

Vi

er

stedene

Marte Danielsen Jølbo

eg hugsar alt betre når
landskapet opnar seg
dalen brettar seg ut og blir vår
dalen breier seg og er sommar
fell minna i rekkjer som
papirgirlanderar
eg hugsar alt klart

– Anna Kleiva¹

¹ Anna Kleiva, *Vårar seinare*.
Forlaget Oktober, Oslo, 2014, s. 10.
Gjengitt med tillatelse fra forfatter.

Det siste året har jeg tenkt mye på steder, på hva som konstituerer et sted, men også hva som gjør at de nye stedene man gjennom livet flytter til etterhvert føles som et hjem.

På mitt første atelierbesøk med kunstner Tone Wolff Kalstad beskrev hun følelsen av å komme hjem til Sogn og Fjordane som en fysisk opplevelse. Hver gang hun kommer med bussen fra Oslo, etter en ni-timers kjøretur, kommer det en sving ved Lærdal hvor det typiske vestlandske landskapet kommer til syne for første gang på turen, og når bussen kjører gjennom akkurat den svingen forklarte hun at det begynner å krible i knærne og at noe liksom klakker på plass oppå hverandre, inne i henne. Jeg husker så godt at hun sa dette fordi det var så gjenkjennbart – det kroppslige minnet av et sted, hvordan en egen ro brer seg når man beveger seg gjennom et landskap man har kjent siden barndommen.

Selv vokste jeg opp i Stavanger, og landskapet der betød ikke noe særlig for meg før jeg bosatte meg i Danmark. Da forsto jeg hvor mye fjellene påvirket meg. Det handlet ikke om å vandre i dem, jeg var aldri glad i fjellturen som liten, men det å se dem – å ha dem i horisonten og trekkes mot dem. Denne trekkingen mot fjellet kjente jeg rent fysisk som et drag i kroppen. Hva var dette behovet for å komme seg opp på en topp? Å se langt og se ut? Se fjordene, fjellene, havet? Se Vestlandet?



Lars Hertervig,
*Stavanger sett fra
Våland, 1865*

Ved synet av Ryfylke fra Stavanger fylles jeg opp av en følelse av tilhørighet, men hva innebærer det å føle seg hjemme i et landskap? Den danske forfatteren Mathilde Walter Clark skriver i et essay om sted og erindring at det å inneha et landskap er en grunnerfaring som man enten har eller ikke har med seg fra barndommen:

Å ha et landskap er noe førspråklig, en urokkelig visshet om ens umiddelbare omgivelser. Landskapet har ikke et navn, det bare er der. Kanten går til horisonten, mer er det ikke. Ingen lengsel, kun væren, og kun når du blir eldre, først når du begynner å spekulere over hva som mon ligger bak horisonten, først når det begynner å *klø* i deg, ser du på landskapet med avskjedens øyne. Begynner å skille det ut fra seg selv. Du vokser fra eller *ut* av stedet og erfarer at ingenting har permanens. Det er utvilsomt en sorg. Men det er også en bunnløs rikdom, forestiller jeg meg, erfaringen av å ha vært en del av et landskap.²



Stavanger sett
fra Vålandstårnet,
2018

Barndommens landskap slik Clark beskriver det her handler om å gå i ett med et sted – det er et stadium i livet før grenser og forskjeller finnes – det fyller en helt opp. Det er dette vi vokser ut av. Clark foreslår at det kun er barndommens landskap man kan eie på denne måten, men kan vi ikke også tilegne oss nye steder og landskap senere i livet? Jeg tror også de kan bli en del av kroppen, men det krever tid. År. Jeg husker det tidspunktet kroppen min «falt på plass» i en ny by, etter to år, og jeg kjente at jeg hørte hjemme der. At byens gater ikke lenger føltes fremmede, men at de liksom satt i meg, og var mine. Kan man forklare en slik erfaring vitenskapelig? Hvordan kan den skildres i kunsten?

² Mathilde Walter Clark, «Marilynne Robinsons landskab», Weekendavisen #24, 2018, Bøger, s. 8–9. Min oversettelse.



