



Memory Wound

Minnested mellom virkelighet og virtualitet

Memory Wound

A place of memory between reality and virtuality

Ingeborg Hjorth

Forsker, Falstadsenteret

ingeborg.hjorth@falstadsenteret.no

Sammendrag

Artikkelen undersøker de digitale bildene som fulgte den svenske kunstneren Jonas Dahlbergs vinnerforslag til nasjonalt minnested for 22. juli 2011, *Memory Wound*, ved Utøya. Sommeren 2017 ble det klart at minnestedet aldri vil bli realisert som planlagt. Samtidig har konkurransebildene vært gjenstand for digital massespredning. Det foreslåtte minnestedets ikke-eksistens og sirkulasjonen av de digitale bildene kaster lys over medieringens betydning for kollektiv minneaktivitet. Artikkelen analyserer bildenes referensielle egenskaper og et utvalg eksempler fra sirkulasjonen av dem. Den viser at medieringen av vinnerforslaget i et digitalt bildemedium påvirker oppfatninger av minnestedets stedlige og temporale forankring, og leder til motstridende tolkninger av sammenhengen mellom bilde og virkelighet. Den belyser også hvordan sirkulasjonen av de digitale bildene bidrar til dannelse av minnefellesskap, samtidig som den tydeliggjør avstander mellom deltakere i kollektiv minneaktivitet.

Nøkkelord

minnested, digitale bilder, mediering, remediering, premediering, kollektiv minneaktivitet

Abstract

This article studies the digital images of Memory Wound, the winning proposal by Swedish artist Jonas Dahlberg for a national memorial to the Utøya terror attack, July 22, 2011. Norwegian authorities chose the proposal in February 2014, but abandoned it in June 2017 after protests from people living near the designated site. Meanwhile, the digital images of Memory Wound have circulated widely online. The non-existence of the planned memorial and the spread of the digital images point to the importance of mediation to collective remembering. The article analyses the referential properties of the images and a selection of examples from their circulation. It asserts that the mediation of the proposal in the medium of digital images influences conceptions of the memorial's spatial and temporal specificity, and leads to conflicting readings of the relation between image and reality. The article also demonstrates that the circulation of the digital images contributes to the formation of memory communities, and, at the same time, accentuates distances between participants in collective remembering.

Key words

memorial, digital images, mediation, remediation, premediation, collective remembering

Innledning

Bildet er ved første øyekast ikke ulikt et av 1800-tallets nasjonalromantiske landskapsmalerier. Samtidig er det så presist i detaljene at man kan ta det for å være en fotografisk gjengivelse, et utsnitt av virkeligheten. Øverst en urolig himmel, der lyset kjemper for å bryte gjennom tunge, dramatiske skyer. Under er speilingen av himmelens lys og skygge i en krusete vannoverflate som strekker seg fra forgrunnen til en fjern åsrygg ved horisonten. Fra høyre, mellom skyer og vann, skyter et nes med furutrær inn forbi bildets midte og danner en spiss, pekende mot en mørk øyformasjon i venstre bildekant. Blikket trekkes imidlertid raskt i motsatt retning, mot et landskapselement som synes fremmed og underlig: en bred kløft som skarpt skjærer gjennom neset og skiller spissen fra fastlandet. Ved kanten av kløften har to mennesker stoppet opp, små i møte med naturen og med dette voldsomme og unaturlige bruddet.



Figur 1: Jonas Dahlberg, *Memory Wound*, 2014. Foto: Jonas Dahlberg Studio.

Bildet er en av hovedillustrasjonene til kunstneren Jonas Dahlbergs forslag til nasjonalt minnsted på Sørbråten i Hole etter terrorangrepene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011 (Ill. 1). I februar 2014 brakte *Memory Wound*, som forslaget het, Dahlberg til seier i den internasjonale konkurransen om utforming av steder til minne om hendelsene. Sommeren 2017 ble forslaget skrinlagt, og landskapsmotivet som er beskrevet over, vil følgelig aldri ta form i fysisk forstand. De digitale konkurransebildene er derimot publisert gjentatte ganger. De er spredt gjennom tradisjonelle og sosiale medier, og motivet har fått feste som et symbolsk uttrykk for 22. juli-hendelsene.

Det fysiske minnstedets ikke-eksistens og konkurransebildenes spredning reiser prinsipielle spørsmål om medieringens betydning for etablering av felles forestillinger om fortiden. Hvilken betydning har det at minnstedet trer fram *gjennom* digitale bilder? Hvordan virker det digitale bildemediet inn på måten minnstedet erfares på? Og kan forholdet mellom det visualiserte minnstedet og konkurransebildene kaste lys over mer generelle karakteristika ved kollektiv minneaktivitet i dag?

For å nærme meg et svar på disse spørsmålene analyserer jeg konkurransebildene i to steg. Først retter jeg fokus mot bildenes referensielle egenskaper. Gjennom en tegnanalyse undersøker jeg bildenes komplekse og mangfoldige meningsinnhold. Deretter vender jeg oppmerksomheten mot konkrete eksempler på sirkulasjon av bildene. Ved å undersøke bruk og tolkninger av bildene og sammenligne responsen de fikk lokalt og på avstand fra det avbildede stedet, viser jeg hvordan *Memory Wounds* virkning dels er bestemt av det digitale bildemediets spesifikke egenskaper og dels av måten minnstedet trer fram på gjennom bildene. Analysen gir innblikk i hvordan medier bidrar til utvikling og spredning av felles forestillinger om fortiden, og hvordan de legger føringer for deltakelse i kollektiv minneaktivitet. Spesielt gir den grunnlag for å forstå hvordan *digitale* medier virker inn på oppfatninger av tid og rom, og hvordan de etablerer både nærhet og avstand mellom mennesker som tar del i minneaktiviteten.

Minner og medier – teoretiske perspektiver og tilnærming

Det teoretiske rammeverket for analysen er en sosiokulturelt innrettet minneteori, slik kulturanthropologen James V. Wertsch legger den fram i boka *Voices of Collective Remembering* (2002). Denne teorien går ut fra en forståelse av kollektivt minne som sosialt formede og formende representasjoner av det fortidige.¹ Wertsch introduserer begrepet «collective remembering» som alternativ til det etablerte «collective memory» for å framheve kollektivt minne som sosial aktivitet og prosess. Videre omtaler han denne minneaktiviteten som «mediated action», karakterisert av at aktører handler og ytrer seg om fortiden, og danner minnefelleskap, ved hjelp av kulturelle redskaper eller artefakter (Wertsch, 2002, s. 13, 17, 62–65).

Mediering har en sentral plass i Wertsch' minneteoretiske utlegning. Han er opptatt av at medier ikke rett og slett fungerer som nøytrale beholdere for gitte minner om det fortidige, men at ulike typer medier bidrar til å forme minner på ulike måter (Wertsch, 2002, s. 52).² Wertsch er ikke alene om å rette fokus mot denne siden av kollektiv minneaktivitet. De siste tiårene har en rekke forskere pekt på at mediering har innvirkning på hvordan vi opplever, forstår og forholder oss til det fortidige. Vårt forhold til fortiden er påvirket av særegne kvaliteter ved ulike typer medium, av hvordan individuelle artikuleringer viderefører eller bryter med mediespesifikke konvensjoner, og hvordan minnekonstruksjoner sirkulerer på tvers av ulike medier (se for eksempel Rigney, 2005; Hoskins, 2009; Neiger, Meyers & Zandberg, 2011; Erll & Rigney, 2012; Bond, Craps & Vermeulen, 2017, s. 13; Assmann, 2017). Min undersøkelse er et bidrag til denne typen minneforskning, som enkelte har foreslått å definere som et eget felt under merkelappen «media memory» (Neiger, Meyers & Zandberg, 2011).

Begrepet medium (av lat. *i midten, mellom*) viser til bindeleddet i enhver form for kommunikasjon. I minnekulturell sammenheng betegner det både spesifikke symbolske og materielle minnebærere, redskaper for artikulering av minner, og teknologier for lagring og distribusjon (Erll, 2011a, s. 120–123). I denne artikkelen reserverer jeg begrepet medium for individuelle artikuleringer. Jeg betrakter minnstedet *Memory Wound* som et medium. Likedan betrakter jeg de massesirkulerte digitale bildene av minnstedet som medier. De mediale redskapene som disse artefaktene eksemplifiserer – minnstedetsmediet og det digitale bildemediet – omtaler jeg i det følgende som medietyper.

1. Dette er en grunntanke i det tverrfaglige feltet minnestudier, og kan spores tilbake til sosiologen Maurice Halbwachs' tidlige bidrag til teoretisering omkring kollektivt minne (Halbwachs, 2011, s. 139–149).
2. Wertsch konsentrerer seg i hovedsak om tekstlige fortellinger. Han nevner imidlertid også filmer, minnesteder og utstillinger som eksempler på kulturelle redskaper som aktører benytter seg av i kollektiv minneaktivitet.

