til ble brukt som scene hvor nonnene optrådte for familie og venetianske autoriteter. Slike karneval-aktige opptredener tillot nonnene å forvandle seg, å ta på seg verdslige klær og få de sosiale reglene som hadde tvunget dem inn i et monastisk liv til å opphøre. Forskeren Christine

Scippa Bhasin kaller disse formene for opptreden for «teatralisk infraksjon», et konsept som Curnier Jardin også lot seg inspirere av i dette prosjektet.

Ved å snu om på den kortsiktige og eksklusive logikken bak et stor-skala kunst evenement som Venezia Biennalen og den isolasjonen som spesielt har rammet livet i fengselet under pandemien, har verket først og fremst som intensjon å være et privilegium for beboerne i fengselet. Pauline Curnier Jardin sitt arbeid, inkludert alt det tekniske utstyret, har blitt donert til institusjonen, slik at besøksrommet kan brukes som et hybrid-mottakelsesrom på permanent basis. Intensjonen til både kunstneren og kuratorene har endog vært å skape en «act of contemporary art ecology»

Kjære Pauline,

takk for at du har fått Le Convertite mirakelet – også kjent som *Adoration* – til å skje sammen med oss. Dette er ikke et guddommelig mirakel, men heller et fullkomment menneskelig ett. Det er et mirakel i form av å ha skapt et permanent kunstverk i Venezia, i samarbeid med et midlertidig samfunn satt sammen av mange forskjellige samfunn: de innsatte og ansatte ved Casa di Reclusione Femminile della Guidecca, medlemmene av det sosiale kooperativet Rio Terà dei Pensieri (uten dem hadde det ikke vært mulig), kunstnerne som grunnla det venetianske kollektivet Casablanca Studio, de kreative kreftene bak Drome, din egen stab av lyddesignere og animatører, prosjektledere og mange andre. Det er et mirakel og å ha fått til et offentlig monument i et så utilgjengelig sted, og ha forvandlet et ekskluderende fengsel til et eksklusivt rom, hvor profesjonelle fra kunstfeltet står i kø for å slippe inn. Det er et mirakel å la 600 mennesker slippe inn i en institusjon hvor man forventer å finne isolasjon, men isteden finner dyptfølt samvær. Det er mirakelet å pervertere biennalenes turistiske midlertidighet og gjøre det om til noe idéelt og evig. Det er mirakelet å få tidligere prostituerte nonner fra sekstenhundretallet, *Svart Narcissus'* fiktive nonner, innsatte, fengselsansatte, og alle oss til å gå på fest sammen i en levende fliminstallasjon som vil romme mange fremtidige evenementer og sammenkomster. I likhet med alle mirakler var også *Adoration* kun synlig for alle bare en kort stund, selv om det nå lever videre, godt ivarett av folkene som jobber og bor innenfor veggene til Casa di Reclusione. I likhet med alle mirakler, vil også *Adoration* vise seg andre steder: først i Kabelvåg fra 3. September 2002, og senere ved Centraal Museum i Utrecht. I likhet med alle mirakler, vil *Adoration* få et langt liv.

Something Out of It fortsatte i Castello distriktet i Venezia, ved å bre seg utover i et boligområde. Forgården til Casa Venezia, residensen til to kunstsamlere, huset en ny videoinstallasjon av Tomaso De Luca (f. 1988, Verona, Italia), produsert i partnerskap med CASE CHIUSE av Paola Clerico.

Med dette arbeidet fortsatte De Luca sin utforskning av modernismens krise – løftet om et funksjonelt liv for alle – og gentrifiseringsprosessen, i tilknytning til sosionaturlige fenomener, slik som AIDS pandemien eller de mest nylige klimaendringene.

Bestående av skulpturer, fotografi, og en video, avkrefter installasjonen med tittelen *Desperate Times* myten om komfort og forvandler huset til et upålitelig sted. Møbler og hverdagslige gjenstander ble transformert til potensielt dødelige feller – og utløsningen av slike feller ble vist med en visuell grammatikk som både er truende og komisk.

De Luca sitt prosjekt er inspirert av en nyhetssak. I februar 2019, i Sørvest-Philadelphia, unngikk en eiendomsutvikler så vidt en skjult giljotin, gjemt på en av eiendommene hans, som var ment for å drepe ham. Kunstneren knytter denne hendelsen til den klimatiske gentrifiseringsprosessen som brer seg i amerikanske byer: Den voldelige handlingen blir lest som et ekstremt og desperat forsøk på å motstå økonomiske dynamikker som tiltar i brutalitet.

En utpekulert ansamling falletter, giljotiner, skarpe påler, bevegelige vegger, fritt-fallende vekter, piggete gulv, og svingdører, fremviser ikke bare mennesker i deres husdyr-aktige tilstand, men avslører også kunstneren som designeren bak en serie katastrofale hendelser. En traumatisør. Fellene antar således en skulpturell status.

Det borgerlige dramaet hvor tingene har sin vante plass er satt til side for et øyeblikk, for å gi rom til et destruktivt kammerteater.

Kjære Tomaso,

Vi ønsker å takke deg for at du er en del av LIAF sin forhåndsvisning i Venezia og samtidig stille deg et spørsmål. Hva er det som binner et fengsel og en luksusresidens sammen? Arbeidet ditt gav oss det beste svaret, og minnet oss om at arkitekturen alltid er en arena for konflikt – et teater for blodig klassekamp. I ditt skulpturelle arbeid finnes det ingen Tom og Jerry, ingen Per Ulv og Bippe Stankelbein, ingen husvert og ingen leieboer. Isteden finnes det et lite, endeløst rom som ugjenkallelig separerer det ene fra det andre. Et rom av frihet til å erobre. Kanskje et nytt rom for kunsten. Og der er kroppen din, forkledd som en tyv, et spøkelse, en forfølger, en inntrenger. *Desperate Times* er tittelen du har valgt til din nye videoinstal-

lasjon. Hvis vi måtte velge en undertittel ville vi ha brukt den som Germano Celant brukte til sin mest feirede artikkel: *Appunti per una guerriglia* (notater til en geriljakrigføring).



Chapter 2

*Retyping
a Library*

Retyping a Library

Oslo, June 2022

Retyping a Library, the second preview exhibition of *LIAF 2022 – Fantasmagoriana*, took place at Kunstneres Hus, Oslo, in the shape of a solo exhibition by the North American artist and writer Kenneth Goldsmith (b. 1961). The exhibition was co-curated by Francesco Urbano Ragazzi and Anne Hilde Neset, director at Kunstneres Hus.

Retyping a Library was a monumental installation for the gallery on the ground floor of Kunstneres Hus. At the centre of the exhibition space, more than two hundred boxes were arranged to form a cube that resembled a minimalist sculpture. Inside each box there was a manuscript on onionskin paper that bore witness to the titanic task the artist had set himself: to copy all the volumes in his library with a typewriter.

Retyping a Library could either be a stoical exercise in attention or a well-conceived scam. It certainly is a celebration of literature and the daily work it takes to produce it. This is how the artist describes the birth of the artwork: “In 2002, I began retyping my library. It was during the heyday of file-sharing, and copying was everything. It seemed to me that things only had value if they existed in multiples; politically and socially I felt that if everyone couldn’t have something, then it had no value. So in 2002, I sat down and retyped *Moby Dick*. Cut to lockdown. I often found myself sitting alone in the studio. And at those moments, my mind began to drift back to 2002; what if the retyping my library project had gone in another direction? What if I started it up again, letting it evolve into a hybrid project, one in which literature fused with visual art?”

Retyping a Library ties in with the practice of uncreative writing that Goldsmith theorized and implemented through radical copy-paste in projects such as *Day*, *Printing Out the Internet*, and *The Hillary Clinton Emails*. At Kunstneres Hus, however, there was something more. As could be seen in the display cases scattered throughout the exhibition space, each copied book was associated with a portrait of its author drawn by Goldsmith himself. The potentially infinite replicability of the copy thus entered into dialogue with an artefact of absolute singularity, highlighting the hand behind the activity of appropriation and rewriting. The same dialectic was exhibited on the walls of the gallery, where more than two hundred signatures of the authors cited by Goldsmith were printed on paper to form a grid

stretching from the floor to the ceiling. If the artist's operation looked like that of a forger or a copyist, the size of the prints made it possible to capture the unrepeatable gestures of each writer included in this special *cabinet de dessins*.

Retyping a Library was the gathering of an ideal community. The names included in this collection were chosen according to a principle that Goldsmith describes in this way: "I ran into a problem. My library was comprised of the limits of my taste. And if there's anything these past few years have shown me, it's how small the limits of my world are. So I decided that in order to reflect this, I would change the parameters from retyping *my* library to retyping *a* library. What if this library was the platonic ideal of a library, a library built on some type of objective rationalism rather than on my own subjective tastes? And beyond that, what might I learn from it in its new form?" The library imagined by Goldsmith thus ranges from Theodor Adorno to Unica Zürn, via Lydia Cabrera, Hélène Cixous, Karl Ove Knausgård, Léopold Sédar Senghor, Gayatri Chakravorty Spivak, Jun'ichirō Tanizaki, and many others.

Retyping a Library anticipated some of the themes shaping the 2022 edition of the Lofoten International Art Festival. The duo Francesco Urbano Ragazzi explains: "In its two hundred boxes, Kenneth's work hides some references that have inspired our edition of LIAF: from Shelley to Nakamura. It is made of an authorship that is multiple and singular, it deals with isolation and community, digital scarcity, and democracy, it pushes us to think not so much about the possibilities of artificial intelligence as about the automation already in place of the human mind."

Retyping a Library

Oslo, juni 2022

***Retyping a Library*, den andre preview-utstillingen til LIAF 2022 – Fantasmagoriana, fant sted på Kunstnernes Hus, Oslo, i form av en soloutstilling av den nordamerikanske kunstneren og forfatteren, Kenneth Goldsmith (f. 1961, New York). Utstillingen var co-kuratert av Francesco Urbano Ragazzi og Anne Hilde Neset, direktør ved Kunstnernes Hus.**

Retyping a Library var en monumental installasjon for galleriet i førsteetasjen til Kunstnernes Hus. I midten av utstillingsrommet var mer enn tohundre bokser arrangert til å forme en kube som minnet om en minimalistisk skulptur. Inni hver av boksene befant det seg et manuskript på løkskinnpapir som bar vitne om den gigantiske oppgaven som kunstneren hadde gitt seg selv: Å kopiere alle bøkene i biblioteket sitt ved hjelp av en skrivemaskin.

Retyping a Library kan enten være en stoisk oppmerksomhet-søvelse eller en velutført svindel. Det er i alle fall en hyllest til litteraturen og det daglige arbeidet som må til for å skape den. Slik beskriver kunstneren hvordan verket ble til: «I 2002 begynte jeg å gjenskrive biblioteket mitt på skrivemaskin. Det var under fildelingens storhetstid, da kopiering var alt. For meg virket det som om ting bare hadde verdi om de eksisterte i flere eksemplarer; politisk og sosialt følte jeg at hvis ikke alle kunne ha noe, ja da hadde det ingen verdi. Så i 2002 satte jeg meg ned og gjenskrev *Moby Dick*. Spol frem til nedstengningen under pandemien. Jeg satt ofte alene i atelieret. Og i disse øyeblikkene begynte tankene å gli tilbake til 2002; hva om gjenskrivingsprosjektet hadde tatt en annen retning? Hva om jeg startet det opp igjen og lot det utvikle seg til et hybrid-prosjekt der litteratur og visuell kunst smelter sammen?»

Retyping a Library føyer seg inn i praksisen med «uncreative writing» som Goldsmith realiserte og teoretiserte gjennom radikale klipp-og-lim prosjekter som *Day, Printing Out the Internet*, og *The Hillary Clinton Emails*. På Kunstnernes Hus, på den annen side, var det noe mer. Som en kunne se i montrene spredd rundt i utstillingslokalet, var hver kopierte bok akkompagnert av et portrett av forfatteren, tegnet av Goldsmith selv. Det uendelige multipliseringspotensialet til kopien går derved i dialog med en helt enestående gjenstand, hvilket retter fokus mot hånden bak approprieringen og gjenskrivingen. Den samme dialektikken ble anskueliggjort på galleriets vegger, hvor mer enn to hundre

The Book of Noah's Ark

A. S. S. De Bora

128

Mr. and Mrs.

San Francisco

Volume 127

129

Book of the Prophet

John Milton

130

The Book of the Living

John Milton

131

Mr. and Mrs.

San Francisco

Volume 128

132

Book

John Milton

133

Book of the Living

John Milton

134

Mr. and Mrs.

San Francisco

Volume 129

135

Book of the Living

John Milton

136

Book of the Living

John Milton

137

Mr. and Mrs.

San Francisco

Volume 130

138

Book of the Living

John Milton

139

The Book of the Living

John Milton

140

Mr. and Mrs.

San Francisco

Volume 131

141

Book of the Living

John Milton

142

Book of the Living

John Milton

143

The Book of the Living

John Milton

Volume 132

144

Book of the Living

John Milton

145

Book of the Living

John Milton

146

The Book of the Living

John Milton

Volume 133

147

Book of the Living

John Milton

148

The Book of the Living

John Milton

149

The Book of the Living

John Milton

Volume 134

150

Book of the Living

John Milton

151

The Book of the Living

John Milton

152

The Book of the Living

John Milton

Volume 135

153

Book of the Living

John Milton

154

The Book of the Living

John Milton

155

Book of the Living

John Milton

Volume 136

156

The Book of the Living

John Milton

157

The Book of the Living

John Milton

158

The Book of the Living

John Milton

Volume 137

159

The Book of the Living

John Milton

160

The Book of the Living

John Milton

161

Book of the Living

John Milton

Volume 138

162

The Book of the Living

John Milton

163

Book of the Living

John Milton

164

The Book of the Living

John Milton

Volume 139

165

Book of the Living

John Milton

166



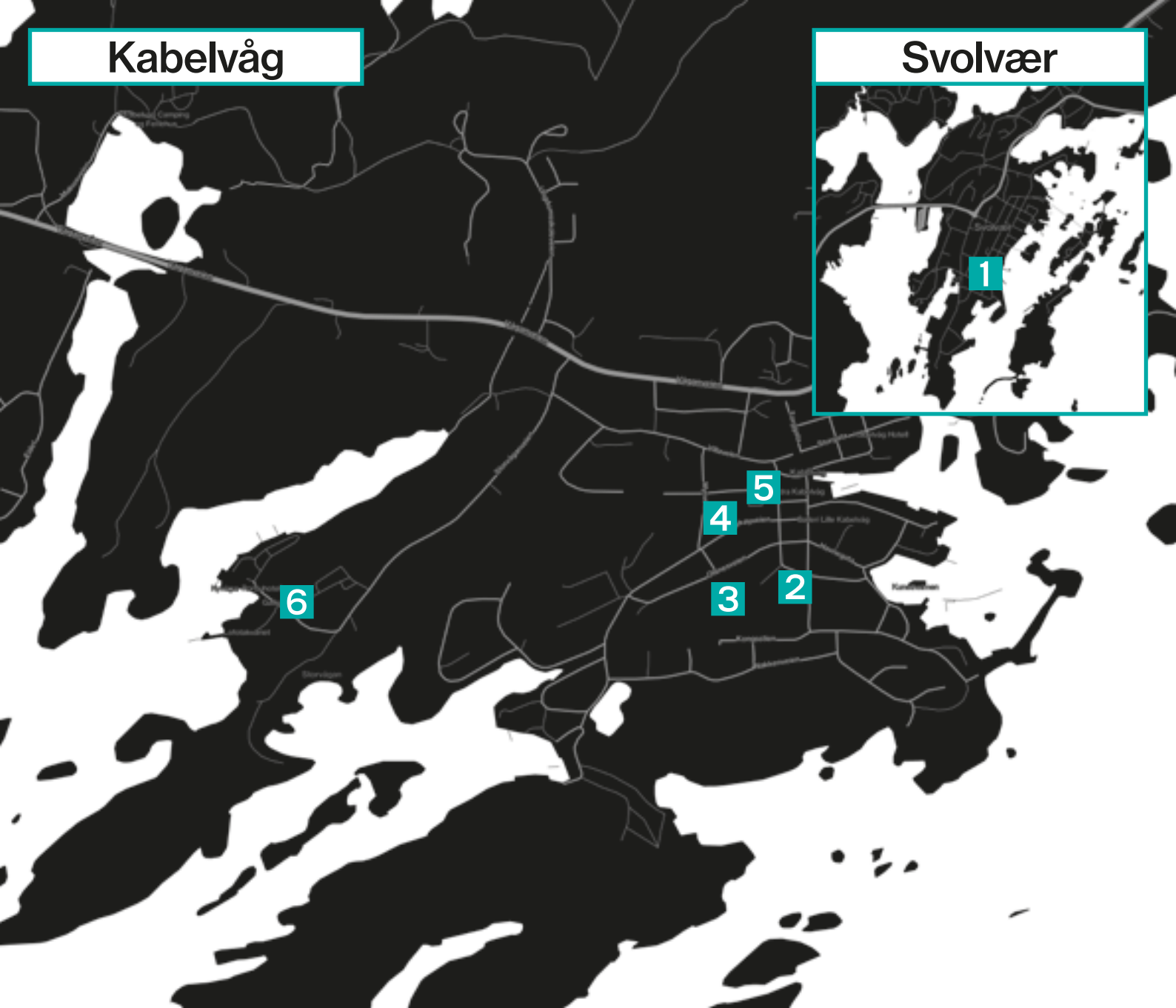


Map of the exhibition

Map of the exhibition

Kabelvåg

Svolvær



6

4

3

5

2

1

The Venues and the Exhibition

Visnings- stedene og utstillingen

The Venues and the Exhibition

LIAF 2022 - Fantasmagoriana runs from September 3 to October 2 of 2022, at the North Norwegian Art Centre in Svolvær and at five sites in the city of Kabelvåg.

The city was chosen because it is the place where Dada artist Kurt Schwitters was confined during the Nazi occupation of Norway. Schwitters is a source of inspiration for LIAF 2022 because he is the author of the Merzbau, an environmental sculpture he worked on from 1923 to 1948. The artwork was destroyed and rebuilt three times in different versions while Schwitters was trying to escape the Nazi regime, first in Norway and then in Great Britain. The Merzbau thus has a precarious, ubiquitous, yet vital and resilient existence. It is not fixed in a stable identity, but is the result of a troubled biography that binds the piece to that of its author. Kabelvåg was also chosen to host LIAF 2022 because it is now home to the Nordland School of Art and Film, which offers excellence in moving image education. The school's headquarters stand next to the former prison of the city. Its presence is therefore a symbol of healing and evolution from traumatic historical events.

Francesco Urbano Ragazzi chose to locate the exhibition in venues that, in different ways, have or have had a function for the local community in recent times. They are institutions that already belong to the collective memory.

The exhibited works establish a direct dialogue with the architecture that houses them. The curators have made it a rule not to produce any temporary structures and to use the technical equipment already on site as much as possible. The set-up thus responds, in a concrete manner, to the need to rethink the way major contemporary art events are produced and their environmental impact. The same principle has guided the organisation of travel and transport as well as the selection of works, many of which reach monumental dimensions despite being composed of extremely light materials. The works thus organically exist between concrete presence and media reverberation without being subject to a prescriptive design.

Visningsstedene og utstillingen

LIAF 2022 – Fantasmagoriana finner sted fra tredje september til andre oktober 2022, ved Nordnorsk kunstnersenter i Svolvær og fem andre steder i Kabelvåg by. Denne byen ble valgt fordi det er stedet hvor Dadaist-kunstneren Kurt Schwitters var fastlåst under den nazistiske okkupasjonen av Norge. Schwitters er en inspirasjonsskilde for LIAF 2022, fordi han er opphavsmannen til Merzbau, en miljø-inkluderende skulptur som han jobbet med fra 1923 til 1948. Kunstverket ble ødelagt og gjenbygget tre ganger i forskjellige versjoner mens Schwitters forsøkte å flykte fra nazistregimet; først i Norge og siden i Storbritannia. Merzbau har således en usikker, allestedsnærværende, men vital og motstandsdyktig eksistens. Den er ikke låst i en stabil identitet, men er resultatet av en vanskeligstilt biografi som binder verket til dets skaper.

Kabelvåg ble også valgt som vertsted for LIAF 2022 fordi det huser Nordland Film- og Kunsthøgskole, som tilbyr utdanning av ypperste klasse i produksjonen av levende bilder. Skolens hovedkvarter befinner seg rett ved siden av byens tidligere fengsel. Dets tilstedeværelse blir således et symbol på evolusjon og helbredelse fra traumatiske, historiske hendelser. Francesco Urbano Ragazzi valgte å plassere utstillingen på visningssteder som på forskjellige måter har, eller har hatt, en funksjon for lokalsamfunnet i nyere tid; de er institusjoner som allerede har tilhørrelse i den kollektive hukommelsen. De utstilte verkene etablerer en direkte dialog med arkitekturen som huser dem. Kuratorene har laget en regel om å ikke produsere noen form for midlertidige strukturer, og å bruke det tekniske utstyret som allerede finnes på plass i så stor utstrekning som mulig. Oppsettet responderer dermed, på en helt konkret måte, til behovet for å tenke nytt rundt måten store, kontemporære kunstevenementer blir produsert, og deres innvirkning på miljøet. Det samme prinsippet har veiledet organiseringen av reiser og transport, så vel som utvelgingsprosessen bak verkene; mange av disse antar monumentale dimensjoner til tross for at de er satt sammen av ekstremt lette materialer. Arbeidene eksisterer således på en organisk måte mellom en konkret tilstedeværelse og en medial gjenklang, uten å være underlagt en preskriptiv utforming.

1 Data Center / Datasenteret

Nordnorsk kunstnersenter
Torget 20, 8300 Svolvær

ARTISTS: Kirstine Colban Aas,
Susan Te Kahurangi King,
Mary Haugen,
Jonas Mekas,
Sille Storihle,
Artworks, objects, documents and curiosities
from different collections in Lofoten.

2 The Adjoined Courtroom / Den forhenværende rettsal

Tore Hjorts gate 24, 8310 Kabelvåg

ARTIST: Marianne Berenhaut

3 Blue Black Box / Den blå blackbox

Nordland kunst-og filmhøgskole,
Aust-Lofoten videregående skole,
Tore Hjorts gate 22, 8310 Kabelvåg

ARTISTS: Cheryl Donegan,
Aage Gaup,
Shadi Habib Allah,
Emma Talbot,
Stan VanDerBeek

4 Haunted School / Den hjemsøkte skolen

Former elementary school (main building)
Tore Hjortsgate 10, 8310 Kabelvåg

ARTISTS: Nora Al-Badri,
Bassam Al-Sabah,
Alessandra Cianchetta,
Pauline Curnier Jardin,
Tomaso De Luca,
Nolan Oswald Dennis,
Kenneth Goldsmith,
Auriea Harvey,
Tomáš Kajánek,
Lars Laumann,
Sonia Leimer,
Haroon Mirza,
Raffaella Naldi Rossano,
Eivind H. Natvig,
Tine Surel Lange,
Tsai Ming-liang,
Elina Waage Mikalsen

5 Museum Under Destruction / Museum under destruksjon

Former elementary school (Blue building)
Tore Hjortsgate 10, 8310 Kabelvåg

ARTIST: Jennifer West

6 Museum of the Sun / Solmuseet

Galleri Espolin
Storvåganveien 22, 8310 Kabelvåg

ARTISTS: Kaare Espolin Johnson
Gaia Fugazza
Olof Marsja
New Mineral Collective
Thebe Phetogo
Christine Rebet,
Rimaldas Vikšraitis



1

Data Center

The North Norwegian Art Center (NNKS) in Svolvær is conceived as an expanded conceptual map. The exhibition space brings together some of the references that have served as the basis for the development of the entire project. Artworks or copies of artworks coexist with objects, documents and other curiosities from various local collections.

The mixture of materials of different natures reflects the museography of Lofoten cultural institutions, which are often structured as *wunderkammers*: the wonder or narrative power generated by the exhibits prevails over their originality and their reciprocal coherence. An archiving method far removed from established museum standards is therefore investigated in its potential to establish unprecedented hierarchies and taxonomies.

Datasenteret

Nordnorsk kunstnersenter i Svolvær er tenkt som et utvidet, konseptuelt kart. Utstillingsrommet bringer sammen noen av referansene som har fungert som basis for utviklingen av LIAF 2022. Kunstverk eller kopier av kunstverk sameksisterer med objekter, dokumenter, og andre kuriositeter fra forskjellige lokale samlinger. Sammenblendingen av meget ulikt materiale reflekterer Lofotens kulturelle institusjoners museografi, som ofte er strukturert som *wunderkammer: miraklet* eller den narrative kraften som genereres av det som stilles ut overstyrer gjenstandenes originalitet eller deres innbyrdes sammenheng. En arkiveringsmetode fjernt fra etablerte museumstandarder blir her undersøkt for sitt potensiale til å etablere nye og hittil ukjente hierarkier og taksonomier.



Nordnorsk Revisjon AS
Revisjonsfirma

Nordnorsk kunstnersenter | LIAF

Jonas Mekas
Kirstine Colban Aas
Susan Te Kahurangi King
Mary Haugen
Sille Storihle
Artscape Nordland

Jonas Mekas

Orquestina de Pigmeos

Video, 7 minutes 16 seconds, online diary,
July 11th, 2017

Video, 7 minutter 16 sekunder, online dagbok,
11. juli, 2017

The first work one encounters upon entering the NNKS is a video by Lithuanian-American filmmaker Jonas Mekas. It is an entry from the online diary that the artist, usually known for his films from the 1960s and 1970s, started on his website in 2006, a few months after the launch of YouTube.

The video is a manifesto against the gigantism of large institutions and major contemporary art events. The majestic grandeur of the Whitney Museum or Documenta is contrasted with the improvised but overwhelming singing of a musical group composed of four women: the Orquestina de Pigeos.

This fragment, like all of Mekas's immense theoretical and artistic oeuvre, has the value of rooting the reasons of art in those of existence, remaining "down to earth, personal, unpretentious, real". The video expresses perhaps the most important of ecological principles: the ecology of the self. The words Mekas speaks in the first person in front of the camera can also serve as a statement of LIAF 2022.

Orquestina de Pigeos, Madrid

So, here I am back in Brooklyn after my early summer travels. I went to Kassel, to Athens, to Greece, to Documenta, to Berlin, to Madrid. [...] I went to all those big events, big places. And, before leaving for Europe, I managed to see the Whitney Biennial and the preview of this new, monumental thing that will be coming up on the west side of Manhattan: The Shed.

Yes, everything is so big. Everything is now only for the big...and where is the personal, the small, the small, the personal? I don't know, I'm getting depressed, I'm getting angry about it. Where is... where are the places for the personal, for the small? [...] Everything is for the big, big galleries, big art, big events, big, big, big.

But, I was lucky while in Madrid. By maybe [a] miracle, by chance, I had the occasion to see a small group: four beautiful, small Romanian women rehearsing for a performance they will do in September. I saw them rehearsing, and in a former slaughterhouse where they used to kill bulls. Now they have bonded in a little group called Orquestina de Pigeos, Pygmy Orchestra. And, I have to tell you that I liked them more than anything, any of those big events that I have seen so far this year.

This is what art is all about, for me. The personal. [...] It was simple, straight, down to earth, personal, unpretentious, real, with no pretension to art. But it was, to me, art. I liked it more than any of the art exhibitions, events this year, anywhere. Here it is.

A glimpse of what I saw.

Det første arbeidet som møter oss når vi går inn i Nordnorsk kunstnersenters visningsrom er en video av den litauisk-amerikanske filmskaperen Jonas Mekas. Det er en oppføring fra en dagbok som kunstneren, som er mest kjent for sine filmer fra 1960 og 1970-årene, startet på hjemmesiden sin i 2006, noen få måneder etter at YouTube ble lansert. Videoen er et manifest mot gigantismen til store institusjoner og store, samtidige kunstvenementer. Den majestetiske storslagenheten til det nye Whitney-museet, så vel som Documenta, blir kontrastert med den improviserte, men den overveldende sangen til en musikkgruppe bestående av fire kvinner: Orquestina de Pigeos. Dette fragmentet, i likhet med alt i Mekas' enorme teoretiske og kunstneriske produksjon, har som mål å la kunstens beveggrunner slå rot i selve eksistensen, å forbli «jordnær, personlig, upretensiøs, ekte». Videoen uttrykker kanskje det mest viktige av økologiske prinsipper: selvets økologi. Ordene Mekas uttaler foran kamera kan også tjene som et statement for LIAF 2022.

Orquestina de Pigeos, Madrid

Så, her er jeg tilbake i Brooklyn etter mine tidlige sommer-reiser. Jeg dro til Kassel, til Athen, til Hellas, til Documenta, til Berlin, til Madrid. [...] Jeg dro til alle de store begivenhetene, de store stedene. Og, før jeg forlot Europa, klarte jeg å se Whitney-biennalen, og en forsmak av denne nye, monumentale tingen som kommer til å dukke opp på vestsiden av Manhattan: The Shed.

Ja, alt er så stort. Alt er nå kun for de store ... og hvor er det personlige, det lille, det lille, det personlige? Jeg vet ikke, jeg blir deprimeret, jeg blir sint om dette. Hvor er ... hvor er arenaene for det personlige, for det som er smått? [...] Alt er for de store: store gallerier, stor kunst, store arrangementer, stort, stort, stort. Men, jeg var heldig da jeg var i Madrid. Kanskje ved et mirakel, en tilfældighet, fikk jeg anledning til å se en liten gruppe: fire vakre, små rumenske kvinner som øvde på en forestilling de skal gjøre i september. Jeg så dem øve i et tidligere slaktehus hvor de brukte å drepe okser.

Og nå er de sammenbundet i en liten gruppe som kalles Orquestina de Pigeos, Pygmeorkesteret. Og jeg må fortelle deg at jeg likte dem bedre enn noe, bedre enn alt jeg så på de store evenementene jeg har sett så langt i år. Det er dette kunst handler om for meg. Det personlige. [...] Det var enkelt, rett fram, jordnært, personlig, upretensiøst, ekte, uten noen pretensjoner om å være kunst. Men det var, for meg, kunst. Jeg likte det mer enn noen av kunstutstillingene, alle arrangementene i år, overalt. Her er det. Et glimt av hva jeg så.

orquestina
de
pigmeos





Jonas Mekas (Semeniškiai, 1922 – New York, 2019) was an artist, poet and filmmaker whose movies are a cornerstone of independent cinema worldwide. In 1944, Jonas and his brother Adolfas were deported by the Nazis to a forced labour camp in Elmshorn, Germany. At the end of 1949 the International Refugee Organization brought both men to New York City, where they settled down in Williamsburg, Brooklyn. Thanks to the friendship with his compatriot George Maciunas, Mekas immediately became active in the Fluxus group. In 1949, two months after his arrival in New York, the artist bought his first Bolex camera. He was soon deeply involved in the American Avant-Garde film movement. In 1954 he founded *Film Culture* magazine, which quickly became the most important film publication in the United States. In 1958 he began his legendary Movie Journal column in *The Village Voice*. At the end of 1960 he signed the New American Cinema Manifesto, which is representative of an entire generation of independent filmmakers such as Stan Brakhage, Jack Smith and Kenneth Anger, among others. Developing the ideas expressed in the manifesto, in 1962 Mekas founded the Film-Makers' Cooperative and in 1964 the Film-Makers' Cinematheque, which eventually grew into the Anthology Film Archives, one of the world's largest and most important repositories of avant-garde cinema. Jonas Mekas is largely credited for progressing diaristic forms of cinema. His second film, *The Brig*, was awarded the Grand Prize at the Venice Film Festival in 1963. His filmography includes masterpieces such as *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost Lost Lost* (1975), *As I was Moving Ahead I saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), *A Letter from Greenpoint* (2005), *Sleepless Nights Stories* (2011) and *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012). His work has been exhibited in major international contemporary art events: from Documenta XI and XIV to La Biennale di Venezia (Utopia Station in 2003 and Lithuanian Pavilion in 2005). In the last 15 years, retrospective exhibitions on Mekas have been organised at Museum Ludwig, Cologne (2008); Serpentine Gallery, London (2012); Centre Pompidou, Paris (2012); MUAC, Mexico City (2013); the Hermitage Museum, Saint Petersburg (2013); MMCA, Seoul (2017); and National Gallery of Art, Vilnius (2021).



Jonas Mekas (1922, Semeniškiai – 2019, New York) var en kunstner, poet og filmskaper. Filmene hans er en hjørnestein for uavhengige filmskapere verden over. I 1944 ble Jonas og hans bror Adolfas deportert av nazistene til en leir for tvangsarbeid i Elmshorn, Tyskland. Ved slutten av 1949 ble begge bragt til New York av International Refugee Organization, hvor de slo seg ned i Williamsburg, Brooklyn. Takket være vennskapet med sin landsmann, George Maciunas, ble Mekas øyeblikkelig et aktivt medlem av Fluxus-gruppen. I 1949, to måneder etter sin ankomst i New York, kjøpte kunstneren sitt første Bolex-kamera. Han ble fort dypt involvert i den amerikanske avantgarde filmbevegelsen. I 1954 grunnla han magasinet *Film Culture*, som fort ble den viktigste filmpublikasjonen i USA. I 1958 startet han sin legendariske filmjournal-spalte i *The Village Voice*. Ved slutten av 1960-årene signerte han *New American Cinema Manifesto*, som er representativt for en hel generasjon av uavhengige filmskapere, som for eksempel Stan Brakhage, Jack Smith og Kenneth Anger, blant andre. Som en videreutvikling av ideene som ble uttrykt i manifestet, stiftet Mekas i 1962 *Film-Makers' Cooperative*, og i 1964 *Film-Makers Cinematheque*, som etter hvert vokste til å bli *Anthology Film Archives*, ett av verdens største og viktigste repositorer for avantgarde-film. Jonas Mekas er stort sett kreditert for dagbokformens fremvekst innen film-mediet. Hans andre film, *The Brig*, ble forært Grand Prize ved Filmfestivalen i Venezia i 1963. Filmografien hans inkluderer mesterverker som *Walden* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), *Lost Lost Lost* (1975), *As I was Moving Ahead I saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), *A Letter from Greenpoint* (2005), *Sleepless Nights Stories* (2011) og *Out-takes from the Life of a Happy Man* (2012). Arbeidene hans har blitt utstilt ved store, internasjonale samtidskunst-evenementer, fra Documenta XI og XIV til Venezia-biennalen (Utopia Station i 2003, og den litauiske paviljongen i 2005). De siste femten årene har retrospektive utstillinger av Mekas' arbeider blitt organisert ved Museum Ludwig, Köln (2008); Serpentine Gallery, London (2012); Centre Pompidou, Paris (2012); MUAC, Mexico City (2013); Hermitasjen, St. Petersburg (2013); MMCA, Seoul (2017) og Nasjonalgalleriet i Vilnius (2021).

Kirstine Colban Aas

(1) *Vågan's Vicarage
in Lofoten with Surrounding
Fishing Settlements*

(2) *The Vicarage
at Kirkvågen in Lofoten*

- (1) Watercolour on paper, 1810–1816
(2) Watercolour on paper, 1809

- (1) Akvarell, 1810 og 1816
(2) Akvarell, 1809

Vågan's Vicarage in Lofoten with Surrounding Fishing Settlements

The watercolour shows the landscape and settlements along Kabelvåg's inlets in the early nineteenth century, as seen from the mountain Tjeldbergtind to the northwest. Vestfjorden is in the background, and to the right, the mountain Vågakallen.

The foreground shows vegetation and the landscape around Prestvannet. The church and vicarage at Kirkvågen are in the centre of the picture, and further into pictorial space, the fishing settlements of Finneset, Storvågen, and Ørsvåg. Place names and other details are drawn in ink with a feather pen.

The Vicarage at Kirkvågen in Lofoten

This prospect of Kabelvåg shows the church at Kirkvågen, the graveyard and the vicarage, plus parts of the then commercial centre of Finneset. The view is seen from the north-west looking out towards the part of the sea called Høla and the islands of Lillemolla and Skrova. The watercolour has fine details drawn in ink with a feather pen. Place names, human figures and boats are drawn in. Given that the watercolour depicts the landscape and buildings in parts of Lofoten in the early nineteenth century, it has high cultural-historical value. Colban lived in Kabelvåg from 1797 to 1817 and painted several views of the area during these years.

Vågans prestegård i Lofoten med omliggende fiskevær

Akvarellen er en fremstilling av landskap og bebyggelse rundt vågene i Kabelvåg tidlig på 1800-tallet, sett fra fjellet Tjeldbergtind i nordvest. I bakgrunnen kan man se Vestfjorden, og på høyre side fjellet Vågakallen. I forgrunnen av prospektet ser man også vegetasjon og landskap rundt Prestvannet. Midt i bildet er kirken og prestegården ved Kirkvågen; bakenfor er bebyggelsen i de daværende handelsstedene og fiskeværene Finneset, Storvågen og Ørsvåg. Stedsnavn og andre detaljer er tegnet inn med fjærpenn og blekk.

Prestegård ved Kirkvågen i Lofoten

Prospektet er over prestegården i Kabelvåg som viser kirken ved Kirkvågen, kirkegården og prestegården, samt deler av daværende handelssted Finneset. Perspektivet er fra nordvest mot havstykket Høla og øyene Lillemolla og Skrova. Akvarellen har fine detaljer tegnet med fjærpenn og blekk. Stedsnavn, mennesker og båter er tegnet inn. Akvarellen beskriver landskap og bebyggelse i deler av Lofoten fra tidlig på 1800-tallet, og har derfor høy kulturhistorisk verdi. Colban bodde i Kabelvåg mellom 1797 og 1817, og hun malte flere ulike prospekt av Kabelvåg i denne perioden.



View of Kasaan Mission from the water side as it first appeared to the British in the month of September 1809 of James Collier.



Udsigt fra København i 1816, som et indbyggere forstærker og siden Kongens Lysthus, samt de i Højens og Søens, ligesom af L. L. L.
bygd for at indtage det gamle Kongens Lysthus i 1816.

Kirstine Colban Aas (Vesterålen, 1791 – Christiania [Oslo] 1863), known as Stine Aas, was a cartographer who contributed to mapping the Lofoten area. As the daughter of the parish priest, she studied Hebrew and Latin and travelled extensively with her father. She completed her first map at the age of 23. Later, she created perspectival maps of great artistic quality – including a map of Kabelvåg. She became one of northern Norway's most distinguished painters, and several of her works are now exhibited in the Lofoten Museum. She also wrote poetry, advocated for social reforms and undertook important social work. She was the head of the first kindergarten in Norway.

Kirstine (Stine) Colban Aas (f. Bø i Vesterålen 1791 - d. Christiania 1863), var kartograf og bidro til kartleggingen av Lofoten-området. Hun var datter av byens pastor, studerte hebraisk og latin, og reiste mye sammen med sin far. Hun fullførte sitt første kart i en alder av 23 år. Senere lagde hun perspektiviske kart av høy kunstnerisk kvalitet; herunder et over Kabelvåg. Hun ble en av Nord-Norges høyest ansatte malere, og flere av verkene hennes er nå i samlingen til Lofotmuseet i Kabelvåg (Museum Nord). Hun skrev også dikt, kjempet for samfunnsreformer, og utførte viktig samfunnsarbeid, blant annet som leder av den første barnehagen i Norge.