Margrethe Aanestad,
Eternal I og *Eternal II*.
Pastellkritt på papir,
125 × 97 cm, 2018

I 2012 var jeg med å kuratere prosjektet *Between Mountain*³ som tok utgangspunkt i antropologen Edward T. Halls ideer om at personlig rom og våre intimitetsgrenser avhenger av sosiale omgivelser og kulturell bakgrunn. I *Between Mountain* ble tre kunstnere fra Stavanger koblet med kunstnere og beboere i New York, og utfordret til å lage nye verk i deres hjem. Jeg husker spesielt en samtale mellom kunstnerne Margrethe Aanestad og Andrea Ray om den pendlende innvirkningen mellom omgivelser og kunstnerisk praksis. De snakket blant annet om hva man gjør hvis man står fast med noe. Løsningen for Aanestad var å komme seg ut og gå i naturen, komme seg opp på en høyde og se langt ut. Rays kommentar til dette var at hvis hun trengte plass så lukket hun bare øynene. For henne handlet det om å finne ro ved å gå inn i seg selv, handlingen var nødt til å være introvert fordi omgivelsene ikke kunne gi henne ro. For Aanestad var det omgivelsene som ga ro, hennes handling var vendt utover; en bevegelse gjennom landskapet.

Selv om jeg ikke har bodd på Vestlandet på 15 år er identiteten min uomtvistelig forbundet med det å være vestlending. Til tider kan jeg til og med kjenne på en sterk patriotisme for Vestlandet. Dette er jeg ikke alene om. I romanen *Vestlandet* for eksempel, skildrer Erlend O. Nødtvedt den vestlandske kampen mot sentralmakten og embedsmennene i hovedstaden. På tvers av århundrer forbinder Nødtvedt Lærdalsbøndenes opprør mot

militærtjeneste i 1800 til dagens situasjon med nedlegging av ferger og tunnelers utjevning av svinger og landskapets egenart. I romanen foregår det en kamp mot denne forflatingen og mot «de som vil drepe Vestlandet».⁴ To kompisar drar ut på biltur for å finne det «ekte Vestlandet», og gjennom en vill tur mellom fjord og fjell møter de alt fra gjenferdet av dikteren Olav H. Hauge til utallige reflekskleddede arbeidere fra vegvesenet som informerer om stengte veier på grunn av steinskred, samt lokalbefolkning av ymse karakter. Et bilde av Vestlandet preget av evig nedbør og kampen mot elementene, så vel som embetsmennene, danner seg. Hvor kommer den sterke stedstilhørigheten fra? Og hva er egentlig Vestlandet?

Vestlandet strekker seg fra Agder-grensen i sør til Trøndelags-grensen i nord, og består av de fire fylkene Rogaland, Hordaland, Sogn og Fjordane og Møre og Romsdal. Selve landsdelen er stor og utgjorde i 2017 18,1% av Norges areal og 26% av befolkningen.⁵ På Vestlandet er det store kontraster mellom noen av Norges største byer og minste bygdesamfunn, jordbruk i det flate terrenget på Jæren og i de høye fjellene lenger nord. De skogkleddede åsene opp mot Trøndelag og høyfjellsplatået Hardangervidda er også en del av Vestlandet, og det åpne havet. Alt dette, sammen med skjærgårdens mange holmer og de dype fjordene skaper et bredt spenn i klima, økologiske soner og næringsveier.

Frem til begynnelsen av 1900-tallet var også Sørlandet innregnet som en del av Vestlandet, og i nord var lenge Nord-Møre regnet som del av Trøndelag/Gulating.⁶ I dag er landsdelens grenser og oppdeling igjen i endring. Fra 1. januar 2020 etableres det seks nye fylker i Norge, hvorav Sogn og Fjordane og Hordaland skal slås sammen til et storfylke, sannsynligvis med navnet «Vestland».⁷ Den nye fylkesinndelingen vil få store politiske, strukturelle og symbolske ringvirkninger, og ikke overraskende har det blitt rettet sterk kritikk av navnevalget fra naboene i sør og nord. Skal og kan ikke rogalendinger, møringer og romsdølinger lenger regne seg som vestlendinger? Hvordan vil denne endringen påvirke folks oppfatning av steds- og navnetilhørighet på lang sikt?