Wertsch, som bygger sin teori på bakhtinske ideer om språk, legger vekt på to funksjoner som spiller sammen i enhver mediering av fortiden. På den ene siden er det en referensiell funksjon, som handler om mediets forhold til sitt historiske objekt. På den andre siden er det en dialogisk funksjon, som handler om dets forhold til andre medier. Den dialogiske funksjonen lar mediet peke både mot fortid og framtid, ved at det svarer på tidligere og foregriper etterfølgende medieringer (Wertsch, 2002, s. 57–60). Denne dobbeltheten i mediets funksjon kan gjenfinnes i begrepet *remediering*, som er introdusert av medieforskerne David Jay Bolter og Richard Grusin (1999) og tatt opp av minneforskere som Astrid Erll og Ann Rigney (2012). Sistnevnte slår fast at «[just] as there is no cultural memory prior to mediation there is no mediation without remediation» (Erll & Rigney, 2012, s. 4). Remedieringen innebærer at enhver mediering av fortiden også medierer medieringen selv. Mediet inngår i en prosess der nye artikuleringer kommenterer, reproducerer og erstatter tidligere artikuleringer. Denne dynamikken får en tilleggsdimensjon i tilfellet *Memory Wound*, fordi minnestedet foreligger som et *premediert* medium. Det er kun tilgjengelig gjennom konkurransebildenes visualisering av en *framtidig* virkelighet. Begrepet premediering er anvendt av Richard Grusin (2004) om en egen medielogikk som har gjort seg særlig gjeldende i kjølvannet av terrorangrepene 9/11. Denne logikken innebærer en dreining av oppmerksomheten fra det som *har hendt* til det som *kan komme til å hende*, og som dermed kan forberedes, forandres eller forhindres.³

Perspektivene jeg her har gjort rede for, har konsekvenser for min analyse på to måter. For det første har de betydning for hvordan jeg avgrenser og definerer studieobjektet. Jeg betrakter Dahlbergs konkurransebilder som kulturelle artefakter og minnemedier, brukt først av kunstneren og siden av andre aktører i ytringer om 22. juli. De er også premedieringer av et annet minnemedium, det foreslåtte minnestedet. For det andre har perspektivene betydning for hvordan jeg nærmer meg bildene. Jeg retter først oppmerksomheten mot bildenes *potensielle* betydninger ved hjelp av en tegnanalyse basert i begreper fra Charles Sanders Peirces (1994) generelle tegnteori. Deretter analyserer jeg konkrete ytringer der bildene inngår i samspill med ulike tekstlige utsagn. Eksemplene er valgt ut for å vise noe av variasjonen og kompleksiteten i materialet, og spesielt for å belyse hvordan mediets referensielle og mediespesifikke egenskaper har betydning for minneaktivitet.

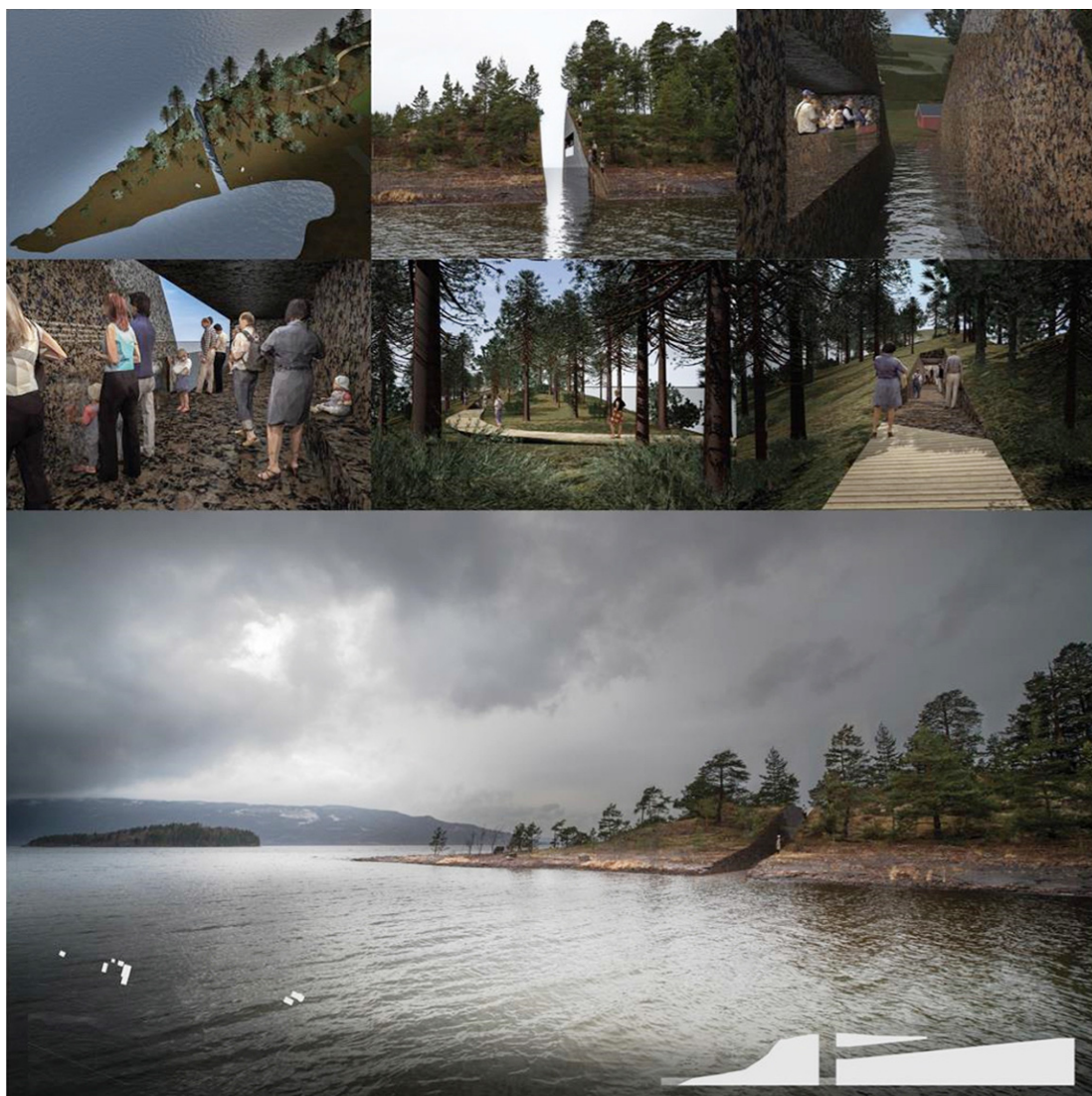
Bildene av Memory Wound

I alt syv illustrasjoner fulgte Jonas Dahlbergs forslag *Memory Wound* i konkurransen om nasjonale minnesteder etter 22. juli (Ill. 2). Alle var utsnitt av en digital modell av stedet som skulle markere minnet om dagen da høyreekstremisten Anders Behring Breivik gjennomførte et bombeangrep med åtte dødsofre i regjeringskvartalet i Oslo, og deretter skjøt og drepte 69 deltakere på AUFs sommerleir på Utøya. *Memory Wound* skulle ifølge Dahlbergs konseptbeskrivelse ta form som et 3,5 meter bredt kutt gjennom den lille odden Sørbråten på landsiden nærmest Utøya.⁴ Konkurransebildene ga inntrykk av forslaget romlige virkinger sett fra ulike perspektiver. Ett viste minnestedet sett ovenfra, to fra innsiden av kuttet, to fra veien som skulle lede besøkende fram til det, og to fra strandkanten innenfor odden. De to sistnevnte bil-

3. Grusin legger særlig vekt på en økende tendens i nyhetsmediene til å rapportere om framtidsscenarioer og spesielt om mulige katastrofer. Et hjemlig eksempel på denne typen premediering er norske nyhetsmediers rapportering om et framtidig ras i fjellpartiet Mannen (Kverndokk, 2015, s. 263–264).

4. *Memory Wound* var del av et overordnet konsept for nasjonale minnesteder. Dette inkluderte også forslag for et midlertidig og et permanent minnested i regjeringskvartalet, som begge skulle utformes ved hjelp av naturmassen fra kuttet på Sørbråten (Dahlberg, 2014).

dene var særlig forseggjorte, og kom til å tjene som forslaget hovedillustrasjoner. Her hadde kunstneren smeltet utsnitt av modellen sammen med fotografier tatt på stedet, og bearbeidet videre ved å overdrive bildedybden, legge til lyseffekter og forsterke kontraster.



Figur 2: Jonas Dahlberg, *Memory Wound*, 2014. Faksimile fra konseptbeskrivelsen. Foto: Jonas Dahlberg Studio.