Susan Te Kahurangi King

Untitled

Series of fourteen drawings,
graphite and coloured pencil on paper, circa 1963

Serie med fjorten tegninger,
grafitt og fargeblyanter på papir, cirka 1963

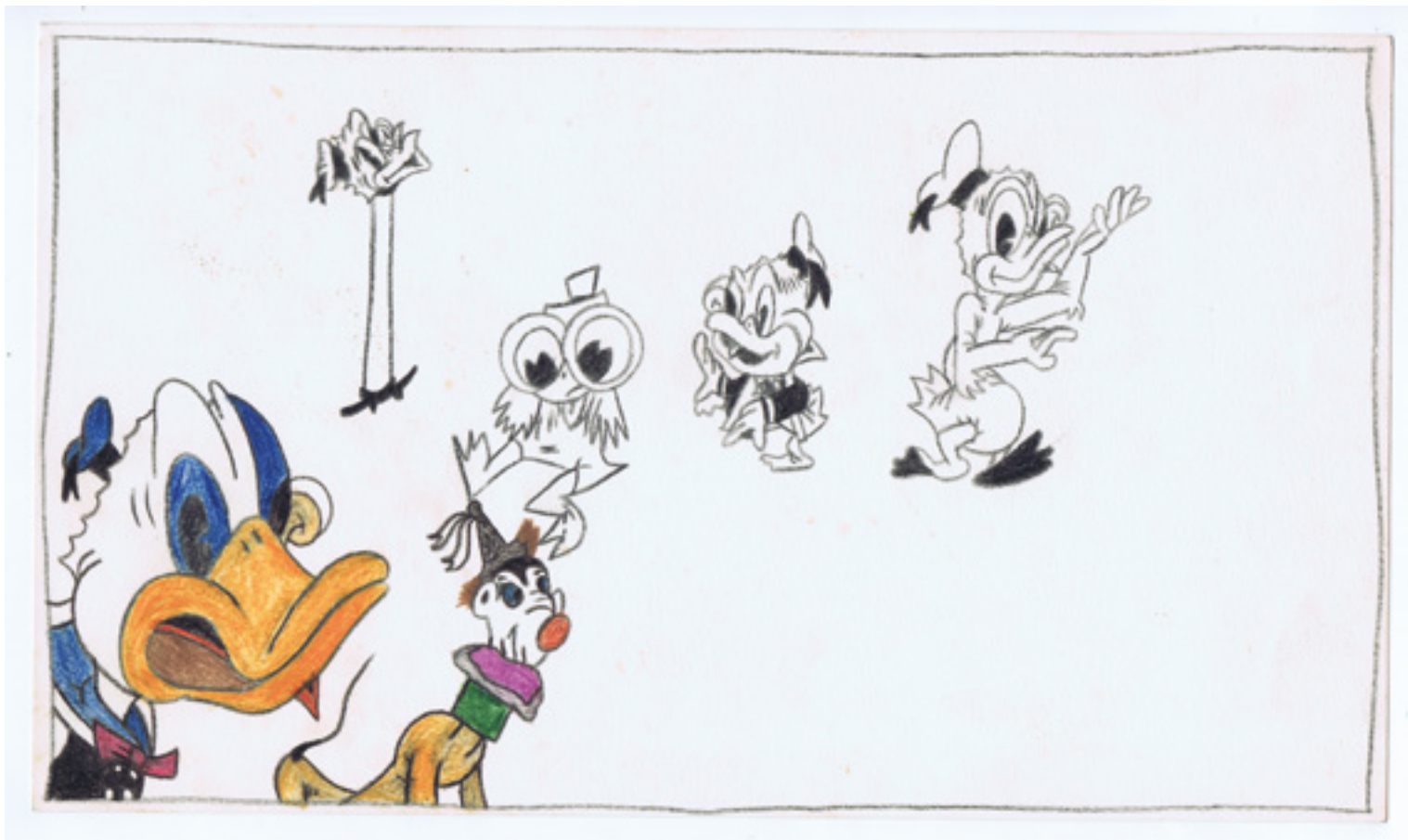
This selection is a subset of a larger set of drawings, all created on the same kind and size of paper, over the same period. The artist was aged around twelve years, at the time. Almost encyclopedic in content, the drawings feature a wide range of items, characters, concepts, perspectives and happenings. These include cartoon characters (both known and invented), human forms, animals and birds, household objects, architectural features, land sea and air scapes, fire, concentric circles, text, symbols, air-planes, cars and food.

In addition to the widely varied content, one aspect that does not go unnoticed is the multiplicity of levels of composition, scale and perspective. While in some instances a myriad of tiny items are featured, in others, a single character extends off the page. Many of the drawings are partitioned into various 'rooms' or 'segments', perhaps not unlike chapters or paragraphs of a story. Bearing in mind that Susan Te Kahurangi King cannot read, write or speak, perhaps these drawings are expressions of her observations, thoughts, fears and fantasies.

Dette utvalget er en undergruppe av en større samling av tegninger som alle ble skapt på samme type og samme størrelse papir i samme periode. Kunstneren var på det tidspunktet omtrent tolv år. Innholdet er nesten encyklopedisk; tegningene inneholder et vidt spekter av objekter, karakterer, konsepter, perspektiver, og hendelser. Dette inkluderer tegneseriefigurer (både ekte og oppdiktete), menneskelige former, dyr og fugler, husholdningsobjekter, arkitektoniske elementer, landskap, hav, luftrom, ild, konsentriske sirkler, tekst, symboler, fly, biler og mat. I tillegg til et svært variert innhold er det et annet aspekt som ikke kan unngås å bli lagt merke til: det enorme mangfoldet av komposisjonsnivåer, målestokker, og perspektiv. Mens det i noen tilfeller avbildes en myriade av små objekter, er det i andre en enkeltkarakter som strekker seg utover arket. Mange av tegningene er inndelt i små «rom» eller «segmenter», kanskje ikke så ulikt forskjellige kapitler eller paragrafer i en historie. Tatt i betraktning at Susan Te Kahurangi King hverken kan lese, skrive, eller snakke, gir kanskje disse tegningene uttrykk for hennes observasjoner, tanker, bekymringer og fantasier.







Susan Te Kahurangi King (Te Aroha, 1951) is a visual artist based in New Zealand. She stopped speaking around age four, but drew prolifically through her thirties, until suddenly she quit. Around twenty years later, she resumed drawing, producing many works with graphite, pencil, crayon, ink, and pens of various types. They range from simple images to rich, fully drawn pages, alive with complex textures that defy interpretation, revealing a profoundly active imagination and sense of composition. Kahurangi King's work has been exhibited widely and in prestigious venues across New Zealand, the United States, and the UK, and it features in the MoMA and Philadelphia Museum of Art collections, among others.

Mary Haugen

Phantasmagoria

Susan Te Kahurangi King (f. 1951, Te Aroha) er billedkunstner og bor i New Zealand. Hun sluttet å snakke i en alder av fire år, men tegnet svært mye opp til 30-årsalderen da hun plutselig sluttet. Omtrent tjuer år senere gjenopptok hun tegningen og produserte mange arbeider ved hjelp av grafitt, blyant, fargestifter, blekk og pinner av forskjellige typer. Spennvidden er fra helt enkle bilder, til overrådig fylte sider med levende, komplekse teksturer som motsetter seg tolkning, men som åpenbarer en særdeles aktiv fantasi og komposisjonsfølelse. Kahurangi Kings arbeider har blitt utstilt vidt omkring, i prestisjetunge visningsrom i New Zealand, USA og Storbritannia, og er representert i samlingene til blant annet MoMA og Philadelphia Museum of Art.

Multi-channel video,
7 minutes (loop), sound, 2022

Flerkanals video,
7 minutter (loop), lyd, 2022



A collection of clips composed and combined by a ten-eyed character; a succession of Instagram stories telling a horror tale; a compilation of optical effects and illusions; a collective movie that uses social media as an editing room.

The work emerges from a workshop held by Francesco Urbano Ragazzi with a group of students of Nordland School of Art and Film – who have chosen to spend their formative years in the Lofoten archipelago. The group of students freely elaborate on the themes of LIAF 2022 and the Fantasmagoriana narrative, thus transforming the typical formats and durations of social media content into a cinematic work. The piece is exhibited as multi-channel video at NNKS and appears in fragments on LIAF's social media channels.

En samling klipp komponert og kombinert av en ti-øyd karakter; en suksesjon av Instagram-historier som forteller en skrekkehistorie; en kompilasjon av optiske effekter og illusjoner; en kollektiv film som bruker sosiale media som et redigeringsrom.

Arbeidet har sitt opphav i en workshop holdt av Francesco Urbano Ragazzi med en gruppe studenter fra Nordland kunst- og filmhøgskole som har valgt å tilbringe sine formative år på Lofoten-øyene. Studentgruppen har fritt bearbeidet temaene til LIAF 2022 og Fantasmagoriana-narrativet, og dermed endret de typiske formatene og varighetene til innhold på sosiale media til å bli et filmarbeid. Resultatet blir stilt ut som en flerkanals video ved NNKS og dukker også opp som fragmenter i LIAFs sosiale mediekanaler.

Mary Haugen is the fictional author created by a group of students enrolled at the Nordland School of Art and Film in Kabelvåg. Under this name is channelled the identity of Alma-Oline Meidal Weitling, b. 1997, Copenhagen; Camilla Jämting, b. 1992, Gothenburg; Izabella Englund, b. 1988; Alnö Mads Toft Hansen, b. 1994, Copenhagen; Petter Blix, b. 1995, Oslo). Together they have participated in a one-year workshop in order to make a collective movie.

Sille Storihle

and students from
Nordland School of Art and Film
og studenter ved Nordland kunst
og filmhøgskole

The Group Crit

Mary Haugen er en fiktiv opphavsperson av en gruppe studenter ved Nordland kunst- og filmhøgskole i Kabelvåg. Under dette navnet kanaliseres identitetene til Alma-Oline Meidal Weitling (f. 1997, København), Camilla Jämting (f. 1992, Göteborg), Izabella Englund (f. 1988, Alnö), Mads Toft Hansen (f. 1994, København) og Petter Blix (f. 1995, Oslo). Sammen har de deltatt i en ettårig workshop for å skape denne kollektive filmen.

HD Video, 16:9, 77 minutes
(Languages: Norwegian, Swedish, Danish, English
/ subtitles: English), 2022

HD Video, 16:9 / 77 minutter
(Språk: norsk, svensk, dansk, engelsk
/ undertekster: engelsk), 2022



The Group Crit

The Group Crit is a pedagogical and cinematic experiment – a humorous examination of group critique as a teaching form. By means of a LARP (live action role-playing game) designed by Sille Storihle, students at Nordland School of Art and Film explore current issues that are part of the public debate. All students are players who develop their own stories within the game based on scripted characters. The workshop was organised as a part of their educational program. Everything is filmed by students in character. With self-established rules of the game, *The Group Crit* challenges traditional forms of production.

Nordland School of Art and Film is located in Kabelvåg in Lofoten and offers a Bachelor's degree in Moving Images. Unlike a traditional craft-focused film school, NKFS specialises in moving images. In addition to practical film production, reflection on the language and methods used is central to the education process. The school is engaged in discussions within the field about the need for new methods for the financing, production, and distribution of films.

Sille Storihle is an assistant professor at Nordland School of Art and Film and organised the LARP based workshop that was the starting point for this film. Participating students are Emilie Aagensen, Arjun David Acharya, Ingeborg Augunset, David Haugaard Bohl Andersen, Lise Ulvedahl Carlsen, Rebekka Christophersen, Emil Engesnes Bråthen, Gustav Oliver Gunvaldsen, Ali Jabaly, Thomas Lafuente, Haakon Midtsundstad, Simen Anthony Samuelsen, Sanje Sureshkumar, Amalie Magdalena With Vedelsby and Ellen Vikström.

Gruppekritikken

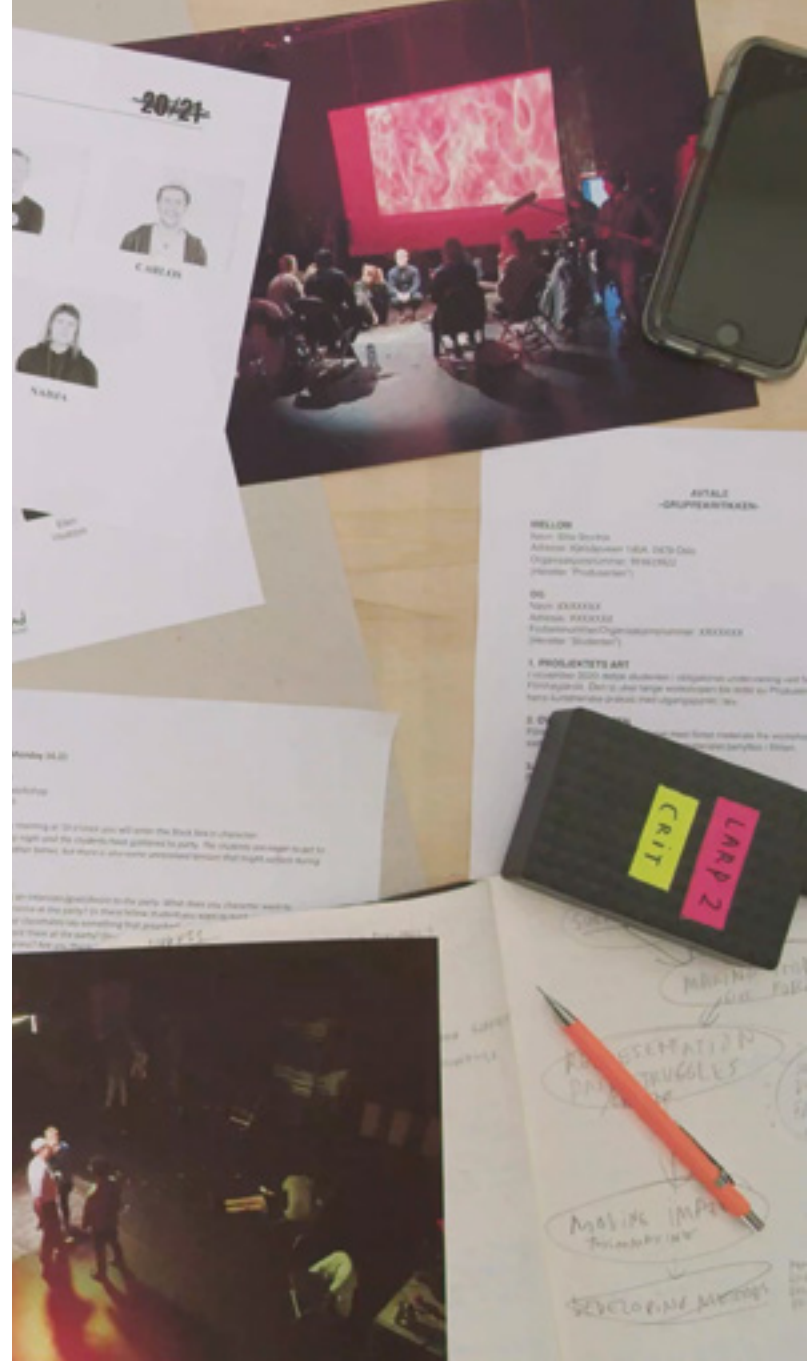
Gruppekritikken er et pedagogisk og filmatisk eksperiment – en humoristisk undersøkelse av gruppekritikk som undervisningsform. Gjennom en laiv (live action role-playing game), designet av Sille Storihle, utforsker studenter ved Nordland kunst- og filmhøgskole aktuelle problemstillinger i samfunnsdebatten. Alt er filmet av studenter i karakter som en del av deres undervisning. Studentene er spillere som handler med utgangspunkt i skrevne karakterer. Gjennom egenetablerte spilleregler, utfordrer Gruppekritikken tradisjonelle produksjonsformer.

Nordland kunst- og filmhøgskole ligger i Kabelvåg i Lofoten og tilbyr en bachelorgrad i bevegelige bilder. I motsetning til en tradisjonell håndverksfokuseret filmskole, er NKFS en kunstskele der man spesialiserte seg i bevegelige bilder. I tillegg til praktisk filmproduksjon er refleksjonen rundt språket og metodene som brukes sentrale i utdannelsen. Skolen er engasjert i diskusjoner med feltet om behovet for nye metoder for finansiering, produksjon og distribusjon av film.

Sille Storihle er hovedveileder ved Nordland kunst- og filmhøgskole, og arrangerte en workshop med utgangspunkt i laiv. *Gruppekritikken* springer ut av workshopen. Medvirkende studenter er Emilie Aagensen, Arjun David Acharya, Ingeborg Augunset, David Haugaard Bohl Andersen, Lise Ulvedahl Carlsen, Rebekka Christophersen, Emil Engesnes Bråthen, Gustav Oliver Gunvaldsen, Ali Jabaly, Thomas Lafuente, Haakon Midtsundstad, Simen Anthony Samuelsen, Sanje Sureshkumar, Amalie Magdalena With Vedelsby og Ellen Vikström.

Sille Storihle (Tromsø, 1985) is an artist working mainly with moving pictures and publications. From 2012 to 2020, Storihle ran the queer-feminist platform FRANK together with Liv Bugge. Storihle holds a Bachelor of Fine Arts from the Trondheim Academy of Fine Arts and an MA in Aesthetics and Politics from the California Institute of the Arts, Los Angeles. They have exhibited at M HKA – Museum of Contemporary Art Antwerp (2020); Kunsthall Oslo (2018, 2017, 2013); The National Museum, Oslo (2022, 2014); GiBCA – Göteborg International Biennial for Contemporary Art (2017); Performa, New York (2013); and Sharjah Biennial 11 (2013), among others. From 2020 to 2023, Storihle is part of Atelier Kunstnerforbundet.

Sille Storihle er kunstner og jobber hovedsakelig med bevegelige bilder og publikasjoner. Fra 2012 til 2020 drev hun den queer-feministiske plattformen FRANK sammen med Liv Bugge. Storihle har en bachelor i billedkunst fra Kunstakademiet i Trondheim (NTNU) og en MA in Aesthetics and Politics fra California Institute of the Arts, Los Angeles (CalArts). Hen har utstilt på M HKA – Museum of Contemporary Art Antwerp (2020), Kunsthall Oslo (2018, 2017, 2013), Nasjonalmuseet, Oslo (2022, 2014), GiBCA – Göteborg International Biennial for Contemporary Art (2017), Performa, New York (2013) og Sharjah Biennial 11 (2013), m.fl. Fra 2020 til 2023 er Storihle en del av Atelier Kunstnerforbundet.



Artscape Nordland

(1) *Il nido/Reiret*

(2) *Bayleaf-Moskenes*

(3) *Untitled*

(4) *Epitaph*

(1) Marble sculpture by Luciano Fabro (1936–2007), commissioned by Artscape Nordland and located on the unpopulated island of Vedøya in Lofoten.

(2) Aluminium sculpture by Cristina Iglesias (b. 1956), permanently installed on the Hamnøy fiord, 5km from Reine in Lofoten. It features in the Artscape Nordland collection.

(3) Reflective glass and stainless steel pavilion by Dan Graham (1942–2022), permanently installed in Vågan. It features in the Artscape Nordland collection.

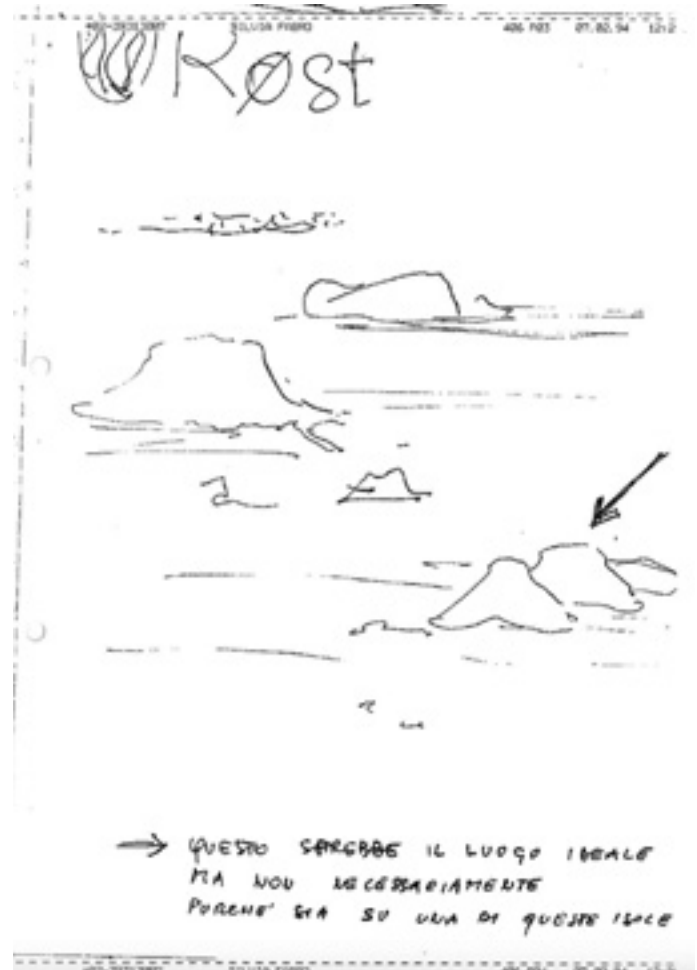
(4) Sculpture by Toshikatsu Endo (b. 1950), made with natural rocks. It is permanently installed near Ramberg village, on Flakstad Island, and features in the Artscape Nordland collection.

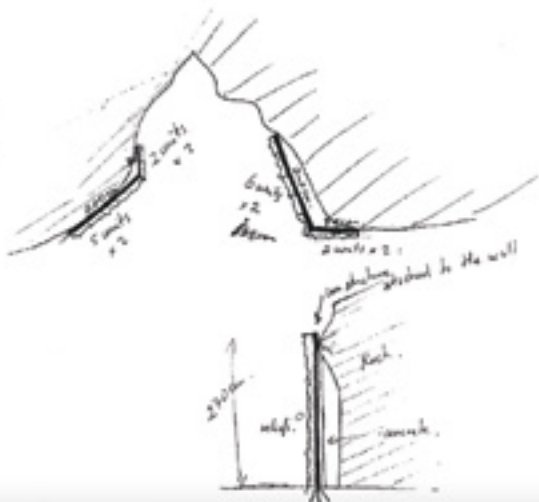
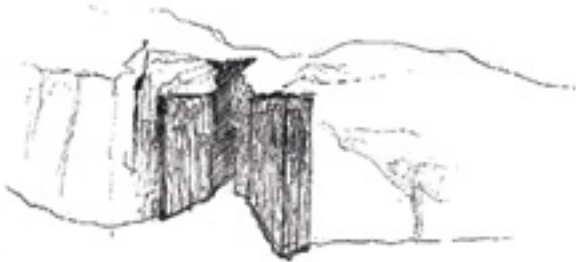
(1) Marmorskulptur av Luciano Fabro (1936–2007), bestillingsverk for Skulpturlandskap Nordland, plassert på fugleøya Vedøya ved Røst i Lofoten.

(2) Skulptur i aluminium av Cristina Iglesias (f. 1956), installert permanent i Hamnøyfjorden, 5km fra Reine i Lofoten. Verket inngår i Skulpturlandskap Nordland.

(3) Paviljong av reflekterende glass og rustfritt stål av Dan Graham (1942–2022), permanent installert i Vågan. Verket inngår i Skulpturlandskap Nordland.

(4) Skulptur av Toshikatsu Endo (f. 1950), laget i naturstein, installert permanent i nærheten av Ramberg på Flakstad. Verket inngår i Skulpturlandskap Nordland.



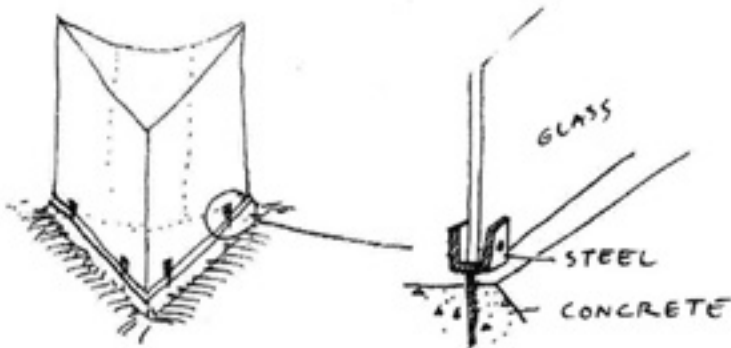


Relief with impressions of leaves.

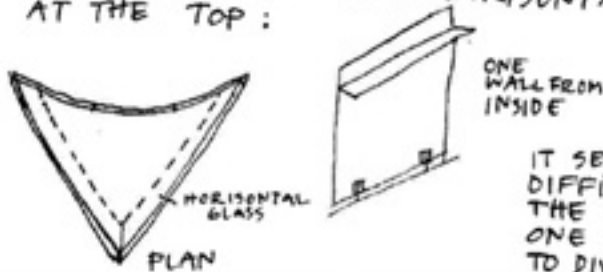
PROJEKT: ...
 DATUM: 12.07.94
 ARKIV: ...

PAGES : 2
 BODØ 12.07.94

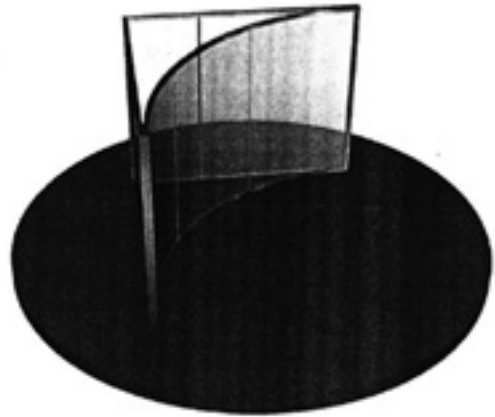
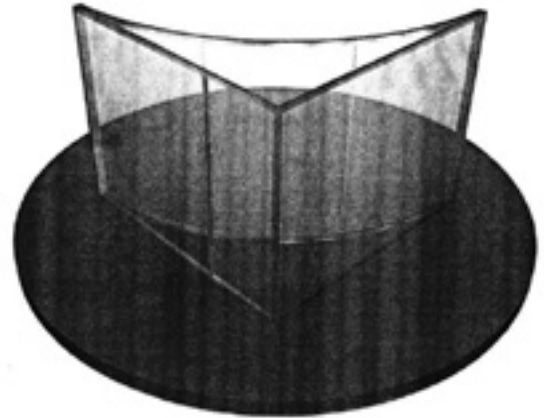
DEAR REBECCA AND DAN,
 THANK YOU FOR THE DRAWINGS. WE HAVE
 DISCUSSED DIFFERENT SOLUTIONS FOR
 THE VÅGAN PAVILION.
 SINCE SOME OF THE GREATEST PROBLEMS
 ARE RELATED TO STEEL AND SALT WATER,
 WE WONDER IF IT COULD BE A SOLUTION
 TO USE ONLY GLASS.



THE LAMINATED GLASS WILL BE GLUED
 WITH SILICON. TO MAKE IT STRONGER
 ONE CAN HAVE SOME HORIZONTAL GLASS
 AT THE TOP:



IT SEEMS TO BE
 DIFFICULT TO MAKE
 THE CURVED WALL IN
 ONE PIECE, WE SUGGEST
 TO DIVIDE IT IN THREE.



SKULPTURLANDSKAP NORLAND
 SKULPTUR I VÅGAN KOMMUNE AV DAN GRAHAM
 PERSPEKTIVSKISSER

BOARCH arkitekter as



Preparatory documents and drawings for works from the Artscape Nordland Collection

A section of LIAF 2022 is dedicated to exhibiting selected documents from the Artscape Nordland Archives. Artscape Nordland was initiated by the Nordland County Council in 1992 under the artistic direction of Maaretta Jaukkuri. The program aimed to bring site-specific art to sparsely populated areas of Nordland, putting together a collection of publicly accessible sculptures.

The Artscape Nordland permanent public collection is one of the elements that make up Lofoten's identity as an artistic environment. The initiative commissioned prestigious artists to produce works in dialogue with the remarkable landscapes of the archipelago. While developing their projects, artists forged relationships with residents and local institutions. By exhibiting copies of the preparatory drawings and documents related to the production of some of the artworks that became part of the Lofoten heritage, LIAF 2022 aims to focus on the process of artmaking as a communal process which includes personal, administrative, and practical aspects. The networks and the adaptations behind the artworks are thus honoured and celebrated.

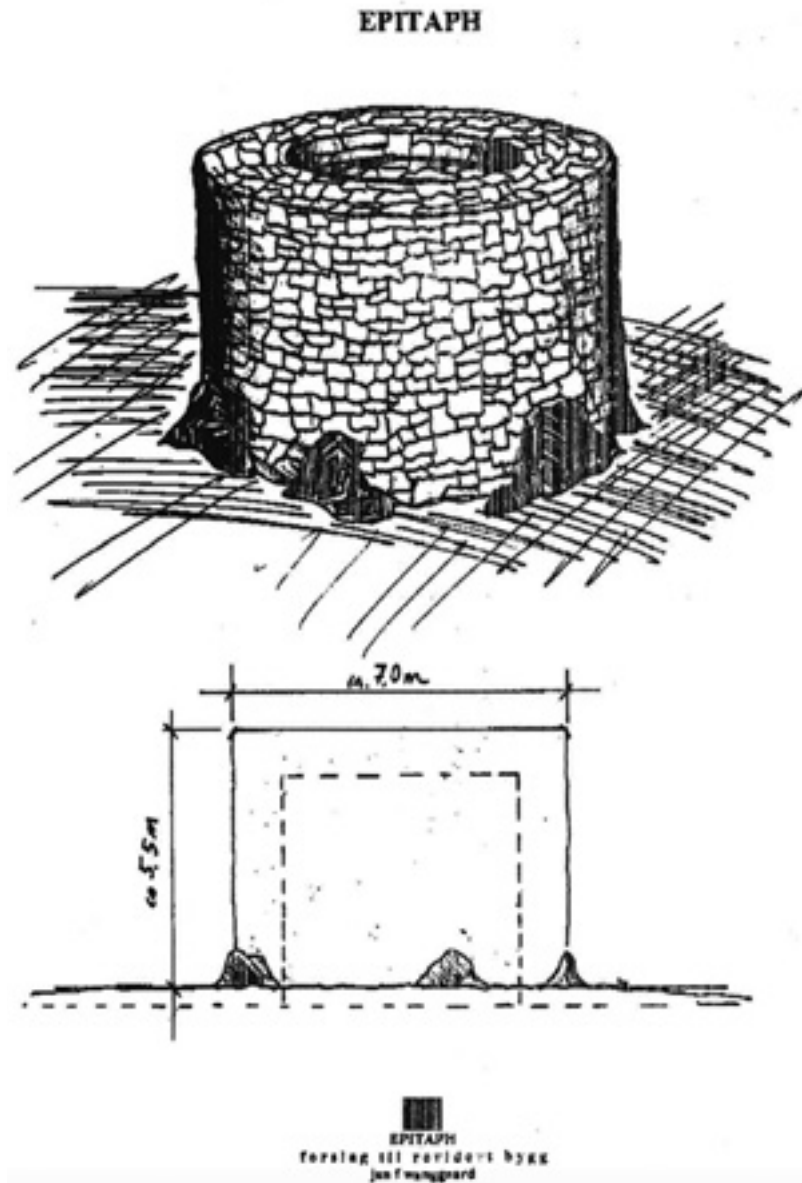
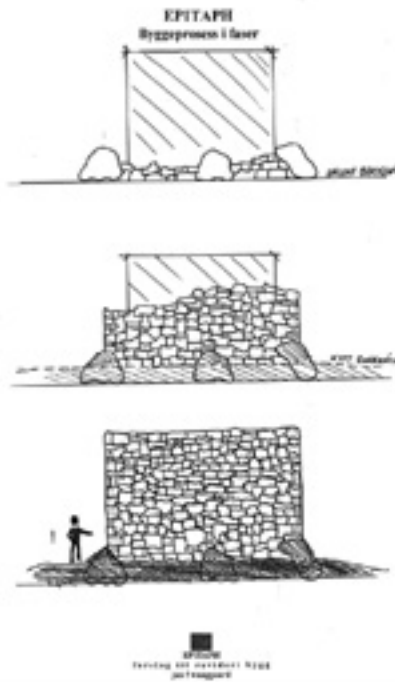
In the exhibition, scanned copies of the faxes with preparatory drawings and documents for *Il nido/Reiret* (Luciano Fabro, 1994), *Bayleaf-Moskenes* (Cristina Iglesias, 1994), *Untitled* (Dan Graham 1996), and *Epitaph* (Toshikatsu Endo, 1998), exchanged between the artists and Artscape Nordland and held in Artscape Nordland's archives.

Forberedende dokumenter og tegninger for arbeider i Skulpturlandskap Nordland samlingen

En seksjon av LIAF 2022 er dedikert til å utstille utvalgte dokumenter fra Skulpturlandskap Nordland sine arkiver. Skulpturlandskap Nordland ble initiert av Nordland Fylkeskommune i 1992 under kunstnerisk veiledning av Maaretta Jaukkuri. Programmet tok sikte på å bringe stedsspesifikk kunst til tynt befolkede områder i Nordland ved å sette sammen en samling av offentlig tilgjengelige skulpturer.

Skulpturlandskap Nordlands permanente, offentlige samling er en viktig del av Lofotens kunstneriske og kulturelle identitet. Initiativet engasjerte prestisjetunge kunstnere til å produsere bestillingsverk i dialog med øygruppens bemerkelsesverdige landskap. I løpet av prosessen knyttet kunstnerne personlige bånd til lokalbefolkningen og de lokale institusjonene. Ved å stille ut reproduksjoner av skissene og dokumenter relatert til produksjonen av noen av kunstverkene som har blitt del av Lofotens kulturarv, ønsker LIAF 2022 å fokusere på kunstproduksjon som en prosess knyttet til fellesskap, som inkluderer personlige, administrative og praktiske aspekter. Nettverket og prosessen som ligger bak kunstverkene blir dermed feiret og hedret.

I utstillingsrommet presenteres skannede kopier med forberedende tegninger og dokumenter for *Il nido/Reiret* (Luciano Fabro, 1994), *Bayleaf-Moskenes* (Cristina Iglesias, 1994), *Untitled* (Dan Graham 1996), og *Epitaph* (Toshikatsu Endo, 1998). Disse ble utvekslet via fax mellom kunstnerne og Skulpturlandskap Nordland-organisasjonen, og er lagret i Skulpturlandskap Nordlands arkiver.





2

The Adjoined Courtroom

During World War II, more than five hundred professors who opposed the Nazi occupation of Norway were interned in the Kabelvåg labour camp. On the occasion of LIAF 2022 - Fantasmagoriana, the courtroom of the city's former prison becomes the venue for Marianne Berenhaut's solo exhibition. A survivor of the concentration camps, the Belgian artist uses waste and discarded objects to create sculptures that respond with poetic vitalism to the precariousness of the human condition. Exhibited in the place where a page of Norwegian resistance took place, Berenhaut's works function as charms to remember and at the same time transcend the historical trauma that unites both the city and the artist.

Den forhenværende rettsal

Under andre verdenskrig ble mer enn femhundre lærere som motsatte seg nazistenes okkupasjon av Norge internert i en arbeidsleir i Kabelvåg. I anledning LIAF 2022 – Fantasmagoriana, blir rettsalen i byens tidligere fengsel benyttet som visningsrom for en soloutstilling av Marianne Berenhaut. Den belgiske kunstneren, som selv var internert i konsentrasjonsleir under andre verdenskrig, bruker avfall og forkastede objekter til å skape skulpturer som med poetisk vitalisme responderer til den menneskelige tilstands omskiftelige forutsetninger. Utstilt på et sted knyttet til norsk motstandskamp fungerer Berenhauts arbeider som besvergelses for både å huske og transcendere det historiske traumet som forener byen og kunstneren.



Marianne Berenhaut

(1) *Poupées poubelles: Tout laine passoire cintre*

(2) *Poupées poubelles: Robe noire trouée, dessus de mannequin, et cintre plastique vert;*

(3) *Poupées poubelles: La mariée*

(4) *Poupées poubelles: Orange et deux chaussures*

(5) *Poupées poubelles: Homme assis et deux chaussures*

(6) *Elle avait le coeur à l'envers*

(1—5) Mixed media, various dimensions, 1971–1980
(6) Metal stand, pink dress, heart-shaped pillow, 2021

(1—5) Blandede materialer, forskjellige mål, 1971–1980
(6) Metallstativ, rosa kjole, hjerteformet pute, 2021

For an object to be included in Marianne Berenhaut's practice, it must bear signs of life and use. For over six decades Berenhaut has been carefully selecting and incorporating objects like old furniture, garments, and toys in her sculptures. When experiencing one of her installations, an oppressive silence, sadness, or doom hangs in the air. It is as if an unknown human fate is being summoned, the objects expressing a forgotten life story. In her unique visual language, she addresses longing, absence, trauma, and memory. Created in the 1970s, the series *Poupées Poubelles* is a collection of dolls made from nylon stockings filled with rags, hay, straw, and flowers – each with their own everyday object. This series is characteristic of the latent visual language that the artist so often uses. What follows is a text Berenhaut herself wrote to describe her *Poupées Poubelles* series.

Why poupées poubelles [garbage dolls]?

It's more garbage than dolls, but I like to hear the "poup-poub".

I have a fascination with scraps of paper, rags, things that are lying around, and I came up against the technical side: how do you make soft things stand upright without using a frame or some other device? Accidentally, I ended up using stuffing, which for me gave the form while also keeping the soft aspect... the softness seems important to me, it is deformable, one can "play with it", it is less serious... it has a sense of humour. The body, the tights, enjoy a transparency, you can see inside... everything mixes, goes from the leg to the head, to the belly, to the sex, a bit like in life: things get mixed up.

Did I use waste as a means of ideological struggle against noble materials? The use of everyday objects to demystify the "magic object" which is the "art object"... dethroning the creator to the level of a collection of objects...?

Yes, it's an answer in superimposition, at a second level: I use materials in the first place, because of a certain fascination, a pleasure in this work... Afterwards, I asked myself: why waste? I tried to unravel the meaning. But there is something very rational about writing, about words, something that reduces the dimension of doing.

For me, waste is everything we throw away, what we eliminate from our lives, like the other side of life... but life itself is time, we can stop it, waste for me is the material trace of this lived time, it is the witness of "how it happened"... Through very everyday objects I want to point out a violence (my violence... I notice that everyday objects or gestures put outside their usual place, a kettle in the middle of a road, a man who kneels to tie his shoe in a bakery... it shocks me, disturbs me, disturbs the established order: our norms,

it moves me perhaps also...), it's a contribution of violence, and this world of dolls-trash which is indeed a feminine world (it's not an asexual world) shows a certain violence, feminine violence, that I undergo, where the ambiguity of cowardice and courage make a curious couple... very daily violence, of every day... I can only speak of this violence, the other one, the brute, the pure one, I can't say anything about it...

(Marianne Berenhaut, 1975, *Les cahiers du GRIF*, numéro thématique «Dé-pro-ré créer», 7, pp. 48–49)







For at et objekt skal bli inkludert i Marianne Berenhauts praksis, må det bære preg av levd liv og bruk. I over seks tiår har Berenhaut møysommelig valgt ut og inkorporert objekter som gamle møbler, klesplagg og leker til sine skulpturer. I møte med installasjonene hennes, blir stillheten trykkende – noe trist og skjebnesvangert henger i luften. Det er som om en ukjent menneskeskjebne blir påkalt, og objektene gir uttrykk for en fortelling om et glemt liv. I sitt unike, visuelle språk tar Berenhaut for seg temaer som savn, fravær, traumer, og hukommelse. Serien *Poupées Poubelles* ble skapt på 1970-tallet, og er en samling av dukker laget av nylonstrømper fylt med filler, høy, strå, og blomster – hver med sitt eget, hverdagslige objekt. Denne serien er karakteristisk for det latente, visuelle språket som kunstneren ofte bruker. Den påfølgende teksten er skrevet av Berenhaut selv for å beskrive *Poupées Poubelles* serien.

Hvorfor poupées poubelles [søppeldukker]?

Det er mer søppel enn dukker, men jeg liker å høre lyden av «poup-poub».

Jeg er fascinert av papirbiter, filler, ting som ligger og slenger, og jeg kom over et teknisk problem: Hvordan får du myke ting til å stå oppreist uten å bruke en ramme eller annen lignende innretning? Helt tilfeldig så endte jeg opp med å bruke fyllmasse, hvilket for meg gav form samtidig som det beholdt det myke aspektet ... mykheten virket viktig for meg, den er deformerbar, og en kan «leke med den», den er mindre seriøs ... det har en humoristisk sans. Kroppen, lårene, har glede av en gjennomsiktighet, du kan se hva som er inni ... alt blandes sammen, går fra foten til hodet, til magen, til kjønnet, litt som livet selv: ting blir blandet sammen.