Det å være «vestlending» er en tydelig identitetsmarkør samtidig som en felles stedsidentitet som bygger på omgivelsene synes vanskelig å skimte. Kan det være den vestlandske mentaliteten som binder oss sammen? Erlend O. Nødtvedts romanfigur Yngve ymter frempå om dette når han sier: «For meg handler Vestlandet først og fremst om motstand, om stedets svar på naturens tiltale. Om tunge løft og bratte bakker og forferdelig vær, og omfavnelsen av alt dette.»⁸

3 Deltagende kunstnere var Else Leirvik, Margrethe Aanestad, Ole Martin Lund Bø, Lene Aareskjold og Hai Nguyen Dinh, Christopher Ho og Andrea Ray. Gjennomført i samarbeid med Open Source Gallery, Nick Kline og en rekke beboere i New York City, mars 2012.

4 Erlend O. Nødtvedt, *Vestlandet*, 2017, s. 10.

5 Store Norske Leksikon.

6 Knut Helle, «Ei søge om Vestlandet», i *Vestlandets historie: Natur og næring*, 2006, s. 11–25.

7 Fra regjeringens hjemmesider.

8 Erlend O. Nødtvedt, *Vestlandet*, 2017, s. 115.



Fra Lysefjorden



«Nordmennene har nok plass
til å kunne synge høyt, og synge
fritt – eller må de synge høyt for
å bli hørt i det hele tatt?»

– Henning Christiansen⁹

Sommeren 2016 kom jeg over en tegning på Kunsthal 44 Møen i Danmark som traff en nerve i meg. Tegningen var et enkelt partitur av de skandinaviske språkene, utført av den danske komponisten og Fluxus-kunstneren Henning Christiansen i år 2000. Christiansen var blant annet opptatt av å utforske stemmen som instrument, om hvordan vi kan forstå lyd i umiddelbare, naturlige omgivelser, og hvordan stemmen relaterer til kroppen og til synet. Partituret *Opus 231* ble opprinnelig laget til en utstilling på Kunsthal Wien, og er et landskapsverk basert på de

9 Fra Henning Christiansens verksbeskrivelse *Der Mund spricht die Gedanken aus – Die Landschaft gibt ihren Klang!*, signert 20.03.2000. Min oversettelse. Det følgende avsnittet er basert på denne teksten. Takk til Henning Christiansens arkiv for materialet.

10 *Norden*, kuratert av Sabine Folie og Brigitte Kölle på Kunsthal Wien 25.05.–17.09.2000. I verket *Der Mund spricht die Gedanken aus – Die Landschaft gibt ihren Klang!* samarbeidet han med norske A K Dolven, svenske Caroline Lund og danske Pernille Frandsen som leste høyt fra litterære tekster som en del av en lydinstallasjon.