Hensikten med illustrasjonene var først og fremst å overbevise juryen i minneste konkurranse. Bildene skulle visualisere det kunstneriske konseptet, og illustrere – eller premediere – den fysiske stedsutformingen. De skulle i utgangspunktet ikke opptre som selvstendige uttrykk, men ses i sammenheng med hverandre, de øvrige elementene av konseptbeskrivelsen og landskapet omkring Sørbråten. I praksis ble de imidlertid mer og mindre frakoplet denne konteksten, idet de ble distribuert og tatt i bruk i ulike kanaler på nett.

Da juryen (nedsatt av statens kunstfaglige organ KORO) offisielt pekte ut Dahlbergs forslag som konkurransens vinner 27. februar 2014, ble digitale kopier av samtlige illustrasjoner gjort offentlig tilgjengelig via et online «press kit» (KORO, 2014). Nyheten om vinnerforslaget spredte seg raskt over hele verden på samme måte som nyhetene om terrorangrepet hadde gjort det – i analoge, digitale og sosiale medier. I løpet av kort tid var konkurransebildene kopiert og delt utallige ganger. Spredningen av de to mest fotorealistiske illustrasjonene var spesielt stor. Originale, beskårne, redigerte og komprimerte versjo-

ner ble trykket i papiraviser, innlemmet i nyhetsartikler på nett, vist på TV-skjermer og delt via digitale plattformer som Twitter og Facebook. I dag gir et søk på disse bildene i søkemotoren Google Images over 25 milliarder treff.⁵

Minnestedet skulle etter planen stå ferdig til årsmarkeringen 2015. Økende lokal motstand førte imidlertid til gjentatte utsettelse. Sommeren 2017 besluttet regjeringen å avbryte arbeidet med å virkeliggjøre forslaget (KUD, 2017).⁶ Dahlbergs minnesår vil forbli et urealisert minneste. Like fullt har *Memory Wound*, slik det er premediert i konkurransebildene, erobret seg en posisjon blant verdens mest kjente moderne minnesteder. Det er holdt fram og omtalt i en rekke vitenskapelige og populærvitenskapelige publikasjoner,⁷ det har vunnet priser i flere ulike sammenhenger,⁸ og internasjonale kulturpersonligheter har omtalt det som «one of the most important public works of art in the Nordic region in our time» (Balka et al., 2016).

Ved to anledninger valgte Dahlberg og KORO å publisere nye illustrasjoner som skulle tydeliggjøre hvordan minnstedet ville bli i virkeligheten. Første gang var våren 2014 da lokale protester utløste en offentlig debatt om den planlagte utformingen. Andre gang var våren 2016 da regjeringen forsøkte å komme motstanderne av forslaget i møte ved å tilby lokale skjermingstiltak (Ill. 3). Hensikten var å vise at det planlagte minnstedet ikke ville framstå like mektig og brutalt som det var framstilt i konkurransebildene: «bildene som så langt har vært vist [har kanskje] skapt et litt feilaktig inntrykk av dimensjonene på prosjektet (...) Det har vært idealiserte konkurransebilder for å tydeliggjøre ideen», uttalte KORO i april 2014 (NTBtekst, 2014). De nye illustrasjonene ble imidlertid kun gjenstand for begrenset spredning og kom aldri til å erstatte konkurransebildene. De opprinnelige bildene av *Memory Wound* har i stedet forblitt et viktig element i 22. juli-minnets visuelle repertoar. Det er disse som er gjenstand for analyse i det følgende. Først som representasjoner av en fortidig hendelse, et geografisk sted og et framtidig minneuttrykk – deretter som kulturelle artefakter tolket og brukt av ulike deltakere i minneaktivitet etter 22. juli.

Et komplekst tegns spill

Illustrasjonene av *Memory Wound* arter seg som tegn, det vil si som meningsbærende enheter eller representasjoner. En rekke forsøk på å utvikle en egen bildesemiotikk har vist at bilder er spesielt komplekse tegn (Karlsson, 1996, s. 109). «Ethvert bilde er polysemisk», skriver Roland Barthes, og denne polysemien «skaper en spørrende holdning til meningen» (Barthes, 1994, s. 27). I denne første delen av analysen vil jeg rette oppmerksomheten mot kompleksiteten i bildenes forhold til det de representerer. Jeg vil vise hvordan deres mange-tydighet spiller opp til ulike måter å forstå og forholde seg til bildene på.

Ved hjelp av Peirces begreper ikon, symbol og indeks, vil jeg forsøke å identifisere forbindelser mellom Dahlbergs konkurransebilder og det de betegner.⁹ Jeg forholder meg til

5. Tallet er basert på online søk 02.05.2018. Resultatet, som ved hjelp av avanserte algoritmer finner fram til identiske og *lignende* bilder, gir ingen sikre tall for hvor mange kopier av bildene som finnes på nett. Det er likevel en indikasjon på spredningens omfang.
6. For en nærmere beskrivelse av bakgrunnen for dette vedtaket, se Hjorth & Gjermhusengen (2017) og Hjorth (2018).
7. Se for eksempel Sturken (2014), Manly et al. (2014, s. 120–125), Meyer (2015, s. 87–98), Young (2016), Reitan (2016), Fagerland (2016), Hjorth & Gjermhusengen (2017), Knudsen & Ifversen (2017), De Turk (2017) og Heath-Kelly (2017).
8. Et halvt år etter vinnerkåringen ble *Memory Wound* tildelt førsteplass i kategorien «Spaces» under den årlige Innovation By Design Awards and Conference i New York (Wilson 2014). Det fikk plass på det anerkjente arkitektur- og design-magasinet Domus' liste over verdens femten «best art stories of 2014» (Domus 2014). Og i januar 2017 ble det tildelt den svenske avisen Dagens Nyheter kulturpris (Dagens nyheter 2017).
9. Det jeg i det følgende velger å omtale som *det betegnede* svarer til det Peirce (1994, s. 95–98) omtaler som *objekt*, og Barthes (1994, s. 22) i tråd med Saussure omtaler som *signifikat*.



Figur 3: Illustrasjon av *Memory Wound*, basert på fotografi tatt i mars 2016, før og etter planlagte skjermingstiltak. Foto: Jonas Dahlberg Studio/IN'BY/Statsbygg.

bildenes tilsiktede betydning slik den er definert av Dahlbergs konseptbeskrivelse (Dahlberg, 2014). Beskrivelsen klargjør for det første at bildene primært viser til kunstnerens idé for et minnested. Videre fastslår den at bildene som illustrasjoner av dette tenkte minneste-

det viser til et konkret, geografisk område (identifisert som et stykke Norge, nærmere bestemt landskapet omkring Utøya og Sørbråten), og til en spesifikk historisk hendelse (terroren 22. juli 2011). Hensikten med analysen er å avdekke hvordan uttrykk og innhold relaterer til hverandre og muliggjør bestemte meningseffekter. Spesielt vil jeg fokusere på hvordan de referensielle egenskapene legger til rette for romlige og temporale forestillinger.

Peirces begreper viser til ulike måter som tegn forholder seg til det betegne på, og som avgjør hvordan de gir mening for en tolkende bevissthet. Ikonet framviser bestemte egenskaper eller kvaliteter som det deler med det betegne, og som gjør det mulig å gjenkjenne eller forestille seg en parallell til bildets motiv i den virkelige verden. Symbolet er et mer vilkårlig tegn, som gir mening gjennom assosiasjoner ut fra kjennskap til konvensjonelle regler og kulturelle koder. Indekset *peker* ved at det står i en fysisk eller kausal forbindelse til det betegne (Peirce, 1994, s. 116–134). I bildemediets fortettede tegnsystem er disse ulike tegnfunksjonene flettet inn i hverandre. Jeg skal her forsøke å holde dem fra hverandre og samtidig identifisere forbindelser mellom dem. For ikke å gjøre oppgaven unødvendig komplisert konsentrerer jeg meg om den ene av Dahlbergs hovedillustrasjoner, som er beskrevet i artikkelens innledning (Ill. 1).

Ved første øyekast framstår dette bildet, gjennom sin fotorealistiske detaljrikdom, som gjengivelse av en virkelighet – som *ikon*. Det formidler en mimetisk likhet mellom illustrasjonen og landskapet med det foreslåtte minnestedet. Framvisningen av ulike landskapselementer (vannet, odden, øya og åsene), og forholdet mellom dem, gjør at mennesker som kjenner stedet, kan gjenkjenne det i bildet. Andre kan danne seg en forestilling om stedet ut fra bildekomposisjonen. Bildene aktiverer en likhetsrelasjon både mellom bildeverdenen og det eksisterende landskapet, og mellom bildeverdenen og minnestedsideen. Det vekker ikke bare gjenkjennelse, men skaper også forventninger om hvordan det framtidige minnestedet vil framstå. Representasjonen av minnestedets utforming etablerer dessuten en mimetisk forbindelse til landskapet som helhet og dermed til fysiske rammer omkring hendelsene 22. juli 2011. Dette skjer ved at minnestedets kutt gjennom odden skaper en naturform som etterligner øya der drapene skjedde, og gapet mellom den og vitnene på landsiden.