Brukte jeg søppel som et redskap i en ideologisk kamp mot mer edle materialer? Ved å bruke dagligdags objekter så demystifiseres det «magiske objektet» som er «kunst-objektet» ... skaperen blir vippet av tronen og blir kun en ansamling av gjenstander ... ?

Yes, it's an answer in superimposition, at a second level: I use materials in the first place, because of a certain fascination, a pleasure in this work... Afterwards, I asked myself: why waste? I tried to unravel the meaning. But there is something very rational about writing, about words, something that reduces the dimension of doing.

Ja, det er et dobbeltkvikspontert svar, på den annen side: Jeg bruker materialer først og fremst på grunn av en viss fascinasjon, en nytelse jeg finner i dette arbeidet ... I etterkant spurte jeg meg selv: Hvorfor søppel? Jeg prøvde å komme frem til meningen i det hele. Men det er noe veldig rasjonelt ved det å skrive, i ordene, noe som reduserer dimensjonen ved det å gjøre. For meg er søppel alt som

vi kaster, det vi eliminerer fra livene våre, livets andre side ... men livet selv består av tid, vi kan ikke stoppe det, søppel blir for meg materielle spor av levd tid, det bevitner «hvordan det foregikk» ... Gjennom veldig hverdagslige objekter ønsker jeg å vise til en slags voldelighet (min voldelighet ... jeg legger merke til at hverdagslige objekter eller handlinger som blir plassert utenfor sitt vante sted, en gryte midt på veien, en mann som kneler for å knyte skoen i et bakeri ... det sjokkerer meg, forstyrrer meg, forstyrrer tingenes etablerte orden: våre normer ... kanskje rører det meg også ...), det bidrar med en voldelighet, og denne verden av dukke-søppel, som helt klart er en feminin verden (det er ikke en asekseuell verden), fremviser en slags voldelighet, en feminin voldelighet som jeg gjennomgår, hvor en slags tvetydighet av feighet og mot utgjør et merkelig par ... veldig daglig voldelighet, noe hverdagslig ... Jeg kan bare snakke om denne voldeligheten, denne andre, den brutale, den rene, jeg kan ikke si noe om det ...

(Marianne Berenhaut, 1975, *Les cahiers du GRIF*, numéro thématique «Dé-pro-ré créer», 7, pp. 48–49)

Marianne Berenhaut (Brussels, 1934) is a sculptor who lives between Brussels and London. She makes poetic works assembled with discarded or left-behind objects, creating associative compositions and muted installations. Born in Belgium, Berenhaut attended the Académie du Midi and Atelier de Moeschal between 1960 and 1964. Over the past 45 years she has had various solo exhibitions in different art spaces and institutions like La Maison des Femmes, Brussels; Musée juif de Belgique, Brussels; MAC's Grand Hornu, Belgium; as well as in Isy Brachot Gallery, Brussels; Nadja Vilenne Gallery, Liège; and Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp. She has been part of several group exhibitions as in Maison Grégoire, Brussels; Gladstone Gallery, Brussels; Bureau des réalités, Brussels; Carl Freedman Gallery, Margate, UK; and Dvir Gallery, which is now representing her work. For decades, her anticipatory sculptural oeuvre remained relegated to the Belgian art scene, but in recent years it has been gaining a growing international recognition.

Marianne Berenhaut (f. 1934, Brussel) er skulptør og holder til i Brussel og London. Hun lager poetiske arbeider satt sammen av forkastede eller bortglemte objekter, skaper assosiative komposisjoner og stillferdige installasjoner. Berenhaut, født i Belgia, gikk på Académie du Midi og Atelier de Moeschal mellom 1960 og 1964. Over de siste 45 årene har hun holdt separatutstillinger i forskjellige kunstrom og institusjoner, slik som La Maison des Femmes, Brussel; Musée juif de Belgique, Brussel; MAC's Grand Hornu, Belgia; så vel som i Isy Brachot Gallery, Brussel; Nadja Vilenne Gallery, Liège; og Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen. Hun har tatt del i flere gruppeutstillinger, som for eksempel ved Maison Grégoire, Brussel; Gladstone Gallery, Brussel; Bureau des réalités, Brussel; Carl Freedman Gallery, Margate, Storbritannia; og Dvir Gallery, som nå representerer hennes arbeid. Inntil nylig har arbeidene hennes, som for det meste har blitt vist i Belgia, vært relativt lite verdsatt. Den siste tiden har imidlertid den omfattende produksjonen hennes begynt å få internasjonal anerkjennelse.





3

Blue Black Box

This large black room is usually the place where students at Nordland School of Art and Film build sets for their film projects. Recalling the function of the building, this section of the exhibition brings together works that, in their concrete materiality, seem to allude to a cinematic dimension.

On the exterior façade of the building is *Panels for the Walls of the World*, a work of mail art covering a surface of almost six metres. The filmmaker Stan VanDerBeek sees the piece as a form of audio-visual programming, a method of moving images off and beyond the screen, an example of expanded cinema.

On display inside the building are four sculptures by Aage Gaup. A recently deceased member of the Sámi Artist Group, the artist also worked prolifically as a theatre set designer. Displayed alongside the sculptures are a collection of clothes and an analogue feed by Cheryl Donegan, a sound installation by Shadi Habib Allah, and a monumental silk painting by Emma Talbot.

Den blå blackbox

Dette store, svarte rommet benyttes til daglig av studentene fra Nordland kunst- og filmhøgskole for å bygge kulisser til filmprosjektene sine. Ved å henspille på bygningens funksjon, bringer denne delen av utstillingen sammen arbeider som i sin konkrete materialitet viser til en cinematisk dimensjon. På bygningens façade presenteres *Panels for the Walls of the World*, et "mail art"-verk som dekker en overflate på nesten seks meter. Filmskaperen Stan VanDerBreek ser arbeidet som en form for audiovisuell programmering, en metode for å la bilder bevege seg utover og bort fra skjermen; et eksempel på utvidet kino. Inne i bygningen er det utstilt fire skulpturer av nylig avdøde Aage Gaup; tidligere medlem av Sámi Dáidujoavku - Masi-gruppen. Kunstneren jobbet også i utstrakt grad som scenograf for teater. I tillegg til skulpturene presenteres en kleskolleksjon og en analog feed av Cheryl Donegan, en lydinstallasjon av Shadi Habib Allah og et monumentalt silkemaleri av Emma Talbot.



Stan VanDerBeek
Cheryl Donegan
Aage Gaup
Shadi Habib Allah
Emma Talbot

Stan VanDerBeek

*Panels For the Walls
of the World,
Phase 1*

Mural based on transmission copy of collage and pastel
on paper, 306 panels, 8.5 x 14 inches, 1970–2022
Courtesy of the Estate of Stan VanDerBeek

To veggmalerier basert på en overføringskopi av kolasje
og pastell på papir, 306 panel, 8.5 x 14 tommer hver,
1970–2022
Med tillatelse fra the Estate of Stan VanDerBeek

Panels for the Walls of the World is the title of a series of murals created by multimedia pioneer Stan VanDerBeek in March 1970. Conceived as “telephone murals”, VanDerBeek used newly available Xerox Telecopier machines to transmit hundreds of his mixed media collages to a variety of public locations simultaneously. Each of them combines topical news imagery of the time with hand drawn and painted interventions. When assembled together following a particular order, the black and white, graphic fax transmissions form a network of multiple larger images that are constantly in process.

Phase 1 of Panels for the Walls of the World was transmitted from the Stan VanDerBeek Archive in New York City and installed in stages on a panel in front of the Nordland School of Art and Film. Transmissions will also be sent to The Box gallery in Los Angeles on the occasion of an exhibition dedicated to VanDerBeek's fax murals. The ubiquitous and multiple existence of the work is a manifesto or a manifestation of what art and cinema could be according to the precursory spirit of Stan VanDerBeek.

Panels for the Walls of the World er tittelen på en serie veggmalier skapt av multimedia-pioneren Stan VanDerBeek i mars 1970. Tenkt som «telefon-veggmalier», brukte VanDerBeek det som da var nylig tilgjengeliggjorte Xerox Telecopier-maskiner til å simultanoverføre hundrevis av kollasjer til et utvalg offentlige steder. Hver av dem kombinerte nyhetsbilder fra samtiden med håndtegnede og håndmalte intervensjoner. Når disse ble satt sammen i en bestemt rekkefølge, formet de svarthvite telefaks-overføringene et nettverk av mangfoldige, større bilder som befant seg i en konstant prosess.

Phase 1 av Panels for the Walls of the World er overført fra Stan VanDerBeek-arkivet i New York og installert i stadier på et panel foran Nordland kunst- og filmhøgskole. Overføringer vil også bli sendt til galleriet The Box i Los Angeles i forbindelse med en utstilling viet VanDerBeeks telefaks-veggmalier. Den allestedsnærværende og mangfoldige eksistensen til arbeidet er et manifest eller en manifestasjon av hva kunst og film kan være ifølge Stan VanDerBeeks ustanselige forløper-ånd.







Stan VanDerBeek (New York, 1927 – Columbia, 1984) was a North American experimental filmmaker. A pioneer in the development of experimental film and live-action animation techniques, VanDerBeek achieved widespread recognition in the American avant-garde cinema. An advocate of the application of a utopian fusion of art and technology, he began making films in 1955. In the 1960s, he produced theatrical, multimedia pieces and computer animation, often working in collaboration with Bell Telephone Laboratories. In the 1970s, he constructed a 'Movie Drome' in Stony Point, New York, which was an audiovisual laboratory for the projection of film, dance, magic theatre, sound, and other visual effects. His multimedia experiments included movie murals, projection systems, planetarium events and the exploration of early computer graphics and image-processing systems.

VanDerBeek studied art and architecture first at Cooper Union College in New York and then at Black Mountain College in North Carolina, where he met architect Buckminster Fuller, composer John Cage, and choreographer Merce Cunningham. He began his career in the 1950s making independent art films while learning animation techniques and working as a painter for scenery and set designs on the American TV show, *Winky Dink and You*. In the 1960s, VanDerBeek began working with the likes of Claes Oldenburg and Allan Kaprow, as well as representatives of modern dance, such as Merce Cunningham and Yvonne Rainer. His desire for the utopian led VanDerBeek to work with Ken Knowlton in cooperation with Bell Telephone Laboratories, where dozens of computer animated films and holographic experiments were created by the end of the 1960s. During the same period, he taught at many universities, researching new methods of representation, from the steam projections at the Guggenheim Museum to the interactive television transmissions of his *Violence Sonata* broadcast on several channels in 1970. He ran the University of Maryland visual arts program until his death.

Stan VanDerBeek (1927, New York – 1984, Columbia) var en eksperimentell filmskaper. Han regnes som en pioner i utviklingen av eksperimentell film og såkalt «live-action»-animasjonsteknikker. VanDerBeek oppnådde utbredt anerkjennelse i amerikanske avantgarde-filmmiljøer. Han var talsmann for en utopisk fusjon av kunst og teknologi, og begynte å lage filmer i 1955. I 1960-årene produserte han teatraliske multimedia-arbeider og data-animasjoner, ofte i samarbeid med Bell Telephone Laboratories. I 1970-årene konstruerte han «Movie Drome» ved Stony Point i New York, et audiovisuelt laboratorium for filmvisning, dans, magisk teater, lyd og andre visuelle effekter. Hans multimediaeksperimenter inkluderte film-veggmaleri, projeksjonssystemer, planetarium-evenementer og utforskning av tidlig datagrafikk og bildebehandlingssystemer. VanDerBeek studerte kunst og arkitektur ved Cooper Union College i New York og Black Mountain College i Nord-Carolina, hvor han møtte arkitekten Buckminster Fuller, komponisten John Cage og koreografen Merce Cunningham. I 1960-årene samarbeidet han med kunstnere som Claes Oldenburg og Allan Kaprow, så vel som moderne dansere som Cunningham og Yvonne Rainer. I den samme perioden underviste han på flere universiteter, og forsket på nye metoder for representasjons fra damp-projeksjonertil interaktive fjernsynsoverføringer.

Cheryl Donegan

(1) *Doomscrolling*

(2) *Extra Layer*

(3) *GRLZ,*

(4) *Which Witch*

(5) *Margiela Homeschool*

(6) *Buck Gowns*

(1) Acrylic and flashe on plasticized drop cloth paper, variable dimensions, 2021

(2,3,4,5,6) Selections from various collections of garments including: *Extra Layer*, 2016; *GRLZ*, 2018; *Which Witch*, 2019; *Margiela Homeschool*, 2020; *Buck Gowns*, 2022

(1) Akryl og flashe-maling på plastbelagt malerpapp, forskjellige størrelser, 2021

(2,3,4,5,6) Utvalg fra forskjellige kleskolleksjoner, 2106– 2022. Inkludert: *Extra Layer*, 2016; *GRLZ*, 2018; *Which Witch*, 2019; *Margiela Homeschool*, 2020; *Buck Gowns*, 2022

In the cinematic space of the Black Box, Cheryl Donegan exhibits selections from two bodies of work.

Observed frontally, two large paper scrolls seem to shape an analogue, material version of some social media news feeds. The title of the work, *Doomscrolling*, is taken from a neologism which emerged during the Trump years. To “doom scroll” means to grab one’s phone and click through the daily cycle of bad news.

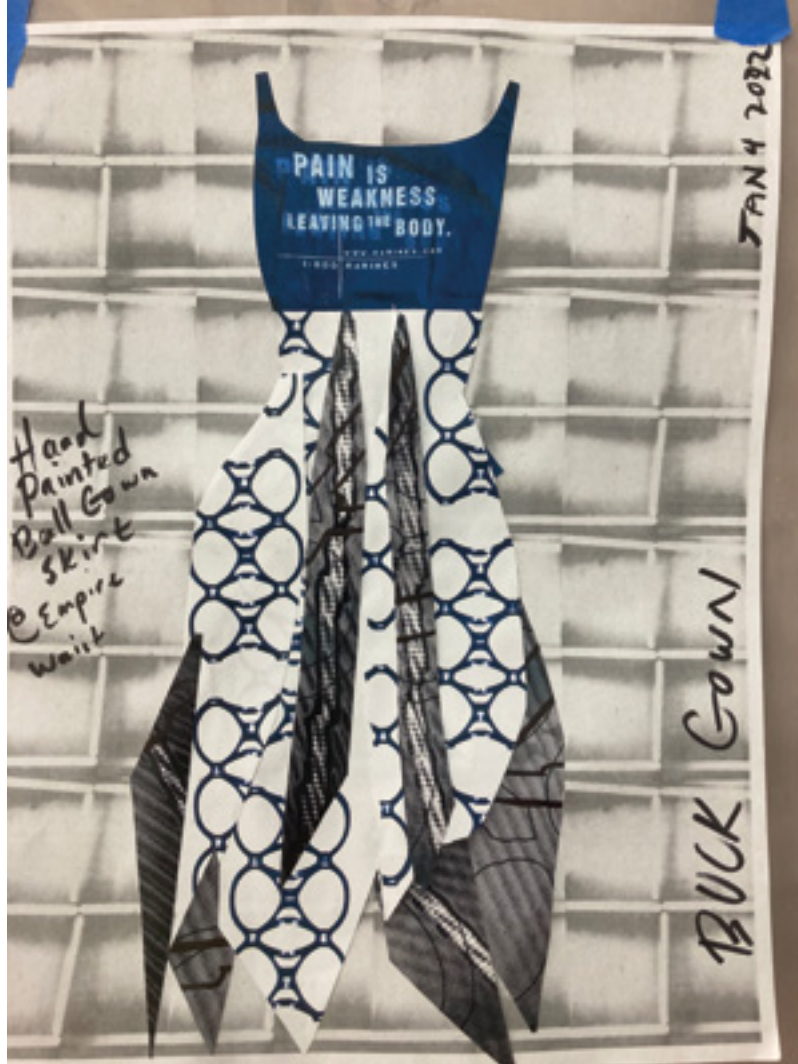
Doomscrolling incorporates image fragments which the artist was struggling to adapt to standard painting compositions. The images and patterns transferred on paper are an amalgamation of low-end home decor, shopping centre layout maps, video game graphics, and colour block motifs from sportswear. Painted or mono-printed in a direct and causal manner reminiscent of stage painting, the Doomscrolls cut through the careful composing of framed painting and read like a ragged, streaming list of “now this?”

On mannequins placed all around the room, Donegan presents a “deep cuts” selection from collections of garments she has been making since 2014. The artist began making garments as alternative reflections on experiments in painting and the distinction between high and low art. Some examples from *Extra Layer*, a collection started in 2016, are presented as part of LIAF. In the spirit of Maison Martin Margiela, the ongoing series employs images of outerwear clothing printed on tracksuits to form a visual pun. Margiela was also the inspiration for the collection *Margiela Homeschool*, produced during the COVID Lockdown in the winter of 2020. Gathering old and vintage clothes from the family closets, the artist recuts alters and sews them together. “Upcycling” is the term used to create new garments out of existing ones” comments Cheryl Donegan, “and this is also the technique I used in the *GRLZ* collection I started in 2018, where print-on-demand tee shirts and dresses were subsequently cut up, dyed, woven and re-sewn when they arrived at the studio from the factory”.

The most recent item on display comes from the *Buck Gown* collection, 2022, and combines a vintage tee shirt with a hand printed silk skirt, in patterns related to those seen in *Doomscrolling*. The Buck Gowns are an ongoing collaboration between Donegan and the North American artist Robert Buck.



I det cinematiske Blackbox-rommet viser Cheryl Donegan utvalg fra to verkserier. Sett forfra viser to store papirruller tilsynelatende en analog, materiell versjon av nyhetsfeeden fra sosiale media. Arbeidets tittel, *Doomscrolling*, er et nyord som oppstod under Trump-årene. Å «doomscrolle» betyr å ta tak i telefonen sin og bla igjennom dagens sykklus av dårlige nyheter. *Doomscrolling* inkorporerer billedfragmenter som kunstneren strevde med å tilpasse maleriske komposisjonsstandarder: Bildene og mønstrene som er overført til papiret er en sammensmeltning av lavkvalitets hjemme-dekor, oversiktskart fra kjøpesentre, grafikk fra dataspill og fargefeltmotiv fra sportsklær. Malt eller trykket på en direkte og lettbeint måte som minner om scenografimaleri, skjærer Donegans *Doomscrolls* gjennom maleriets nøye planlagte og innrammede komposisjon og fremstår som en lurvete, strømmet liste av «og nå dette?». På utstillingsdukker plassert rundt i rommet presenterer Donegan en «deep cuts» seleksjon fra kleskolleksjoner som hun har laget siden 2014. På et tidspunkt begynte Donegan å lage klesplagg som en alternativ måte å eksperimentere malerisk, og samtidig reflektere over forskjellen mellom høy og lav kunst. Noen eksempler fra *Extra Layer*, en kolleksjon startet i 2016, er presentert som en del av LIAF. I Maison Martin Margielas ånd benytter denne pågående serien fotografier av ytterklær trykket på joggedresser som et visuelt ordspill. Margiela er også inspirasjonskilden til kolleksjonen *Margiela Homeschool*, som ble laget vinteren 2020 under COVID-nedstengningen. Gamle klær fra familiens kleskap ble klippet opp, endret, og sydd sammen på nytt av kunstneren. Begrepet 'oppsirkulering' brukes om å skape nye plagg av allerede eksisterende plagg» kommenterer Cheryl Donegan, «og dette er også teknikken jeg brukte i *GRLZ* kolleksjonen som jeg startet i 2018, hvor "print-on-demand"-t-skjorter og kjoler i etterkant ble kuttet opp, farget, vevd og sydd på nytt idet de ankom atelieret fra fabrikkene». Det nyeste objektet på utstilling kommer fra *Buck Gowns*-kolleksjonen fra 2022, og kombinerer en årgangs t-skjorte med et silkeskjørt som er trykket for hånd i mønstre som er beslektet med de som er til stede i *Doomscrolling*. *Buck Gowns* er et pågående samarbeid mellom Donegan og den nordamerikanske kunstneren Robert Buck.





Cheryl Donegan (New Haven, 1962) lives and works in New York City and Istria. In her breakthrough videos of the 1990s, Donegan combined the time-based, gestural media of performance and video with forms such as painting, drawing, and installation. Direct, irreverent, and infused with an ironic eroticism, Donegan's works put a subversive spin on issues relating to sex, gender, art-making, and art history. Using her body as metaphor in her earlier works, Donegan's performative actions before the camera often resulted in or related to process paintings and drawings. More recently, Donegan's paintings derive abstraction from debased images of consumer objects and spaces. Her work has been exhibited internationally, most recently in her first career survey at Kunsthalle Zurich (summer 2017). In June 2018, Donegan opened another survey of her works from 2009 to present at the Aspen Museum of Art, travelling to Contemporary Art Museum in Houston in 2019. Other venues include a one person exhibitions at The New Museum, New York City (2016), the 1995 Whitney Biennial, The Museum of Modern Art, and the Tang Museum of Art, New York Film and Video Festival, 1993 Venice Biennale, and the 1995 Biennale d'Art Contemporain de Lyon, France, in addition to many individual and group exhibitions in Europe and America.

Cheryl Donegan (f. 1962 i New Haven) bor og arbeider i New York City og Istria. I hennes gjennombruddsvideoarbeider på 1990-tallet kombinerte Donegan tidbaserte medier som performance og video med maleri, tegning og installasjon. Direkte, uhøytidelig og gjennomsyret av en ironisk erotikisme, gav Donegans arbeider en subversiv vri til temaer relatert til seksualitet, kjønn, kunstproduksjon, og kunsthistorie. Ved å bruke sin egen kropp som en metafor i tidlige arbeider, resulterte og relaterte Donegans performative handlinger foran kamera ofte til male- eller tegneprosesser. Mer nylig tar Donegans malerier utgangspunkt i abstraksjoner av forringede bilder hentet fra konsumobjekter og rom. Arbeidene hennes har blitt stilt ut internasjonalt, blant annet i en stor retrospektiv utstilling ved Kunsthalle Zürich (sommeren 2017). I juni 2018 åpnet Donegan en retrospektiv utstilling med arbeider fra 2009 til 2018, først presentert ved Aspen Art Museum, som så å vandret videre til Contemporary Art Museum i Houston, 2019. Andre visningssteder inkluderer soloutstillinger ved New Museum i New York (2016); 1995 utgaven av Whitney Biennalen; MoMA, Museum of Modern Art; Tang Museum of Art; New York Film and Video Festival; 1993 utgaven av Venezia Biennalen; og 1995 Biennale d'Art Contemporain de Lyon i Frankrike, i tillegg til mange individuelle og gruppeutstillinger i Europa og Amerika.



Aage Gaup

(1) *Máttaráhkku / Urbode*
(Primordial Head)

(2) *Mañimus Beahci / Den siste stamme*
(The Last Tribe)

(3) *Golmas / Trio*

(4) *Oadđi soahtemášiidna*
/ Sleeping War Machine

(1) Soapstone, 1976–81

(2) Wood, brass and natural stone, 1986

(3) Pigmented wood, plastic and aluminium, 1992

(4) Caribbean pine, 2003

Courtesy of RiddoDuottarMuseat

(1) Kleberstein, 1976–81

(2) Tre, messing og naturstein, 1986

(3) Pigmentert tre, plast og aluminium, 1992

(4) Karibisk tømmer, 2003

Arbeidene er lånt av RiddoDuottarMuseat

The Norwegian-Sámi artist Aage Gaup is renowned for his monumental sculptures. The materiality of his works, often made of wood, rock and metal, is overcome by their ghostly theatrical presence, which evokes a ritualistic dimension. Gaup used the unique qualities of the material to make works that could either be abstract or figurative, and which could contain constructive elements as well as masks and animal symbolism. His works from the 1980s and 1990s often have a hidden content stemming from Sámi mythology. Later in his career it was less important for him to relate so strongly to Sámi aspects in his art. He nevertheless always used his knowledge of Sámi crafting traditions in his critical approach to the times in which we live.

Four works by Gaup will be exhibited in LIAF 2022 thanks to a collaboration with RiddoDuottarMuseat. They range over several decades, from the stone sculpture *Máttaráhkku / Urhode* (1976–1981) to *Oaddi soahtemášiidna / Sleeping War Machine* from 2003. The first-mentioned work has different titles in Sámi and Norwegian: *Máttaráhkku* is the Sámi word meaning grandmother, while the Norwegian word *Urhode*, meaning 'primordial head', provides other associations and perspectives on the carved stone sculpture. The massive phallus-shaped sculpture *Oaddi soahtemášiidna / Sleeping War Machine* is made of Caribbean pine and has its front parts painted red. With this work, the artist expresses indignation over the patriarchal war apparatus that appears passive and terrifying but also comical.

Den norsk-samiske kunstneren Aage Gaup er kanskje aller mest kjent for sine monumentale treskulpturer. Materialiteten i arbeidene gjør at de innehar et gåtefullt og teatralisk nærvær, som igjen tilfører dem en rituell dimensjon. Her utnyttet han materialets særegenheter til å få fram motiver som kunne være abstrakte eller figurative, og som kunne romme konstruktive elementer, masker og dyresymbolikk. Arbeidene hans fra 1980- og 90-tallet inneholder ofte et skjult innhold med opphav i samisk mytologi. Senere ble det mindre viktig for han å forholde seg strengt til det samiske i kunsten sin, men han brukte hele veien kunnskapen fra samisk håndverkstradisjon i sin kritiske tilnærming til tiden vi lever i.

Til LIAF 2022 er fire arbeider av Aage Gaup lånt fra RiddoDuottarMuseat. De strekker seg over flere tiår, fra steinskulpturen *Máttaráhkku / Urhode* (1976-1981) til *Oaddi soahtemášiidna / Sleeping War Machine* fra 2003. Førstnevnte har ulike titler på samisk og norsk: *Máttaráhkku* er det samiske ordet for bestemor, mens det norske ordet *Urhode* gir andre assosiasjoner og perspektiver på skulpturen som er hugget ut i stein. Den massive fallosformede skulpturen *Oaddi soahtemášiidna / Sleeping War Machine* er utformet i karibisk furu med rødmalt front. Her uttrykker han harme overfor et patriarkalsk krigsapparat som fremstår som både passivt, skremmende og komisk på samme tid.



Aage Gaup (Porsanger, 1943 – Karasjok, 2021) was an artist who worked with sculpture as well as set design for film and theatre. He combined modern and classic art forms with Sámi traditions, both on a thematic and a technical level. In the highly politicised art world of the 1970s, Gaup joined with other artists in Norway to agitate to improve artists' rights. He was a founding member of the legendary *Máze* group. Established in 1978, this group of Sámi artists is famous for its art as well as its political activism. In 2019 Gaup received the John Savio Award, and in 2002, the Norwegian theatre award Hedda for the scenography of *Vølunds Poem*. In 2014 he held a major retrospective exhibition at the Sámi Centre for Contemporary Art in Karasjok. In 2022 his work was included in the 59th Venice Biennale.

Shadi Habib Allah

M1

Aage Gaup (f. 1943, Porsanger, d. 2021, Karasjok) var billedhugger og hadde base i Norge. I tillegg til skulptur, arbeidet han også med scenedesign for film og teater. Gaup kombinerte moderne og klassisk kunst med samiske tradisjoner, både på et tematisk og et teknisk nivå. Under den politiserte kunstverdenen på 1970-tallet ble Gaup med i Kunstneraksjonen, som arbeidet for kunstnernes rettigheter. Gaup er en av grunnleggerne av den legendariske *Máze*-gruppen, som ble etablert i 1978. Denne gruppen med samiske kunstnere er berømt både for sin kunst og sin politiske aktivisme. I 2002 fikk han Heddaprisen for sin scenografi til *Vølunds kvad*. I 2019 mottok han John Savio-prisen. I 2014 hadde han en større retrospektiv utstilling ved Samisk senter for samtidskunst i Karasjok.

Audio installation / video, 2022

Lydinntallasjon / video, 2022

The work presented by Shadi Habib Allah is a story about wolves told through the mediation of technology. It is inspired by the story of Per Segerback, a senior telecommunications engineer at Ericsson Sweden who developed severe symptoms that he considered the result of exposure to high levels of radio frequency induced electromagnetic fields. Convinced of his allergy to radio frequencies, Segerback decided to move to the edge of Hallstavik in Sweden, far from the city, and into a cabin in the woods. There, every now and then, he encountered traces of wolves. Surprisingly enough, the presence of this symbol of uncontrolled animality brought with it an unexpected threat to the engineer: for scientific reasons related to their tracking, the wolves in the area were equipped with GPS technology and therefore emitted electromagnetic fields.

Elaborating on the Segerback case, Habib Allah started a research project on the tracking of wolves in Scandinavian countries. In availing himself of various collaborations, the artist came into contact with the team of SKANDULV, the Scandinavian Wolf Research Project. Thanks to them he discovered that the decimation of the wolves in the region increased pace dramatically in the nineteenth century, until the animal was declared extinct by the 1960s, and its present repopulation was made possible only by the transit of a few specimens across the Finnish-Russian border. Additionally, at the artist's invitation the project also involved Marcus Eldh, a guide who leads wolf tours in Central Sweden, and has the ability to howl like a wolf. The result of this research is a sound composition that expands into mental and physical images, combining intangible levels of perception and misperception. Through his work, Habib Allah looks at wolf tracking as a form of mapping, which simultaneously designates preservation and eradication. The artist comments: "Unlike the mythical Geri and Freki, tales about wolves often relate to the damage they have inflicted on towns and villages, and how the community united to fend off these horrors and drive the beast away. Regulated and moulded through technologies of government, the wolf of the wilderness is a technical animal that has lost its wildness. Both the engineer who is allergic to electromagnetic frequencies and the no-longer-wild beast share a space at the edge of extinction."

Shadi Habib Allahs lydinstallasjon *M1* er en historie om ulver – fortalt med teknologi som mellomledd. Den er inspirert av historien til Per Segerbäck, tidligere senior telekommunikasjonsingeniør hos Ericsson i Sverige. Han utviklet, påsto han selv, alvorlige symptomer som konsekvens av eksponering for høye verdier av radiofrekvensinduserte elektromagnetiske felt.

Overbevist om sin elektromagnetfeltallergi bestemte Segerbäck seg for å flytte til Hallstavik i Sverige, langt fra byen, og bosatte seg i en hytte i skogen. Der kom han rett som det var over spor etter ulv. Overraskende nok brakte tilstedeværelsen av dette symbolet for ukontrollert dyriskhet med seg en uforutsett trussel for ingeniøren: av vitenskapelige årsaker knyttet til sporing av bestanden, var ulvene i området utstyrt med GPS-teknologi og ga derfor fra seg elektromagnetisk stråling.

I tilknytning Segerbäck-saken, har Habib Allah startet et forskningsprosjekt om sporing av ulver i de skandinaviske landene. Ved å knytte seg til forskjellige samarbeidspartnere, kom kunstneren i kontakt med Skandulv-teamet; The Scandinavian Wolf Research Project. Takket være dem oppdaget han at desimeringen av ulvene i regionen har vært dramatisk økende siden attenhundretallet, helt til arten ble erklært utryddet på 1960-tallet. Den nåværende repopuleringen av arten er kun gjort mulig ved å forflytte noen få individer over den finsk-russiske grensen. I tillegg, på kunstnerens invitasjon, har prosjektet også involvert Marcus Eldh, en guide som gjennomfører ulvevanndringer i Midt-Sverige, og som faktisk har evnen til å ule som en ulv. Resultatet av denne forskningen er en lydkomposisjon som utvides i form av mentale og fysiske bilder som kombinerer mange immaterielle nivåer av oppfatninger og misoppfatninger. Gjennom sitt arbeid, ser Habib Allah på ulvesporing som en form for kartlegging som samtidig muliggjør bevaring og utryddelse. Kunstneren kommenterer: «Til forskjell fra de mytiske Geri og Freki, relaterer fortellinger om ulver ofte til skaden de gjør i byer og landsbyer, om hvordan samfunnet forener seg for å få jaget bort disse forferdelige og skremmende beistene. Regulert og formet gjennom forvaltningsteknologier, blir villmarkens ulv teknisk sett et dyr som har mistet sin villmark. Både ingeniøren som er allergisk mot elektromagnetiske felt og det ikke-lengre-så-ville dyret deler habitat på grensen til utryddelse.»



Shadi Habib Allah (Jerusalem, 1977) develops a practice that ranges from film, sculpture and drawing to installation. While each project defines its own terms based on research and physical engagement, a common thread is an opening up of suggestive modes of navigation across circulation networks of people, technologies, objects, images and economy, in order to examine ideas of use and value, and the structures that hold them in place. Born in Jerusalem, Palestine in 1977, Shadi Habib Allah received a BFA from Bezalel Academy of Arts and Design in 2003 and an MFA from Columbia University in 2010. Recent solo exhibitions include: *Free Rein*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow (2019); *Hammer Projects: Shadi Habib Allah*, Hammer Museum, Los Angeles (2018); *Put to Rights*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago (2018); *Daga'a*, Green Art Gallery, Dubai (2017); *Biscuits and Green Sox Maaike*, Reena Spaulings Fine Art, New York (2017); and *30KG Shine*, Rodeo, London (2015).

Shadi Habib Allahs (f 1977, Jerusalem) praksis spenner seg fra film, skulptur, og tegning til installasjon. Mens hvert prosjekt definerer sine egne betingelser basert på forskning og fysisk involvering, er en fellesnevner at han åpner opp for antydende måter å navigere i et sirkulerende nettverk av folk, teknologier, objekter, bilder, og økonomier, med målsetning om å utforske ideer rundt nytthet og verdi, og de strukturene som holder disse på plass. Shadi er født i Jerusalem, Palestina, i 1977, og mottok Shadi Habib Allah en BFA fra Bezalel Academy of Arts and Design i 2003, og en MFA fra Columbia University i 2010. Nylige separatutstillinger inkluderer: *Free Rein*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow (2019); *Hammer Projects: Shadi Habib Allah*, Hammer Museum, Los Angeles (2018); *Put to Rights*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago (2018); *Daga'a*, Green Art Gallery, Dubai (2017); *Biscuits and Green Sox Maaike*, Reena Spaulings Fine Art, New York (2017); og *30KG Shine*, Rodeo, London (2015).

Emma Talbot

Ghost Calls

Silk Hangings, acrylic on silk, 2020
Courtesy of the artist and Galerie Onrust.

Silkepaneler, akryl på silke, 2020
Med tillatelse fra kunstneren og Galerie Onrust.

Ghost Calls is a vast painted landscape through which a group of mourning women move, encountering rocks, plants and mountains. The figures are based on the ancient Celtic idea of 'Keeners', professional mourners – traditionally women – who performed lamenting cries following someone's death to guide their soul to the next life.

Consisting of ten panels of silk, painted and written upon, divided like a patchwork, over the length of more than thirteen metres, *Ghost Calls* is a post-apocalyptic landscape, where the keeners – who are depicted without facial features – act in dramatic poses, cowering, screaming, climbing walls. They teach us to say farewell to the earth as we know it.

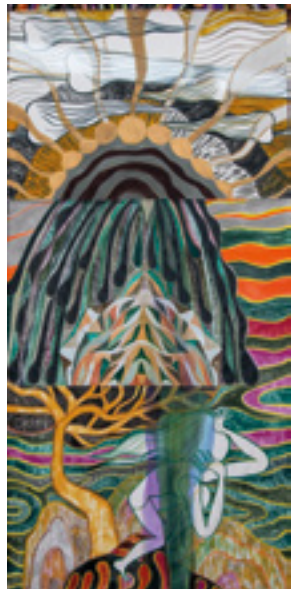
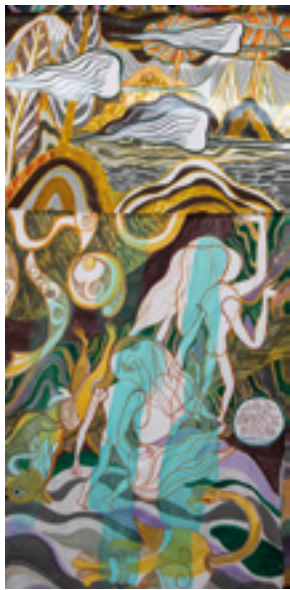
These contemporary keeners lament our collapsing and catastrophic systems (everything that leads us closer to our demise, ecologically and in terms of capitalism) and encounter the ghosts and traces of ancient histories that exist in the landscape as they make their way towards a hopeful future.

The work narrates our contemporary search for a future in which we can survive and coexist with nature, as well as how we can tune in to ancient understanding to harness all the useful knowledge that might help us build cleaner, fairer systems.

Ghost Calls er et enormt, malt landskap, som viser en gruppe sørgende kvinner i møte med steiner, planter og fjell. Figurene er basert på den eldgamle keltiske tradisjonen med «keeners», profesjonelle sørgende – tradisjonelt sett kvinner – som fremførte klagende rop i etterkant av noens bortgang, for å geleide sjelene til det neste liv. *Ghost Call* består av ti silkepaneler som det er malt og skrevet på, oppdelt som et mer enn tretten meter langt lappeteppe. Motivet viser et postapokalyptisk landskap, hvor kvinnene – som er avbildet uten ansiktstrekk – opptrer i dramatiske positurer, kuede, skrikende, klatrende oppetter vegger. De lærer oss å ta farvel med jorden som vi kjenner den. Disse samtidens keeners sørger over våre vaklende og katastrofale systemer (alt som leder oss nærmere vårt endelikt, økologisk sett og på kapitalismens vilkår) og møter spøkelsene og sporene etter urgamle historier som eksisterer i landskapet, mens de søker etter veien mot en håpefull fremtid. Arbeidet forteller om vår samtidige søken etter en fremtid hvor vi kan overleve og sameksistere med naturen, men også om hvordan vi kan samstemme oss med fortidens verdensforståelse for å dra nytte av den kunnskapen som muligens kan hjelpe oss med å skape renere, mer rettferdige systemer.







Emma Talbot (Stourbridge, 1969) lives and works in London. She studied at the Birmingham Institute of Art & Design and Royal College of Art. Working in drawing, painting, animation and sculpture, Talbot often articulates internal narratives as visual poems or associative ruminations, based on her own experience, memories and psychological projections. Incorporating her own writing and references to other literary and poetic sources, Talbot's work considers complex issues such as feminist theory and storytelling; ecopolitics and the natural world; and pertinent questions regarding our shifting relationships to technology, language and communication. Her work is currently on show at The 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia. Recent solo exhibitions include: *The Age / L'Età*, Whitechapel Gallery (2022); *When Screens Break*, Eastside Projects, Birmingham (2020); *Ghost Calls*, DCA, Dundee (2020); *Ghost Calls and Meditations*, Kunsthau Pasquart, Biel (2021); *Sounders of The Depths*, GEM Kunstmuseum, The Hague (2019–20); *Emma/Ursula*, Petra Rinck Galerie Dusseldorf (2020); *ArtNight 2019 commission: Your Own Authority*, William Morris Gallery; and *21st Century Sleepwalk*, Caustic Coastal and Salford Lad's Club, Salford (2018). The artist won the 8th edition of Max Mara Art Prize for Women in 2021.