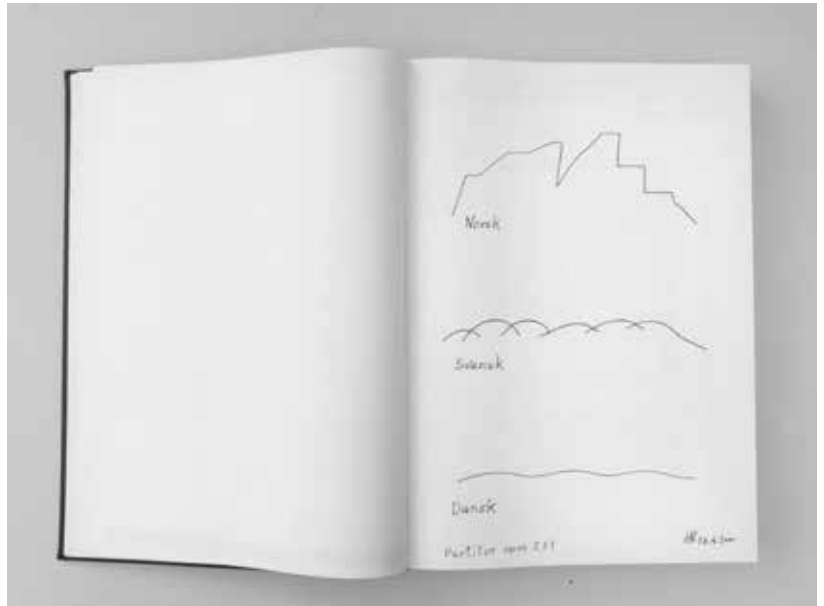
skandinaviske språkene og deres særegne natur.¹⁰ Christiansen påpekte at norsk, dansk og svensk har samme språkstamme og lik grammatikk, men at *lyden* av språket – fonetikken er veldig forskjellig. Dette trakk han videre til at landskapet til de tre landene også er svært ulik: Danmark er åkerland, Sverige er store skoger og mange innsjøer, Norge er stein (granitt og gneis) så langt øyet kan se, og dype fjorder og bekker.

I sin analyse av de tre landenes språk og landområder endte Christiansen med å identifisere klangerne: dansk lavlandsklang (Flachlands-klang), svensk skogklang (Wälder-klang) og norsk steinklang – Felsen-klang. Disse skriver og tegner han slik:

Dansk: _____
 Svensk: // // // // //
 Norsk: /O/O/O/O/O

Selv om forbindelsen er spekulativ virket den riktig. Tenk at man kan finne en så enkel og treffende måte å beskrive forholdet mellom landskap og språk på. Hvordan ville vestlandsdialektene ha klinget mon tro? Har vi en fjordklang? Og hvordan ville Christiansen i så fall ha notert den?

Notatboken var del av utstillingen _____ // // // // // /O/O/O
The mouth expresses thoughts. The landscape renders its tone
 kuratert av Nico Anklam på Kunsthal 44 Møen sommeren 2016.





Kurator Nico Anklam og kuratorassistent Mai Dengsøe Hansen i en av sanddynene fra Titania under performance-arrangementet på Velferden, august 2016.

Utstillingen jeg så på Kunsthal 44 Møen var kuratert av Nico Anklam, og besto i tillegg av en rekke performance-verk som gikk i dialog med Henning Christiansen. Etter Danmark reiste prosjektet videre til Sokndal sør i Rogaland, til kunstsenteret *Velferden* som drives av kunstneren Maiken Stene. Sokndal er et spesielt landskap. Her finnes verdens største forekomst av mineralet ilmenitt, eller titanjernstein, et svart metallisk mineral som også har gitt navnet til bergverksbedriften Titania AS. Titania har utvunnet ilmenitt på Tellnes i Sokndal siden 1902, og dagbruddet har gjort enorme innhugg i fjellet.¹¹



Titania steinbrudd,
Sokndal



Maiken Stene,
Point Voyeur. Olje på lerret,
130 × 90 cm, 2014

Titania's bearbeiding av naturen og endringen i landskapet har vært et viktig omdreiningspunkt i Maiken Stenes praksis. Hun jobbet selv som sommervikar på Titania mellom 1998–2013, og har i sine kunstverk studert hvordan vår forståelse av naturen har blitt definert av industrialisering og ny teknologi. Dette gjør hun ved å veksle mellom abstrakte uttrykk og gjenkjennelige motiver i maleriene. Fjellene går igjen som motiv i verkene hennes som ofte blander elementer fra tradisjonelt nasjonalromantisk landskapsmaleri med surrealisme og ekspresjonistisk fargebruk. Gjennom verkene åpnes spørsmål om hvordan vi posisjonerer oss kroppslig for å finne en optimal utsikt. Om hvilke preferanser som er kulturbetinget, og i hvilken grad malerne og kunsten har vært med å påvirke måten vi erfarer landskapet på. Når vi ser et landskap er det ikke bare gjennom våre egne øyne, men også med vår kulturelle og sosiale bagasje.