Bildets *symbolske* referanser knytter seg til visuelle egenskaper som danner grunnlag for kulturelt bestemte konnotasjoner. Disse tilleggsbetydningene åpner for bestemte måter å forstå det betegne landskapet, minnestedet og den historiske hendelsen på. Jeg skal her ta for meg to slike referanser. Begge tilhører det Barthes (1994, s. 25) omtaler som «estetiske signifikater». De kan også karakteriseres som remedieringer, det vil si som eksempler på en medieintern dynamikk som går ut på å kommentere, reprodusere eller reformulere andre medier (Erlil & Rigney, 2012, s. 3). Den første av disse referansene handler om bildekomposisjonens likhetstrekk med det nasjonalromantiske landskapsmaleriet, den andre om det premedierte minnestedets formale forbindelser til en moderne minnestedstradisjon.

En rekke kompositoriske grep gir Dahlbergs illustrasjon en karakter som minner om 1800-tallets nordiske landskapsmaleri, slik det for eksempel er representert i Hans Gudes *Vestlandsfjord* fra 1862 (Ill. 4). Blant særlig merkbare fellestrekk er inndelingen av motivet i en forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn, brytningen av lyse mot mørke og skyggefulle partier, vektleggingen av det omskiftelige skylagets atmosfæriske virkninger, og kontrasteringen av små menneskeskikkelser mot mektig natur. Denne referansen gjør at Dahlbergs illustrasjon framstår som mer enn en etterligning av et bestemt landskap. Det får også karakter av et ekspressivt *uttrykk*, en levendegjøring av motivet på et psykologisk plan. Den romantiske bildetradisjonen som illustrasjonen bringer i spill, er preget av forestillingen om en forbindelse mellom natur og nasjonal identitet eller mentalitet (Gunnarsson, 1998, s. 2). Dette peker ut en retning for tolkninger av konkurransebildets motiv. I lys av denne bilde-

tradisjonen kommer *stedet* til å framstå som *et nasjonalt landskap*. Bildeverdenens ytre landskap framstår videre som metafor for *et indre landskap* eller *psyke*. Og minnstedets form som et kutt i landskapet lar den fortidige hendelsen framstå som en skade i denne psyken. Kuttets form og dimensjoner gir inntrykk av at det er forårsaket av krefter større enn mennesket selv. Det er imidlertid ikke snakk om barske naturkrefter, som i Gudes vestlandsmotiv. Skarpt og mørkt skjærer det gjennom odden og vitner om et brått, voldsomt og naturstridig overfall. Menneskeskikkelsenes rolige tilstedeværelse forteller at katastrofen er over. Stemningen er likevel trykkende, og spenningen i himmelens lys og mørke uavklart. Trekker skyene sammen til storm, eller er lyset i ferd med å bryte fram og atmosfæren ved å lette?



Figur 4: Hans Gude, *Vestlandsfjord*, 1862. Foto: Nasjonalmuseet/ Morten Thorkildsen.

Kuttet i landskapet bryter med forventningene til et romantisk landskapsmaleri. Samtidig aktiverer det en annen «estetisk signifikat» som styrker lesningen av bildet som uttrykk for en mental tilstand. Utformingen av minnstedet som en kløft eller åpning i naturen bærer referanser til en særegen og innflytelsesrik moderne minnstedstradisjon. Forskningslitteraturen omtaler denne tradisjonens estetiske repertoar med begreper som «negative-form» (Young, 2016, s. 326–327), «anti-monumentality» (Stevens, Franck & Fazakerley, 2012, s. 956), og «strategy of absence or disappearance» (De Turk, 2017, s. 83). Typisk for dette repertoaret er at det snur om på det tradisjonelle monumentets former. Det legger vekt på fravær framfor nærvær, nedsenkede strukturer framfor opphøyde objekter, spredte og fragmentariske former framfor enhetlige og sentrerte komposisjoner. De siste tiårene er repertoaret tatt i bruk i en rekke minnsteder for å gi form til fortellinger om historiske bruddfaringer. Det fremste referanseverket blant disse minnstedene er *Vietnam Veterans Memorial* i Washington DC (Ill. 5).¹⁰ Det premedierte *Memory Wound* har klare likhetstrekk med

10. Flere forskere legger vekt på hvordan VVM har kommet til å definere en moderne minnstedstradisjon. Se f.eks. Saltzman (2006, s. 22), Young (2016, s. 326) og De Turk (2017, s. 83).

nettopp dette verket, som sprang ut av kunstneren Maya Lins «impulse to cut open the earth» (Swerdlow, 1985, s. 557). Lik VVMs V-formede kutt i bakken på USAs National Mall lar Dahlbergs kutt i det norske landskapet de historiske hendelsene framstå som et uhelbredelig sår, et nasjonalt traume.



Figur 5: Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, 1982. Foto: Ingeborg Hjorth (2016).

Avtrykk, forsenkninger, hulrom, rifter og kratere er figurer som går igjen i den moderne minnestradisjonen som redskaper for å synliggjøre og konkretisere opplevelser av tap og fravær. Kunsthistorikeren Lisa Saltzman gjør oppmerksom på at disse figurene er hentet fra «the semiotic realm of the index» (Saltzman, 2006, s. 20), det vil si den typen tegn som opererer ved hjelp av en fysisk eller kausal forbindelse til det betegnede. Både kuttet gjennom odden og måten odden strekker seg som en pil eller pekende finger mot åstedet på Utøya, framstår som indeksikalske tegn. Her er det imidlertid snakk om en indeks tømt for sin egentlige semiotiske funksjon. Hendelsene på Utøya etterlot seg ingen varige fysiske spor i landskapet, ikke noe avtrykk, ingen indeks. Såret og den pekende gesten er forsinkede, fiktive spor, en måte å *symbolisere* det som er ugjenkallelig fraværende.

Konkurransbildet bærer likevel også *indeksikalske referanser* i mer egentlig forstand. Det står i et faktisk kausalt forhold til den virkeligheten det representerer. Dels handler dette om Dahlbergs bruk av fotografi som bildegrunnlag, dels handler det om den datagenererte skissens premediering av minnstedet. Fotografiet peker tilbake på en tilstedeværelse i fortiden. Selv om bildet er bearbeidet i ettertid, og selv om det er uklare skiller mellom bildets fotografiske og datagenererte bildeelementer, vitner det om at landskapet også er registrert eller innfanget på mekanisk vis. Det inngir, med Roland Barthes formulering, en bevissthet om motivets «har-vært-tilstede» (Barthes, 1994, s. 30–31), det vil si dets eksistens idet fotografiet ble tatt. Samtidig er det altså en motsatt kausal forbindelse mellom bildet og et mulig framtidig sted. Det kommuniserer også et *skal-bli*, som står i et spenningsforhold til fotografiets *har-vært*. Bildets motiv er med andre ord forbundet både med en fortidig og framtidig virkelighet.

Gjennom sine referensielle egenskaper gir bildet form til minnet om 22. juli, som en hendelse forankret i og samtidig løsnet fra tid og rom. Jeg har vist hvordan bildet refererer til et eksisterende sted gjennom ikoniske og indeksikalske tegnfunksjoner. På samme måte formidler det også en ikke-eksisterende, framtidig utgave av stedet, der et annet tegn er skrevet inn i landskapet. Jeg har dessuten vist hvordan bildet refererer til en fortidig virkelighet, både gjennom mimetiske forbindelser og ved hjelp av en symbolikk som også rommer en fiktiv indeksikalitet. Bildet kopler den historiske hendelsen, det geografiske stedet, og minnstedsideen ytterligere sammen ved hjelp av estetiske signifikater. Ved å spille på referanser til det romantiske landskapsmaleriet og til en moderne minnstedstradisjon, framstiller bildet både landskap og minnstedside som deler av et hele og som symbolske uttrykk for en psykologisk tilstand dypt preget av de historiske hendelsene.