Emma Talbot (f. 1969, Stourbridge) bor og arbeider i London. Hun studerte ved Birmingham Institute of Art & Design og Royal College of Art. Talbot jobber med tegning, maleri, animasjon og skulptur, og artikulere ofte interne fortellinger som visuelle dikt eller assosierende meditasjoner, basert på hennes egne erfaringer, minner og psykologiske projeksjoner. Ved å inkorporere sine egne tekster og referanser til andre litterære og poetiske kilder, tar Talbots arbeid komplekse temaer opp til vurdering, slik som feministisk teori og historiefortelling; økopolitikk og naturens verden; og pertinente spørsmål angående vårt skiftende forhold til teknologi, språk og kommunikasjon. Hennes arbeid er akkurat nå utstilt ved den 59. Venezia-biennalen. Nylige separatutstillinger inkluderer *The Age / L'Età*, Whitechapel Gallery (2022); *When Screens Break*, Eastside Projects, Birmingham (2020); *Ghost Calls*, DCA, Dundee (2020); *Ghost Calls and Meditations*, Kunsthau Pasquart, Biel (2021); *Sounders of The Depths*, GEM Kunstmuseum, Den Haag (2019–20); *Emma/Ursula*, Petra Rinck Galerie Düsseldorf (2020); *ArtNight 2019 commission: Your Own Authority*, William Morris Gallery og *21st Century Sleepwalk*, Caustic Coastal and Salford Lad's Club, Salford (2018). Kunstneren vant den 8. utgaven av Max Mara Art Prize for Women i 2021.



4

Museum Under Destruction

In a branch of the former primary schools in Kabelvåg, a two-storey blue building becomes an expanded cinema theatre in which the very institution of cinema, school and museum collapse. The building, which will be razed at the end of the exhibition, in turn houses the images of the Los Angeles County Museum of Art as it was demolished to make way for a new building in 2020. After recording the event, Jennifer West transforms the gravity of the act of demolition into a psychedelia that transitions through a multiplicity of audiovisual media, mixing film and video, material and digital filters, LCD monitors, video projections and holo-fans. On the ruins of LACMA, West thus finds a new phantasmagorical space that transcends the boundaries of cinema and museum, overcoming the ideological separation between analogue and digital. Rising from these ashes is the ghost of an artwork that seemed to have predicted these scenarios back in the 1960s: *Los Angeles County Museum on Fire* by Ed Ruscha.

Museum under destruksjon

I et tilbygg til den tidligere grunnskolen i Kabelvåg, en toetasjes, blå bygning, finner vi et utvidet filmteater, hvor selve institusjonene – kino, skole og museum – kollapser. Bygningen, som vil bli revet etter utstillingen, huser i sin tur bilder fra the Los Angeles County Museum of Arts idet museet ble revet i 2020 for å gjøre plass til en ny bygning. Jennifer West har forvandlet denne alvorstunge hendelsen til en filmatisk psychedelia ved hjelp av materielle og digitale filtre og holografiske effekter, overført via LCD monitører og videoprojeksjoner. I LACMA's ruiner, etablerer West et fantasmagorisk rom som transcenderer grensene for hva som er film og hva som er museum, samt overvinner den ideologiske separasjonen mellom det analoge og det digitale. Ut av asken stiger et spøkelseaktig kunstverk som ser ut til å ha forutsett Ed Ruschas *Los Angeles County Museum on Fire* fra 1960-tallet.



Jennifer West

Jennifer West

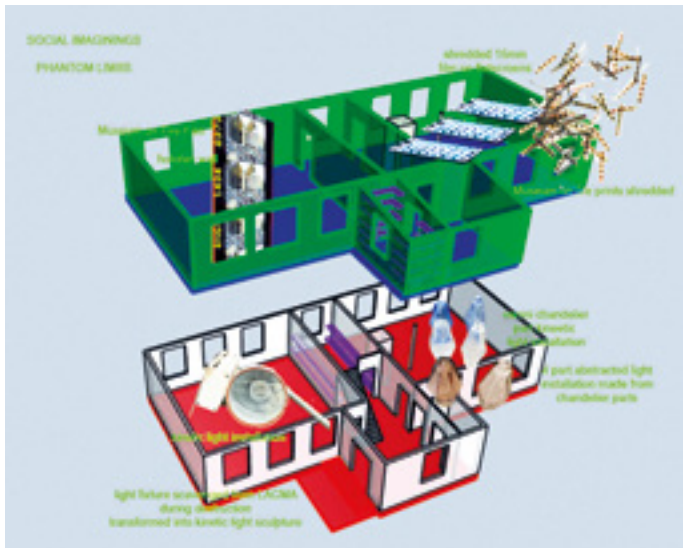
The Social Imaginary

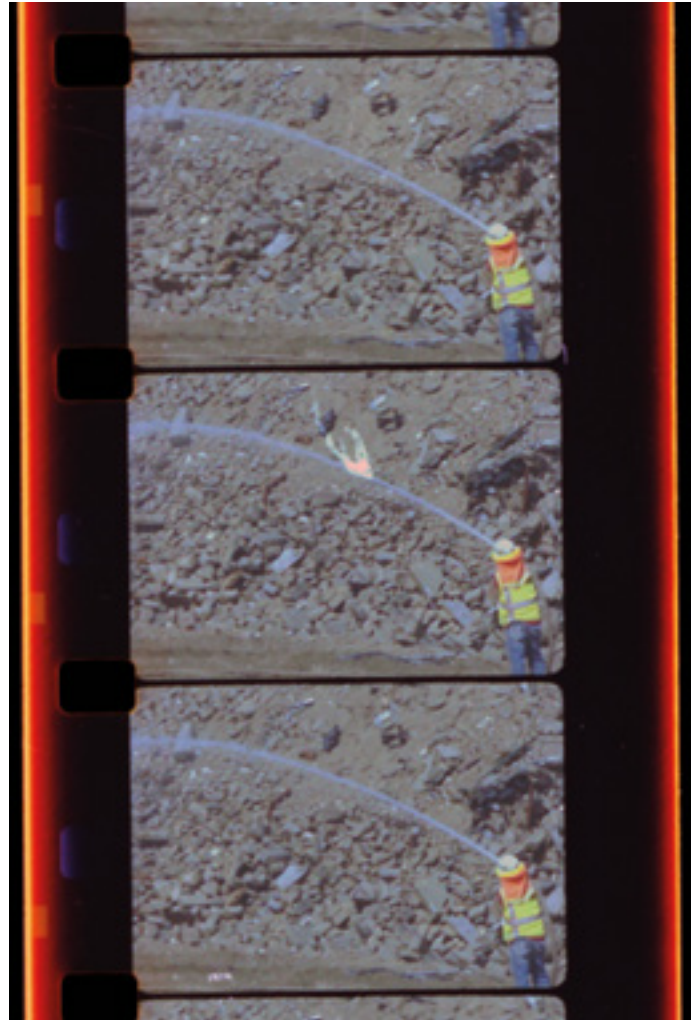
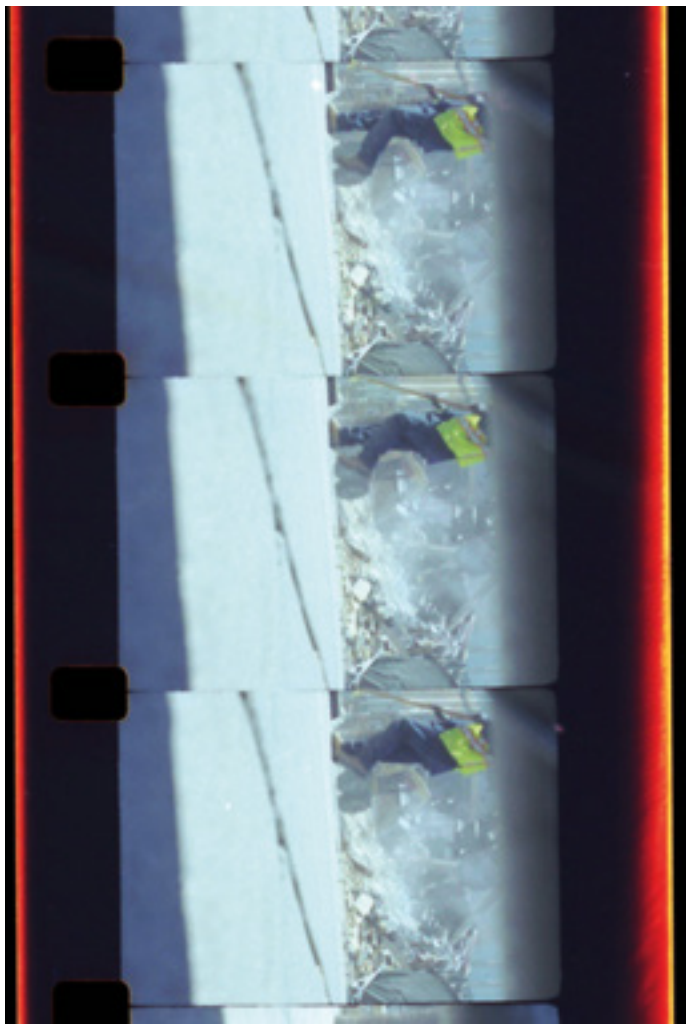
Installation comprised of film, video and sculptural kinetic works, variable dimensions, 2022

Installasjon bestående av film, video, og skulpturelle kinetiske arbeider, varierende dimensjoner, 2022

Building on her experiments with the materiality of film over the last fifteen years, Jennifer West presents *The Social Imaginary*. Drawing from historian Norman Klein's idea of phantom limbs and the social imaginary of urban environments, she creates a phantasmagoria of a future time where abstracted, destroyed and painted over images and light refractions offer clues to a former past: glass chandelier parts, shredded film celluloid, a salvaged lamp post kinetic projector, floating images of the rubble of museum buildings being destroyed, and digital fire and flood filters, all create a kaleidoscopic meditation on the erasure of memory and historical preservation. With a twist, hallucinogenic cats walk, bathe and play amidst the rubble, having taken over the ruins. The installation is spread out between four rooms over two floors of a former schoolhouse. All works are derived from the bulldozing of the Los Angeles County Museum of Art buildings that took place in 2020 to make way for a new building. West's works serve as an homage to Ed Ruscha's paintings *Los Angeles County Museum on Fire* from 1965–68 when the building first opened. The central piece is a digitised film exhibited on holofans: *Museum on Fire*; consisting of 16mm and super 8 footage, it documents the rubble and destruction. Using her signature methods, West has "painted over" and etched the images using wheat paste, paint, urine, dyes, and city water directly on the filmstrips before digitising. The images of West's film of the long process of destruction of the suite of museum buildings is treated with the city's water – the complicated water infrastructure directly affecting and corroding the filmstrip images. The phantasmagoria created on the first floor includes a cast-off lamp salvaged from the former museum site, which has been transformed into a kinetic projection device, as well as a light spectacle created from glass chandelier replacement parts for the modernist Murano Polyhedral Venini Chandelier, which was saved by the museum. West's work suggests a future time where fragments of the past are revealed, suggesting Norman Klein's social imaginary: "a collective memory of a place or event that never occurred but is built anyway".

Jennifer Wests multimediale installasjon *The Social Imaginary* bygger videre på kunstnerens langvarige eksperimenter med filmmediets konkrete materialer, hvor i denne sammenhengen usannsynlige substanser som kulltjære, deodoranter, skateboard-hjul og ulike væsker, fra whisky til chilisaus, benyttes i prosesseringen av filmene. *The Social Imaginary* er en fantasmagori – et fantasibilde – om en fremtid hvor abstraherte, ødelagte og overmalte bilder av lys og lysbrytninger gir hint om en forgangen tid. Installasjonen inneholder deler av lysekroner, makulert film-celluloid, en resirkulert lyktestolpe som kinetisk prosjektør og flytende bilder som viser ruinene av museumsbygninger som har blitt ødelagt. Hallusinogene katter spankulerer, bader og leker blant alt skrotet etter å ha tatt over ruinene. *The Social Imaginary* er spredt over fire rom og to etasjer i en tidligere skolebygning. Alle elementene i installasjonen har sitt utspring i rivningen av *Los Angeles County Museum of Arts* bygninger i 2020. Wests arbeid er en homøge til Ed Ruschas maleri *Los Angeles County Museum on Fire* fra 1965-68, da bygningen først ble åpnet. Det sentrale elementet i arbeidet er en digitalisert film som blir vist på holografiske vifter: *Museum on Fire*, bestående av 16mm- og Super 8-opptak som dokumenterer ruinene og ødeleggelsen. Ved å benytte seg av sin signatur-metode, har West «malt over» og etset bildematerialet ved å bruke hvetemelsklister, maling, urin, fargestoffer og vann fra byen direkte på filmstripene før de ble digitalisert. I første etasje ser vi en støpejernslampe som ble reddet fra rivningstomten, og som har blitt omformet til et kinetisk projeksjonsapparat, og et lysarbeid som er laget av reservedeler fra den modernistiske Murano Polyhedral Venini-lysekronen som ble reddet fra museet. *The Social Imaginary* peker mot en gang i fremtiden, når fragmenter fra fortiden blir avdekket. Wests arbeid tar utgangspunkt i historikeren Norman Kleins ideer om fantomlemmer og det sosialt imaginære i urbane miljøer, forklart som «et kollektivt minne av et sted eller en hendelse som aldri fant sted, men som blir dannet likevel».





Jennifer West (Topanga, 1966) lives and works in Los Angeles. Her works explore materialism in film. To process her films, she uses products such as coal-tar dye, eyeliner, whiskey, hot sauce, urine, deodorant, aphrodisiacs, and skateboard wheels. She explains her approach as a product of Pacific Northwest art of the 1990s: more DIY than Heroic Sublime. She also feels very much part of a tradition of visceral film-making and painting, citing Tony Conrad's electrocuting and pickling of film, Carolee Schneemann's emulsion handworking, Ed Ruscha's use of beet juice and Pepto-Bismol in his paintings, Stan Brakhage spitting on his negatives and scratching them with his fingernails, and so on. Significant commissions include Seattle Art Museum, Seattle (2016–2017); Institute of Contemporary Arts, Art Night, London (2016); High Line Art, New York (2012); Aspen Art Museum, Aspen (2010); and Turbine Hall at Tate Modern, London (2009). Her work is in museum and public collections such as the Yuz Museum, Shanghai, China; Museum of Contemporary Art, Cleveland; Hammer Museum, Los Angeles; Kadist Foundation, San Francisco/Paris; Thoma Foundation, Chicago/Santa Fe; Los Angeles County Museum of Art; Depart Foundation, Rome; Museum of Old and New Art, Hobart; Henry Art Gallery, Seattle; Rubell Collection, Florida; Saatchi Collection, London; and Getty Museum, Los Angeles; among others.

Jennifer West (f. 1966, Topanga) bor og arbeider i Los Angeles. Arbeidene hennes kan ses som del av en instinktiv og taktil tradisjon innen film- og malerkunst. West refererer til kunstnere som Tony Conrads praksis med å utsette sine filmruller for elektrisitet eller legge dem i lake, Carolee Schneemanns håndapp-liserte emulsjon, Ed Ruschas bruk av rødbet-saft og Pepto-Bismol i sine malerier, Stan Brakhage som spyttet på sine negativer og lagde riper i dem med neglene, og så videre. Hun har produsert betydelige bestillingsverk for Seattle Art Museum (2016–2017); Institute of Contemporary Arts, Art Night, London (2016); High Line Art, New York (2012); Aspen Art Museum (2010) og Turbinhallen ved Tate Modern, London (2009). Hennes arbeider befinner seg i museer og offentlige samlinger som Yuz Museum, Shanghai, Kina; Museum of Contemporary Art, Cleveland; Hammer Museum, Los Angeles; Kadist Foundation, San Francisco/Paris; Thoma Foundation, Chicago/Santa Fe; Los Angeles County Museum of Art; Depart Foundation, Roma; Museum of Old and New Art, Hobart; Henry Art Gallery, Seattle; Rubell Collection, Florida; Saatchi Collection, London og Getty Museum, Los Angeles.



Haunted School

The headquarters of LIAF 2022 - Fantasmagoriana is a large building that will soon be demolished. The city's primary school once stood there. The abandoned classrooms and corridors are occupied by artworks that, for the last time, inhabit a place of collective memory that is destined to disappear. Each of the displayed works traces, opposes and reacts to the educational nature still perceptible in the architecture of the institution. The underlying themes concealed in the narrative of Fantasmagoriana are thus made explicit and expanded in the exhibition space.

Den hjemsøkte skolen

Hovedkvarteret for LIAF 2022 – Fantasmagoriana, er en stor bygning som snart skal rives. Byens grunnskole lå en gang her. De forlatte klasserommene og korridorene okkuperes av kunstverk som for siste gang tar bolig i et sted ladet med kollektive minner som snart skal forsvinne. Hvert av de utstilte arbeidene avtegner, motsetter seg, og reagerer på institusjonens didaktiske natur, som fremdeles er synlige i arkitekturen. De underliggende temaene, skjult i Fantasmagorianas narrativ, blir på denne måten både gjort eksplisitte og ekspanderes i utstillingslokalet.



Nora Al-Badri
Bassam Al-Sabah
Alessandra Cianchetta
Pauline Curnier Jardin
Tomaso De Luca
Nolan Oswald Dennis
Kenneth Goldsmith
Auriea Harvey
Tomáš Kajánek
Lars Laumann
Sonia Leimer
Haroon Mirza
Raffaella Naldi Rossano
Eivind H. Natvig
Tine Surel Lange
Tsai Ming-liang
Elina Waage Mikalsen

Nora Al-Badri

Babylonian Vision

Video-installation, GAN (Generative Adversarial Networks) video, vitrines, mixed media, variable dimensions, 2020

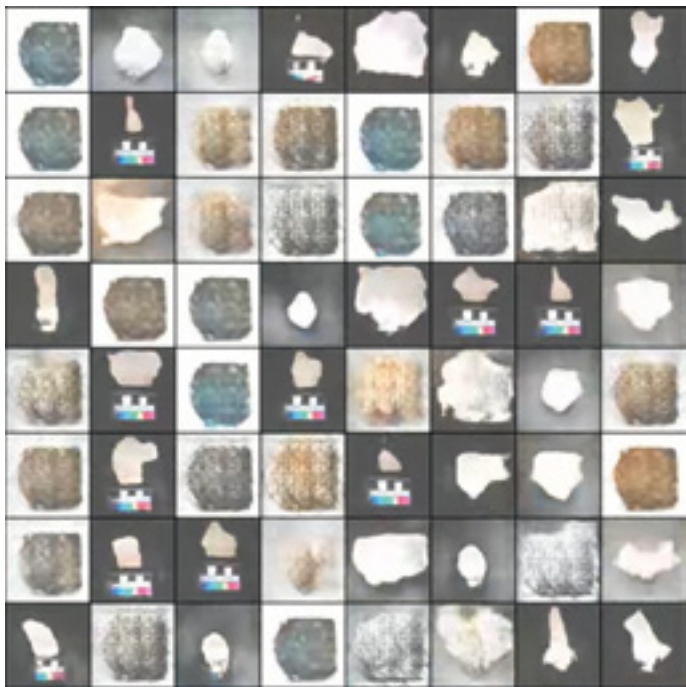
Videoinstallasjon, GAN (Generative Adversarial Networks) video, vitriner, blandede medier, varierende mål, 2020

With *Babylonian Vision*, Nora Al-Badri generates technoheritage in order to expand on speculative archaeology as well as decolonial and machine learning based museum practices.

A neural network based on GAN technology (Generative Adversarial Networks) was trained with ten thousand images of items coming from five museums with the largest collections of Mesopotamian, Neo-Sumerian and Assyrian artefacts. Starting from this large digital archive, new images are produced as if they are the evolving and living memory of the objects from which they originated. The possibility of artefacts existing between past and present, virtual and real emerges from the screens of a frantic multiple video installation.

The files Al-Badri employed to train the neural network were in the majority collected through web crawling and scraping, and without the institutions' approval; only two were acquired through the open API of the museums. Through her project the artist thus reflects on matters related to the ownership of cultural heritage, the framework digital archiving imposes on the perception of history, and the materiality of digital artefacts. In fact, many of the input images in the databases consulted by Al-Badri carry time and memory themselves, as their resolution, patina and corruption reveal. Accompanying the video installation, there is a light table with text about decolonial archeologies written by Prof. Wendy M. K. Shaw, Dr. Fazil Moradi, Dr. Saud Al-Zaid, Daphne Dragona, Dr Anita Hosseini.

I videoinstallasjonen *Babylonian Vision* genererer Nora Al-Badri en ny teknologi-arv for å tenke videre rundt arkeologiens spekulative aspekter. Hun har vært opptatt av avkoloniserende og maskinlæringsbaserte museumspraksiser av idag. Først ble et kunstig, nevralt nettverk basert på GAN-teknologi (Generative Adversarial Networks) lært opp med ti tusen bilder av gjenstander fra de fem museene i verden med de største samlingene av mesopotamiske, neo-sumeriske og assyriske kulturgjenstander. Med utgangspunkt i dette store digitale arkivet kan nye bilder genereres, som om de skulle vært levende foranderlige minner fra objektene de springer ut fra. I den hektiske flerskjermes- videoinstallasjon oppstår muligheten for at kulturgjenstander kan eksistere et sted mellom fortid og nåtid, mellom det virtuelle og det reelle. Bildefilene som Al-Badri har benyttet til å lære opp det nevrale nettverket ble i hovedsak samlet inn ved bruk av søkeroboter og dataskraping, uten institusjonenes godkjenning; kun to ble hentet gjennom museenes åpne grensesnitt. Gjennom prosjektet har kunstneren dermed også reflektert over tematikk knyttet til eierskap av kulturarv, rammeverket som digital arkivering påtvinger vårt historiesyn, og materialiteten til digitale kulturgjenstander. Mange av bildene fra databasene som Al-Badri har konsultert er konkrete bærere av sin egen tid og sine egne minner, noe som avsløres av deres oppløsning, patina, og digitale forfall. Videoinstallasjonen består i tillegg av et lysbord med en tekst om avkoloniserende arkeologipraksiser, skrevet av professor Wendy M. K. Shaw, Dr. Fazil Moradi, Dr. Saud Al-Zaid, Daphne Dragona og Dr. Anita Hosseini.



Nora Al-Badri (Marburg an der Lahn, 1984) is a multi-disciplinary and conceptual media artist with a German-Iraqi background. Her works are research-based and paradisciplinary, as much postcolonial as post-digital. Her practice focuses on the politics and emancipatory potential of new technologies such as machine intelligence or data sculpting, as well as on non-human agency and transcendence. Al-Badri's artistic material is a speculative archaeology that includes fossils, artefacts and performative interventions in museums and other public spaces, responding to their inherent power structures.

Nora Al-Badri lives and works in Berlin. She graduated in political sciences at Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt/Main and is now the director for AI+Art at the ETH AI Center in Zurich. Her work has been featured in *The New York Times*, BBC, *The Times*, *Artnet*, *Wired*, *Le Monde Afrique*, *Financial Times*, Arte TV, *The Independent*, *New Statesman*, *Hyperallergic*, *Smithsonian*, *Al Abram*, *Egypt Today*, *Vice*, *Hürriyet*, *Dezeen*, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, *Spiegel Online*, *Heise*, *The Boston Globe*, *Archedaily*, *Polska*, *La informacion*, *De Volkskrant*, *Gizmodo*, *New Scientist*, *Popular Science*, and *The Verge*, among others.

Nora Al-Badri (f. 1984 i Marburg an der Lahn) er en multidisiplinær, konseptuell mediekunstner med tysk-irakisk bakgrunn. Hun jobber forskningsbasert og paradisiplinært, postkolonialt så vel som postdigitalt. Praksisen hennes fokuserer på politikken og det frigjørende potensialet til nye teknologier, som maskinintelligens, dataskulpturering, men også ikke-menneskelig agens og transcendens. Al-Badris kunstneriske materiale utgjør en spekulativ arkeologi som inkluderer fossiler, kulturgjenstander, og performative intervensjoner i museer eller andre offentlige rom, i respons til deres iboende maktstrukturer. Nora Al-Badri bor og arbeider i Berlin. Hun er uteksaminert fra Johann Wolfgang Goethe-Universität i Frankfurt Am Main med en grad i statsvitenskap, og er nå direktør for AI+Art ved ETH AI Center i Zürich. Arbeidet hennes har vært presentert i *The New York Times*, BBC, *The Times*, *Artnet*, *Wired*, *Le Monde Afrique*, *Financial Times*, Arte TV, *The Independent*, *New Statesman*, *Hyperallergic*, *Smithsonian*, *Al Abram*, *Egypt Today*, *Vice*, *Hürriyet*, *Dezeen*, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, *Spiegel Online*, *Heise*, *The Boston Globe*, *Archedaily*, *Polska*, *La informacion*, *De Volkskrant*, *Gizmodo*, *New Scientist*, *Popular Science*, og *The Verge*, blant mange andre.

Bassam Al-Sabah

Dust

Video installation, 11 minutes 4 seconds, 2017

Videoinstallasjon, 11 minutter 4 sekunder, 2017



When I was a child I didn't understand that war was a violent thing because I equated it to what we saw in cartoons. All the cartoons were based around a hero and in the context of Iraq, that hero was part of the army. That's how fantasy can slip into reality without you noticing.

Bassam Al-Sabah, *Irish Times*, December 28, 2016

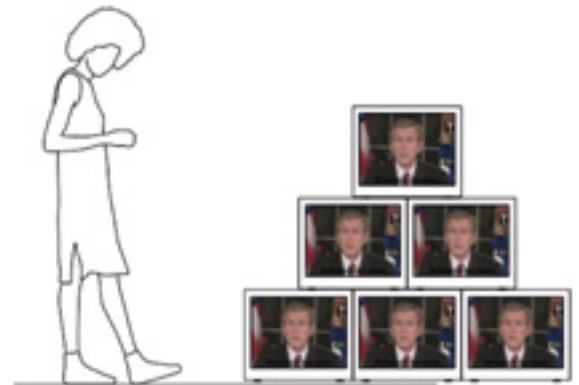
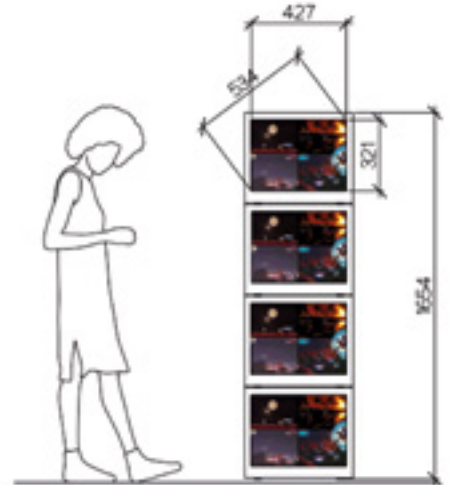
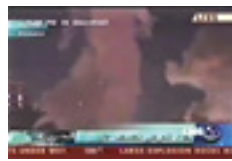
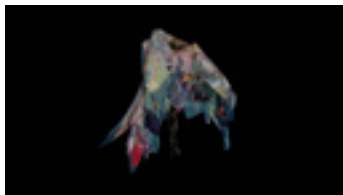
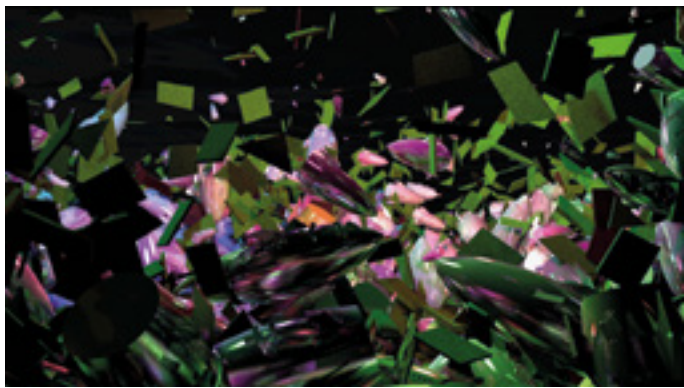
Bassam Al-Sabah was exiled with his family from Baghdad after the Iraq War and is now based in Northern Ireland. In this video work, he assembles found footage from war news reports, newly designed CGI animation, and the Japanese anime cartoons broadcast throughout the Middle East during his childhood. Entitled *Dust* and presented in the form of a column of monitors, this collage of moving images merges disparate elements in a new mythology of displacement.

Bassam Al-Sabah is concerned with how the past is continually reviewed to meet the present when the reality of adulthood disrupts juvenile make-believe. The link between violence and representation is central within the artist's work, as it examines the agendas and effects of broadcasting and its ramifications within society. *Dust* deals with a feeling of collective nostalgia, an amalgamation of narratives in which fact and fiction, historical trauma and queer possibility intersect.

Da jeg var liten forsto jeg ikke at krig var en voldelig ting, fordi jeg likestilte det med det jeg så i tegnefilmer. Alle tegnefilmene var basert på en helt, og i en irakisk kontekst var den helten en del av hæren. Det er slik fantasien kan finne veien inn i virkeligheten uten at du legger merke til det.

Bassam Al-Sabah, *Irish Times*, 28, Desember 2016

Bassam Al-Sabah havnet i eksil sammen med familien sin etter krigen i Irak; de forlot Baghdad og han holder nå til i Nord-Irland. I video-arbeidet *Dust* setter han sammen funnet filmmateriale fra krigsreportasjer, nydesignet digital animasjon, og japanske anime-tegnefilmer som ble sendt på tv i Midtøsten i hans barndom. *Dust* blir vist i form av en søyle av monitører – en kollasj av bevegelige bilder som setter sammen motstridende elementer, som igjen skaper en ny forskjøvet mytologi. Bassam Al-Sabah er opptatt av hvordan fortiden kontinuerlig blir revidert i møte med samtiden når voksenverden forstyrrer ungdommens fantasiverden. Sammenhengen mellom vold og representasjon står sentralt i kunstnerens arbeid, og han undersøker kringkastingens agendaer og virkemidler, samt hvilke følger disse har for samfunnet. *Dust* handler om følelsen av en kollektiv nostalgi, om en sammensmelting av fortellinger der fakta og fiksjon, historiske traumer og skeive potensialer krysser hverandre.



Bassam Al-Sabah (Baghdad, 1994) lives and works in Belfast and Dublin. He works across digital animation, painting, sculpture, and textiles to convey intricate visions of war, resistance, and perseverance. Al-Sabah completed a BA in visual art practice from Dún Laoghaire Institute of Art, Design and Technology in 2016, and was awarded the RHA Graduate Studio Award (2016–2017) and the Temple Bar Gallery + Studios Graduate Residency Award (2018–2019). Recent solo exhibitions include *I AM ERROR* at Gasworks, London (2021) and *De La Warr Pavilion* (2022), *Dissolving Beyond the Worm Moon*, Solstice Arts Centre, Navan (2019); *Illusions of Love Dyed by Sunset*, The LAB, Dublin (2018); and *The Dust Carried Me Into the Watchful Summer*, Eight Gallery, Dublin (2017). Recent group exhibitions include *A Fiction Close to Reality*, Irish Museum Of Modern Art, Dublin; *Pallas Periodical Review*, Pallas Projects, Dublin; *Futures, Series 3, Episode 2*, Royal Hibernian Academy, Dublin; and *Syntonic State*, Tulca 18, Galway.

Bassam Al-Sabah (f. 1994, Baghdad) bor og arbeider i Belfast og Dublin. Han arbeider med digital animasjon, maleri, skulptur og tekstiler for å formidle intrikate visjoner hvor krig, motstand og utholdenhet er tema. Al-Sabah fullførte sin BA i billedkunst ved Dún Laoghaire Institute of Art, Design and Technology i 2016, og mottok RHA Graduate Studio Award (2016-2017) og Temple Bar Gallery + Studios Graduate Residency Award (2018–2019). Nylige separatutstillinger inkluderer *I AM ERROR*, Gasworks, London (2021) og *De La Warr Pavilion* (2022) *Dissolving Beyond the Worm Moon*, Solstice Arts Centre, Navan (2019); *Illusions of Love Dyed by Sunset*, The LAB, Dublin (2018); og *The Dust Carried Me Into the Watchful Summer*, Eight Gallery, Dublin (2017). Nylige gruppeutstillinger inkluderer *A Fiction Close to Reality*, Irish Museum of Modern Art, Dublin; *Pallas Periodical Review*, Pallas Projects, Dublin; *Futures, Series 3, Episode 2*, Royal Hibernian Academy, Dublin; and *Syntonic State*, Tulca 18, Galway.

Alessandra Cianchetta

*A–Z Series: Islands
(unlimited)*

Photographic prints / (digital) drawings, collages,
photography, 2022

The project has been developed in collaboration with
Sonia Leimer in the context of a residency at Maaretta
Jaukkuri Foundation

Fotografiske trykk / (digitale) tegninger, kollasjer,
fotografier, 2022

Prosjektet har blitt utviklet i samarbeid med Sonia
Leimer under et gjestekunstneropphold ved Maaretta
Jaukkuri Foundation.

The collaged maps composing *A-Z Series: Islands (unlimited)* are part of a series that Alessandra Cianchetta started producing in the framework of a collaboration with artist Ania Soliman, and were first exhibited at the 14th Istanbul Biennial. The new drawings presented at LIAF 2022 combine both terrestrial and marine cartographies. The islands represented are scattered across the globe and are relevant to the author because of mysterious semi-autobiographical events that took place between 2020 and 2022. The islands blend into one imaginary, dreamlike archipelago. The orthogonal grid of Manhattan is combined with the curvaceous topography of Saint Barthélemy, French West Indies, and collaged with details of Arctic islands, whose dramatic topography contrasts with the flat archipelago facing downtown Miami and Quay Biscayne. Each of the islands is part of a two-year periplus. Hints of what may have happened are scattered in the collaged drawings. Their different worlds, climates, geologies, and atmospheres collide, combining different scales and accidents in a blurred superposition. This series is a visual *clin d'œil* to Vladimir Nabokov's novel *Look at the Harlequins!*, in which fiction and reality, storytelling and doppelgängers are constantly intertwined.

40° 46' 26.3928" N
17° 53' 47.166" N
25° 46' 57.7956" N
68°12' 38" N

73° 57' 57.6108" W
62° 51' 7.9236" W
80° 8' 26.0016" W
14°28' 31" E

Kartene som utgjør *A-Z Series: Islands (unlimited)* er fra en serie kollasjer som Alessandra Cianchetta begynte å produsere i samarbeid med kunstneren Ania Soliman, og ble først utstilt ved den 14. Istanbul Biennalen. De nye tegningene som blir presentert ved LIAF 2022 kombinerer både landlige og marine kartografier. Øyene som er gjengitt er spredt over hele kloden og er relevante for kunstneren på grunn av mystiske, semiautobiografiske hendelser som fant sted mellom 2020 og 2022. Øyene smelter sammen til en imaginær, drømmeaktig halvøy. Manhattans rettvinklede rutenett blir kombinert med den kurvede topografien til Saint Barthélemy i de Franske Antillene, og med kollasj-detaller fra arktiske øyer. Disse dramatiske topografier står i sterk kontrast til de flate halvøyene utenfor sentrum av Miami og Quay Biscayne. Hver av disse øyene er del av en toårig periplus. Hint om hva som kan ha skjedd er spredd utover i kollasjetegningene. Deres forskjellige verdener, klima, geologier og atmosfærer kolliderer, kombinerer forskjellige målestokker og forkastninger i uklare dobbeltkasteringer. Denne serien er et visuelt hint til Vladimir Nabokovs roman *Look at the Harlequins!*, hvor fiksjon og virkelighet, historiefortelling og dobbeltgjengere konstant blir sammenfiltret.

40° 46' 26.3928" N
17° 53' 47.166" N
25° 46' 57.7956" N
68°12' 38" N

73° 57' 57.6108" W
62° 51' 7.9236" W
80° 8' 26.0016" W
14°28' 31" E



The architectural work of Alessandra Cianchetta (Arezzo, 1971) includes master-planning and design projects for high-profile urban regeneration projects, such as the Paris Central Business District; as well as major commissions for cultural buildings, art venues and commercial buildings for private developers and public stakeholders across Europe and in the UK. Her brainchild *Poissy Galore* won the French Cultural building of the year 2018 award. Her work has been selected for the Lisbon Architecture Triennale, the Venice Biennale of Architecture, The Istanbul Biennial of Contemporary Art and the Chicago Architecture Biennial. Cianchetta's built work is showcased in the exhibition *GOOD NEWS / Women in Architecture* at the MAXXI National Museum of the Arts of the XXI Century, Rome (2022). Cianchetta has lectured worldwide and taught architecture studios at The Cooper Union, Columbia GSAPP (NY-Paris program), UvA, Cornell University, the University of Westminster, the London School of Architecture, The Berlage, and the Akademie der Bildenden Künste in Vienna, among others. She has also been a consultant for Strelka KB and an adviser for the Future Cities Laboratory in Singapore as well as for a number of governments across the globe. Regularly selected for high-profile international competitions worldwide, Cianchetta has collaborated with Foster+Partners and with RSH and partners for large scale projects in Italy.

Alessandra Cianchetta (f. 1971, Arezzo) sitt arkitektoniske arbeide inkluderer byplanleggings- og designprosjekter for høyt profilerte, urbane fornyingsprosjekter, som Paris Central Business District; så vel som større oppdrag for kulturbygninger, kunstarenaer og kommersielle bygninger for private eiendomstutviklere og offentlige investorer i Europa og Storbritannia. Cianchettas hovedverk, *Poissy Galore*, vant prisen for årets franske kulturbygning i 2018. Hennes arbeid har blitt utvalgt til Lisbon Architecture Triennale, Venice Biennale of Architecture, Istanbul Biennial of Contemporary Art, og Chicago Architecture Biennale. Cianchettas arkitektoniske arbeider har blitt presentert i utstillingen *GOOD NEWS / Women in Architecture* ved MAXXI National Museum of the Arts of the XXI Century, i Roma (2022). Cianchetta har forelest over hele verden og undervist i arkitektur ved blant annet Cooper Union, Columbia GSAPP (NY-Paris programmet), UvA, Cornell University, University of Westminster, London School of Architecture, The Berlage, og Akademie der Bildenden Künste i Wien. Hun har også vært konsulent for Strelka KB og rådgiver for Future Cities Laboratory i Singapore, og for et antall regjeringer over hele verden. Hun har regelmessig blitt utvalgt til å delta i høyt profilerte, verdensomspennende konkurranser, og har også samarbeidet med Foster+Partners, og med RSH og partnere i forbindelse med storskala prosjekter i Italia.

Pauline Curnier Jardin

Adoration

Film installation, 8 minutes 56 seconds, video, colour, stereo; series of drawings, mixed media on paper, various dimensions, 2022
Produced in collaboration with Centraal Museum Utrecht.
Courtesy of Ellen De Bruijne Projects, Chert Lüdde and the artist.
Thanks to Rio Terà dei Pensieri social cooperative, Casablanca Studio, Zucca Projects, DROME.

Filminstallasjon, 8 minutter 56 sekunder, video, farge, stereo; serie av tegninger, blandede medier på papir, forskjellige mål, 2022
Produsert i samarbeid med Centraal Museum Utrecht.
Med tillatelse fra Ellen De Bruijne Projects, Chert Lüdde, og kunstneren.
Takk til Rio Terà dei Pensieri sosiale kooperativ, Casablanca Studio, Zucca Projects, DROME.

Adoration is a film installation made in collaboration with the inmates of the Casa di Reclusione Femminile della Giudecca, the women's prison of Venice, which is located in the sixteenth-century monastery of the Convertite. The animation presented in the exhibition was conceived as part of the permanent installation inaugurated in April 2022 in the parlour of the detention facility, where the inmates meet their relatives. In Lofoten the *uncensored* version of the artwork comes to light, for the first time showing the drawings from which it originated.

Developed through closed collective script-writing, drawing and photography sessions, the production process of the installation has been kept quite secret. In this new iteration of the work, some visual and material traces of this process – notably a series of drawings by Igli, Mariana, Lidija, Jenny, Sara, Sabrina, and Susanna – are displayed on the dashboard of a classroom. There, they gain a new status and the authority to be shown together with Curnier Jardin's film.

While the drawings allude to the life, desires and fantasies of the inmates, Curnier Jardin's animation also refers to the hidden history of the Venetian monastery, which was well known in the past as the place where women considered as prostitutes were forced to take a vow of chastity and live banished from society. Recent research shows, nevertheless, that the parlour of the religious institution was used as a theatrical stage by the nuns who occasionally performed in front of their family members and Venetian authorities. Such carnival-like performances allowed the nuns to wear profane clothes and to suspend the social rules that forced them into a monastic life.