Maiken Stene,
Destinasjon 4.
Olje på lerret,
100 × 100 cm,
2018



Fra Lysefjorden



Vestlandets geologiske historie strekker seg mange hundre millioner år tilbake i tid, og landet har blitt løftet opp og slitt ned flere ganger. Kort forklart kan vi si at «landet» i hovedsak består av tre lag med ulike typer fjell: Det nederste laget er grunnfjell som er over 600 millioner år gammelt, og som består av foldete gneiser og granitter, samt noen vulkanske bergarter. Noen av de vulkanske mineralene og steinene kan få så sterke farger og glitrende effekt at det er vanskelig å forstå at de ikke er manipulert. Ettersom havet steg ble det avsatt et lag med mudder, sand og kalk som ble omdannet til et lag av fyllitt eller glimmerskifer, også kalt råtefjell. Dette laget med svært næringsrikt grunn gir god grobunn for planteliv, og vi kan se det mange steder på Vestlandet. Øverst ligger et tredje lag – et skyvedekke av grunnfjellsbergarter. Da det som skulle bli Vestlandet kolliderte med Grønland for omlag 400 millioner år siden ble disse massene revet løs og presset i stabler som la seg ovenpå fyllittlaget, for videre å bli presset ned mot sørøst – mot det som i dag er Vestlandet.¹²

12 Arvid Lillehammer: «Mennesket tar landet i bruk» i *Vestlandets historie: Natur og næring*, 2006, s. 29–30.

13 Gunver Lystbæk Vestergård, «Eksport af fjeldfejde», *Weekendavisen* #31, 2018, Ideer, s. 5.

Per Christian Browns fotografier *Composition in Orange and Black – The Ice Cave* og *Composition in Grey and Black – The Volcanic Cave* springer ut av hans utstillingsprosjekt *Wonders of the Volcano* fra 2018 som handler om vulkanisme og geotermisk aktivitet på Island. Fotografiene er tablåer bestående av ulike mineraler og flytende fargepigmenter som er fotografert mot vulkanske hulemotiver i glassakvarier.



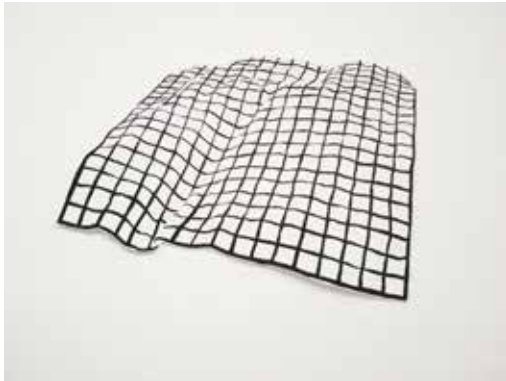
Jeg ble overrasket da jeg sommeren 2018 leste at spørsmålet om hvor gamle de norske fjellene er, og hvordan landet har blitt dannet, fremdeles er omdiskutert. I de geologiske forskningsmiljøene i Bergen og Århus pågår det en strid om hvorvidt de norske fjellene er faktiske rester av den 400 millioner år gamle kaledonske fjellkjeden som kun har blitt slipt ned én gang, eller om fjellene ble skubbet opp fra havnivå for 25 millioner år siden. Sistnevnte versjon har vært den rådende forståelsen siden 1800-tallet, som innebærer at hevelsen for 25 millioner år siden var den siste i en lang serie av løft og synking.¹³ Uansett hvor gamle fjellene egentlig er så vet vi med sikkerhet at de ikke er statiske. Landet hever og senker seg på samme måte som også havoverflaten er i bevegelse.