Slik formidler konkurransebildenes visualisering av minnstedet en kraftfull tolkning av 22. juli-minnet. Ulike tegnfunksjoner spiller sammen, og legger til rette for en forståelse av 22. juli som en stedsspesifikk hendelse av betydning langt ut over sin lokale forankring, og som en fortidig hendelse med virkninger inn i nåtid og framtid. Samtidig er sammenfiltringen av fortid og framtid, av en konkret stedlighet og abstrakte stedsforestillinger, og av virkelighet og fiksjon, forhold som kompliserer lesningen. Bildenes tegnspill skaper et overskudd av mening. Det gjør bildene flertydige og åpner opp for misforståelser. Framfor alt gjør det skillet mellom det premedierte minnstedet og bildemediet uklart. Bildene tillegger på den ene siden stedet bestemte egenskaper (dramatikk, storslagenhet) som det ikke nødvendigvis ville komme til å ha i virkeligheten (jf. den tidligere nevnte uttalelsen fra KORO om konkurransebildenes idealisering av motivet). På den andre siden låner bildene kraft av det fysiske stedet, ved å framstå som vinduer mot virkeligheten. Tilstedeværelsen av minnstedet som et medium i mediet skaper spenninger og motsetninger som gir rom for vidt forskjellige tolkninger og anvendelser. I det følgende skal jeg vise hvordan disse spenningene og motsetningene er aktivert i konkrete ytringer om og ved hjelp av bildene. Spesielt vil jeg belyse hvordan formidlingen av det komplekse tegnspillet i et *digitalt* bildemedium åpner for til dels motstridende tolkninger og svært ulike måter å delta i minneaktivitet på.

Et virtuelt minnsted

Premedieringen av minnstedet *Memory Wound* i digitale bilder bringer motstridende mediale egenskaper i spill. Minnstedet representerer «one of the oldest of memory's *techné*», en medietype med dype røtter i historien (Dickinson, Blair & Ott, 2010, s. 25). Grunnleggende dreier det seg om en stedliggjøring av minner, det vil si en forankring av fortidsforståelser i geografisk definerte steder. Det digitale bildemediet representerer på sin side nye medieteknologier, som typisk viser medierte minner som spredte, uforankrede og samtidig allestedsnærværende (Hoskins, 2011a). Sirkulasjonen av konkurransebildene er betinget av det digitale bildemediets fysiske egenskaper. Bildene foreligger som datapakker, tilgjengelig gjennom strømmer av binære koder, som gjør dem flyktige, men også muliggjør uendelige gjentakelser. De er ikke avhengig av en materiell forankring, men kan opptre eller befinne seg mange steder samtidig. De er heller ikke bundet til sin opprinnelige kontekst eller låst til sin opprinnelige form. De har en fragmentarisk og ustabil karakter, som legger til rette for uforutsigbare reiser, sammenkoplinger og variasjoner. Samtidig er det premedierte minnstedets egenskaper bestemmende for hvordan ulike aktører forholder seg til og bruker bildene.

Dahlbergs konkurransebilder ble først spredt sammen med nyheten om juryens valg av minnstedsforslaget. Innen kort tid opptrådte bildene både i lokale, nasjonale og interna-

sjonale nyhetsmedier, og ble samtidig gjenstand for oppmerksomhet og samtale i sosiale medier verden over. Ved å dele og kommentere bildene ble mennesker med ulik grad av nærhet til det avbildede stedet, de historiske hendelsene og den kulturelle konteksten omkring minnstedsforslaget, deltakere i kollektiv minneaktivitet etter 22. juli. Bildene kom til å fungere som felles referansepunkt som forbandt mennesker på tvers av geografiske og sosiale skiller. Samtidig vitner bildenes mange opptredener om at ulike mennesker opplevde og forholdt seg til dem på ulike måter. Spesielt synliggjorde sirkulasjonen av bildene et gap mellom de få som hadde personlig tilknytning til landskapet omkring Sørbråten, og de mange som baserte sin forståelse på mer diffuse forestillinger om motivets stedlighet.

Lokalt representerte premedieringen av minnstedet først og fremst et varsel om en forandring av hverdagslige omgivelser, et inngrep som beboere i området oppfattet som brutalt og invaderende. Flere betraktet planene for minnstedet som respektløst overfor dem som hadde erfart terroren på nært hold, og som opplevde at drapene på Utøya også var et overfall på deres hjemsted:

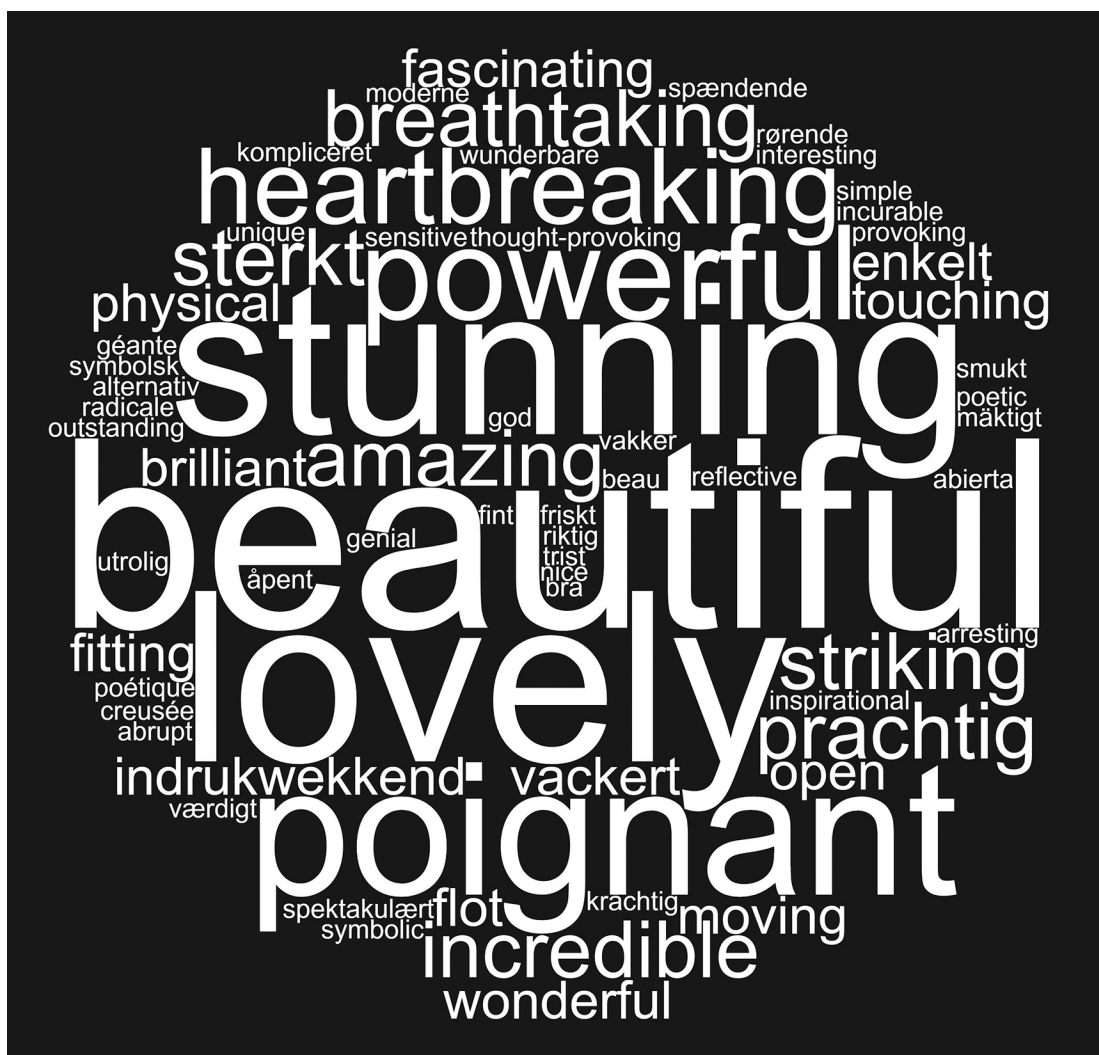
Dere glemmer at det er noen som skal bo midt oppe i alle disse minnene og sorgen! 22. juli 2011 ble vi sjokkerte vitner til en av verdens verste terrorhandlinger [...] Beboerne på Utstranda er også «ofre» i denne saken. Vi har også sår som skal gro. Vi har også krav på respekt! Vi vil også komme videre og ikke «dvele» ved tragedien på Utøya i all overskuelig framtid! [...] Dette er vår HVERDAG! Dette er ikke noe vi kan VELGE å oppsøke! (Beboere på Utstranda, 2014)

I løpet av de to første månedene etter vinnerkåringen trykte lokalavisen *Ringerikes Blad* bildene mer enn 30 ganger. Her fikk de illustrere nyhetsartikler og leserinnlegg som i stadig økende grad dreide seg om en lokal uvilje mot planene. Omtalen av forslaget viser at bildene hadde en særegen negativ virkning på lokalt plan. Den viser at konseptuelle poeng som bildene formidlet ved hjelp av estetiske virkemidler ble tolket bokstavelig som egenskaper ved det framtidige stedet. Det hjalp ikke at kunstneren påpekte at ingen i virkeligheten ville kunne se minnstedet på den måten bildene framstilte det, at det ville framstå som et svært privat sted, og at det bortimot ville være usynlig for de fleste som skulle bo eller bevege seg i området (Dahlberg, 2014). Bildene fortalte noe annet. De viste «et stort sår i naturen» (Lie, 2014), et «påtrengende», «ruvende», «enormt» minnesmerke (Banggren, 2014), et «voldsomt» og «spektakulært» inngrep (Ullern, 2014), et uttrykk som endret og omdefinerte hele landskapet og «[ofret lokalmiljøet] til fordel for 'Verdenssamfunnet'» (Ruud, 2014).