Adoration plays with the social masks of nuns, inmates, and guards, making them explode into a joyful and collective celebration that briefly interrupts the daily routines of the correctional institution.

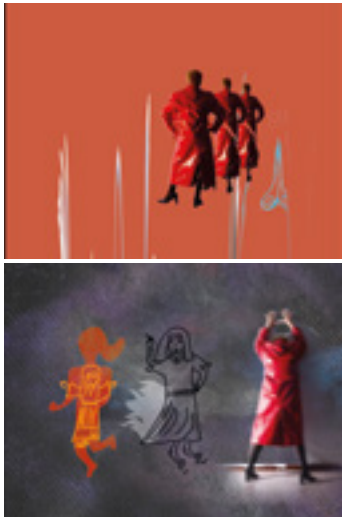
Adoration er en filminstallasjon laget i samarbeid med innsatte fra kvinnefengselet Casa di Reclusione Femminile della Giudecca i Venezia, som er lokalisert i det tidligere klosteret Le Convertite fra det sekstende århundre. Animasjonsfilmen som blir presentert i LIAF 2022 ble til som en del av en permanent installasjon innviet i april 2022 i besøksrommet til fengselet der de innsatte møter sine slektninger. I Lofoten ser den usensurerte versjonen av kunstverket dagens lys, og tegningene som var utgangspunktet for det blir vist for første gang. Filmen, som ble utviklet gjennom lukkede, kollektive manus-, tegne- og fotografisesjoner, ble hemmeligholdt. Det samme ble produksjonsprosessen for installasjonen. I denne nye utgaven av arbeidet finnes det visuelle og materielle spor etter denne prosessen – spesielt i serien med tegninger tegnet av av Igli, Mariana, Lidija, Jenny, Sara, Sabrina og Susanna – som er utstilt på en tavle i et klasserom. Der oppnår de innsatte en ny status og får autoritet til å bli vist sammen med Curnier Jardins film. Mens tegningene henviser til livet, drømmene og fantasiene til de innsatte, refererer Curnier Jardins animasjon også til den skjulte historien til det venetianske klosteret, som i fortiden var velkjent som et sted hvor kvinner som ble ansett som prostituerte ble tvunget til å avlegge et kyskhetsløfte og leve et liv forvist fra samfunnet. Nyere forskning viser imidlertid at det nåværende besøksrommet på denne tiden ble brukt som en teaterscene, hvor nonnene fra tid til annen gjorde opptredener for sine familiemedlemmer, og for de venetianske styresmaktene. Slike karnevalaktige opptredener ga nonnene muligheten til å bære verdslige klær og for et øyeblikk oppheve de sosiale kreftene som hadde tvunget dem inn i et monastisk liv. *Adoration* leker med de sosiale maskerne – nonne, innsatt, fengselsvakt – og får dem til å eksplodere i en gledesfylt kollektiv feiring som skaper et lite avbrytning fra de daglige rutinene i kriminalomsorgsinstitusjonen.





Pauline Curnier Jardin (Marseille, 1980) is an artist based in Berlin and Rome, who works across installation, performance, film and drawing. Having explored different expanded forms of narrative – such as optic-opera, ethnographic-peep-show, and movie-performances – she now focuses on making ultra-narrative, epic, and colourful but dark musical films, installations and spectacles. She often works with the same troupe of dancers and performers, as well as with the costume and set designer Rachel Garcia.

Curnier Jardin is the winner of the 2019 Preis der Nationalgalerie and recipient of the 2019/2020 Villa Medici Residency in Rome and the 2021 Villa Romana Fellows in Florence. She was the winner of the Dutch prize NN Group Art Award (2018) and laureate of the Prix Fondation d'Entreprise Ricard (2017). Selected solo and group exhibitions, commissioned projects and screenings include: Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin (2021); Art Basel, Basel (2021); INDEX – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm (2021); Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin (2021); Palais de Tokyo, Paris (2020); 1646, The Hague (2019); Fondation Ricard pour l'Art Contemporain, Paris (2019); Thomaskerk, Amsterdam (2018); Den Frie Centre of Contemporary Art, Copenhagen (2018); KRIEG, Hasselt (2018); Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam (2018); 57th Venice Biennale (2017); Videoart Midnight, Babylon Cinema, Berlin (2018); Schirn Kunsthalle Frankfurt (2018); Tate Modern, London (2017); International Film Festival, Rotterdam (2017); Futura, Prague (2017); Performa 15, New York (2015); The Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris (2015); Migros Museum of Contemporary Art, Zurich (2015); University of São Paulo, São Paulo (2015); MIT List Visual Arts Center, Cambridge (2014); Centre George Pompidou, Paris (2012); Musée d'Art Moderne, Paris (2010); ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe (2010).



Pauline Curnier Jardin (f. 1980, Marseille) er kunstner og basert i Berlin og Roma. Hun jobber med installasjon, performance, film og tegning. Etter å ha utforsket forskjellige eksperimentelle narrasjonsformer – som optisk opera, etnografisk peep-show og filmperformanser – fokuserer hun nå på å skape ultranarrative, episke og fargerike, men mørke, musikalfilmer, installasjoner, og forestillinger. Hun jobber ofte sammen med den samme truppen av dansere og utøvere, så vel som kostyme- og scenografidesigner Rachel Garcia. Curnier Jardin er vinner av 2019 Preis der Nationalgalerie, og mottaker av 2019/2020 Villa Medici Residency i Roma, og 2021 Villa Romana Fellows i Firenze. Hun var vinner av den nederlandske prisen NN Group Art Award (2018), og vinner av Prix Fondation d'Entreprise Ricard (2017). Et utvalg av hennes solo- og gruppeutstillinger, bestillingsverk, og filmvisninger inkluderer: Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin (2021); Art Basel, Basel (2021); INDEX – The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm (2021); Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin (2021); Palais de Tokyo, Paris (2020); 1646, Den Haag (2019); Fondation Ricard pour l'Art Contemporain, Paris (2019); Thomaskerk, Amsterdam (2018); Den Frie Centre of Contemporary Art, København (2018); KRIEG, Hasselt (2018); Cobra Museum of Modern Art, Amsterdam (2018); den 57., Veneziabiennalen (2017); Videoart Midnight, Babylon Cinema, Berlin (2018); Schirn Kunsthalle Frankfurt (2018); Tate Modern, London (2017); International Film Festival, Rotterdam (2017); Futura, Prague (2017); Performa 15, New York (2015); Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris (2015); Migros Museum of Contemporary Art, Zürich (2015); University of São Paulo, São Paulo (2015); MIT List Visual Arts Center, Cambridge (2014); Centre Georges Pompidou, Paris (2012); Musée d'Art Moderne, Paris (2010); ZKM Museum of Contemporary Art, Karlsruhe (2010).

Tomaso De Luca

(1) *Desperate Times*

(2) *Hard Buttons
(girlfriends' room)*

(3) *Buchstabieren*

(4) *Gang*

(5) *Pile*

(1) Video, colour, sound,
16 minutes 34 seconds, 2022

(2) Video, colour, sound, 2022

(3) Wood, metal, iron; variable dimensions, 2022

(4) Wood, varnish; variable dimensions, 2022

(5) Plastic, paper, wood, string;
variable dimensions, 2022

(1) Video, farge, lyd,
16 minutter 34 sekunder, 2022

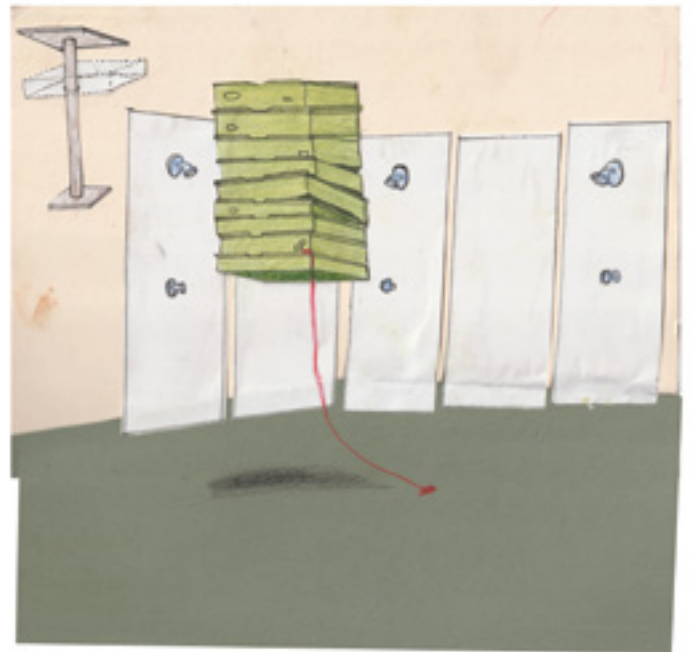
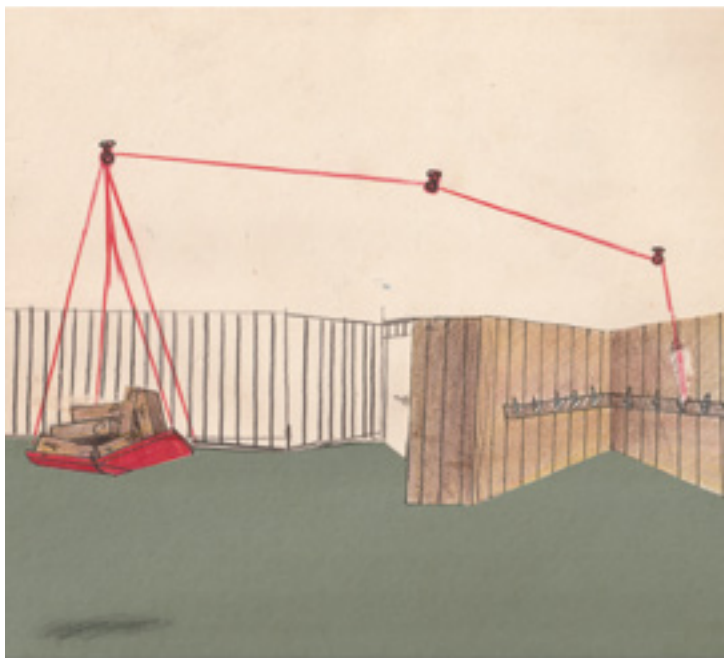
(2) Video, farge, lyd, 2022

(3) Trevirke, metall, jern; forskjellige mål, 2022

(4) Trevirke, ferniss; forskjellige mål, 2022

(5) Plast, papir, trevirke, tråd;
forskjellige mål, 2022





The works presented in the show revolve around traps, objects that follow a violent purpose, are meant to scare, reject, immobilise or kill: true “machines of danger”, offensive architectures and physical manifestations of the mechanisms of power. The video *Desperate Times*, first exhibited in *Something Out Of It*, Chapter 1 of LIAF 2022, displays the operation of domestic traps, underlining both their tragic and comedic nature. The miniature objects are set in motion by an invisible presence, showing their bare movements and actions without any victims or executioners.

Hard Buttons (girlfriends' room), features a series of cardboard cutouts once employed to teach English and German in the abandoned school complex where the work is displayed. The video shows the cardboard figures – depicting everyday environments, objects or situations – being assembled in eerie and disturbing scenarios, where, behind their mundane aspect, their trap-like purpose is revealed, one of violence, exclusion and isolation. The title references Gertrude Stein's book *Tender Buttons* (1914) as well as the habit of the American writer, when receiving her friends at home – artists, writers, intellectuals – to exclude their girlfriends and wives from the conversations, by grouping them in a different room where they would socialise among themselves. The work looks from this “other room” – that is, the room of the excluded – at the teaching strategies of the total institution and the tactics of modernism, which are now seen from the perspective of the subjects who are removed from discourse, or for whom the trap is designed.

The sculptural works (*Buchstabieren*, *Gang* and *Pile*) are grim reflections on the power imbalance that occurs in the mechanism of a trap but, at the same time, they are also a scary and ironic reversal. Set in the gym's locker rooms in the school complex, the works are realised solely with the materials left behind after the building was abandoned, turning the landscape of the school into a menacing architecture. A heavy suspended weight ready to crush anybody, a precarious pile of drawers, and a set of sling-shots redefine the rooms as a space where the body finds itself in danger. It is unclear why or for whom the traps were set, leaving an open question about the roles in which one finds oneself.



Temaet for arbeidene som presenteres av Tomaso De Luca er feller: objekter med en voldelig hensikt, som er ment å skremme, frastøte, paralisere eller drepe – ekte «machines of danger», fiendtlig arkitektur og fysiske manifestasjoner av maktens mekanismer. Videoen *Desperate Times* – først utstilt som del av *Something Out of It*, første kapittel av LIAF 2022 – viser forskjellige hjemlige feller i funksjon, og understreker både deres tragiske og komiske natur. Miniatyrobjektene som blir satt i bevegelse av en usynlig tilstedeværelse, viser sine kalde bevegelser og handlinger uten at offer eller bøddel er tilstede.

Hard Buttons (girlfriends' room) viser en serie pappfigurer som en gang ble brukt til å undervise i engelsk og tysk i det forlatte skolekomplekset hvor arbeidet blir vist. Videoen viser disse pappfigurene – som avbilder hverdagslige miljøer, objekter eller situasjoner – kombinert i en rekke uhyggelige og urovekkende scenarier, der deres felle-lignende hensikter blir avslørt: vold, eksklusjon og isolasjon. Tittelen refererer til Gertrude Steins bok *Tender Buttons* (1914), og samtidig til en vane den amerikanske forfatterens hadde: Når hun mottok venner i hjemmet sitt – kunstnere, forfattere, intellektuelle – ekskluderte hun koner og kjærester fra samtalen ved å plassere dem i et annet rom, hvor de ble henvist til å sosialiseres seg imellom. Arbeidet betrakter – fra dette «andre rommet» eller rommet til de ekskluderte – læringsstrategiene og taktikkene til modernismen som institusjon. Perspektivet tilhører med andre ord de som er forvist fra diskursen, og som fellen er laget for.

De skulpturelle arbeidene (*Buchstabieren, Gang og Pile*) er grimme refleksjoner over maktubalansen som kommer til syne i fellens mekanismer, men på samme tid er verkene en skremmende og ironisk reversering. Arbeidene, som er plassert i gymgarderobene i skolekomplekset, og som er realisert utelukkende med materialer som har blitt liggende igjen fra da bygningen ble forlatt, gjør skolelandskapet om til en truende arkitektur. En tung, hengende vekt er rede til å knuse hvem som helst, en ustødig stabel med skuffer, og en mengde spretterter omdefinerer rommene til et område hvor kroppen er i fare. Det er uklart hvorfor eller hvem fellene er laget for, hvilket lar spørsmålet om hvilken rolle en befinner seg i forbli åpent.



Tomaso De Luca (Verona, 1988) is a visual artist who lives and works in Berlin. He employs drawing, sculpture, installation, and video practices to expose that which is buried in collective imagery. His works stand as defections from the modernist canon, representing active survival strategies against isolation. De Luca's work has been exhibited in venues such as: Quadriennale di Roma (2020); Contemporary Art Centre, Vilnius (2017); Parque Lage, Rio de Janeiro (2015); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (2015); among others. He was among the finalists of the 9th Furla Prize in 2013, and was awarded the title of Cy Twombly Fellow at the American Academy in Rome, in 2017. In 2021, his work *A Week's Notice* won the second edition of the MAXXI Bvlgari Prize.

Tomaso De Luca (f. 1988, Verona) er billedkunstner og bor og arbeider i Berlin. Han benytter seg av tegninger, skulpturer, installasjoner og videoer i sin praksis, for å eksponere det som er begravd i vårt kollektive billedspråk. Arbeidene hans fremstår som avvik fra den modernistiske kanonen, og representerer aktive overlevelsesstrategier mot isolasjon. De Lucas arbeider har blitt utstilt på visningssteder som: Quadriennale di Roma (2020); Contemporary Art Centre, Vilnius (2017); Parque Lage, Rio de Janeiro (2015); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (2015), blant annet. Han var en av finalistene til den 9. Furla Prize i 2013, og ble forært tittelen som Cy Twombly Fellow ved American Academy i Roma i 2017. I 2021 vant hans arbeid *A Week's Notice* den andre utgaven av MAXXI Bvlgari Prize.

Nolan Oswald Dennis

Black Earth Study Room

Mixed media installation, fabric, refraction lenses, 2022
Developed in the context of a residency on the research vessel Helmer Hanssen.

Installasjon av blandede materialer, stoff,
refraksjonslinser, 2022
Utviklet under et residencyopphold om bord i
forskningskipet Helmer Hanssen.

“I had started on a voyage of discovery, only to find that it was I who was being discovered”.

This is how Tété-Michel Kpomassie commented on his exploration of Greenland. A writer from Togo, Kpomassie was in fact the first African explorer of Greenland in 1965, and became legendary thanks to his famous book called *An African in Greenland*.

Embracing the value of an exploration from South to North, from Africa to Lofoten, from the self to the others, Nolan Oswald Dennis embarked on a journey through Barents Sea and its high north coastal areas, aboard the Helmer Hanssen research vessel, along with a group of scientists studying invertebrate organisms.

Gathering in the shadow of earth sciences, ancestral practices, black liberation theory and geo-fiction, Dennis presents a series of interactive devices for cultivating dis/organised intimacy with the pluri-polar planet. Concerned with the act of observing, Black Earth Study Room sets up a series of optical relationships between objects and information which reveal themselves through the relative position of an observer's eye – emphasising qualities of distortion, reflection, duplication, interference and mutation.

Staged as a research space, the installation is constructed around a series of “lensing tables” conceptually and spatially framed by a wall diagram tracing geo-fictional histories and futures of black polar inhabitation.

The room is situated between two semi-permeable screens, a two-way mirrored window which (depending on the light) reflects the space back into itself or allows a view outside; and a translucent curtain that forms an ante-chamber to the study room and frames the entire space as a performance.

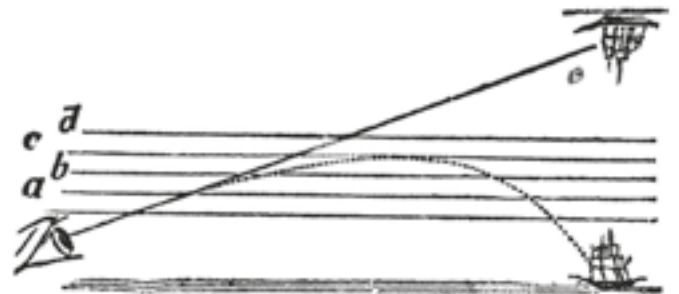
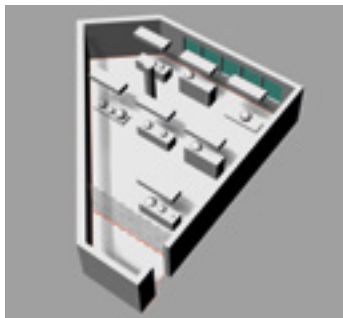
“Jeg begynte på en oppdagelsesreise, for så å innse at det var meg selv som ble oppdaget”.

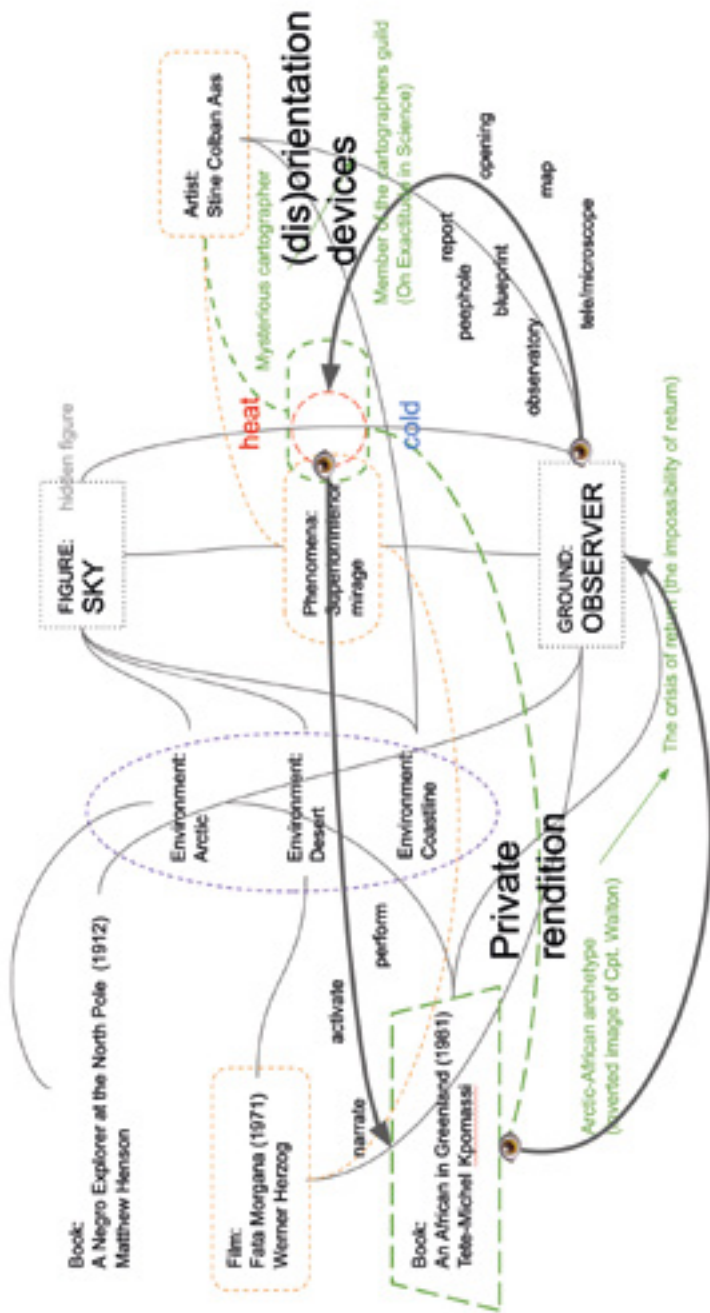
Dette er måten Tété-Michel Kpomassie beskrev sin oppdagelsesreise til Grønland. Kpomassie, en forfatter fra Togo, var faktisk den første afrikanske utforskeren av Grønland i 1965, og ble legendarisk på grunn av sin berømte bok *An African in Greenland*. Ved å omfavne verdien av oppdagelsesreiser fra sør til nord, fra Afrika til Lofoten, fra seg selv til de andre, la Nolan Oswald Dennis ut på en reise gjennom Barentshavet og dets kystområder høyt mot nord, om bord i forskningsskipet Helmer Hanssen, sammen med en gruppe forskere på tokt for å studere virvelløse dyr.

I skyggen av geovitenskap, nedarvede praksiser, svart frigjørings teori og geo-fiksjon presenterer Dennis en rekke interaktive anordninger for å kultivere dis-/organisert intimitet med en multipolar planet. Med fokus på det å observere setter verket *Black Earth Study Room* opp en rekke optiske relasjoner mellom objekter og informasjon som tilkjennegir seg gjennom den relative posisjonen til den som ser på. Dette er med på å understreke forvrengning, refleksjon, duplisering, forstyrrelser og mutasjon.

Isenesatt som et forskningsrom er installasjonen bygd rundt en rekke "lensing tables" som er konseptuelt og romlig innrammet av et veggdiagram. Diagrammet sporer geo-fiksjoner og fremtidsutsikter til svart polarbeboelse.

Rommet befinner seg mellom to delvis gjennomtrengelige skjermer: et toveis speilvindu som (avhengig av lyset) reflekterer rommet tilbake på seg selv eller tillater en utsikt til utsiden; og en gjennomsiktig gardin som danner et forværelse til forskningsrommet og som innrammer hele rommet som en performance.





Nolan Oswald Dennis (Lusaka, 1988) explores what they call ‘a black consciousness of space’: the material and metaphysical conditions of decolonisation. Their work questions the politics of space and time through a system-specific, rather than site-specific approach. They are concerned with the hidden structures that condition our social and political imagination, which transverse multiple realms (technical, spiritual, economic, psychological, etc), and works to produce counter-diagrams of these, sometimes opposed, sometimes complimentary systems. Dennis has been an artist in residence at NTU CCA, Singapore (2020) and the Delfina Foundation, London (2021). They are the 2016 winner of the FNB Arts Prize, and have exhibited in various solo and group shows, including the 9th Berlin Biennale (2016), the Young Congo Biennale (2019), Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Architekturmuseum der TU München, Palais de Tokyo, Le Lieu Unique, and the Goodman Gallery.

Nolan Oswald Dennis (f. 1988, Lusaka) utforsker «a black consciousness of space»: de materielle og metafysiske forutsetningene for avkolonialisering. Arbeidet deres stiller spørsmålsteget ved tiden og stedets politikk gjennom en systemspesifikk, snarere enn en steds spesifikk, tilnærming. De er opptatt av de skjulte strukturene som former vår sosiale og politiske forestillingsevne, som er tverrstilt over flere nivåer (tekniske, spirituelle, økonomiske, psykologiske, osv.), og arbeider med å produsere kontradiagram til disse; noen ganger opposisjonelle – andre ganger komplimentære – systemer. Dennis har vært residencykunstner ved NTU CCA, Singapore (2020), og ved Felfina Foundation, London (2021). De var vinneren av 2016 FNB Arts Prize, og har avholdt forskjellige solo- og gruppeutstillinger, inkludert den 9. Berlin Biennalen (2016), Young Congo Biennale (2019), Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Architekturmuseum der TU München, Palais de Tokyo, Le Lieu Unique, og Goodman Gallery.

Kenneth Goldsmith

Retyping a Library

Paper, variable dimensions, 2002–2022
Produced in collaboration with Kunstnernes Hus (Oslo)

Papir, forskjellige størrelser, 2002–2022
Produsert i samarbeid med Kunstnernes Hus (Oslo)

Begun in 2002 and continuing into the present, *Retyping a Library* is an attempt to create a replica, ghost, or shadow library. On a daily basis the artist copies the books in his belongings with a typewriter and puts each resulting manuscript into a cardboard box. Contained within each box is also an original drawing of the book's author on rag paper, and a variety of signatures and certificates; on occasion there are various printed ephemera included. Each box measures 10" x 12" x 2". Each drawing is cut into four pieces and stored in the box. When reassembled, each drawing is approximately 16" x 21". As of this writing, there are 206 boxes, finally expanding to 1000, a simulacrum of a library.

Among the boxes of this platonic ideal of a library there are some of the books that shape an ideal bibliography for LIAF 2022. In the classrooms of the former Kabelvåg primary school, a reproduction of thirty-two boxes will be extraordinarily available for consultation. These copies of copies make readable and touchable the following manuscripts retyped by Kenneth Goldsmith:

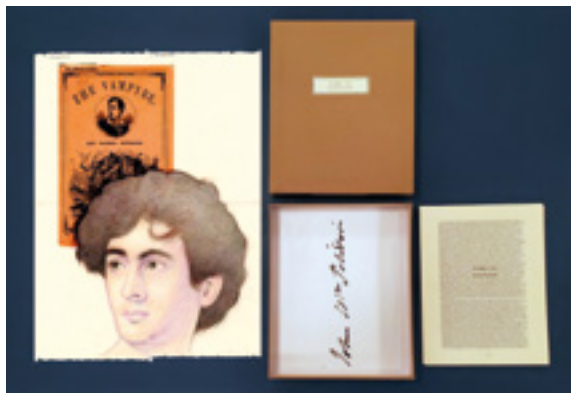
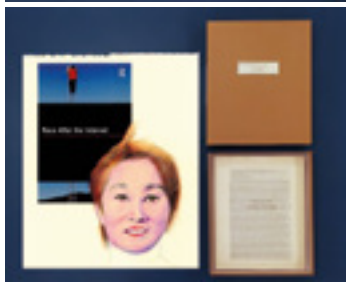
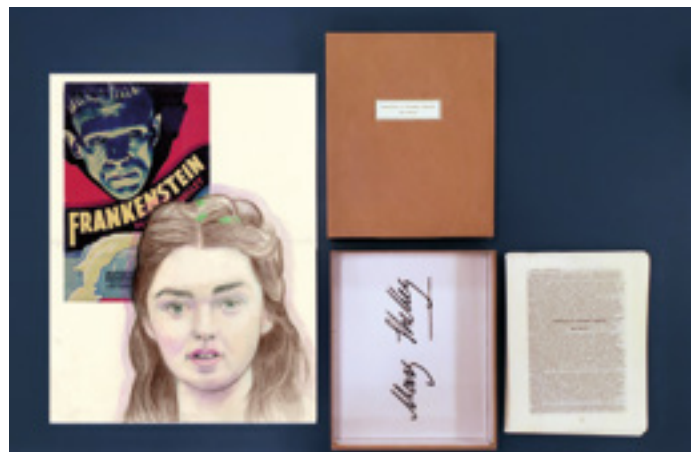
- 001. Herman Melville – *Moby Dick; or The Whale*
- 006. Kurt Schwitters – *Die Scheuche*
- 009. William S. Burroughs – *Naked Lunch*
- 016. Hannah Arendt – *The Human Condition*
- 025. Susan Sontag – *Against Interpretation*
- 035. Ida B. Wells – *The Red Record*
- 051. Abbie Hoffman – *Steal This Book*
- 057. Jan Morris – *Conundrum*
- 075. Gayatri Chakravorty Spivak – *Can The Subaltern Speak?*
- 077. Kathy Acker – *Great Expectations*
- 079. Andy Warhol – *a, A Novel*
- 080. Octavia E. Butler – *Kindred*
- 081. Charles Babbage – *On the Economy of Machinery and Manufactures*
- 083. Richard Wright – *Native Son*
- 086. Ralph Ellison – *Invisible Man*
- 092. Eileen Chang – *Love in a Fallen City*
- 103. Mary Shelley – *Frankenstein*
- 111. Jean Genet – *Le Balcon*
- 127. Ludwig Wittgenstein – *Remarks on Colour*
- 134. Patty Hearst – *Patty Hearst: Her Own Story*
- 148. Hélène Cixous – *Hyperdream*
- 157. Kōbō Abe – *The Woman in the Dunes*
- 167. Claude Cahun – *Aveux non avenue*
- 168. J. G. Ballard – *Crash*
- 180. William Gibson – *Neuromancer*
- 181. Donna Haraway – *Simians, Cyborgs, and Women*
- 183. Lisa Nakamura, Peter Chow-White – *Race After the Internet*
- 184. Sadie Plant – *Zeros and Ones*
- 186. John William Polidori – *The Vampyre; A Tale*
- 187. Percy Bysshe Shelley – *Ozymandias*
- 194. Jun'ichirō Tanizaki – *In Praise of Shadows*
- 205. Shoshana Zuboff – *The Age of Surveillance Capitalism*

Kenneth Goldsmiths *Retyping a Library* ble påbegynt i 2002 og er pågående til dags dato. Prosjektet er et forsøk på å skape en replika, et spøkelses- eller skyggebibliotek. På daglig basis har kunstneren kopiert bøker som er i hans eie, ved hjelp av en skrivemaskin. Han legger så hvert avsluttet manuskript i en pappeeske. Hver eske inneholder også en originaltegning av bokens forfatter, utført på klutepapir, og et utvalg av signaturer og sertifikater; i enkelte tilfeller er det også lagt til forskjellige småtrykk og forgjengelige objekter. Hver eske måler 10" x 12" x 2". Hver tegning er delt i fire og lagret i esken. Når tegningene blir satt sammen igjen måler de omtrent 16" x 21". I skrivende stund er det 206 esker, som til slutt skal utvides til 1000, et simulakrum av et bibliotek.

Av alle eskene i dette platonske idealet av et bibliotek, er det noen av bøkene som former den ideale bibliografien for LIAF 2022. I klasserommene til Kabelvågs tidligere grunnskole vil en reproduksjon av tretti to bokser være ekstraordinært tilgjengelige for gjennomsyn. Disse kopiene av kopiene er lesbare og håndterbare kopier av de følgende manuskriptene som har blitt gjen-skrevet av Kenneth Goldsmith:

- 001. Herman Melville – *Moby Dick; or The Whale*
- 006. Kurt Schwitters – *Die Scheuche*
- 009. William S. Burroughs – *Naked Lunch*
- 016. Hannah Arendt – *The Human Condition*
- 025. Susan Sontag – *Against Interpretation*
- 035. Ida B. Wells – *The Red Record*
- 051. Abbie Hoffman – *Steal This Book*
- 057. Jan Morris – *Conundrum*
- 075. Gayatri Chakravorty Spivak – *Can The Subaltern Speak?*
- 077. Kathy Acker – *Great Expectations*
- 079. Andy Warhol – *a, A Novel*
- 080. Octavia E. Butler – *Kindred*
- 081. Charles Babbage – *On the Economy of Machinery and Manufactures*
- 083. Richard Wright – *Native Son*
- 086. Ralph Ellison – *Invisible Man*
- 092. Eileen Chang – *Love in a Fallen City*
- 103. Mary Shelley – *Frankenstein*
- 111. Jean Genet – *Le Balcon*
- 127. Ludwig Wittgenstein – *Remarks on Colour*
- 134. Patty Hearst – *Patty Hearst: Her Own Story*
- 148. Hélène Cixous – *Hyperdream*
- 157. Kōbō Abe – *The Woman in the Dunes*
- 167. Claude Cahun – *Aveux non avenue*
- 168. J. G. Ballard – *Crash*
- 180. William Gibson – *Neuromancer*
- 181. Donna Haraway – *Simians, Cyborgs, and Women*
- 183. Lisa Nakamura, Peter Chow-White – *Race After the Internet*
- 184. Sadie Plant – *Zeros and Ones*
- 186. John William Polidori – *The Vampyre; A Tale*
- 187. Percy Bysshe Shelley – *Ozymandias*
- 194. Jun'ichirō Tanizaki – *In Praise of Shadows*
- 205. Shoshana Zuboff – *The Age of Surveillance Capitalism*





Kenneth Goldsmith (New York, 1961) is a poet, critic, visual artist, and DJ who lives in New York City. With influences ranging from John Cage and Andy Warhol to contemporary hip hop and internet artists, Goldsmith has pushed the limits of late twentieth-century poetics to both reinvigorate and pioneer aspects of visual poetry, sound poetry, the list poem, and digital poetics. He is the founding editor of UbuWeb, and since 2020 is the ongoing artist-in-residence at the Center for Programs in Contemporary Writing (CPCW) at the University of Pennsylvania, where he teaches. In 2013, he was appointed the MoMA's first poet laureate. On June 4, 2018, the Institute of Advanced Studies at the University of Bologna awarded Goldsmith its Honorary Fellowship. Goldsmith was named the 2020 recipient of the Prix François-Morellet for *Duchamp Is My Lawyer: The Polemics, Poetics, and Pragmatics of UbuWeb*.

Kenneth Goldsmith (f. 1961, New York) er poet, kritiker, billedkunstner og DJ og bor i New York City. Med påvirkninger som spenner fra John Cage og Andy Warhol til samtidig hiphop og internettkunst, tøyser Goldsmith grensene til det sene nittenhundredtallets poetikk, både for å gjenopplive og videreutvikle aspekter ved visuell poesi, lydpoesi, listedikt, og digital poetikk. Han er grunnlegger av og redaktør for UbuWeb, og siden 2020 har han vært artist-in-residence ved Center for Programs in Contemporary Writing (CPCW) ved University of Pennsylvania, hvor han også underviser. I 2013 ble han utnevnt til MoMAs første ærespoet, og 4. juni 2018 ble han tildelt æresstipend ved Institute of Advanced Studies ved Université di Bologna. I 2020 var han mottaker av Prix Fran ois-Morellet for *Duchamp Is My Lawyer: The Polemics, Poetics, and Pragmatics of UbuWeb*.

Auriea Harvey

(1) *The Endless Forest*

(2) *Ox*

(3) *Ram II (ancestor red)*

(4) *Ram (study)*

(1) Videogame, software, endless, 2005–present.
by Tale of Tales (Auriea Harvey
& Michael Samyn)

(2) V3D printed resin wax, bronze
and aluminium pigment, brass, acrylic paint,
stucco, 2020

(3) V3D printed acrylic and PLA composite, wax,
pigment, clay, acrylic paint, shellac, 2021

(4) V3D printed resin, 2020

(1) Videospill, programvare, uendelig, 2005–n .
av Tale of Tales (Auriea Harvey
& Michael Samyn)

(2) 3D-printet harpiksvoks, bronse og
aluminiumpigment, messing, akrylmaling,
stukk, 2020

(3) 3D-printet akryl- og PLA-kompositt, voks,
pigment, leire, akrylmaling, skjellakk, 2021

(4) V3D-printet harpiks, 2020



Retracing her African-American diasporic lineage in digital environments, Aureia Harvey is a prominent figure in the history of Net Art. At LIAF 2022 she presents some elements of the worlds she has created through video games, digital and physical artworks. Three characters from the rich imaginative production of the artist materialise in the exhibition space, while a video game is projected on a big screen, available for collective playing sessions.

The Endless Forest is a multiplayer video game in which everyone wanders through a magical forest controlling an avatar that has the appearance of a deer. Online since 2005, this game has allowed thousands of people to find a non-competitive utopia in the virtual world of gaming. *The Endless Forest* is a world of joy where there are no goals to achieve or human language to speak. Just run through the forest and see what happens!

Ved å spore sin afrikansk-amerikanske diasporaavstamning i digitale omgivelser, har Auriea Harvey blitt en sentral skikkelse i internettkunstens historie. Til LIAF 2022 presenterer hun elementer fra verdenene hun har skapt gjennom videospill, digitale og fysiske kunstverk. Tre karakterer fra kunstnerens rike og fantasifulle produksjon materialiserer seg i utstillingsrommet, mens et videospill projisert på en stor skjerm er tilgjengelig for kollektive spilleseanser. *The Endless Forest* er et flerdeltagers videospill hvor alle vandrer gjennom en magisk skog og kontrollerer en hjorteavatar. Spillet, som har vært på nett siden 2005, har gitt tusentalls mennesker muligheten til å finne et ikkekonkurrerende utopia i den virtuelle spillverden. *The Endless Forest* er en lystbetont verden, hvor det ikke finnes mål å oppnå, eller menneskelige språk å snakke. Bare løp gjennom skogen og se hva som skjer!

Auriea Harvey (Indianapolis, 1971) lives in Rome and is a Professor of Games at Kunsthochschule Kassel. She produces simulations and sculptures that bridge physical and digital space. After plumbing the depths of net art and video games, she has now turned her attention to digital sculpture, 3D printing, and mixed reality. The work is presented as sculptures that blend digital and handmade production. She is half of the artist duo Entropy8Zuper!/Tale of Tales/Song of Songs, known for their pioneering works in Internet art, video games, and XR. Her work can be found in the permanent collections of the Walker Art Center, San Francisco Museum of Modern Art, the R.F.C Collection, and Rhizome's Net Art Anthology. Her video games and VR works have had international success, including exhibitions at the Museum Tinguely, Basel; the Victoria & Albert Museum, London; the New Museum, New York; Brooklyn Academy of Music, New York; and ZKM, Karlsruhe. She is the recipient of a Creative Capital grant and a winner of the Independent Games Festival Nuovo Award.

Auriea Harvey (f. 1971, Indianapolis) bor i Roma og er professor i spill ved Kunsthochschule Kassel. Hun produserer simulasjoner og skulpturer som bygger bro mellom fysiske og digitale virkeligheter. Etter å ha gått i dybden innenfor nettkunst og videospill, har hun nå flyttet oppmerksomheten over til digitale skulpturer, 3D-printing, og blandet virkelighet (eng. mixed reality). Arbeidet er presentert som skulpturer som blander digitale og håndlagede produksjonsmetoder. Hun er den ene halvdel av kunstnerduoen Entropy8Zuper!/Tale of Tales/Song of Songs, kjent for deres pionerarbeid innen internettkunst, videospill, og XR (Extended Reality). Hennes arbeid finnes i de permanente samlingene til Walker Art Center, San Francisco Museum of Modern Art, R.F.C Collection, og Rhizome's Net Art Anthology. Hennes videospill og VR-arbeider har hatt internasjonal suksess, og har vært utstilt blant annet ved Museum Tinguely, Basel; Victoria & Albert Museum, London; New Museum, New York; Brooklyn Academy of Music, New York; og ZKM, Karlsruhe. Hun er mottaker av et Creative Capital stipend og vinner av Independent Games Festival Nuovo Award.

Tomáš Kajánek

Take a Little Peep

Video, 2 minutes 42 seconds, 2020

Video, 2 minutter 42 sekunder, 2020



In the video *Take a Little Peep* Tomáš Kajánek uses deepfake technology to reanimate the Swedish rap star Gustav Elijah Åhr (1996–2017), known professionally as Lil Peep, who died from an overdose in 2017.

According to Kajánek, Lil Peep was not only *Crybaby*, the title of one of his most famous songs, but also a generous man full of internal contradictions, who wanted to destroy capitalism with a diamond chain around his neck, as he confessed to his mother in the biographical documentary *Everybody's Everything*.

Lil Peep's digital body addresses the camera in a post-mortem video stream. The boundaries of his identity, and of identity as a philosophical concept, become extremely blurred until they dissolve into the screen. As Peep might have said: "You can't predict where you're gonna be next year; you have no idea, you know what I mean?"



I videoarbeidet *Take a Little Peep* benytter Tomáš Kajánek deepfake-teknologi for å gjenopplive den svenske rap-stjernen Gustav Elijah Åhr (1996–2017). Han var kjent profesjonelt som Lil Peep og døde av en overdose i 2017. I følge Kajánek var ikke Lil Peep bare en *Crybaby* – som er tittelen til en av hans mest berømte sanger; han var også en generøs mann full av interne selvmotsigelser som ønsket å ødelegge kapitalismen mens han bar et diamantkjede rundt halsen, slik han tilsto for sin mor i den biografiske dokumentaren *Everybody's Everything*. Lil Peeps digitale kropp henvender seg til kamera i en post-mortem kringkasting. Grensedragningene for hans identitet, og for identitet som et filosofisk konsept, blir ekstremt uklare, til de går helt i oppløsning på skjermen. Som Peep kunne ha sagt: «Det er ikke mulig å forutse hvor du kommer til å være til neste år; du har ingen anelse. Skjønner du hva jeg mener?»



Tomáš Kajánek (Prague, 1989) lives and works in Prague. He is a visual artist who primarily employs the media of photography, video, and performance. Tomáš Kajánek has presented his work at collective and solo exhibitions in the Czech Republic and abroad, including the National Gallery, Prague; the Vienna Biennale; Nitra Gallery, Slovakia; Het Wilde Weten, Rotterdam; and Croxhapox, Gent.

Lars Laumann

*What Would Olof Palme Do?
(WWOPD)*

Tomáš Kajánek (f. 1989, Praha) bor og arbeider i Praha. Han er billedkunstner og benytter seg i hovedsak av medier som fotografi, video og performance. Tomáš Kajánek har presentert arbeidene sine både i kollektiv- og separatutstillinger i Tsjekkia og i utlandet, inkludert Nasjonalgalleriet i Praha; Vienna Biennale; Nitra Gallery, Slovakia; Het Wilde Weten, Rotterdam; og Croxhapox, Gent.

Installation, textile, wood and mixed media,
2017–2022

Supported by Bodø2024 – European Capital
of Culture with a local Artist in Residency grant.
Courtesy of the artist and VI, VII (Oslo)
and Maureen Paley (London)

Installasjon, tekstiler, trevirke og blandede medier,
2017–2022

Støttet av Bodø2024 – Europeisk Kulturhovedstad
med et residency-stipend for lokale kunstnere.
Med tillatelse fra kunstneren, VI, VII (Oslo)
og Maureen Paley (London)

In this two-part commissioned work for LIAF 2022 Lars Laumann, best known for his narrative video works, uses the media of textile to talk about the public fears and panics of the 1980s, such as AIDS, acid rain and nuclear fallout. The works are inspired by the ceramic plates of Espolin Johnson's illustrations for the seventeenth-century topographic poem *Nordlands Trompet* by the priest Peter Dass, which depicts the landscape, culture, climate, natural phenomena, as well as the hardships and struggles of living in the region of Northern Norway in the seventeenth century. Laumann's first work consists of a hexagonal quilt of vintage fabrics called *WWOPD (What Would Olof Palme Do?)*; the second is a sheepskin pelt called *Becquerel*, which tells the story of how the region of Helgeland (the southern part of the county of Nordland) received the most nuclear fallout in Northern Europe after the Chernobyl disaster in 1986, which caused locally grown vegetables and meat to become inedible.

Playing with a craft tradition, Laumann brings to light what is normally removed from that tradition. With a punk-folk attitude, the artist combines the language of fear with that of desire. The title of the installation refers to Sven Olof Joachim Palme, Prime Minister of Sweden from 1969 to 1976 and 1982 to 1986. Leader of the Social Democratic Party, Palme was assassinated on 28 February 1986 in circumstances that are allegedly connected to the South African apartheid regime. The murder was the first of its kind in modern Sweden and was therefore a national trauma.

I sitt todelte bestillingsverk for LIAF 2022, bruker Lars Laumann, som er best kjent for sine narrative videoarbeider, tekstilmediet for å snakke om offentlighetens frykt og panikk på 1980-tallet: frykt for ting som som AIDS, sur nedbør og radioaktivt nedfall. Arbeidet er inspirert av porselensfat med Kaare Espolin Johnsons illustrasjoner til det topografiske diktet *Nordlands Trompet*, av presten Petter Dass. Et diktverk som avbilder landskap, kultur, klima, naturfenomener, så vel som prøvelsene og kampen det medførte å leve i den nordnorske regionen i det syttende århundre. Laumanns første arbeid består av en sekskantet quilt av gamle tekstiler, kalt *WWOPD (What Would Olof Palme Do?)*; det andre er en saueskinnsfell med tittel *Becquerel*, som forteller historien om hvordan Helgelandsregionen (den sørlige delen av Nordland fylke) var mest utsatt for radioaktivt nedfall i hele Nord-Europa etter Tsjernobyl-ulykken i 1986, hvilket gjorde at lokale grønnsaker og kjøtt ble uspiselige.

Ved å leke med håndverkstradisjoner, kaster Laumann lys over det som vanligvis blir fjernet fra tradisjonen. Med en punk-folk holdning, kombinerer kunstneren fryktens og håpets språk. Tittelen til installasjonen refererer til Sven Olof Joachim Palme, Sveriges statsminister fra 1969 til 1976, og 1982 til 1986. Som leder av det Sosialdemokratiske Partiet ble Palme myrdet den 28. februar 1986, under omstendigheter som angivelig hadde tilknytning til det Sørafrikanske apartheidregimet. Det politisk motiverte mordet var det første av sitt slag i Sverige og ble derfor et nasjonalt traume.





Lars Laumann (Brønnøysund, 1975) is a Norwegian artist known for his videos, sculptures and installations. He has achieved international recognition for his work, which has been exhibited in venues such as the MoMA and The New Museum, in New York, as well as Kunsthalle Basel and Tate Modern, London. By filming, editing, and juxtaposing a mix of appropriated materials and subjectively experienced narratives, Laumann creates virtuoso, visual film collages. He seeks inspiration from the margins of pop culture and the outskirts of society.

Sonia Leimer

(1) *1959 (2012)*

(2) *Eyes on the street*

Lars Laumann (f. 1975, Brønnøysund) er en norsk kunstner og kjent for sine videoer, skulpturer, og installasjoner. Han har oppnådd internasjonal anerkjennelse for sitt arbeid, som har vært utstilt på visningssteder som MoMA og New Museum i New York, så vel som ved Kunsthalle Basel, og Tate Modern, London. Ved å filme, redigere og sidestille en blanding av approprierte materialer og subjektivt erfarne narrativ, skaper Laumann virtuose, visuelle filmkollasjer. Han henter inspirasjon fra marginene av populærkulturen og samfunnets utkanter.

(1) Silkscreen on aluminium coated PVC foil made for space travel, 2012

(2) Pencil, blue print, watercolour on paper, 2018–2021

Courtesy of the artist and Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder
Developed in collaboration with Alessandra Cianchetta in the context of a residency at Maaretta Jaukkuri Foundation

(1) Silketrykk på aluminiumbelagt PVC-folie laget for romfart, 2012

(2) Blyant, blåkopi, vannfarge på papir, 2018–2021

Med tillatelse fra kunstneren og Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder
Utviklet i samarbeid med Alessandra Cianchetta i kontekst av en residency ved Maaretta Jaukkuri Foundation

Along the walls of one of the school's classrooms, around and in dialogue with Alessandra Cianchetta's maps, Sonia Leimer presents a series of drawings that look at urban sediments, capturing their intrinsic sculptural properties.

Focusing on details normally destined to the indifference of city life and gentrifying forces, the artist isolates these elements and thus creates fascinating samples of mystical objects. Sonia Leimer's works leave scattered clues and traces without ever forming a complete identity, but rather becoming visual enigmas that require constant re-interpretation.

Urban spaces and hypothetical territories are key themes in Leimer's work. In the silkscreen print *1959 (2012)* the artist reproduces one of the first photographs of the Earth from space taken by the U.S. Satellite Explorer VI in 1959. The abstracted image was believed to represent a reflection of sunlight from the ocean, but did not offer a tangible visualisation of the Earth and was therefore perceived as a failure due to the lack of information it revealed.

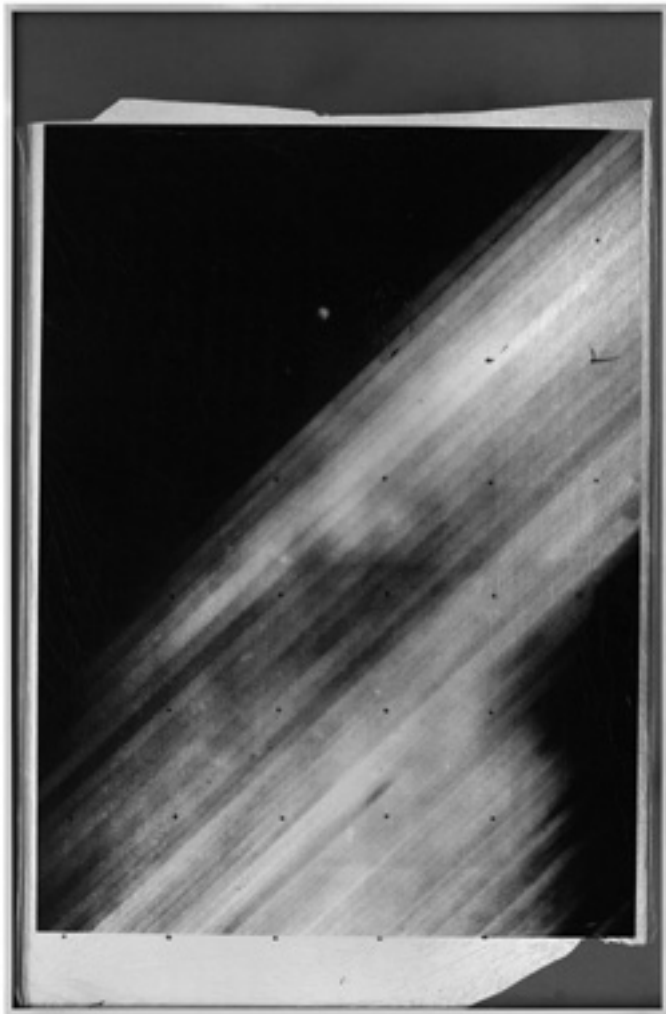
Leimer has printed these images onto an aluminium coated PVC foil that was developed in 2012 for use in space shuttles, but was never actually used due to its fragile insulation properties. Both the content of the image and the material on which it is presented denote the inability to appropriately capture factual data whilst bringing into question that which is quantifiable, or, indeed, questioning the utility of quantification itself.

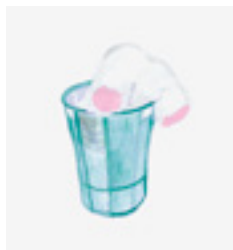
På veggene i ett av skolens klasserom – rundt, og i dialog med Alessandra Cianchettas kart – viser Sonia Leimer en serie tegninger som tar for seg urbane sedimenter og fanger deres iboende, skulpturelle egenskaper. Ved å fokusere på detaljer som vanligvis er henviset til bylivet og gentrifiseringens likegyldige krefter, isolerer kunstneren disse elementenes estetiske kvaliteter og skaper slik et fascinerende utvalg av gåtefulle objekter. Sonia Leimers arbeider inneholder spredte hint og spor, uten å formulere en komplett identitet; arbeidene blir snarere visuelle gåter som krever konstant nytolkning.

Urbane rom og hypotetiske territorier er sentrale emner i Leimers arbeid. I silketrykket *1959 (2012)* har kunstneren reproduisert ett av de første fotografiene av jordkloden som ble tatt fra verdensrommet av den amerikanske satellitten Explorer VI i 1959.

Det abstrakte bildet ble antatt å representere en refleksjon av sollys på havoverflaten, men gav ingen forståelig avbildning av jordkloden, og ble dermed ansett som et mislykket forsøk i og med fraværet av ny, brukbar informasjon.

Leimer har trykt disse bildene på en aluminiumbelagt PVC-folie som ble utviklet i 2012 til bruk i romferger, men materialet ble aldri tatt i bruk på grunn av sine mangelfulle isolasjonsegenskaper. Både innholdet i bildet og selve materialet det blir presentert på, peker på en manglende evne til å innhente håndfaste data, samtidig som det setter spørsmålstegn ved hva som er kvantifiserbart, eller til og med ved hva som er nytten av selve kvantifiseringen.





Sonia Leimer (Meran, 1977) lives and works in Vienna. She studied architecture at the Technical University of Vienna and the Academy of Fine Arts Vienna and was a founding member of the architecture office and gallery Nullmaschine (2001–2002). Her monthly radio broadcast “Image and the City” was on Radio Orange from 2005 to 2012. From 2012 to 2016, she taught with Martin Guttman at the Academy of Fine Arts Vienna. From 2017 to 2018, she taught “Installation and Architecture” at the ETH Zürich, Department of Architecture and Art with Karin Sander. She has exhibited her work internationally at ISCP, New York; Kunsthaus Zürich; Artothek, Cologne; Commonwealth and Council, Los Angeles; Barbara Gross Galerie, Munich; Basis Frankfurt; BAWAG Contemporary, Vienna; Galerie Nächst St. Stephan, Vienna; Hammer Museum, Los Angeles; Leopold Museum, Vienna; LAMOA Los Angeles Museum of Art; Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles; Manifesta 7, Rovereto; Mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna; Museion, Bolzano/Bozen; Museum der Moderne, Salzburg; Salzburger Kunstverein; the 5th and 6th Moscow Biennale; and the 14th Fellbach Triennale. Sonia Leimer was a winner of the 4th edition of the Italian Council Award, a MAK Schindler grant, the Margarete Schütte-Lihotzky Prize, the Paul Flora Prize, and the Audi Art Award.

Sonia Leimer (f. 1977, Meran) bor og arbeider i Wien. Hun studerte arkitektur ved Technical University of Vienna og Academy of Fine Arts Vienna, og hun var grunnlegger og medlem av arkitektorkontoret og galleriet Nullmaschine (2002–2002). Hennes månedlige radioprogram «Image and the City» ble sendt på Radio Orange fra 2005 til 2012. Fra 2012 til 2016 underviste hun sammen med Martin Guttman ved Academy of Fine Arts Vienna. Fra 2017 til 2018 underviste hun i «Installasjon og Arkitektur» ved ETH Zürich, Department of Architecture and Art sammen med Karin Sander. Hun har stilt ut arbeidene sine internasjonalt ved ISCP, New York; Kunsthaus Zürich; Artothek, Köln; Commonwealth and Council, Los Angeles; Barbara Gross Galerie, München; Basis Frankfurt; BAWAG Contemporary, Wien; Galerie Nächst St. Stephan, Wien; Hammer Museum, Los Angeles; Leopold Museum, Wien; LAMOA Los Angeles Museum of Art; Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles; Manifesta 7, Rovereto; Mumok – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien; Museion, Bolzano/Bozen; Museum der Moderne, Salzburg; Salzburger Kunstverein; den 5. og 6. Moskviennialen; og den 14. Fellbach Triennialen. Sonia Leimer var vinneren av den fjerde utgaven av the Italian Council Award, et MAK Schindler stipend, Margarete Schütte-Lihotzky Prize, Paul Flora Prize, og Audi Art Award.

Haroon Mirza

(1) *Message from a Star
(Solar Symphony 12)*

(2) *Light Work xliv*

(1) Stone, photovoltaic panels, bespoke media device producing 4-channel electrical signals, speakers, variable dimensions, 2022

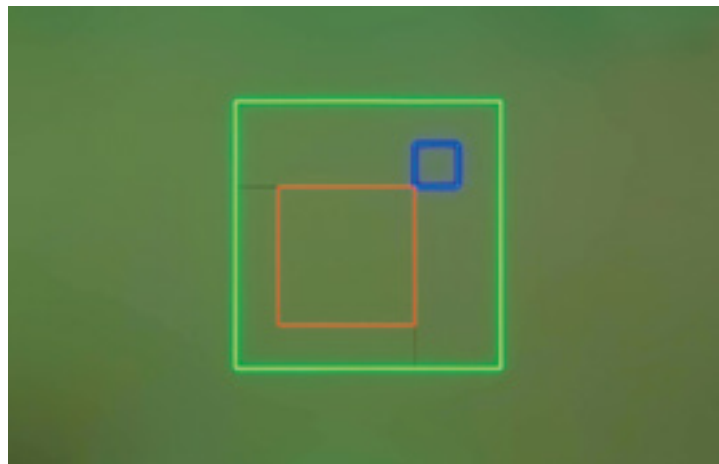
(2) COB LED tape, wire, aluminium, copper tape, PWM device, variable dimensions, 2022

(1) Stein, fotovoltaiske paneler, skreddersydd medieenhet som produserer 4-kanals elektriske signaler, høyttalere, variable mål, 2022

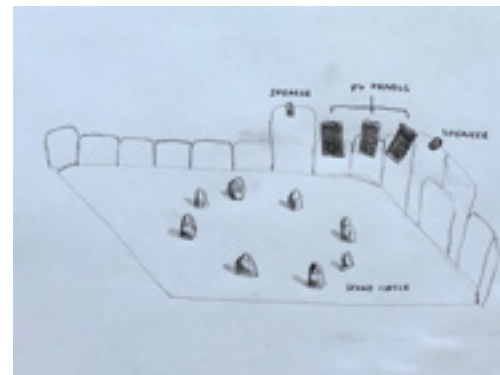
(2) COB LED tape, ståltråd, aluminium, kobber-tape, PWM modulator, variable mål, 2022



Message from a Star is derived from the way in which the earth wobbles on its axis during a cycle that is approximately 26,000 years long. Part of a series entitled *Solar Symphony*, this new site-specific work distributes, via photovoltaic panels, electricity generated by the sun to speakers installed around an abandoned playground. The electrical signals are processed using pulse width modulation of varying frequencies, which are harmonics of 111Hz, known to some archaeologists of megalithic and neolithic architecture as a “sacred” frequency. Due to the work’s dependency on natural light, the sounds can have a chaotic nature, gradually starting up at sunrise and coming to halt as the sun goes down. The length of the piece will become shorter everyday as the festival runs through the 2022 autumnal equinox toward the winter solstice, when the piece will cease to operate. Separated by a window, in a room inside the former school, a new site-specific light work provides an ideal accompaniment to the *Solar Symphony*. Also modulating at a frequency of 111Hz, *Light Work xlv* consists of the three primary colours of light – red, green and blue – calibrated in length to emit white light. Included in a long running series of LED wall drawings, the work is installed for the first time on the floor, thus performing as an eclectic fireplace.



Message from a Star tar utgangspunkt i måten jorden vakler på sin egen akse i løpet av en syklus som er omtrent 26 000 år lang. Dette nye stedsspesifikke arbeidet, som er del av en serie med tittelen *Solar Symphony*, distribuerer, via fotovoltaiske paneler, elektrisitet generert av solen til høyttalere installert rundt omkring på en forlatt lekeplass. De elektriske signalene er prosessert ved hjelp av en pulsbreddemodulator over varierende frekvensområder som er harmonier av 111Hz; kjent for enkelte arkeologer som forsker på megalitter og neolittisk arkitektur som en «hellig» frekvens. Som følge av at verket er avhengig av naturlig lys, kan lydene fremstå som ganske kaotiske, gradvis tiltagende ved soloppgang og opphørende ved solnedgang. Lengden til stykket vil bli kortere for hver dag som går så lenge festivalen pågår, gjennom høstjendøgnet og videre mot vintersolvervet når stykket vil bli avsluttet. Avgrenset med et vindu, i et rom i den tidligere grunnskolen i Kabelvåg, finnes det et steds-spesifikt lysarbeid som utgjør det ideelle akkompagnement til *Solar Symphony*. Også modulerende ved 111Hz, består *Light Work xlv* av lysets tre primærfarger – rødt, grønt og blått – kalibrert i lengde til å avgi hvitt lys. Verket er installert på gulvet omgitt av en omfattende serie av LED-veggtegninger, og fremstår slik som et elektrisk ildsted.



Haroon Mirza (London, 1977) lives and works in London. He has won international acclaim for installations that test the interplay and friction between sound and light waves and electric current. An advocate of interference (in the sense of electro-acoustic or radio disruption), he creates situations that purposefully cross wires. He describes his role as a composer, manipulating electricity, a live, invisible and volatile phenomenon, to make it dance to a different tune, and calling on instruments as varied as household electronics, vinyl and turntables, LEDs, furniture, video footage and existing artworks, to behave differently. Mirza asks us to reconsider the perceptual distinctions between noise, sound and music, and draws into question the categorisation of cultural forms. Recent solo exhibitions have been held at CCA Kitakyushu, Kitakyushu (2020); John Hansard Gallery, Southampton (2019); Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (2019); and Sifang Art Museum, Nanjing (2019). His work was included in the 7th Shenzhen Sculpture Biennale, China (2012) and the 54th Venice Biennale, Italy (2011), where he was awarded the Silver Lion. He was awarded the Northern Art Prize in 2011, the DAIWA Foundation Art Prize in 2012, the Zurich Art Prize in 2013, the Nam June Paik Art Center Prize in 2014, the Calder Art Prize in 2015 and the COLLIDE International Award in 2017, which led to a two-month residency at CERN, Switzerland in the course of 2018. In the spring of the same year, Haroon Mirza unveiled *Stone Circle*, a large-scale outdoor sculpture commissioned by Ballroom Marfa, Texas, which will remain in the landscape for five years. In 2021, Mirza's *The National Apavilion of Then and Now* (2011) was acquired by the Museum of Modern Art, New York.

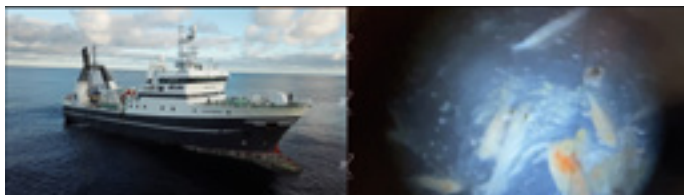
Haroon Mirza (f. 1977, London) bor og arbeider i London. Han har vunnet internasjonalt anerkjennelse for installasjoner som tester ut samspillet og friksjonen mellom lyd- og lysbølger og elektrisk strøm. Som talsperson for interferens (i en elektro-akustisk betydning, eller i form av radioforstyrrelser), legger han til rette for situasjoner som skaper støy på linja. Han beskriver sin rolle som komponist som en som manipulerer elektrisitet – et levende, usynlig og volatilt fenomen – og får den til å danse til en annen melodi, og får instrumenter så varierte som elektroniske husholdningsobjekter, vinylplater og platespillere, LED-lys, møbler, videomateriale og allerede eksisterende kunstverk til å oppføre seg annerledes. Mirza ber oss om å revurdere distinksjonene mellom støy, lyd, og musikk, og stiller spørsmål ved kategoriseringen av kulturelle former. Nylige separatutstillinger har blitt avholdt ved CCA Kitakyushu, Kitakyushu (2020); John Hansard Gallery, Southampton (2019); Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (2019) og Sifang Art Museum, Nanjing (2019). Hans arbeid ble inkludert i den syvende Shenzhen Skulpturbienalen, Kina (2012) og den 54. Veneziabiennalen, Italia (2011), hvor han mottok Sølvløven. Han ble tildelt Northern Art Prize i 2022, DAIWA Foundation Art Prize i 2012, Zurich Art Prize i 2013, Nam June Paik Art Center Prize i 2014, Calder Art Prize i 2015, og COLLIDE International Award i 2017, hvilket ledet til en to-måneders residency ved CERN i Sveits i 2018. Våren samme år avduket Haroon Mirza *Stone Circle*, en storskala utendørskulptur som var et bestillingsverk fra Ballroom Marfa i Texas, hvilket vil forbli en del av landskapet i fem år. I 2021 ble hans *The National Apavilion of Then and Now* (2011) innkjøpt av Museum of Modern Art, New York.

Raffaella Naldi Rossano

“*WARP*”

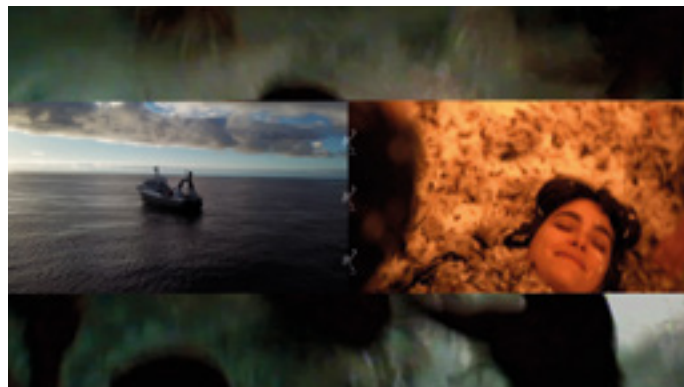
Video installation, mixed media,
variable duration, 2022
Co-commissioned and co-produced by LIAF
and TBA21 Academy. Developed in the context
of a residency on the research vessel Helmer Hanssen.

Videoinstallasjon, blandede medier, varierende
dimensjoner, uendelig, 2020–2022
Bestillingsverk co-produsert av LIAF og TBA21
Academy. Utviklet under et residency-opphold
om bord på forskningsskipet Helmer Hanssen.



“WARP” is the first film installation produced from the artist's ongoing research project, started in 2020, on maritime mythologies. The archival materialisation of a journey from Naples to Delfi, which aims to rewrite the myth of Parthenope and her siren sisters, is confronted with an expedition in the Barents Sea on board the Helmer Hanssen research vessel. The result is an endless multi-channel stream of images that perpetually combine and recombine. Naldi Rossano investigates the symbols of navigation in order to explore different mythologies and methodologies, relationships with marine ecosystems, and the consequences of climate change, interspecies communications and the instruments that make it possible. Though an open vocabulary of moving images and gestures, “WARP” is a miscellany of stories and rituals around origins. Its production process has been a tool to form temporary communities, make alternative geography, and allow transformations. From pre-classical forms of divination to the higher technologies used to test sea water and marine species, art and science are set in confrontation as two servants for an understanding of life, death, time and space, immortality, and the relationship between the real and surreal.

The role of sound is central in “WARP”, as sirens chanting, litanies, and prayers become tools to “give voice”, creating a choir in which the personal and political, reality and fiction can merge together, calling for a submarine “city” of queerness to be found/founded.



“WARP” er den første filminstallasjonen fra kunstnerens pågående forskningsprosjekt om maritime mytologier som startet i 2020. Den arkivariske materialiseringen av en reise fra Napoli til Delfi, som tar sikte på å omskrive myten om Parthenope og hennes sirene-søstre, blir konfrontert med en ekspedisjon i Barentshavet om bord på forskningsskipet Helmer Hansen. Resultatet ble en endeløs, flerkanals billedstrøm som kombineres og re-kombineres i det uendelige. Naldi Rossano undersøker navigasjonens symboler for å utforske forskjellige mytologier og metodologier, forhold til marine økosystemer, konsekvensene av klimaendringer, mellom-artslig kommunikasjon og instrumentene som muliggjør dette. Gjennom et åpent vokabular av levende bilder og handlinger er “WARP” en samling ritualer og fortellinger om opphav. Produksjonsprosessen har vært et redskap til å la midlertidige samfunn oppstå, skape en alternativt geografi og tillate transformasjoner. Fra før-klassiske former for spådomskunst til høyere teknologiformer som blir brukt til å teste sjøvann og marine arter, blir kunst og vitenskap satt opp mot hverandre som to aktører i forståelsens tjeneste i møte med livet, døden, tid og rom, uddødelighet og forholdet mellom det virkelige og det uvirkelige. Lydens rolle er sentral i “WARP”, idet sirenenes sang, litanier og bønner blir redskaper for å «gi stemme» til noe, og skape et kor hvori det personlige og det politiske, virkeligheten og fiksjonen, kan smelte sammen og ta til orde for grunnlegelsen av en undersjøisk, skeiv «by».



Raffaella Naldi Rossano (Naples, 1990) lives and works in Naples, Italy. Through the activation of transformative processes, she engages in the investigation of possible new relationships and forms of intimacy, care and revelation. In 2017, in her grandmother's home in Naples, she established *Residency 80121*, an on-going renovation and transformative project to welcome others to inhabit the space and create alternative ways of being together. Among Raffaella Naldi Rossano's recent exhibitions are: *Utopia Distopia: il mito del progresso partendo dal Sud*, Madre, Naples (2021); the 2020 edition of Quadriennale D'Arte, Rome (2020); *There is no Time to Enjoy the Sun*, Fondazione Morra Greco, Naples (2021); *Waves between Us*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Guarene; *I Confess*, curated by Chus Martinez, der TANK, Basel (2019); *Doing Deculturalization*, Museion, Bolzano (2019); *Partenope*, Aetopoulos, Athens (2019); and *May the Bridges I Burn*, Manifesta, Palermo (2018).

Raffaella Naldi Rossano (f. 1990, Napoli) bor og arbeider i Napoli, Italia. Gjennom aktiviseringen av en transformasjonsprosess engasjerer hun seg i muligheten for nye former for intimitet, omsorg og åpenbaring. I 2017, i hjemmet til hennes bestemor, etablerte hun *Residency 80121*, en pågående renovasjon og et transformativt prosjekt som ønsker andre velkomne til å ta bolig i rommet og skape alternative måter å være sammen på. Blant Naldi Rossanos nyligste utstillinger er *Utopia Distopia: il mito del progresso partendo dal Sud*, Madre, Napoli (2021); 2020-utgaven av Quadriennale d'Arte, Roma (2020); *There is no Time to Enjoy the Sun*, Fondazione Morra Greco, Napoli (2021); *Waves between Us*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Guarene; *I Confess*, kuratert av Chus Martinez, der TANK, Basel (2019); *Doing Deculturalization*, Museion, Bolzano (2019); *Partenope*, Aetopoulos, Athen (2019) og *May the Bridges I Burn*, Manifesta, Palermo (2018).

Eivind H. Natvig

One Hundred Seconds to Midnight

Installation consisting of seven large format photographic prints on acrylic canvas, 2022
Project manager: Elizabeth Breiner.
Producer: Isabella Brancolini. With support from Fritt Ord, Arts Council Norway and Billedkunstneres Vederlagsfond

Installasjon bestående av syv fotografiske trykk på akryl-lerret i stort format, 2022.
Prosjektleder: Elizabeth Breiner.
Produsent: Isabella Brancolini. Med støtte fra Fritt Ord, Norsk kulturråd, og Billedkunstneres Vederlagsfond.



Eivind H. Natvig (Oslo, 1978) is a non-fiction photographer, director and visual artist based in the Lofoten Archipelago. Following years of editorial work, both at home and abroad, he has concentrated more and more of his energy on personal narratives, resulting in books and exhibitions in galleries and museums. Natvig has worked for and has been published by the *Financial Times Magazine*, *Time Magazine*, *Morgenbladet*, *VG*, *Magasinet Plot*, *Magasinet Henne*, *Dagens Næringsliv*, *Fortune Magazine*, *The New Yorker*, *New York Times*, *National Geographic*, *Washington Post*, *Dagbladet* og *Klassekampen*, among others. He has published three monographs and two collaborative books, and his work is featured in numerous anthologies. He is a founding member of production company and artistic duo HAI KU and co-founder of the publishing house Molo Press. He is also a Leica ambassador and the artistic director of the Lofoten International Photo Festival.

Eivind H. Natvig (f. 1978, Oslo) er en non-fiction fotograf, regissør og billedkunstner basert i Lofoten. Etter en årrekke med redaksjonelt arbeid, både hjemme og i utlandet, har han konsentrert mer og mer av energien sin på å formidle personlige narrativ, hvilket har resultert i bøker og utstillinger i gallerier og muséer. Natvig har jobbet for og blitt publisert av *Financial Times Magazine*, *Time Magazine*, *Morgenbladet*, *VG*, *Magasinet Plot*, *Magasinet Henne*, *Dagens Næringsliv*, *Fortune Magazine*, *The New Yorker*, *New York Times*, *National Geographic*, *Washington Post*, *Dagbladet* og *Klassekampen*, blant andre. Han har publisert tre monografier og to bøker i samarbeid, og arbeidet hans har vært representert i et antall antologier. Han er en av grunnleggerne av produksjonsselskapet og den kunstneriske duoen HAI KU, og medgrunnlegger av forlaget Molo Press. Han er også en Leica-ambassadør og den kunstneriske lederen for Lofotens Internasjonale Fotofestival.

Tine Surel Lange

My Favourite Places

Multi-channel sound work, 2022
Supported by Bodø2024 – European Capital of Culture with a local Artist in Residency grant.
A sonic portrait of Lofoten by a local artist (from Vesterålen, resident in Lofoten).

Flerkanals lydverk, 2022
Støttet av Bodø2024 – Europeisk kulturhovedstad med et Artist in Residency-stipend.
Et sonisk portrett av Lofoten av en lokal kunstner (fra Vesterålen, bosatt i Lofoten).



Conceived as a soundtrack for The Haunted School of Fantasmagoriana, *My Favourite Places* swells through the corridors of the abandoned building, activating cinematographic fantasies. The piece is a sonic map of Lofoten by Tine Surel Lange, an artist and composer living in the archipelago. This is how the artist comments on the work:

“In light of the increasing exotification of Lofoten and the Arctic region, I often reflect that my experience of Lofoten as a place is completely different from that of many visitors. While they queue up to take the same photo, hang out at the same place or hike up the same mountain, I go for walks at low tide and find seashells, linger at Iron Age gravesites in undisclosed mountain clefts, greet rocks and mountains that look like mythical creatures, visit kittiwakes that return annually to the same breeding sites, or drink coffee with elderly locals who share stories along with waffles or cake. A place is coloured by connotations, and for this year’s LIAF, I give a glimpse of some of my favourite places in Lofoten through a sound-based portrait.”



Påtenkt som et lydspor til The Haunted School i Fantasmagoriana fyller *My Favorite Places* korridorene i den forlatte bygningen og setter cinematografiske fantasier i aktivitet. Stykkene er et sonisk kart over Lofoten av Tine Surel Lange, en kunstner og komponist som bor på øygruppen. Slik kommenterer kunstneren arbeidet:

“I en tid med økende eksotifisering av Lofoten og det arktiske, tenker jeg ofte over at min opplevelse av Lofoten som sted er en helt annen opplevelse enn den til de mange tilreisende. Mens besøkende står i kø for å ta det samme fotoet, henge på den samme plassen eller gå på det samme fjellet som så mange andre, så surrer jeg rundt i fjæra og finner skjell, henger på jernaldergraver i ukjente fjellskar, hilser på stein og fjell som ligner på vesener, besøker krykkjene som hvert år returnerer til sine faste rugeplasser, eller drikker kaffe med gamliser som deler historier over en vaffel eller et kakestykke. Et sted farges gjennom konnotasjoner, og til dette års LIAF vil jeg gjennom lydlige portretter gi et innblikk i noen av mine absolutte favorittsteder i Lofoten.”

Tine Surel Lange (Hadsel, 1989) is a composer and interdisciplinary artist based in Lofoten, Northern Norway. Magical realism, mythologies, arctic landscapes, and the coming doom of the human race are sources of inspiration for her electro-acoustic compositions and sound-choreographies rooted in organic material. Her works and installations have been performed/presented at festivals such as Barents Spektakel (NO); Borealis (NO); CYFEST (RU); Frequenz – Festival der Klangkunst (DE); Lofoten Sound Art Symposium (NO); MOXsonic Missouri Festival for Experimental Sonic Arts (US); Nordic Music Days (DK/IS/FI/NO); Only Connect (NO); Svensk Musikvår (SE); The Symposium on Spatial Sound Arts (KOR); and Ultima Oslo Contemporary Music Festival (NO). Surel Lange has had solo exhibitions at Arctic Arts Festival (NO); Lydgalleriet (NO); Galleri Ariblå (NO); and participated in several group exhibitions in Norway and South Korea.

Tine Surel Lange (1989) er en komponist og interdisiplinær kunstner basert i Lofoten. Magisk realisme, mytologier, arktiske landskap, og den kommende dommedagen for menneskeheten er kilder til inspirasjon for hennes elektro-akustiske komposisjoner og lyd-koreografier, rotfestet i organisk materiale. Hennes verk og installasjoner har vært fremført/presentert ved festivaler som Barents Spektakel (NO), Borealis (NO), CYFEST (RU), Frequenz – Festival der Klangkunst (DE), Lofoten Sound Art Symposium (NO), MOXsonic Missouri Festival for Experimental Sonic Arts (US), Nordic Music Days (DK/IS/FI/NO), Only Connect (NO), Svensk Musikvår (SE), The Symposium on Spatial Sound Arts (KOR), Ultima Oslo Contemporary Music Festival (NO). Surel Lange har stilt ut ved Festsplillene i Nord-Norge (NO), Lydgalleriet (NO), Galleri Ariblå (NO), og deltatt i flere gruppeutstillinger i Norge og Sør-Korea.

Tsai Ming-liang

(1) *Improvisations
on the Memory of Cinema*

(2) *Beautiful Night*

- (1) Two drawings on paper, 10 x 5m each, charcoal and crayons, 2019
 (2) Drawing on paper, 5 x 5m, charcoal and crayons, 2019
 Courtesy of Tsai Ming-liang and Homegreen Films

- (1) To tegninger på papir, 10 x 5 m hver, kullstift og fargestifter, 2019
 (2) Tegning på papir, 5 x 5 m, kullstift og fargestifter, 2019
 Med tillatelse fra Tsai Ming-liang og Homegreen Films

A film can become a painting, or perhaps a performance. In this way, we could describe the process that leads the Malaysian filmmaker Tsai Ming-liang to condense his masterpiece movies into an image or a gesture. Four works on paper of imposing size, conceived as light horizontal notes, acquire a projective nature by being exhibited like cinema screens.

Below, the works are described in the artist's own words.

Improvisations on the Memory of Cinema

In 2019, Venice Film Festival re-screened my restored work *Goodbye Dragon Inn*, which I made in 2003. It was a movie about an old cinema; thus I wanted that screening to be like an exhibition in an art gallery. I painted cinema chairs on a big white sheet of paper in front of the movie screen. After the screening ended, there was a two-hour special talk about my memories of cinema since my childhood. I also drew many movie characters that impressed me in the 1960s and 1970s on another big white sheet of paper.

Beautiful Night

At the end of 2019, I was invited to Hong Kong to sing golden songs of the Chinese era. I used a big white sheet of paper as the performance stage, and I wrote lyrics full of poetry and memories of the times on it with a charcoal pen. My actor Anong Hounghuangsy (the main actor in *Days*) also helped me do the drawing and writing.

En film kan bli et maleri, eller kanskje en performance. Slik kunne vi ha beskrevet prosessen som ledet den malaysiske filmskaperen Tsai Ming-Liang til beslutningen om å kondensere sine film-mesterverk til et bilde eller en handling. Tre arbeider på papir av overveldende størrelse, gestaltet som lyse, horisontale toner, får et slags preg av å være projeksjoner ved å for første gang bli utstilt frontalt, på samme måte som et kinolerret.