Betraktet på avstand fra det avbildede stedet vakte bildene derimot overveiende positive reaksjoner. På Twitter, der bildene og nyheten om minnstedsforslaget ble delt, sitert og kommentert, viser aktiviteten den første uken etter vinnerkåringen at mange anerkjente Dahlbergs idé som et treffende og gripende uttrykk for 22. juli-hendelsene (Ill. 6). Også på avstand gjorde bildene primært inntrykk som visualisering av et unikt, fysisk håndgripelig og romlig medium. Den internasjonale omtalen reflekterte imidlertid vagere forestillinger om mediets stedlige forankring og ga generelt mindre oppmerksomhet til den konkrete, lokale konteksten omkring forslaget. Minnstedets geografiske plassering ble typisk presentert som «the Norwegian landscape» (Hutchinson, 2014), eller også misvisende som «the island of Utøya» (Campbell-Dollaghan, 2014).

Mens lokalsamfunnets reaksjoner på minnstedsforslaget var starten på en langvarig kamp mot en framtidig virkeliggjøring av *Memory Wound*,¹¹ vitner sirkulasjonen av bil-

11. Enkeltheter i denne kampen for å endre minnstedspanene er nærmere gjort rede for og analysert i Hjorth & Gjermhusengen (2017) og Hjorth (2018).



Figur 6: Ordsky av adjektiver brukt i omtale av Dahlbergs minnestedsforslag på Twitter den første uken etter at forslaget ble kåret til vinner i den internasjonale konkurransen. Illustrasjonen er generert på grunnlag av 200 tweets med emneknaggene #utøya, #utoya, #22juli, #norway delt i perioden 27.2.2014–6.3.2014.

dene både internasjonalt og nasjonalt om at minnestedet fikk en betydelig virkning uavhengig både av fysisk og temporal forankring. Et halvt år etter at bildene var offentliggjort, annonserte det amerikanske forretningsmagasinet *Fast Company* at Dahlbergs idé var tildelt førsteplass i kategorien «Spaces» i deres Innovation By Design Awards. Minnestedet ble presentert med en av Dahlbergs hovedillustrasjoner og følgende tekst: «Norway's Utøya island [sic] will be cleaved in half, to commemorate the 2011 massacre there» (Wilson 2014, 15.10.). På samme tid ble minnestedet løftet fram i det danske museet KØS' store utstilling *Magt Minder Mennesker – Mindesmærker i dag*. Her figurerte det som det eneste urealiserte blant en rekke internasjonale eksempler på «nye og banebrydende mindesmærker» (Manly et al., 2014, s. 7).

Også i vitenskapelige publikasjoner er *Memory Wound* sammenstilt med andre minnesteder og omtalt på måter som gjør plasseringen i tid og rom uklar (se f.eks. Meyer, 2015; De Turk, 2017; Heath-Kelly, 2017; Knudsen & Ifversen, 2017). Et eksempel er kunsthistoriker Siri Meyers beskrivelse av minnestedsforslaget i boka *Kunst og etikk*, der hun foregriper en kroppslig erfaring av det visualiserte stedet:

Kunstopplevelsen begynner inne på Sørbråten, hvor en sti leder oss gjennom skogen. Stien munner ut i en tunnel som går under vannet der fjellet er sprengt vekk. Når vi kommer opp i lyset igjen, kan vi stå og se over til den andre siden, hvor navnene på ofrene er skrevet inn i steinen. Vi når ikke fysisk frem til de døde, avstanden er for stor. Men i tankene kan vi hedre deres minne. *Memory Wound* lukker ingen ute (Meyer, 2015, s. 98).

Beskrivelsen er interessant fordi den vitner om hvordan betrakteren ser *gjennom* de digitale bildene og omtaler motivet som et fysisk rom hun kan bevege seg rundt i. Det forestilte stedet er samtidig uten kontakt med sin lokale kontekst. Det framtrer som et romlig *kunstverk* mer enn som geografisk bestemt sted. Passasjen er også interessant fordi den omtaler kunsterfaringen i presens. Det er ikke bare den stedlige sammenhengen som er utydelig. *Memory Wounds* temporalitet er også utsatt for forskyvning. Beskrivelsen reflekterer hermed grunnleggende trekk ved digitale mediers virkemåte, slik minneteoretikeren Aleida Assmann (2017, s. 72) oppsummerer dem: «whatever is being communicated (...) is disrupted from its point of origin and disconnected from the time regime of scheduled events to be reconnected in an ongoing 'broad present'».

Stedlige og temporale forskyvninger kommer enda tydeligere til uttrykk i sirkulasjonen av bildene i sosiale medier. Eksempler på dette viser dessuten hvordan det digitale bildemediet legger til rette for koplinger mellom aktører med ulik tilknytning til de historiske hendelsene og med sprikende utgangspunkt og mål for deltakelse i minneaktivitet. I møte med internettbrukere som forholdt seg til bildene som handlende, kreative aktører, og ikke bare som mottakere og betraktere, ble *Memory Wound* satt inn i nye sammenhenger og bildene gitt andre funksjoner enn de var tildelt i utgangspunktet. To ytringer publisert på Twitter skal her få illustrere dette poenget.

Det første er en bildetweet som den britiske kulturpersonligheten Jonny Geller la ut 23. juli 2016 (Ill. 7). Tweeten viser en av minnstedsforslagets hovedillustrasjoner med følgende tekst: «5 years ago a maniac went on a killing spree in Utoya, Norway. Their memorial is breathtaking – called Memory Wound» (Geller 2016). Det andre eksemplet er en tweet fra den norske kontoen @kaffekjele 8. november 2017 (Ill. 8). Denne viser en manipulert versjon av samme bilde, der skuespilleren Tom Cruise er satt inn i et luftig sprang over kuttet på Sørbråten. En kort tekst følger bildet: «Respektløst av Tom Cruise imo [in my opinion, forf.anm.]» (kaffekjele 2017, 8.11). Tweeten ble lagt ut i forbindelse med at Cruise var i Norge, fordi en av de spektakulære scenene i den sjette filmen i *Mission: Impossible*-serien skulle spilles inn på det norske fjellplatået Preikestolen. I Gellers tweet, som raskt fikk over 800 «likerklikk» og ble delt mer enn 700 ganger, ble konkurransebildets visualisering av minnstedet brukt i anledning femårsdagen for terrorangrepet, det vil si i en type performativ minnehandling på nett. Teksten som fulgte bildet, lot det framstå som om minnstedet eksisterte, og som om stedet i sin tur tilbød et vindu mot fortiden. I sin manipulerede utgave høsten 2017 var konkurransebildet brukt som underlag for et mem, en visuell vits, som tok bildets umiddelbare gjenkjennbarhet for gitt. Tweeten anvendte bildet av *Memory Wound* som et visuelt tegn uten behov for forklaring, og kommenterte dets status ved å sammenholde det premedierte minnstedet med nasjonalikonet Preikestolen.

De to måtene å betrakte og bruke konkurransebildet på tydeliggjør det jeg tidligere har vist til som (re)medieringens doble funksjon (Wertsch, 2002, s. 60; Erll & Rigney, 2012, s. 3–5). Gellers tweet framhever mediets referensielle gjennomsiktighet, det vil si hvordan det gir inntrykk av en direkte tilgang til virkeligheten. @kaffekjeles mem understreker mediets dialogiske relasjon til andre medier. Ved å sammenstille *Memory Wound* med en underholdningsfilm der spektakulære landskap er brukt som kulisser, retter det oppmerksamhe-



Figur 7: Tweet fra kontoen @JonnyGeller 23.7.2016 kl. 03:53, Twitter.



Figur 8: Tweet fra kontoen @kaffekjele 8.11.2017 kl. 07:45, Twitter.

ten mot medieringen av minnestedet. På hver sin måte plasserer de to eksemplene *Memory Wound* mellom virkelighet og fiksjon. @kaffekjele gjør det gjennom en humoristisk kommentar til mediens sammenfiltrering av reelle og virtuelle verdener. Gellers tweet gjør det ved å framkalle forvirring og usikkerhet omkring minnestedets eksistens: «Is this real?», spurte en Twitter-bruker i kommentarfeltet under bildet. Flere responderte med å påpeke stedets ikke-eksistens: «I don't think it got built, unfortunately», «Never gonna happen», «doesn't exist though. Never made it past the drawing-board», «It's not a memorial. It's a suggestion...» (Geller, 2016). Begge eksemplene vitner likevel om at *Memory Wound* er en realitet, i den forstand at det er et virksomt medium i minneaktivitet etter 22. juli. Minnestedsideen er virkeliggjort, ikke ved at den har materialisert seg som et fysisk inngrep i landskapet, men ved at virkeligheten er flyttet inn i en virtuell, digital sfære, der *potensielle* steder og byggverk er filtret sammen med verden omkring oss.