Nedenfor er verkene beskrevet med kunstnerens egne ord.

Improvisations on the Memory of Cinema

I 2019 viste Filmfestivalen i Venezia mitt restaurerte arbeid *Goodbye Dragon Inn*, som jeg lagde i 2003, på nytt. Det var en film om gammel kinofilm; derfor ønsket jeg at filmfremvisningen skulle være som en utstilling i et kunstgalleri. Jeg malte kinostoler på et stort, hvitt papirark foran kinolerretet. Etter at filmvisningen var endt, ble et to-timers foredrag avholdt om mine kino-minner fra barndommen av. Jeg tegnet også mange filmkarakterer som hadde imponert meg i 1960- og 1970-årene, på et annet stort, hvitt papirark.

Beautiful Night

Mot slutten av 2019 ble jeg invitert til Hong Kong for å syngeslagere fra den kinesiske æraen. Jeg brukte et stort, hvitt papirark som scene for performansen, og jeg skrev sangtekster fulle av poesi og minner fra den tiden på arket med kullstift. Skuespilleren Anong Hounghuangsy (hovedrolleinnehaver i *Days*) hjalp meg også med tegningen og skriften.





Tsai Ming-liang (Kuching, 1957) is one of the most prominent film directors of the new cinema movement in Taiwan. In 1994, his film *Vive L'Amour* was awarded the Golden Lion at the Venice Film Festival, and this helped establish a place for him in the world of international film. In 2009, *Face* became the first film to be included in the collection of the Louvre Museum's "Le Louvre s'offre aux cineastes." It has since become the benchmark for films venturing into the world of art galleries. In recent years, Tsai Ming-liang has also moved on to installation art. His works have been well-received in Venice, Shanghai, Nagoya. Since 2012, he has been working on a long project to film Lee Kang-Sheng's slow walk, cooperating with various cities and organisations. His tenth full-length feature *Stray Dogs* (2013) was awarded the Grand Jury Prize at the 70th Venice Film Festival.

Tsai Ming-liang (f. 1957, Kuching) er en av de mest prominente filmregissørene fra den nye filmbevegelsen i Taiwan. I 1994 vant hans film *Vive L'Amour* Gulløven på Filmfestivalen i Venezia, og dette hjalp ham med å etablere seg i den internasjonale filmverden. I 2009 ble *Face* den første filmen til å bli inkludert i samlingen til Louvre-museets «Le Louvre s'offre aux cineastes». Dette har siden blitt en målestokk for filmer som har beveget seg over til kunstgallerienes verden. I senere år har Tsai Ming-liang også tatt skrittet over til installasjonskunst. Siden 2012 har han jobbet med et langvarig filmprosjekt som går ut på å filme Lee Kang-Shengs sakte vandring, i samarbeid med forskjellige byer og organisasjoner. Hans tiende langfilm, *Stray Dogs* (2013), mottok juryens ærespris ved den 70. Filmfestivalen i Venezia.

Elina Waage Mikalsen

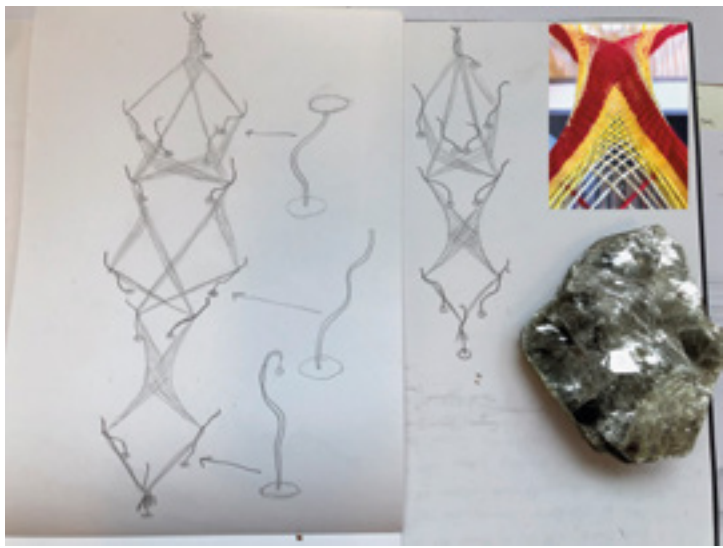
Ábcagastá - Tales of the ember

Installation, mixed media,
variable dimensions, 2022

Supported by Bodø2024 – European Capital of Culture with a local Artist in Residency grant. Commissioned in collaboration with Singapore Biennale 2022. With help and contributions from Lea Weldemichael Lilay, Montserrat Llampallas and Márja Karlsen.

Installasjon, blandede materialer,
varierende dimensjoner, 2022

Støttet av Bodø2024 – European Capital of Culture med et lokalt Artist in Residency-stipend. Bestillingsverk i samarbeid med Singapore biennalen 2022. Med hjelp og bidrag fra Lea Weldemichael Lilay, Montserrat Llampallas og Márja Karlsen.



Áhcagastá - Tales of the ember is an installation consisting of two woven elements that intersect each other on steel poles. The sculptural composition is based on the braiding pattern used for the belts in the area where the artist comes from. In Norwegian the technique is called a fire-braid. The work also includes audio-visual and literary elements, metal, and mica, a silicate rock that flakes off in very thin sheets.

Áhcagastá - Tales of the ember looks at fire as both a healing and destroying power, a sign of danger and a source of comfort and connection. An element strongly connected to everyday life, its mythical and cosmic properties entwine and merge with Mikalsen's understanding of the world under the Sámi star heaven. In her work, Mikalsen has tried to understand the transformative role that fires have played in her own community: "My family experienced how the Germans burned down the whole of Northern Norway during the Second World War. My grandmother's siblings decided a few years ago to burn the remains from my great grandmother and -father, everything that could give evidence of their Sámi heritage and life. My uncle managed to save a shoe-band, and that is the only thing left. My cousin, as a child, remembered his past life. At some point some friends of my aunt and uncle had been on vacation in Lofoten, and they told my cousin about it. He said that he had been there, and could tell them that he had worked selling boats. We speculate that this might have happened in Kabelvåg, as there used to be a big boat-selling market on the town square. Then there is also the vete-tradition along the coast of Norway, where you would light up fires to warn the neighbouring village about a coming threat. Today this has become a political symbol in these areas, to warn against the consequences of oil drilling."

Áhcagastá - Tales of the ember er en installasjon som består av to vevde elementer, på stål-påler, som krysser hverandre. Den skulpturelle komposisjonen er basert på et flettemønster som er brukt i belter fra området kunstneren kommer fra. På norsk er teknikken kalt flammefletting. Arbeidet inneholder også audiovisuelle og litterære elementer, metall og kråkesølv – et silikatmineral som lett deler seg opp i veldig tynne flak. *Áhcagastá - Tales of the ember* ser på ilden både som en helende og en ødeleggende kraft, et tegn på fare og en kilde til trøst og tilhørighet. Selv om elementet er sterkt knyttet til dagliglivet, flettes dets mytiske og kosmiske egenskaper seg sammen med Mikalsens forståelse av verden under den samiske stjernehimmelen. I sitt arbeid har Mikalsen forsøkt å forstå den transformative rollen som ilden har hatt i hennes eget samfunn: «Min familie opplevde hvordan tyskerne brant ned hele Nord-Norge under andre verdenskrig. Min bestemors søsken bestemte seg for noen år siden for å brenne de etterlatte eien-delene til min oldemor og oldefar; alt som kunne vitne om deres samiske liv og arv. Min onkel klarte å redde et sko-band, og det er den eneste tingen som er igjen. På et tidspunkt ferierte noen venner av min tante og onkel i Lofoten, og de fortalte mitt søskenbarn om dette. Han sa at han hadde vært der, og kunne fortelle dem at han hadde jobbet med å selge båter. Vi lurer på om dette kan ha skjedd i Kabelvåg, siden det brukte å være et stort båt-marked på torget der. Så er det også vete-tradisjonen langs norskekysten, hvor bål ble tent for å varsle nabobygder om kommende trusler. I dag har dette blitt et politisk symbol i disse områdene, for å varsle om konsekvensene av oljeboring.»

Elina Waage Mikalsen (Tromsø, 1992) is a multidisciplinary artist and musician from Romssa / Tromsø, currently based in Oslo. She works with performance, textiles, installation and text, almost always connected to sound and sound performance. Mikalsen completed her BA in visual arts at the Academy in Tromsø / Nordland School of Art and Film in 2017, and in the spring of 2021 took her MFA at the Academy of Fine Arts in Oslo. In 2015, Mikalsen was named 'Young Artist of the Year' at the international indigenous festival Riddu Riđđu, and has since participated in a number of group exhibitions and performance programs.

Elina Waage Mikalsen (f. 1992, Tromsø) er en multidisiplinær kunstner og musiker fra Romssa / Tromsø, for tiden bosatt i Oslo. Hun arbeider med performance, tekstil, installasjon og tekst, som regel i kombinasjon med lyd og lyd-performance. Mikalsen gjennomførte sin BA i billedkunst ved Kunstakademiet i Tromsø / Nordland kunst- og filmhøgskole i 2017, og våren 2021 besto hun sin MFA ved Statens kunstakademi. I 2015 ble Mikalsen utnevnt som «Årets Unge Kunstner» ved den internasjonale urfolksfestivalen Riddu Riđđu, og har siden deltatt i en rekke gruppeutstillinger og performance-programmer.



Museum of the Sun

Kaare Espolin Johnson (1907–1994) was a Norwegian artist who settled in Nordland in his early teens. Afflicted from an early age by an illness that made him progressively blind, Espolin produced paintings, drawings and engravings with such a technique that the figures seemed to be carved in darkness. Constantly oscillating between realism and surrealism, the artist depicted in his work both the harsh life of fishing communities and tales from Sámi and Norse mythology. The Espolin museum in Kabelvåg has been rearranged on the occasion of LIAF 2022 - Fantasmagoriana. Six contemporary artists confront the imagery expressed in the artist's pictorial research, considering it in a new light.

Solmuseet

Kaare Espolin Johnson (1907– 1994) var en norsk kunstner som bosatte seg i Nordland tidlig i tenårene. Espolin, som allerede i ung alder ble berørt av en sykdom som gjorde ham gradvis blind, skapte malerier, tegninger, og graveringer med en slik teknikk at figurene ser ut til å ha blitt meislet ut av mørket. Vekslede mellom realisme og surrealisme, fremstilte kunstneren både det harde livet i fiskerisamfunnene og fortellinger fra samisk og norsk mytologi. Verkene i Espolin-museet i Kabelvåg har blitt omorganisert i anledning LIAF 2022 – Fantasmagoriana. Seks samtidskunstnere går i dialog med billedspråket i Espolins visuelle utforskning, og reflekterer det i et nytt lys.



**Kaare Espolin Johnson
Gaia Fugazza
Olof Marsja
New Mineral Collective
Thebe Phetogo
Christine Rebet
Rimaldas Vikšraitis**

Kaare Espolin Johnson

Selected works from the collection of Galleri Espolin

Diverse verk fra Galleri Espolins samling

Kaare Espolin Johnson (b. 1907 Surnadal, Møre og Romsdal, d. 1994, Oslo) is known for his iconic depiction of life in Northern Norway. There are often unclear boundaries between nature and human figures in his motifs, and some are marked by fairy tales and folklore. Espolin Johnson worked with a unique mixed-media technique on paper. He eventually concentrated on printing, particularly lithography and serigraphy.

Espolin Johnson grew up in Finnmark and Bodø.

In 1929 he moved to Oslo to study at the National College of Art and Design, thereafter at the National Academy of Art. He began his career as an illustrator for magazines and books. Especially well-known are his depictions of coastal life and fishing scenes from Lofoten in the illustrations he made for a special edition (1972) of Johan Bojer's novel *Den siste viking* (1921) (*The Last of the Vikings*, first published in English in 1923).

Many motifs in this book were inspired by trips which the artist took to Lofoten, the first being in 1952. At that time, he visited Svolvær and the peripheral island communities on Værøy and Røst. With a view looking out towards the extraordinary and fabled mountain-island Trenyken in Røst, he studied rocks, erosion, shifting light conditions and movements in the sea. The arduous and dangerous life of fishermen through many generations became another main theme in his production.

On the occasion of LIAF 2022 the collection of works by Espolin has been rearranged in a new and relatively short selection, which allows the viewer to appreciate peculiar compositional and poetic details of the artist's production. The selection also includes several works themed on Espolin Johnson's childhood in Finnmark, in which dreams and reality seem to merge together.

Espolin Johnson debuted at Norway's national Autumn Exhibition in 1932 and participated several more times in this annual juried exhibition in following years. He was highly respected by his contemporaries and produced numerous commissioned works for public institutions and coastal express vessels (Hurtigruten). He is represented in several public collections, one being the National Museum in Oslo, which has 39 of his works. Galleri Espolin's collection, which was established in 1996, two years after the artist's death, contains prints, paintings and drawings from the start of his career to his latest works.

Billedkunstneren Kaare Espolin Johnson (f. 1907, Surnadal, Møre og Romsdal – d. 1994, Oslo) er kjent for sine mektige skildringer av menneskers levkår langs kysten i Nord-Norge og landsdelens dramatiske historie. Det er uklare grenser mellom naturen og mennesket i hans motiver, som ofte preges av eventyr og folketro. Espolin arbeidet med en særegen blandet teknikk på papir. Etter hvert konsentrerte han seg om grafikk og arbeidet med litografi og serigrافي.

Espolin Johnson vokste opp i Finnmark og Bodø. I 1929 flytte han til Oslo for å gå på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, og senere Statens Kunstakademi. Han startet karrieren sin som illustratør for ukeblader og bøker. Særlig kjent ble hans skildringer av kystmiljø og lofotfiske i illustrasjonene han gjorde for jubileumsutgaven av *Den siste viking* (1972) av Johan Bojer. Mange av motivene herfra var inspirert av reiser han gjorde til Lofoten, første gang i 1952. Da besøkte han Svolvær og øysamfunnene på Værøy og Røst. Med utsikt til den spesielle og myteomspunne fjellformasjonen Trenyken på Røst studerte han steinen, erosjoner, skiftninger i lys og bevegelser i havet. Fiskernes slitsomme og farefulle liv gjennom generasjoner ble også et sentralt motiv. I forbindelse med LIAF 2022 presenteres et utvalg av Espolins arbeider på en ny måte, som setter fokus på de unike komposisjonene og poetiske detaljene som kjennetegner bildene hans. Utvalget som er gjort til LIAF 2022 inkluderer også flere skildringer fra hans barndom i Finnmark, der drøm og virkelighet ser ut til å gli over i hverandre.

Espolin Johnson debuterte på Statens Høstutstilling i 1932, og deltok flere ganger de påfølgende år. Han var høyt vurdert i sin samtid, og gjorde flere utsmykningsoppdrag til offentlige bygg, og til to hurtigruteskip. Espolin Johnson er representert i flere samlinger; Nasjonalmuseet har 39 av hans verk. Galleri Espolin i Kabelvåg ble etablert to år etter kunstnerens død. Galleri Espolins samling omfatter grafikk, malerier og tegninger fra begynnelsen av kunstnerskapet til hans seneste verk.





Johnson, Kaare Espolin (1907-1994)
Trollfeskens/Sjötroll
Ringelhorn

Scraperboard
1967

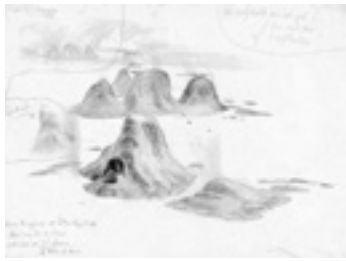


375

Kaare Espolin Johnson
Krankai

The Espolin Gallery, Kaare Espolin Johnson
Collection. G.





Gaia Fugazza

Hranrād

Ceramic sculptures, various dimensions, 2022

Keramikkulpturer, varierende mål, 2022

Johnson, Kaare Espolin (1907-1994)
Two sketches from Røst.
/ To skisser fra Røst.

1960, sept.
Drawing
/ Tegning

Reading genesis mythologies from both Norse and Christian culture, artist Gaia Fugazza finds herself reflecting on how archetypes of male–female relationships and companionship are often based on violence and inequality. A series of fragmented ceramics originates from these readings: symbols, talismans or tectonic plates carrying a mysterious imagery. The weather, cosmic energies, and animals are equal protagonists in each piece. Some of Fugazza's bas-reliefs are carved in tablets of brown earthenware clay that maintains a wet look after firing, bearing a reminder of ancient inscriptions in clay. Some others are made in unglazed black stoneware, reminiscent of volcanic rocks. Together, the fragments invite a re-mixing of history and the creation of new assemblages.

Hranrād, the title of the series, comes from the old English word for the ocean, its literal translation being “whale-road”. This road is represented by the gap between the fragmented ceramics that fluctuate on a large plinth, as if questing for new unpromised lands.

Når kunstneren Gaia Fugazza leser skapelsesberetninger fra norrøn og kristen kultur, leder det til en refleksjon over hvordan arketyperiske mann-kvinne forhold og partnerskap ofte er basert på vold og manglende likeverd. En serie fragmenterte keramikkarbeider har sitt utspring i disse lesningene: symboler, talismaner, eller tektoniske plater er bærere av mystiske bilder. Været, kosmiske energier og dyr er likeverdige protagonister i hvert arbeid. Flere av Fugazzas basrelieff er preget inn i tavler av brunt steingods som beholder et fuktig utseende etter å ha blitt brent, og minner om eldgamle inskripsjoner i leire. Andre er laget av uglassert, svart steingods, ikke ulikt vulkansk stein i utseende. Sammen tilbyr fragmentene en remiks av historien, og skapelsen av nye sammensetninger. *Hranrād*, seriens tittel, kommer fra det gamle engelske ordet for hav; den bokstavelige betydningen av ordet er «hval-vei». Denne veien representerer glipen mellom keramikkkfragmentene som vakler på en stor pdestall, som om de er på ferd mot nye, lite lovende land.





Gaia Fugazza (Milano, 1985) lives and works in London. Her practice includes paintings and performance, exploring the troubled relationship of humans and the natural environment, plant knowledge, reproduction, and transcendental practices. Solo and duo exhibitions of Fugazza's work have been held at Richard Saltoun, London; Häusler Contemporary, Zurich; Zabłudowicz Collection, London; and Galleriapiù, Bologna. Recent performances include *Transcendence*, Royal Academy of Arts, London; *Super Nature in two Parts*, Lisson Gallery, London; Baltic Triennial 13, South London Gallery, London; *Star Messenger*, LUX, London; and *Water from the Waist Down*, Kunsthall Oslo. Her work has been featured in several Biennales and institutional shows such as the 13 Baltic Triennial, Glasstress, Venice; Mediterranea, Milan; The London Open, Whitechapel Gallery; Hrm 199 Ltd, Tinguely Museum, Basel. Fugazza collaborates with other artists and curators to create alternative ways to present works, such as the furniture line with Assemble, the web-site Post from the first Lockdown, the party *My Night of Unlimited Favour*, and *Grandine*, the exhibition program that she hosts in her studio.

Gaia Fugazza (f. 1985, Milano) bor og arbeider i London. Hennes praksis omfatter maleri og performance, utforskning av det problematiske forholdet mellom mennesket og dets naturomgivelser, plantelærdom, reproduksjon, og transendentale øvelser. Solo- og duo-utstillinger av Fugazzas arbeider har vært holdt ved Richard Saltoun, London; Häusler Contemporary, Zürich; Zabłudowicz Collection, London; og Galleriapiù, Bologna. Nylige performancer inkluderer *Transcendence*, Royal Academy of Arts, London; *Super Nature in two Parts*, Lisson Gallery, London; Baltic Triennial 13, South London Gallery, London; *Star Messenger*, LUX, London; og *Water from the Waist Down*, Kunsthall Oslo. Arbeidene hennes har blitt representert ved flere biennaler og institusjonelle fremvisninger, som den 13. Baltic Triennial, Glasstress, Venezia; Mediterranea, Milano; The London Open, Whitechapel Gallery; Hrm 199 Ltd, Tinguely Museum, Basel. Fugazza samarbeider med andre kunstnere og kuratorer for å skape alternative måter å presentere arbeider på, som møbelserien i samarbeid med Assemble, nettsiden Post fra den første COVID-nedstengningen, og festen *My Night of Unlimited Favour* og *Grandine* – et utstillingsprogram hun er vertskap for i sitt atelier.

Olof Marsja

*A lonesome flower's
dream of the past*

Glass, acrylic resin, wood, car seat fabric
and high-tech garment, 2022

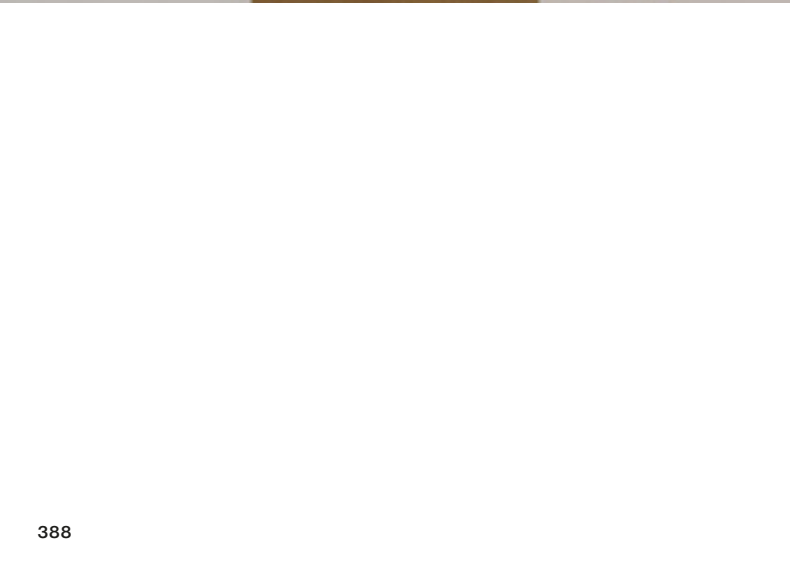
Glass, akrylharpiks, tre, bilsetestoff
og høyteknologiske klesplagg, 2022



Olof Marsja's work for LIAF 2022 originates from imagining a non-human myth of origins: "A lonesome flower's dream of the past takes on the idea of a character that has lost its memory. Under the perpetual light of the sun in a world without night it starts to imagine what life and the artefacts of the past could have looked like. It envisions itself as a lanky figure skiing over the tundra in the palaeolithic, searching for a place to settle."

Ideas of authenticity, history and tradition are displaced. In this respect, material and the way of making is central in Marsja's work. It consists of two bas-reliefs and two sculptures which dwell in an image world built of equal measures of ancient aesthetics, Disney cartoons, and modernist sculptures. The heavy black bas-reliefs, which aesthetically resemble ancient Egyptian counterparts, are made by working with modern techniques of 3D scanning and robotic milling machines to create an inherent contradiction. The smaller white sculptures are a mix between the rough and the delicate. Pieces of high-tech garments and car seat fabric are harshly attached to a body of acrylic resin, from which a fragile hand-crafted glass flower stems.

A lonesome flower's dream of the past (nor. *En ensom blomsts drøm om fortiden*) tar for seg ideen om en karakter som har mistet hukommelsen. Under det evige sollyset i en verden uten natt begynner den å se for seg hvordan livet og gjenstandene i fortiden kunne ha sett ut. Den forestiller seg selv som en hengslete figur som går på ski over den paleolittiske tundraen på leting etter et sted å slå seg ned. Arbeidet består av to basrelieff og to skulpturer som befinner seg i en billedverden som er sammensatt av en tilsvarende mengde oldtids-estetikk, Disney-tegnefilmer og modernistiske skulpturer. Materiale og arbeidsmetode står sentralt i Marsjas virke. Det tunge, svarte basrelieffet – som estetisk sett har likhetstrekk med tilsvarende relieff fra oldtidens Egypt – er laget ved hjelp av moderne teknikker som 3D-scanning og robotfresemaskiner for å skape en iboende motsigelse. De mindre, hvite skulpturene er en blanding av det røffe og det delikate. Deler av høyteknologiske klesplagg og bilsetestoff er uvørent festet til en kropp av akrylharpiks, hvorfra det vokser skjøre, håndlagede glassblomster. Gjennom sitt arbeid ønsker Marsja å rokke ved ideer om autentisitet, historie og tradisjon.



Olof Marsja (Gällivare, 1986) is a sculptor based in Gothenburg. His works emphasise materials and the figure as manifestations of critical thinking in an era of digitisation and dematerialisation. The process of making holds a prominent position in his practice and the trace of the hand is always visible in his works. Sources of inspiration are his background in Duodji, Sámi craft, everyday life, mediaeval art, comics and myths. His works, often exhibited in Sweden, are gaining international recognition, and feature in the collection of Moderna Museet Stockholm, among others.

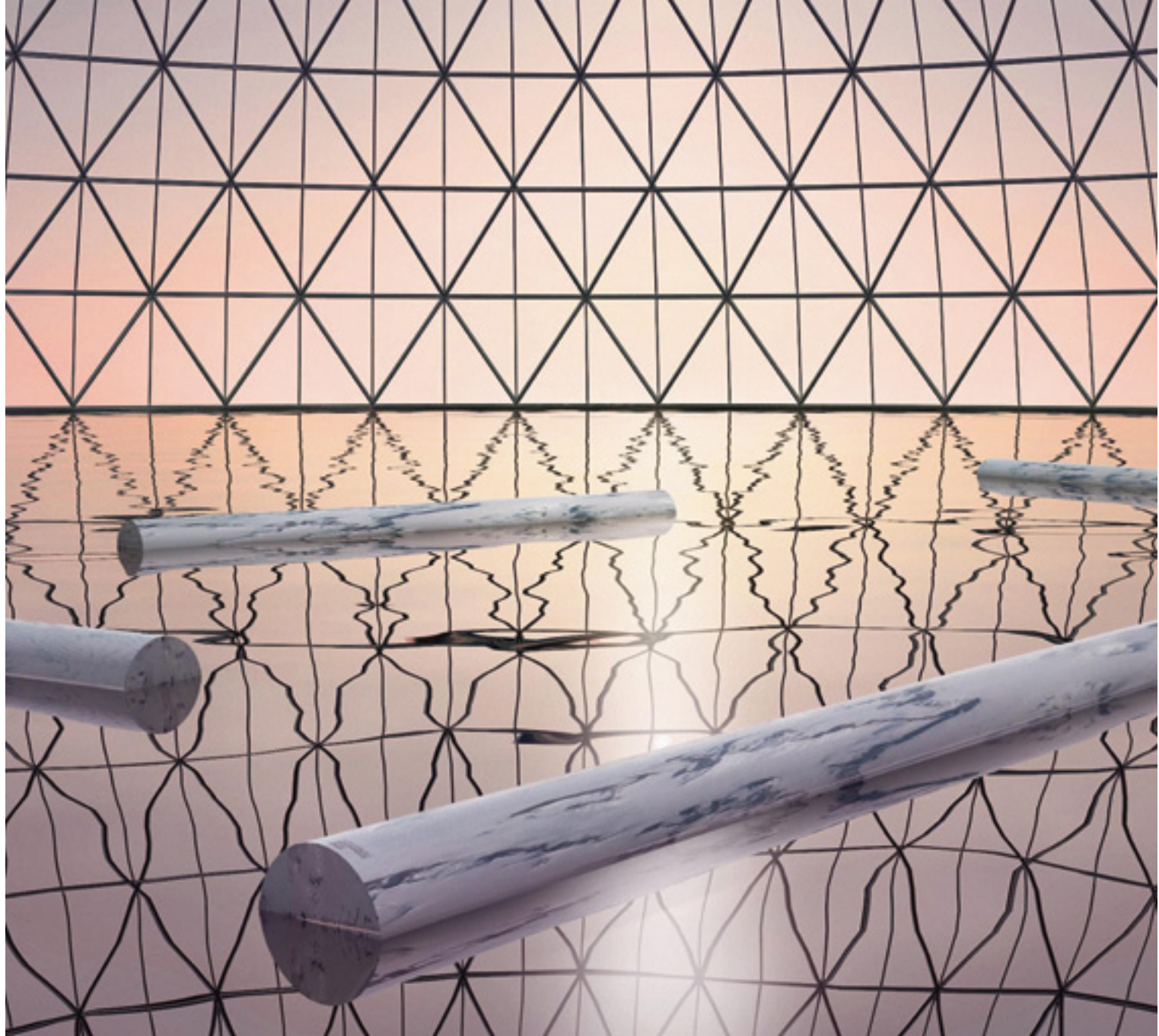
Olof Marsja (f. 1986) er en skulptør som er basert i Göteborg. Arbeidene hans legger vekt på materialene og figuren som en manifestasjon av kritisk tenkning i en tidsalder preget av digitalisering og dematerialisering. Tilblivelsesprosessen har en sentral plass i Marsjas praksis, og spor etter den skapende hånden er alltid synlig i hans arbeider. Inspirasjonskilder er hans bakgrunn innen duodji, samisk håndverk, hverdagsliv, middelalderkunst, tegneserier og myter. Arbeidene hans, som ofte blir stilt ut i Sverige, tiltar i internasjonal anerkjennelse, og er blant annet del av samlingen til Moderna Museet i Stockholm.

New Mineral Collective

Emilija Škarnulytė
and Tanya Busse
Tidal Body

Video-installation, mixed media,
variable dimensions, 2022
Supported by Bodø2024 – European Capital
of Culture with a local Artist in Residency grant

Videoinstallasjon, blandede medier,
varierende mål, 2022
Støttet av Bodø 2024 – Europeisk kulturhovedstad
med et residency-stipend for lokale kunstnere



The coastal areas around western Norway are perforated landscapes. The maps are dotted with holes of actual, future and prospective sites. Continuing their interest in invisible architecture and extractive industries, New Mineral Collective has created a new work entitled *Tidal Body*.

Tidal Body is a graphic score that explores concepts of contemporary cartography, buoyancy, and the ocean as a sonic space. The ocean's properties and processes are mostly known today through distributed sensor networks. Using this data as a starting point for a composition- *Tidal Body* incorporates local notations such as tidal rhythms, elemental swirls and eddies, maritime industry and NMC's own iconography.

Throughout their practice, NMC has questioned what it means to prospect- to inspect, seek, or search for a probability of advancement or profit – and suggests a notion of counter-prospecting. A method that is, for them, a measure of reclaiming the perforated landscape as a body itself. The score explores portals (maelstroms) of possibilities of what could be altered to conjure a song for the future.

Kystområdene rundt den vestre delen av Norge består av perforerte landskap. Kartet er helt prikkete av eksisterende, planlagte og potensielle områder for utvinning. I fortsettelsen av sitt arbeid knyttet til usynlig arkitektur og utvinningsindustrier har New Mineral Collective (NMC) laget et nytt verk med tittelen *Tidal Body*. *Tidal Body* er et grafisk lydspor som undersøker ideer knyttet til samtidskartografi, oppdrift og havet som et sted for lyder. Havets egenskaper og prosesser er i dag mest kjent gjennom distribuerte sensornettverk. Ved å bruke denne informasjonen som et utgangspunkt for en komposisjon, inkorporerer *Tidal Body* lokale notasjoner som tidevannsrytmer, elementenes virvler og krusninger, maritim industri og NMCs egen ikonografi.

I sin praksis har NMC stilt spørsmål ved hva det betyr å prospektere – å undersøke og lete etter mulig utvinning og profitt – og foreslår en form for mot-prospektering; en metode som for dem innebærer å ta tilbake eierskapet til dette perforerte landskapet, som en egen kropp. Verket utforsker portaler og malstrømmer av muligheter, og hva som bør endres for å komme fram til en sang for framtiden.

New Mineral Collective is a platform that looks at contemporary landscape policy to better understand the nature and extent of human interaction with the earth's surface. As an organism, NMC infiltrates the extraction industry with alternative forces such as desire, bodily extraction and so-called counter-exploration. Counter-exploration is used as a method to counteract geological analysis and extraction, and instead use an annexation of land in order to heal the wounds in the landscape. NMC's projects have been screened nationally and internationally, including the SIART Bolivia International Art Biennial; Artists' Film International Season 7, organised by the Whitechapel Gallery; the 2019 Toronto Biennial of Art; SeMA Seoul Museum of Art; *On Earth, Structure and Sadness*, at Serpentine Galleries, UK; the Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm; and most recently as part of *Swimming Pool: Troubled Waters*, currently at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin. Since 2015, the artists Emilija Škarnulytė (born in Vilnius, Lithuania, living in Tromsø, Norway) and Tanya Busse (born in Moncton, NB, Canada, living in Tromsø, Norway) have run NMC.

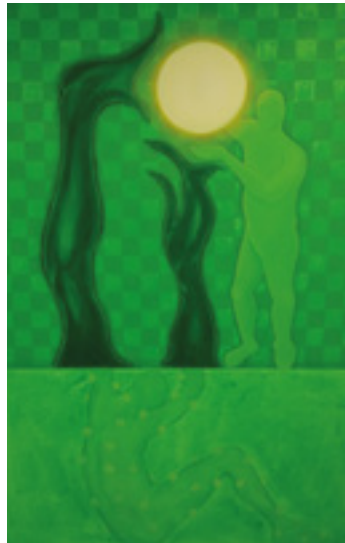
New Mineral Collective er en plattform som tar for seg moderne landskapspolitikk for å bedre forstå naturen og omfanget av menneskenes interaksjon med jordoverflaten. Som en organisme infiltrerer de utvinningsindustrien med alternative krefter, slik som ønsker og drømmer, kroppslig ekstraksjon, og såkalt kontra-utforskning. Kontra-utforskning blir brukt som en metode for å gi et motsvar til geologiske analyser og ekstraksjoner, og isteden bruke en annektering av landområder som et middel til å lege sår i landskapet. NMCs prosjekter har blitt vist nasjonalt og internasjonalt, blant annet ved the SIART Bolivia International Art Biennial; Artists' Film International Season 7, organisert av the Whitechapel Gallery; the 2019 Toronto Biennial of Art; SeMA Seoul Museum of Art; *On Earth, Structure and Sadness*, ved Serpentine Galleries, Storbritannia; the Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm; og nylig som en del av *Swimming Pool: Troubled Waters*, som for øyeblikket vises ved Künstlerhaus Bethanien, Berlin. Siden 2015 har NMC blitt drevet av kunstnerne Emilija Škarnulytė (født i Vilnius, Litauen, bor i Tromsø, Norge) og Tanya Busse (født i Moncton, NB, Canada, bor i Tromsø, Norge).

Thebe Phetogo

*Batsatsing / How To Move
A Mountain*

Four paintings, oil and acrylic on canvas,
various dimensions, 2022

Fire malerier, olje og akryl på lerret,
varierende dimensjoner, 2022



Thebe Phetogo (Serowe, 1993) is a Botswana-born painter. Interested in the idea of origins, he weaves between figurative and abstract landscape painting, in conversation with race and Setswana geography, mythology and knowledge systems. He is a founding member of The Botswana Pavilion artist collective. He earned a BA in media studies from the University of Botswana and an MFA from the University of Cape Town. His work is rapidly gaining international recognition and has been exhibited at venues such as the Botswana National Museum (2019) and Frieze New York (2021). He has been a finalist for the Cassirer Welz Award (2019) and the Emerging Painting Invitational Prize (2020).

Thebe Phetogo (f. 1993, Serowe) er en Botswana-født maler. Han er interessert i ideer om opphav og opprinnelse, og veksler mellom figurativ og abstrakt landskapsmaleri, i diskusjoner om rase og Setswana-geografi, mytologi og kunnskapssystemer. Han er en av grunnleggerne av kunstnerkollektivet Botswana Pavilion. Han besto en BA i mediastudier ved University of Botswana, og en MFA ved University of Cape Town. Arbeidene hans får stadig mer internasjonal anerkjennelse og har blitt utstilt på institusjoner som Botswana National Museum (2019) og kunstmessen Frieze New York (2021). Han har vært finalist for Cassirer Welz Award (2019), og Emerging Painting Invitational Prize (2020).

Christine Rebet

Otolithe / Otolith

Animation, 4 minutes 4 seconds, sound, 4k, 2021
Courtesy of MAC Lyon and the artist.

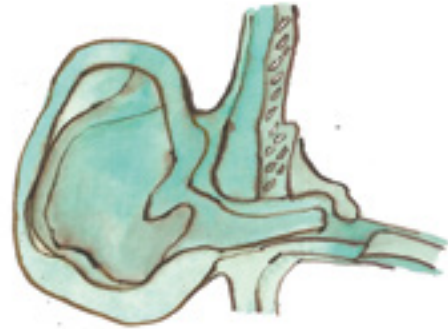
Animasjon, 4 minutter 4 sekunder, lyd, 4k, 2021
Med tillatelse fra MAC Lyon og kunstneren.

Otolithe is an animation made up of thousands of drawings that Rebet mobilises through techniques that hark back to the origins of cinema. The video takes its inspiration from fijiri, the traditional songs of pearl divers in the Persian Gulf. Before the discovery of large oil fields in the 1930s, the majority of the population of present-day Bahrain, Kuwait, Qatar and surrounding areas made their living through artisanal crafts and maritime trade. At that time, the pearl trade was the most profitable, at least for the boat captains and merchants. For the divers and sailors, who were mostly slaves from East Africa, this activity was extremely difficult, dangerous and poorly paid. The ritual fijiri-songs accompanied them and gave them courage during their long voyages at sea; they punctuated the collective work of raising the anchor, hoisting the main-sail or manoeuvring the oars. A soloist, the “nahham”, began the song, to which other voices responded, composing a vocal corpus in a deep register, as if echoing the groans and clamours they heard from the depths of the sea during their dives.

Although pearl diving has now disappeared, certain songs are still performed in Kuwait’s “Diwaniyya” or Bahrain’s “Dhar”. Old sailors, singers and musicians come together and sing, reminiscing about the sea. *Otolithe* offers a sublimated repertoire of these ancestral practices, like the collective memory of a past world and an ode to the world’s most ancient jewel: the pearl.

A selection of drawings from the video return to materialise in the exhibition space as a new, continuous visual reverberation of waves from the sea to the screen, to the wall.

Otolithe er en animasjon som består av tusenvis av tegninger som Rebet setter i bevegelse ved hjelp av teknikker som stammer helt tilbake fra filmens opprinnelse. Videoen henter inspirasjon fra fijiri, de tradisjonelle sangene til perledykkere fra Persiagulfen. Før oppdagelsen av store oljefelter i 1930-årene, var håndverk og maritim handel hovedinntektskilden til mesteparten av befolkningen i dagens Bahrain, Kuwait, Qatar og de omliggende områdene. Den gang var perlehandelen den mest innbringende, i det minste for båtkapteinene og forhandlerne. For dykkerne og seilerne, som for det meste var slaver fra Øst-Afrika, var denne aktiviteten ekstremt vanskelig, farlig og dårlig betalt. De rituelle fijiri-sangene holdt dem med selskap og gav dem mot under de lange reisene over havet; de gav rytme til det kollektive arbeidet med å heve ankeret, heise storseilet eller manøvrere årene. En solist, kalt «nahham», startet sangen, og de andre stemmene responderte og komponerte et vokalt corpus i et dypt register, som om de var ekko av stønnene og buldringen de hørte fra havets dyp mens de dykket. Selv om perledykking ikke pågår lengre, fremføres fremdeles enkelte sanger i Kuwaits «Diwaniyya» eller Bahrains «Dhar». Gamle seilere, sangere og musikere kommer sammen for å syng og mimre om havet. *Otolithe* byr på et bearbejdet repertoar av disse nedarvede ritualene, som et kollektivt minne fra en tidligere verden og en ode til verdens eldste juvel: perlen. Et utvalg tegninger fra videoen dukker opp på nytt og materialiserer seg i utstillingsrommet som en visuell gjenklang av bølgene fra havet.