Forståelsene (og misforståelsene) av de massesirkulerte konkurransebildene har gjort *Memory Wound* til et virtuelt sted. Det foreslåtte minnestedets stedlighet er erstattet med en digital stedlighet, og dets fysiske monumentalitet, lokalt fortolket som et truende framtids-scenario, er erstattet av den digitale massespredningens monumentalitet. Tempoet, rekkevidden og omfanget av bildenes sirkulasjon har medført at stedet «finnes» selv om det aldri vil ta fysisk form. Samlet forteller sirkulasjonen av Dahlbergs konkurransebilder også om det brede spekteret av aktører som har deltatt i minneaktivitet omkring bildene, og som gjennom å spre, kommentere, og til og med manipulere bildene, har bidratt til å styrke *Memory Wounds* digitale tilstedeværelse. Det digitale bildemediet har på en gang medvirket til utbredelse og splittelse av den kollektive minneaktiviteten etter 22. juli. På den ene siden har distribusjonen gjort det mulig for et ubegrenset antall mennesker på et ubegrenset antall steder å forholde seg til det samme minneuttrykket på samme tid. På den andre siden tydeliggjør de digitale bildenes opptredener i stadig nye kontekster, og fulgt av stadig nye brukeres tolkninger og kommentarer, at forbindelsene mellom dem som deltar i kommunikasjon og interaksjon omkring digitale minneuttrykk er løse og fulle av motsetninger.

Kollektiv minneaktivitet i dag

Hva forteller virkningene av Dahlbergs konkurransebilder om kollektiv minneaktivitet i dag? For det første reflekterer premedieringen av minnestedet i et digitalt bildemedium en medialisert virkelighet, der vi ikke bare erfarer verden omkring oss, men også «gamle», tradisjonelle medier *gjennom* nye, digitale medier. Både produksjon, distribusjon og persepsjon av tradisjonelle minneuttrykk, som minnesteder, er viklet inn i og påvirket av digitale teknologier. For det andre reflekterer bildenes reiser og løsrivelse fra sin tiltenkte lokale forankring at deltakelse i minneaktivitet ikke er bundet til geografisk avgrensede samfunn. I dag distribueres minneuttrykk globalt og kobles sammen digitalt, selv om de har lokale utspring (Reading, 2011). For det tredje tydeliggjør sirkulasjonen av bildene at kollektiv minneaktivitet er sosial samhandling som i økende grad foregår ved hjelp av digitale og sosiale medieteknologier. Dette er teknologier som ikke bare gir ytringer ubegrenset rekkevidde. De muliggjør også en type aktiv og kreativ deltakelse som tar minneaktivitet i mange og uforutsigbare retninger.

«None of the 'what', 'how', 'why', and 'when' of remembering and forgetting are untouched by the advent of digital media», skriver minneforskeren Andrew Hoskins (2011b, s. 279). Min undersøkelse kaster lys over hvordan digitale medier og kommunikasjonsredskaper kompliserer romlige og temporale dimensjoner som vi orienterer oss ut fra. Sirkulasjonen av konkurransebildene, på avstand fra det premedierte minnestedets lokale kontekst, viser hvordan digitale medier åpner for ulike tids- og stedsforståelser og skaper uklare gren-

ser mellom virkelighet og fiksjon. Videre viser analysen at sirkulasjon av minneuttrykk i digitale, sosiale medier gjør minnefellesskap til en uklar størrelse. Gruppen av mennesker som deler og forholder seg til Dahlbergs konkurransebilder, og som slik deltar i minneaktivitet etter 22. juli, er mangesidig, spredt, uoversiktlig og ustabil. Den er definert av flyktige, virtuelle forbindelser som knyttes på tvers av nasjonale, kulturelle og sosiale grenser.

Bildene av *Memory Wound* er tilgjengelig for hvem som helst, hvor som helst og når som helst. Mulighetene for tilgang, spredning og deltakelse som følger slike digitale minneuttrykk, kan betraktes som en demokratisering av minneaktivitet. De gjør at alle kan være med på å holde i minne det som andre har erfart, og bidrar *potensielt* til å vekke interesse og sympati for mennesker som befinner seg på avstand i tid eller rom (Rigney, 2005, s. 25). Men disse mulighetene skaper også en dynamikk som byr på utfordringer. Astrid Erll (2011b, s. 15) påpeker:

The global circulation of mnemonic media [...] may indeed effect a change of perspective in viewers from other parts of the world, lead to empathy, and trans-ethnic solidarity. But there is of course also the option of misuses, the hijacking, or distortion of transcultural memory – and, perhaps more often than we think, its 'idle running': travel without effect.

I tilfellet *Memory Wound* gir slike utfordringer seg til kjenne i spredningen av misforståelser og i spriket mellom tolkninger og bruk av de digitale bildene lokalt og internasjonalt.

Samtidig er det nettopp den mangesidige, uforutsigbare og ukontrollerbare digitale masjespredningen som har sørget for at *Memory Wound* nå kan betraktes som et virtuelt minnested, og ikke bare som et forkastet forslag til en fysisk stedsutforming. Tiden vil vise hvorvidt og i hvilken grad det vil forbli et virksomt medium. Vil bildene av stedet fortsette å sirkulere også etter at debatten om realiseringen har stilnet? Vil de ha en plass i 22. juli-minnets visuelle repertoar også i framtiden? Ifølge nye planer skal et nasjonalt minnested nå virkeliggjøres i en helt annen form på Utøyakaia, en liten kilometer sør for Sørbråten.¹² Vil det virtuelle *Memory Wound* eksistere parallelt og i dialog med dette stedet? Sikkert er det i alle fall at omfanget av den digitale spredningen gjør konkurransebildene tilgjengelige i uoverskuelig framtid. Dette gir en vedvarende mulighet for at de fortsatt vil inngå i minneaktivitet etter 22. juli.

Referanser

Avis- og internettkilder

- Balka, M., Birnbaum, D., Bitterli, K., Blazwick, I., Blom, I. (. . .), Vergne, P. (2016, 21. oktober). Artists and curators from around the world defend Dahlberg's Memory Wound [Online nyhetsartikkel]. *E-flux conversations*. Hentet fra <https://conversations.e-flux.com/t/artists-and-curators-from-around-the-world-defend-dahlbergs-memory-wound/5094> [Nedlastet 11.9.2018].
- Banggren, G. (2014, 14. mars). Minnesmerke eller turistattraksjon? [Leserinlegg]. *Ringerikes Blad*, del 1, s. 11.
- Beboere på Utstranda (2014, 6. mars). Bønn om forståelse [Leserinlegg]. *Ringerikes Blad*, del 1, s. 14.
- Campbell-Dollaghan, K. (2014, 5. mars). Norway's Lovely Memorial to the Worst Mass Shooting in Modern History [Online nyhetsartikkel]. *Gizmodo*. Hentet fra <https://gizmodo.com/norways-lovely-memorial-to-the-worst-mass-shooting-in-1536842749> [Nedlastet 17.8.2018].
- Dagens nyheter (2017, 30. januar). Jonas Dahlberg får DN:s Kulturpris 2017 [Online nyhetsartikkel]. *Dagens nyheter*. Hentet fra <https://www.dn.se/kultur-noje/jonas-dahlberg-far-dns-kulturpris-2017/> [Nedlastet 11.9.2018].

12. I mai 2018 ble en gruppe norske og belgiske arkitekter tildelt oppdraget med å utforme et nasjonalt minnested på Utøyakaia (NTBtekst 2018). Når dette skrives, er det ennå ikke offentliggjort konkrete planer for hvordan dette minnestedet vil bli.