(1) Christine Rebet, *Ultravision* from *Otolithe* series, 24 × 32 cm,
Ink on paper, 2020, Courtesy of the artist

(2) Christine Rebet, *Trip to the Pearl (d'après Jérôme Bosch)* from *Otolithe* series,
32 × 24 cm, Ink on paper, 2020, Courtesy of the artist

(3) Christine Rebet, *Voices* from *Otolithe* series, 30 cm × 40 cm,
Ink on paper, 2021, Courtesy of the artist



Christine Rebet (b. Lyon France, lives and works in Paris and New York) received her MFA from Columbia University and her BA (Hons) from Central Saint Martins School of Art and Design, London. Her work is based on drawing and develops into forms ranging from animation to the environment, installations and performance art. At the heart of her work is the elaboration of historical traumas in the context of a personal interpretation and a consequent reanimation.

Rebet has exhibited and held performances in various international contexts including: The Museum of Contemporary Art in Lyon; Cartier Foundation in Paris; Bureau, New York; SITE Santa Fe; Human Resources, Los Angeles; Kunsthal KAdE, Amersfoort, Netherlands; Parasol Unit, London; The sculpture Center, Long Island; Grieder Contemporary, Zurich; AlbumArte, Rome; Unge Kunstneres Samfund, Oslo; the Institute of Contemporary Art, Singapore; Le Magasin, Grenoble; Shanghai Art Museum; Parasol Unit, London; Kamel Mennour Gallery, Paris, Taka Ishii Gallery, Tokyo to name a few.

Rebet's work appears in the public collections of the Centre Georges Pompidou, Paris, France, the Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France, Kadist Fondation, Paris and San Francisco, Frac Ile de France and Musée d'art contemporain de Lyon.

Christine Rebet (f. 1971, Lyon) bor og arbeider i New York. Arbeidet hennes er basert på tegning, og utvikles til former som varierer fra animasjon til omgivelser, installasjon og performance-kunst. Sentralt for hennes arbeid er historiske traumer som blir gjenstand for personlig tolkning. Rebet har stilt ut og holdt performanser i ulike internasjonale sammenhenger, som Bureau, New York; LACE, Los Angeles; Human Resources, Los Angeles; Kunsthal KAdE, Amersfoort; Unge Kunstneres Samfund, Oslo; Sculpture Center, Long Island City, New York; Institute of Contemporary Art, Singapore; Cartier Foundation, Paris; SITE Santa Fe, New Mexico; Le Magasin, Grenoble; Shanghai Art Museum; Parasol Unit, London. Filmene hennes har blitt vist ved forskjellige festivaler internasjonalt, som Sursock Museum, Beirut; Berlinale Short Film Competition; Hong Kong International Film Festival; Norwegian Film Festival, Grimstad; Oberhausen Film Festival, Germany; Jakarta International Film Festival og London Film Festival. Rebets arbeider finnes i samlingene til Centre Georges Pompidou, Paris; Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine og KADIST, Paris.

Rimaldas Vikšraitis

*At the Edge
of the Known World*

Twenty-two silver print photographs, 1978-2008

Tjueto silver print fotografier, 1978-2008

Just as many of Kaare Espolin Johnson's works depict the strenuous world of sailing and fishing, Rimaldas Vikšraitis's photographs tell of the dark side of country life. In both cases, the images express a relationship between human beings and nature that is far removed from the bucolic idyll.

The humanity portrayed by Vikšraitis takes on animal-like connotations and habitus in a sometimes disturbing inter-species confusion. What takes over, however, is a certain humour and a sense of happiness, which shines through with wonder amid conditions of misery and degradation.

It is the very wonder of Vikšraitis who, despite a disability that has plagued him since childhood due to tuberculosis, continues tirelessly to cycle through the fields of Lithuania and to create situations of play, disruption and celebration with the people he meets. Documentary and staged photography mingle in images that are both very real and extremely allegorical.

Akkurat som mange av Kaare Espolin Johnsons arbeider avbilder seilingen og fiskerinæringens strevsomme verden, forteller Rimaldas Vikšraitis' fotografier om det landlige livets mørkere sider. I begge tilfeller uttrykker bildene et forhold mellom menneskene og naturen som ligger langt fra noen pastoral idyll. Menneskene som blir portrettert av Vikšraitis antar dyriske konnotasjoner og karakteristikk i en noen ganger foruroligende mellom-artslig forvirring. Det som tar over, er imidlertid en viss humor og en slags lykkefølelse som skinner gjennom, med undring, midt iblant usle og nedverdiggende forhold. Og det er nøyaktig denne undringen som gjør at Vikšraitis, til tross for en tuberkulose-relatert funksjonshemming som har plaget ham siden barndommen, utrettelig fortsetter å sykle gjennom åkrene i hjemlandet Litauen for å skape situasjoner preget av lek, forstyrrelse og feiring sammen med folkene han møter. Dokumentarisk og iscenesatt fotografi blandes i bilder som både er realistiske og allegoriske.







Rimaldas Vikšraitis (Sintautai, 1954) graduated from the Vilnius Technical University with a specialisation in photography. For ten years he worked as a photographer in Sakiai. Since 1985 he has been a member of the Union of Lithuanian Art Photographers. Since that time his black and white photography has portrayed the raw beauty of countryside life. In 2000–01 and 2003–04 he was awarded a State stipend from the Ministry of Culture of the Lithuanian Republic. Major works include *Slaughter* (1982–86), *Nude in a Desolate Farm* (1991), *A Meadow at 11.00* (1995), *This Crazy World* (1995–), *Grimaces of the Weary Village* (1998–), *Farmstead Children* (2000–), and *Farmstead Dreams* (2002–). In July 2009 the photographer won the prestigious Discovery Award at the Arles photography festival. Both before and after his international recognition, the practice of Vikšraitis has remained anchored in the benighted villages of his native Lithuania, through which he continues to travel, exclusively by bicycle, and always with his camera.

Rimaldas Vikšraitis (f. 1954, Sintautai) ble uteksaminert fra Vilnius Technical University med en spesialisering innen fotografi. I ti år jobbet han som fotograf i Sakiai. Siden 1985 har han vært medlem av Union of Lithuanian Art Photographers. Siden den gang har hans svart-hvitt fotografier portrettert den rå skjønnheten i livet på landsbygda. I 2000–2001 og 2003–2004 mottok han et statsstipend fra kulturdepartementet i Litauen. Viktige arbeider inkluderer *Slaughter* (1982–1986), *Nude in a Desolate Farm* (1991), *A Meadow at 11.00* (1995), *This Crazy World* (1995–), *Grimaces of the Weary Village* (1998–), *Farmstead Children* (2000–) og *Farmstead Dreams* (2002–). I 2009 vant han den prestisjetunge Discovery Award ved fotografi-festivalen i Arles. Vikšraitis praksis er forankret i landsbylivet i Litauen, der han fortsatt reiser på sykkel, og med seg har han alltid kameraet.

Kurt Schwitters

1940–1945

The man in the machine

1940–1945

Mannen i maskinen

1940–1945

The man in the machine

It was May 1940, the southern part of Norway had been occupied by the Germans. Belgium and Narvik, which were also in German hands, were fiercely fought over. The city of Harstad was the stage of the Allies, an international camp with Polish, French, English and Norwegian troops. Strangely painted warships in large numbers were lying in the harbour, spreading a thick smoke over the place, which once must have been very beautiful. The busy streets were full of officers and soldiers walking with ladies and girls. Heavy cars in war paint, loaded with goods or soldiers, drove noisily along the road, softened by snow water and damaged by constant use, several hundred kilometres to the front.

When the air raid alarm sounded, only a few took cover, but they were soon back on the street to watch the air combat that was happening above the clouds. Most of the time, only the eerie sound of engines could be heard close by. When an aircraft showed itself in a gap in the clouds, the battleship canon opened fire with an enormous roar over the town of Harstad, and everyone began to seek cover because of the shrapnel.

There was someone else seeking cover, not from the shelling, but from the British police and Norwegian authorities. It was a German fish salesman. When the Germans occupied Narvik on the ninth of April, he had travelled to Harstad with many suitcases and had taken private accommodation there, because the Grand Hotel was more susceptible to aerial bombardment than private houses. When the English requisitioned all the houses for troops, he was housed in the middle of the lively city with the assistance of two Norwegian women. No one paid attention to the quiet, friendly man. He lived there unknown, and no one would have thought that he observed anything. However, he saw and heard everything, and his two Norwegian friends passed on his observations to the interested parties.

But nothing is kept in such secrecy. Word finally got out, and so one day the spy was caught. He was extremely surprised when a car with a polite German-speaking gentleman, who identified himself as a secret police officer, drove up to him and arrested him. The friendly gentleman offered him a cigarette and asked him to get into his car inconspicuously. The spy got in without any refusal, and was taken on a wonderful ride by cars and boats to the prison in Kabelvåg.

It is one of the most beautiful areas in Norway, but he could see little of it from the prison. He just waited, outwardly calm, to see what would happen to him. His suitcases soon arrived, and he also soon found company in his confinement, for German refugees as well as suspicious Norwegians were brought to the same prison. Among others came one of the Norwegian women who had helped him in Harstad, and it was said that he was fond of her.

At that time I came to Harstad as a German refugee with other refugees after some adventurous expe-

riences. We were closely examined by the English and Norwegian police and by the military authorities and were temporarily housed in the barracks, so to speak. We were not imprisoned, but we were told they had to watch over us, because we could never know what kind of devilry the Germans were up to in Norway. We were told that just today a spy had been arrested, and the seriousness of his offense could not yet be determined. This spy had come to Norway as a simple fish salesman in a completely harmless manner and had then operated as a spy. As a result, no Germans were to be trusted, whether they were emigrants or fish buyers, and therefore, unfortunately, our small group of six refugees had to be taken into detention.

In the meantime, the case of the fish buyer, who had been charged with espionage, had been investigated more closely. As a result, he had been placed in solitary confinement. The Norwegian girlfriend was kept separately from him in the same prison, so that there was no longer any connection between them. In part, the spy took solitary confinement very hard, because he suspected that he was being charged with something serious and that he would have to be heavily punished for it. However, on the other hand, it was a relief for him, because from the very beginning he was treated coldly by all his fellow prisoners and inmates. They did not answer his questions, and he clearly felt that they treated him this way because they considered him a dangerous spy.

We six refugees were detained at that time at the request of the English Intelligence Service in the wonderfully situated and very well furnished Tourist Hotel in Sortland. We could move around freely, were treated kindly by everyone, and received such good and plentiful food that we no longer thought we were refugees. In general the life of refugees is a burden. They flee from an enemy who wants to take their freedom or even their lives, who follows their footsteps and breathes down their necks – as had happened to us in Norway – and doesn't give them a moment's peace. The different boats that had brought us slowly from southern Norway to northern Norway had been subjected to many dangers, such as land mines, bombardment by airplanes, submarines, fort cannons, mistrust of the population in the wharves, and even gunfire by Norwegians. That said, we had also experienced the greatest amount of happiness when the local people recognised the severity of our plight, cheered us up, gave us gifts of food and supplies, and stood on the dock and waved when our boat continued on its way. At one dock, we even noticed friendly people crying as we continued our journey. There are ups

and downs in the life of the refugee, and here at the Tourist Hotel was the peak of happiness for us. Our happiness lasted only a week, however. Then Norwegian refugees arrived from Narvik. They had been brought there for hard labour by the German military and occupation, and were now extraordinarily angry at all Germans. At the request of these people, our hotel was surrounded by armed soldiers from the resistance, and we had to pack up our things within fifteen minutes. The local sheriff apologised that he had no choice but to send us to Kabelvåg, where we were to be detained. He personally took us to the ship, and we sailed in a bright night through the magnificent Raftsund, past huge snow mountains, picturesque fjords with red cottages in the white snow that looked like children's toys under gigantic boulders. We sailed past rugged cliffs, the icy Troldfjord, past green slopes and across an agitated sea, until we finally arrived in Kabelvåg, where the spy was in solitary confinement in prison.

But we were not placed in prison, because we were refugees. A kind old gentleman named Wicklund, the director of the Household and Crafts School, personally picked us up from the boat at three o'clock in the morning. He said we were to be detained in his school and we would have the pleasure of being the first inmates there. The school was outside the town on the steep seashore and so high that we had a wonderful view over the mountains onto the many islands all the way to the mainland and Narvik. It was not fenced in with wire, but a marked line indicated how far away from the houses we were allowed to go. That was not far. Behind the marked line stood six soldiers with rifles, but as we learned later, all six together were said to have had only one cartridge between them. Above the workshops of the Crafts School, the addition of ten beds and a table had converted the gymnasium into a sleeping hall, in which we were locked up at night and which had a view that could only be described as magnificent. On this bright night, the sun was already high in the sky, illuminating the tops of snow-covered mountains. The next day, about ten workers put up a wire mesh fence around our little paradise, while we cleaned the place inside the wire fence from snow. We enjoyed the classically beautiful surroundings all around, and had a great time working in the carpentry shop that was part of the camp. The carpentry workshop contained all the necessary hand tools and machines for the students at Kabelvåg Folk High School to produce their works. We were provided with plenty of materials and were allowed to use all the tools. We were only warned about the circular saw, which made three hundred and fifty turns per minute and

was therefore extremely dangerous. So far, however, nothing had happened with the saw in this carpentry shop; in others, people who worked with it would often have their fingers or even their whole hand cut off with it. In the evening, when it was getting cold, I cut firewood with this dangerous machine, and I was amazed at how quickly it sawed through a thick block of wood, not quite accurate, but quickly. A machine is a machine.

By the next few days we had settled in well and felt almost at home in the carpentry shop. Our new sport was doing carpentry work. We operated the circular saw carefully but without fear, and it did a great job.

After dinner, Mr Wicklund told us that we would receive new comrades today. They were all friendly and nice people who were detained because they were foreigners. At the moment they were waiting in the Kabelvåg prison until the camp was ready. With a certain mistrust we awaited the new shipment curiously, but not without fear, because a single enemy among us refugees could make our lives hell. A few minutes later thirteen detainees came out of the prison and had dinner in the dining room of the main school building. Two of us went to meet them after dinner to hear the latest news from them, because we had neither newspapers nor radio. I counted only twelve instead of thirteen. It was a motley crew: ladies and gentlemen, younger and older, and there were even three children. After a few minutes we became acquainted with them all and realised that, despite all of our differences, we were a good fit for each other. There were two doctors, a locksmith, an office lady, a writer and the sculptor Müller-Bensdorff; a truly mixed company. When I asked about the thirteenth, I was told it was a dangerous man who had been in solitary confinement in prison as a spy. They had also arrested his bride. Initially he would have been less suspicious, but he was extraordinarily incriminated by the bride's statements. The reason why he was now sent here with the detainees was not really known, since the stigma of a spy was attached to him. The new detainees told me without exception that their mistrust had grown rather than decreased, especially since he had kept a very low profile. On the way here from the prison, he had made only one statement: "It is very nice here." What could be hiding behind such a general utterance? Anyway, it was a man who wanted to hide something, and therefore it was better not to talk to him. It could be dangerous for all of us. When I went to our dormitory room, I found this suspicious gentleman. I saw him for the first time. Our

comrade Lippert, a Czech, talked to him using many words, but he only replied: "It is very nice here, you just have to get used to it." When I asked him if he did not want to have dinner, he replied that he did not need to eat today. He then stood at the window, pointed out to the little harbour, and said again, "It's very nice here."

What was I to do with the new detainee, whom I pitied for his tragic disposition? There was a certain calmness and serenity in this tragedy, and I thought it would be better to leave him alone. In the courtyard between the two buildings, the old detainees quickly made friends with the new ones, and we all felt that the new gentleman did not belong among us. As we were playing a game of tee-ball on the lawn which had been cleared of snow, the new guest stood at the window of the dormitory and looked at us. I went up to him once again and asked him if he wanted to become a philosopher, and he said that one gradually became one through the circumstances.

At night he slept in the bed at the foot of my bed. He had covered the blankets with clean white linen, had unpacked a good white pillow, and had put on purple pyjamas. Beside the bed his large suitcases were carefully lined up, aligned like soldiers, and I seem to remember there were ten of them. During the night I saw him get up and take a walk in the yard. The next morning I was up early to shovel the paths around the house. Around eight o'clock I tried to get a cup of coffee, and suddenly the strange gentleman stood behind me and said that he also wanted coffee. But we didn't get any coffee before nine, so I went to the workshop to work on an abstract sculpture. Behind me a carpenter was working on the circular saw. Suddenly, the creepy new gentleman was behind me again, watching me work. I stopped for a moment and looked at him, there he stood looking at the worker cutting up a large board with the circular saw. Then he asked me, "What are you doing there, if you don't mind me asking?" I said, "What I'm doing here is an abstract composition.

They call it degenerate art in Germany." "I see," was his reply, and I continued working without paying any further attention to him.

And suddenly I realised that something must have happened. I had neither seen nor heard anything, but I had the distinct feeling that something unusual had happened. It was like an agony that I instinctively sensed. I heard someone leave the room. It was the head of the carpentry department, and I was almost afraid to look around for the cause of the heavy feeling. There was a dead silence. Then I turned around and came upon a gruesome sight. The sinister new man was hardly standing, upright, at the circular saw, clinging tightly to the frame with both hands.

His straight posture was leaning somewhat backwards, and a thick stream of blood was pouring out in a high arc from the top of his head. I immediately took care of him and had to lift each finger individually from the table top in order to at least lay him down for the time being. I did not know whether the man was dead or still alive, and quickly called the doctor who was detained with us for help. He said that he was sorry that he could not do any work while he was detained. I went back to the spy. He was still lying in the same position, and there was a huge pool of blood around him. It seemed to me that he could not be helped after all, and Mr Wicklund also told me that I must not touch anything until the police had recorded everything. I had the feeling of horror and disgust and so I went to the dormitory and washed my hands and removed the drops of blood from my suit. After some time the police came, everything was written down, I was the main witness, the man was photographed from all angles, the circular saw was cut off, and the whole procedure took a very long time. Then I went back to the dormitory, there were the purple pyjamas nicely folded on the bed, which was very neatly made. Next to the bed were the ten suitcases, lined up like soldiers, and Mr Wicklund told me it was forbidden to talk about the whole affair because the bride was not allowed to know.

1940–1945

Mannen i maskinen

Det var i mai 1940. Sør-Norge var okkupert av tyskerne, og det ble kjempet bittert om Belgia og om Narvik, som var i tyske hender. Byen Harstad huset en militærstasjon for de allierte, en internasjonal leir med forsyninger og tropper fra Polen, Frankrike, England og Norge. Et stort antall merkelig bemalede krigsskip lå i havna og bredte en tykk røyk over byen som en gang måtte ha vært et vakkert sted. Gatene pulserte og var fulle av offiserer og soldater ute på promenader med voksne kvinner og unge damer. Tunge krigsbemalte kjøretøy på vei noen hundre kilometer videre til fronten, lastet med utstyr eller soldater, for buldrende forbi på veiene, som var ødelagt av sørpevann og konstant trafikk.

Når flyalarmen gikk, var det kun noen få som søkte dekning, og de var raskt tilbake på veiene igjen for å holde øye med kampene som utspilte seg over skydekket. Som regel hørte man bare hvor uhyggelig nærme motorduren var, og når et fly kom til syne i en glippe mellom skyene, åpnet krigsskipene en voldsom ild som drønnet over Harstad by, og alle søkte nå dekning mot granatsplintene.

Det var ytterligere noen som søkte dekning. Ikke mot granater, men som gjemte seg for det engelske politiet og norske myndigheter. Det var en tysk fiskeoppkjøper. Da tyskerne okkuperte Narvik 9. april, kom han reisende med mange kofferter til Harstad og tok privat losji fordi Grand Hotel var mer utsatt for luftangrep enn det private hus var. Da de engelske troppene forlangte samtlige hus, fikk han ved hjelp av to norske kvinner innkvartering midt i den levende byen. Ingen la merke til den stillferdige og vennlige mannen. Han bodde der ubemerket, og ingen ville ha gjettet at han var der for å observere. Likevel, han så alt og hørte alt, og de to norske venninnene brakte observasjonene hans videre til de interesserte parter.

Men alt kom omsider for en dag, og spionen ble til slutt oppdaget. Han reagerte med stor forundring da en bil kjørte opp til ham, og en høflig tysktalende mann legitimerte seg som hemmelig politi og arresterte ham. Den vennlige betjenten bød på en sigarett og oppfordret ham til å bli med i bilen uten å tiltrekke seg oppmerksomhet. Spionen steg inn uten å motsette seg, og ble tatt med på en praktfull tur med bil og båt over til fengselet i Kabelvåg.

Dette området er et av de vakreste i Norge, men han kunne se lite av det fra fengselet. Han ventet bare – tilsynelatende rolig – på hva som kom til å skje med ham. Koffertene hans kom snart etter, og han fant også raskt selskap i de andre fangene. Tyske flyktninger og mistenkte nordmenn ble plassert i samme fengsel, blant annet kom den ene norske kvinnen som hadde hjulpet ham i Harstad, og det ble sagt at han hadde et godt øye til henne.

Det var på denne tiden at jeg og andre tyske flyktninger kom til Harstad etter dramatiske opplevelser på veien.

Vi ble nøye undersøkt av det engelske og norske politiet og av militæradministrasjonen, og ble enn så lenge innkvartert i brakkene, så å si i en kaserne. Vi var ikke fanger, men vi fikk vite at de måtte passe på oss, fordi man aldri kunne vite hva slags djevleskap tyskerne i Norge kunne finne på. Vi ble fortalt at akkurat den dagen hadde en spion blitt arrestert, men at omfanget av forbrytelsene hans ennå var ukjent. Denne spionen hadde kommet til Norge på harmløst vis som en enkel fiskeoppkjøper, men hadde deretter operert som spion. Følgelig mistenkte man nå alle tyskere, enten de var migranter eller fiskehandlere, og de måtte derfor dessverre ha oss, en gruppe på seks flyktninger, i internering.

I mellomtiden hadde spionasjesaken med den mistenkte fiskeoppkjøperen blitt undersøkt nøyer, og han ble derfor satt i isolasjon. Den norske venninnen hans ble plassert et annet sted i fengeselet, slik at de på ingen måte kunne ha kontakt med hverandre. På den ene siden var det vanskelig for spionen å være i enecelle, for det måtte bety at de hadde noe tungtveiende på ham som han kom til å bli hardt straffet for. På den andre siden var det en lettelse for ham. Han ble fra første stund møtt med kulde av medfanger og internerte. De svarte ikke på spørsmålene hans, og han forsto at de behandlet ham slik fordi de anså ham som en farlig spion.

Det ble bestemt på initiativ fra den engelske etterretningstjenesten at vi seks flyktninger skulle bli internert på turisthotellet i Sortland. Det lå i vakre omgivelser og var elegant innredet, vi kunne bevege oss fritt, alle behandlet oss så vennlig, og maten var så god og så rikelig at vi ikke kunne tro at vi fortsatt var flyktninger. For generelt er livet som flyktning en tung påkjenning. Man flykter fra en fiende som vil ta friheten, eller til og med livet fra en, som følger etter en hakk i hel – som var tilfellet for oss i Norge – og som aldri lar en være i fred. De ulike båtene som brakte oss langsomt fra Sør- til Nord-Norge var utsatt for mange farer; minefelt, bombardering fra fly, ubåter, festningskanoner, mistenksomhet fra kystbefolkningen, og til og med skarpe skudd fra nordmenn. Men vi opplevde også lykksalighet når befolkningen forsto hvor vanskelig situasjonen vår var og oppmuntrte oss, ga oss mat og utstyr, og vinket oss farvel fra kaia når vi dro videre. På ett anløpssted så vi til og med at vennligsinnede gråt da vi kastet loss. Det går opp og ned i livet til en flyktning, og oppholdet her på turisthotellet var et av høydepunktene i tilværelsen.

Lykken varte imidlertid bare en uke. Da kom norske flyktninger fra Narvik som hadde blitt satt i hardt arbeid der av det tyske militæret, okkupasjonsmakten, så de var nå ordentlig sinte på alle tyskere. Derfor ble hotellet vårt omringet av bevæpnede soldater

fra motstandsbevegelsen, og vi fikk et kvarter på å pakke sakene våre. Lensmannen unnskyldte seg og sa at han ikke hadde noe annet valg enn å sende oss til Kabelvåg hvor vi skulle bli internert. Han fulgte oss personlig til skipet, og vi kjørte en lys natt gjennom det herlige Raftsundet. Forbi voldsomme snøfjell, idylliske fjorder med røde små hus i den hvite snøen, som minnet om dukkehus under de gigantiske fjellene. Forbi røffe fjellvegger og den islagte Trollfjorden, forbi grønne åssider og over et opphisset hav, til vi omsider ankom Kabelvåg der spionen satt i isolasjon i fengeselet. Vi ble imidlertid ikke satt i fengeselet, for vi var jo flyktninger. En hyggelig eldre mann ved navn Wicklund var bestyrer for Lofoten folkehøgskole, og plukket oss personlig opp klokka tre om natta fra båten. Han sa at vi skulle bli internert i skolen hans, og at vi fikk æren av å være de første som skulle bo der. Skolen lå ved den røffe kysten utenfor sentrum, og så høyt opp at vi hadde en fantastisk utsikt over fjellene og på de mange øyene, helt til fastlandet mot Narvik. Den var ikke omringet av et gjerde, men en linje markerte hvor langt unna husene vi fikk lov til å bevege oss. Det var ikke langt. Bak linja sto seks soldater fra motstandsbevegelsen med gevær. Men vi fikk vite i etterkant at alle seks skal ha hatt én eneste patron på deling. Over verkstedene på folkehøgskolen var gymnsalen gjort om til sovesal ved hjelp av et bord og ti senger. Og her ble vi låst inne om natta og hadde en utsikt man bare kan kalle fantastisk. I den lyse natta sto sola allerede høyt på himmelen og lyste opp de snødekte fjelltoppene. De neste dagene kom omtrent ti arbeidere og satte opp et nettinggjerde rundt vårt lille paradis samtidig som vi måtte bort snøen innenfor gjerdet. Vi gledet oss over de naturskjønne omgivelsene og trivdes veldig godt med å jobbe i treverkstedet som tilhørte leiren. Denne sløydsalen hadde alle nødvendige verktøy og maskiner slik at elevene ved Folkehøgskolen i Kabelvåg kunne framstille arbeidene sine der. Vi hadde rikelig tilgang på materialer og fikk lov til å bruke alle verktøyene. Vi ble bare advart mot sirkelsaga som var ytterst farlig med sine tre hundre og femti omdreininger. Ingen skade var skjedd i dette verkstedet, men i et annet hadde folk mistet flere fingre, til og med en hel hånd. Om kvelden når det ble kaldt, brukte jeg den skumle saga til å skjære ved og ble imponert over hvor raskt den kunne sage gjennom tykke trekubber. Snittet ble ikke alltid så pent, men raskt gikk det. Maskiner er og blir maskiner.

De neste dagene fant vi oss til rette i verkstedet og følte oss hjemme der. Vår nye hobby var nå sløydarbeid. Vi viste forsiktighet når vi brukte saga, men var ikke redde, og den gjorde en ypperlig jobb.

Etter middagen fortalte bestyrer Wicklund at vi skulle få nye kamerater. De skulle være vennlige og hyggelige mennesker alle sammen, men de var internert fordi de var utlendinger, og hadde ventet i fengeselet i Kabelvåg inntil leiren var ferdigstilt. Med en viss skepsis ventet vi nysgjerrig på transporten, men ikke uten uro, for en eneste flyktningmotstander kunne gjøre livet vårt til et

mareritt. Få minutter senere ankom tretten internerte fra fengselet, og spiste middag i spisesalen i hovedbygget. Etter maten gikk to av oss bort til dem for å bli kjent, og for å høre siste nytt. Vi hadde jo verken aviser eller radio. Jeg telte ikke tretten, men tolv stykker. Det var en fargerik blanding av folk; kvinner og menn, yngre og eldre, til og med tre barn. Etter noen minutter kjente vi oss trygge på dem, og kunne fastslå at på tross av alle motsetninger, så passet vi ganske godt sammen. Det var to leger blant dem, en låsesmed, en sekretær, en forfatter og billedhuggeren Müller-Bensdorff. Virkelig en sammensatt gjeng. Da jeg spurte etter den trettende, ble jeg fortalt at han var en farlig mann som hadde sittet i isolasjon på grunn av mistanke om spionasje. Venninnen hans var visst også arrestert. I begynnelsen var det kun vage antakelser mot ham, men etter utsagn fra venninnen, var han kommet i alvorlige vansker. De forsto ikke helt hvorfor han var sendt hit sammen med dem når en anklage om spionasje hang over ham. De nye internerte fortalte meg at deres mistro til ham heller hadde vokst med tiden, også fordi han var svært tilbaketrukket. På veien fra fengselet og hit hadde han bare kommet med et eneste utsagn: «Her er det veldig fint». Hva kunne gjemme seg bak en slik generell ytring? Uansett var det en mann som ville skjule noe, og det var derfor bedre å ikke snakke med ham. Det kunne være farlig for oss alle sammen.

Da jeg gikk tilbake til sovesalen vår, fant jeg denne mistenkelige mannen. Jeg så ham da for første gang. Vår kamerat Lippert, en tsjekker, forsøkte å snakke til ham flere ganger, men han svarte bare: «Her er det veldig fint, man må bare bli vant til det.» Da jeg spurte ham om han ikke ville spise middag, svare han at han ikke trengte å spise den dagen. Dernest gikk han bort til vinduet, pekte ut på den lille havna og gjentok: «Her er det veldig fint.»

Hva skulle jeg gjøre med den nye internerte, som med sin triste figur appellerte til en viss medfølelse? Det lå noe avklart og en slags sinnsro over denne tragiske skjebnen, og det beste var å la han være i fred. På plassen mellom de to bygningene knyttet de gamle og nye internerte vennskap, og vi var alle enige om at den nye mannen ikke hørte til blant oss. Når vi hadde lagspill og lek på den snøfrie gressflekken, sto den nye gjesten oppe i vinduet i sovesalen og så på oss. Jeg gikk opp til ham en gang og spurte om han drev og utdannet seg til filosof der oppe, og han svarte at omstendighetene gjorde at man langsomt ble nettopp det. Om nettene sov han i senga ved fotenden av min seng. Han hadde tatt på rene hvite dynetrekk, lagt fram en bedre hvit hodepute, og var ikledd en fiolett pysjamas. Ved siden av senga sto koffertene hans omhyggelig oppstilt på rekke som soldater, og jeg tror jeg kan huske at det var ti stykker i alt. Neste morgen var jeg tidlig oppe for å måke veiene rundt huset. I åttetida prøvde jeg å få meg en kopp kaffe, og da sto den fremmede mannen plutselig bak meg og sa at han også var

kaffetørst. Vi fikk ikke kaffe før klokka ni, så jeg gikk inn i verkstedet for å jobbe på en abstrakt skulptur. Bak meg brukte en arbeider sirkelsaga. Plutselig sto den ubehagelige nye mannen bak meg igjen og så på meg mens jeg jobbet. Jeg stoppet et øyeblikk og så på ham. Da sto han og betraktet den andre som delte en stor planke på sirkelsaga. Så spurte han meg: «Hva lager du egentlig, om jeg får spørre?» Jeg sa: «Det jeg lager er en abstrakt komposisjon som man i Tyskland kaller degenerert kunst.» «Skjønner», var svaret hans, og jeg jobbet videre uten å bry meg mer om ham.

Opplutselig merket jeg at noe måtte ha hendt. Jeg hadde verken sett eller hørt noe, men jeg hadde en tydelig fornemmelse av at noe helt spesielt hadde skjedd. Det var som en smerte jeg instinktivt ante. Jeg hørte at noen gikk ut av rommet. Det var lederen for sløydavidelingen, og jeg var nesten redd for å se meg omkring i frykt for hva det var som hadde utløst denne sterke følelsen. Det var dødsens stille. Da snudde jeg meg rundt, og fikk et grufullt syn. Ved sirkelsaga sto den gufne nykomlingen krampaktig rank og klamret seg med begge hendene fast til sagbordet. Den rette holdning hans var noe bakoverlent, og oppe fra hodet hans sprutet en tjukk stråle blod i høye buer ut. Jeg tok han for meg umiddelbart og måtte brette hver finger løs fra bordplata for å prøve å legge ham ned i det minste. Jeg visste ikke om mannen fortsatt levde eller var død, og bad straks om hjelp fra legen som var internert sammen med oss. Men han sa at han var lei for det, men kunne dessverre ikke gjøre jobben sin så lenge han var internert. Jeg gikk tilbake til spionen som lå i samme stilling som før, og omkring ham var nå en stor blodpøl. Jeg forsto at det ikke var noe vi kunne gjøre for å hjelpe ham, og herr Wicklund sa dessuten at vi ikke fikk røre noe mer før politiet hadde vært der og dokumentert alt. En følelse av skrekk og avsky kom opp i meg, og jeg gikk inn i sovesalen, vasket hendene og fjernet blodflekker fra klærne mine. Etter en stund kom politiet og skrev ned alt som hadde skjedd, og jeg var hovedvitnet. Mannen ble fotografert fra alle vinkler, sirkelsaga ble koblet fra, og hele prosedyren var langdryg. Så gikk jeg tilbake til sovesalen, og der lå den fiolette pysjamasen pent sammenbrettet på en pertentlig oppredd seng. Ved siden av senga sto de ti koffertene som var oppstilt som soldater. Herr Wicklund sa at det var forbudt å snakke om hendelsen, for venninnen hans måtte ikke få vite noe om det.

**LIAF 2022
Fantasmagoriana
Lofoten International
Art Festival**

This publication was produced in accordance with LIAF 2022 in Kabelvåg.

CURATORS: Francesco Urbano Ragazzi.
GRAPHIC DESIGN: Daniel Sansavini and David Giovanatto.
EDITORS: Francesco Urbano Ragazzi
EDITORIAL RESEARCH: Elisa Caldarola, Helga-Marie Nordby and Torill Østby Haaland.
TRANSLATION: Terje Øverås (English to Norwegian), Christopher Monsen (English to Norwegian), Arlyne Moi (Norwegian to English), Lise Rangnes (German to Norwegian), Liad Hussein Kantorowicz (German to English).
PROOFREADING: Liam Sprod (English), Torill Østby Haaland (Norwegian), Helga-Marie Nordby (Norwegian), Arve Røed (Norwegian), Arne Skaug Olsen (Norwegian) and Line Ulekleiv (Norwegian).

ISBN: 978-82-93989-00-4

PRODUCER OF LIAF 2022: Berte Tungodden Ynnesdal.
TECHNICAL PRODUCER: Hans Christian Skovholt.
TECHNICAL TEAM: Joseph Geir Helland, Ruth Alexandra Aitken and Gerhard Augustin.
TECHNICAL SUPPLIER: Pro Av Saarikko Oy, Jorma Saarikko, Maarit Kristiina Saarikko
LIAF'S ADVISORY BOARD: Helga-Marie Nordby (leader), Marianne Hultman (director NNKS), Sabrina Van der Ley, Sigrid Høyforsslett Bjørnbæk, Hanne Hammer Stien and Kjetil Berge.
CURATORIAL RESEARCHER: Elisa Caldarola.
COMMUNICATION: Siren Løkaas.
INTERNATIONAL PRESS AGENCY: Margaret.
MEDIATION: Janna Thøle-Juul.
CHEFS: Øyvind Novak Jenssen and Karoline Sætre
 The rest of the staff at NNKS and team of LIAF 2022: Adriana Alves, Marianne Stokland, Agnete Tangrand and Ieva Zule.
EXHIBITION HOSTS: Maria Gradin, Solveig Elise Nordvik, Linn Knutsen, Marla Vita Gehrt and Lorenzo Imola.
MEDIATORS: Runar Arn James Paulsen, Andreas Håkstad, Antonia Schramm, Sunniva Hov Golas, Jonette Dorthea Johansen, Sunniva Birkeland Johansen, Emma Gunnarsson, Rebekka Brox Liabø, Marie Skretting and Kristin Risan.

Thanks to all contributors, partners and supporters

The project is supported by the Italian Council (10th edition, 2021), program to promote Italian contemporary art in the world by the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture.

LIAF / North Norwegian Art Centre (NNKS)
 Box 285 (post) / Fiskergata 5 (office)/ Torget 20 (venue)
 8301 Svolvær
 Lofoten, Norway

post@liaf.no
 liaf.no

post@nnks.no
 nnks.no

Denne publikasjonen ble produsert i forbindelse med LIAF 2022 i Kabelvåg.

KURATOR: Francesco Urbano Ragazzi.
GRAFISK DESIGN: Daniel Sansavini og David Giovanatto.
REDAKTØR: Francesco Urbano Ragazzi.
REDAKSJONELL RESEARCH: Elisa Caldarola, Helga-Marie Nordby og Torill Østby Haaland.
OVERSETTERE: Terje Øverås (engelsk til norsk), Christopher Monsen (engelsk til norsk), Arlyne Moi (norsk til engelsk), Lise Rangnes (tysk til norsk), Liad Hussein Kantorowicz (tysk til engelsk).
KORREKTURLESING: Liam Sprod (engelsk), Torill Østby Haaland (norsk), Helga-Marie Nordby (norsk), Arve Røed (norsk), Arne Skaug Olsen (norsk), og Line Ulekleiv (norsk),

ISBN: 978-82-93989-00-4

PRODUSENT FOR LIAF 2022: Berte Tungodden Ynnesdal.
TEKNISK PRODUSENT: Hans Christian Skovholt.
TEKNISK TEAM: Joseph Geir Helland, Ruth Alexandra Aitken og Gerhard Augustin
TEKNISK UTSTYRSLEVERANDØR: Pro Av Saarikko Oy, Jorma Saarikko, Maarit Kristiina Saarikko
LIAFS KUNSTNERISK RÅD: Helga-Marie Nordby (leder), Marianne Hultman (direktør NNKS), Sabrina Van der Ley, Sigrid Høyforsslett Bjørbæk, Hanne Hammer Stien og Kjetil Berge.
KURATORISK RESEARCH: Elisa Caldarola.
KOMMUNIKASJON: Siren Løkaas.
INTERNASJONALT PRESSEBYRÅ: Margaret.
FORMIDLINGSLEDER: Janna Thöle-Juul.
KOKKER: Øyvind Novak Jenssen og Karoline Sætre
Resten av personalet ved NNKS og LIAF 2022: Adriana Alves, Marianne Stokland, Agnete Tangrand og Ieva Zule.
UTSTILLINGSVERTSKAP: Maria Gradin, Solveig Elise Nordvik, Linn Knutsen, Marla Vita Gehrt og Lorenzo Imola.
FORMIDLERE: Runar Arn James Paulsen, Andreas Håkstad, Antonia Schramm, Sunniva Hov Golas, Jonette Dorthea Johansen, Sunniva Birkeland Johansen, Emma Gunnarsson, Rebekka Brox Liabø, Marie Skretting og Kristin Risan.

Takk til alle bidragsytere, samarbeidspartnere og støttespillere

Prosjektet er støttet av Italian Council (10. utgave i 2021), et program for å fremme italiensk samtidskunst i verden gjennom Generaldirektoratet for samtidskreativitet ved Det italienske kulturdepartementet.

LIAF / Nordnorsk kunstnersenter (NNKS)
Box 285 (post) / Fiskergata 5 (kontor) / Torget 20 (besøkslokale)
8301 Svolvær
Lofoten, Norway

post@liaf.no
liaf.no

post@nnks.no
nnks.no

LIAF Nordnorsk
Kunstnersenter



Troms og Finnmark fylkeskommune
Romsø ja Finnmárikku fylkikopjeida
Tromsian ja Finnevarkan fylkinkorjaantii



SAMFUNNSLØFTET
SpørreBank Nord-Norge



Kulturrådet



FRITT ORD

italianCouncil
Bringing our Contemporary Art to the World



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

KUNSTNERNES HUS

GIBCA
Gibson International Biennial for Contemporary Art



EVO INTERNATIONAL
IRELAND'S BIENNIAL

Thyssen-Bornemisza
Art Contemporary
Academy



Maaretta Jaukkuri
Foundation



Bergesenstiftelsen