- Dahlberg, J. (2014, 25. mars). Håper de etterlatte finner minnestedet verdig [Kronikk]. *Ringerikes blad*, del 1, s. 8–9.
- Domus (2014, 29. desember). Best of 2014 #art [Online nyhetsartikkel]. *Domus*. Hentet fra https://www.domusweb.it/en/art/2014/12/29/best_of_2014_art.html [Nedlastet 11.9.2018].
- Geller, J. (2016, 23. juli). [Tweet]. Fra kontoen @JonnyGeller kl. 03:53, *Twitter*. [Nedlastet 23.8.2018].
- Hutchinson, J. (2014, 13. mars). Jonas Dahlberg to design Utøya memorial sites in Norway [Online nyhetsartikkel]. *a-n The Artists Information Company*. Hentet fra <https://www.a-n.co.uk/news/jonas-dahlberg-to-design-utya-memorial-sites-in-norway/> [Nedlastet 17.8.2018].
- kaffekjele (2017, 8. november). [Tweet]. Fra kontoen @kaffekjele kl. 07:45, *Twitter*. [Nedlastet 23.8.2018].
- KORO (2014). Press kit Memorial Site 22 July. *Minnsteder etter 22. juli* [Online prosjektside]. Hentet fra <https://koro.no/prosjekter/minnsteder-etter-22-juli/> [Nedlastet 8.5.2018].
- KUD (2017, 21. juli). Endrede planer for minnsteder etter 22. juli [Online nyhetssak]. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/minnsteder-etter-22.-juli--dahlbergs-kunstverk-vil-ikke-bli-realisert/id2558519/> [Nedlastet 6.7.2018].
- Lie, A. (2014, 1. mars). Minnestedet blir helt fryktelig [Nyhetssak]. *Ringerikes Blad*, del 1, s. 2–3.
- NTBtekst (2014, 3. april). Publisere nye minnesmerke-bilder for å roe gemyttene [Nyhetssak]. *NTB*. Tilgjengelig fra Atekst/Retriever [Nedlastet 11.9.2018].
- NTBtekst (2018, 24. mai). Norsk-belgisk team skal forme minnestedet ved Utøya [Nyhetssak]. *NTB*. Tilgjengelig fra Atekst/Retriever [Nedlastet 4.12.2018]
- Ruud, A. (2014, 14. mars). Kommunen med lua pent i hånda [Leserinlegg]. *Ringerikes Blad*, del 1, s. 10–11.
- Ullern, P. (2014, 5. april). Er minnesmerket kunst eller ren vandalisme? [Leserinlegg]. *Ringerikes Blad*, del 1, s. 12–13.
- Wilson, M. (2014, 15. oktober). Announcing The Winners Of The 2014 Innovation By Design Awards [Online nyhetsartikkel]. *Fast Company*. Hentet fra <https://www.fastcompany.com/3037085/announcing-the-winners-of-the-2014-innovation-by-design-awards> [Nedlastet 11.9.2018].

Litteratur

- Assmann, A. (2017). Transnational Memory and the Construction of History through Mass Media. I Bond, L., Craps, S. & Vermeulen, P. (Red.), *Memory Unbound – Tracing the Dynamics of Memory Studies* (s. 65–80). New York/Oxford: Berghahn Books.
- Barthes, R. (1994). Bildets retorikk. I Barthes, R. og Stene-Johansen, K. (Red.), *I tegnets tid – Utvalgte artikler og essays* (s. 22–35). Oslo: Pax Forlag.
- Bolter, J. & Grusin, R. (1999). *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge, MA/London: MIT Press.
- Bond, L., Craps, S. & Vermeulen, P. (Red.) (2017). *Memory Unbound – Tracing the Dynamics of Memory Studies*. New York/Oxford: Berghahn Books.
- Dahlberg, J. (2014). Konseptbeskrivelse. I KORO 2014. *Minnsteder etter 22. Juli* [Utstilling]. Oslo Rådhusgalleri 22. februar–4. mars 2014.
- De Turk, S. (2017). Memory of absence: Contemporary counter-monuments. *Art & the Public Sphere*, vol. 6, nr. 1&2, 81–94. https://doi.org/10.1386/aps.6.1-2.81_1
- Dickinson, G., Blair, C. & Ott, B. L. (Red.) (2010). *Places of Public Memory – The Rhetoric of Museums and Memorials*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Erl, A. (2011a). *Memory in Culture*. [Oversatt av Sarah B. Young]. Houndsmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Erl, A. (2011b). Travelling Memory. *Parallax* vol. 17, nr. 4, 4–18. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>
- Erl, A. & Rigney, A. (Red.) (2012). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Fagerland, T. E. (2016). 22 July and the Negotiation of Memory in Norwegian Society 2011–2014. I Guttormsen, T. S. & Swensen, G. (Red.), *Heritage, Democracy and the Public – Nordic Approaches* (s. 71–83). Farnham/Burlington: Ashgate.
- Grusin, R. (2004). Premediation. *Criticism* vol. 46, nr. 1, 17–39. <https://doi.org/10.1353/crt.2004.0030>

- Gunnarsson, T. (1998). *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven/ London: Yale University Press.
- Halbwachs, M. (2011). From The *Collective Memory*. I Olick, J. K., Vinitzky-Seroussi, V & Levy, D. (Red.), *The Collective Memory Reader* (s. 139–149). Oxford: Oxford University Press.
- Heath-Kelly, C. (2017). Reclaiming place and self-harming architecture: Norwegian experiences of death and security. I *Death and Security – Memory and mortality at the bombsite* (s. 93–121). Manchester: Manchester University Press.
- Hjorth, I. (2018) Hvorfor minnesteder? En undersøkelse av den minnepolitiske håndteringen av 22. juli-terroren. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, vol. 21, nr. 2, 246–268. https://www.idunn.no/nkt/2018/02/hvorfor_minnesteder
- Hjorth, I. & Gjermshusengen, L. (2017). Et minne i bevegelse – mønstre, spenninger og endringer i den nasjonale minnestsprosessen etter 22. juli 2011. *Tidsskrift for kulturforskning*, vol. 16, nr. 2, 5–29. <http://ojs.novus.no/index.php/TFK/article/view/1432/1416>
- Hoskins, A. (2009). The Mediatisation of Memory. I Garde-Hansen, J., Hoskins, A. & Reading, A. (Red.), *Save as – Digital Memories* (s. 27–43). Houndsmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hoskins, A. (2011a). Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn. *Parallax*, vol. 17, nr. 4, 19–31. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605573>
- Hoskins, A. (2011b). Anachronisms of Media, Anachronisms of Memory: From Collective Memory to a New Memory Ecology. I Neiger, M., Meyers, O. & Zandberg, E. (Red.), *On Media Memory – Collective Memory in a New Media Age* (s. 278–88). Houndsmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Karlsson, K. (1996). Från Saussure til Ricoeur – en kritisk studie om hur och vad i bildspråket. I Nordström, G. Z. (Red.), *Relation, Rum, Retorik: Ett projekt om bildteori och bildanalys i det postmoderna samhället* (s. 91–124). Stockholm: Carlsson.
- Knudsen, B. T. & Ifversen, J. (2017). Commemoration, heritage, and affective ecology – The case of Utøya. I Tolia-Kelly, D. P., Waterton, E. & Watson, S. (Red.), *Heritage, Affect and Emotion – Politics, practices and infrastructures* (s. 219–236). London/New York: Routledge.
- Kverndokk, K. (2015). *Naturkatastrofer*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Manly, A. L., Rønberg, L. B., Haakonsen, M. & Andersen, C. B. (Red.) (2014). *Magt Minder Mennesker – Mindesmærker i dag*. Køge: KØS Museum for kunst i det offentlige rom.
- Meyer, S. (2015). *Kunst og Etikk – en innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Neiger, M., Meyers, O. & Zandberg, E. (2011). *On Media Memory – Collective Memory in a New Media Age*. Houndsmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Peirce, C. S. (1994). *Semiotik og pragmatism* [oversatt til dansk av Lars Andersen]. København: Gyldendal.
- Reading, A. (2011). Memory and Digital Media: Six Dynamics of the Global Memory Field. I Neiger, M., Meyers, O. & Zandberg, E. (Red.), *On Media Memory – Collective Memory in a New Media Age* (s. 241–252). Houndsmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Reitan, J. (2016). Commemorating War and Terror: Challenges of Representing Near and Distant Pasts. I Coromines, J. G. (Red.), *Past and Power: Public Policies on Memory. Debates, from Global to Local* (s. 179–187). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European Studies*, vol. 35, nr. 1, 209–226. <https://doi.org/10.1177/0047244105051158>
- Saltzman, L. (2006). *Making Memory Matter – Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- Stevens, Q., Franck, K. A. & Fazakerley, R. (2012). Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic. *The Journal of Architecture*, vol. 17, nr. 6, 951–972. <https://doi.org/10.1080/13602365.2012.746035>
- Sturken, M. (2014). Ground Zero Aesthetics. *Ekfrase* vol. 5, nr. 2, 105–106. Hentet fra https://www.idunn.no/ekfrase/2014/02/ground_zero_aesthetics
- Swerdlow, J. L. (1985). To heal a nation. *National Geographic* vol. 157, nr. 5, 555–574.
- Wertsch, J. V. (2002). *Voices of collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, J. E. (2016). Utøya and Norway's July 22 Memorial Process – The Memory of Political Terror. I *Stages of Memory – Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between* (s. 185–208). Amherst & Boston: University of Massachusetts Press.