I fjellveggen på Nordnes i Bergen ble det i 1839 hogget inn en vannrett strek i fjellet som indikerte havnivået, og som skulle hjelpe med å finne svar på hvordan havoverflaten endret seg over tid.¹⁴ I 6000 år har havnivået vært ganske stabilt, men nå stiger havet raskt. I Norge generelt har stigningen av landet kompensert for noe av havstigningen, men på Vestlandskysten stiger ikke landet fort nok. Bergen som har hatt sjøen som sitt største livsgrunnlag i over tusen år har nå begynt planleggingen av gigantiske sluser og forsvarsverk for å holde sjøen ute i fremtiden. Land og hav er i bevegelse, og i så måte har vi ingen kart som er pålitelige. Det er en illusjon at vi kan sette en endelig grense mellom hav og land.

I prosjektet *Terrenget – der landet ligger* måler Hilde Frantzen landskapet basert på en annen type persepsjon enn landmålerens maskinstyrte GPSer og satellittutstyr for terrengdata. Frantzen legger ut tekstkluter med malte rutenett på bakken. Alt som ligger under den myke kluten gir utslag på rutenettet – steiner, hevelser i bakken, sprekker og andre bevegelser. Hvor GPS handler om orientering og bevegelse gjennom landskap opererer Frantzen i en helt annen skala – en menneskelig skala som relaterer til hånden, kroppen og berøring. Hun blir kjent med landskapet ved å stoppe opp og konkret kjenne på bakken under føttene, under hendene. Hun presser tekstilduken ned i sprekker og former den etter terrenget før hun tar bilder av rutenettet som nå er fullt av brudd og bevegelse. Deretter maler hun motivet over på lerret. I maleakten må intuisjon og innøvd forståelse av rom og komposisjon skyves til side. Her må hver strek gjengis nøyaktig som i fotografiet for at en illusjon av romlighet skal kunne oppstå i det ferdige verket.

På 1960-tallet begynte flere kunstnere å eksperimentere med rutenettet som komposisjonsprinsipp. Innenfor minimalismens strengt formale, nedstrippede og ofte prefabrikkerte kunstverk rådet et ideal om kunst fridd fra kontekst, symbolikk og følelsesmessig betydning. Frantzen er bevisst, men tar ikke hensyn til denne arven. Det myke materialet trykkes ned i jorden, maleriene males for hånd og titlene henviser til fysiske steder i Norge. I prosessen omgjør hun rutenettet, gjør det med overlegg uforståelig og underlig. Går man tett på maleriet ser man bare en uforståelig sammensetning av svarte streker på hvit bakgrunn. Det er først når man stiller seg på avstand og betrakter maleriet at romligheten kommer til syne, og man ser landskapet innskrevet i rutenettet.

14 Per Anders Todal, *Havlandet. Historia om hava som skapte Noreg*, 2018, s. 307. Resten av avsnittet er basert på fakta i samme bok, s. 310–313.



Hilde Frantzen,
dokumentasjon av måling
og ferdig verk: *Måling:*
Svaberg, Bodø, Nordland.
Ca 65 × 70 cm, 2017. Del
av det pågående prosjektet
Terrenget – der landet ligger.

Enkelte forskere tror i dag at de første håndstensilene malt på hulevegger kan være opp til 70 000 år gamle. Håndstensilene ble malt med en teknikk hvor man blåser rød maling eller pigment fra munnen og over en hånd lagt opp til huleveggen. De eldste eksemplene på slike hulemalerier er funnet i Spania og Indonesia.¹⁵ Hulemaleriene vitner om kreativitetens lange historie og at evnen til symbolsk tenkning har vært med menneskene fra starten. I Ida Madsen Føllings tegninger i pastell og tusj svever hulehender vektløst rundt foran omrisset av en planet sammen med en slags snegle, en prekolumbisk form og noe som ser ut som en skål med frukt. I forbindelse med Føllings soloutstilling *Restless Fixtures* i årsskiftet 2017–18 skrev hun:

Partikler beveger seg som elementære vibrasjoner i et bevegelig underlag. De ligner på små pilende bølger som forsvinner og dukker opp igjen. Det som eksisterer er aldri stabilt, men i et kontinuerlig sprang fra en interaksjon til en annen. Selv i en tilsynelatende tom del av verdensrommet, vrir det av partikler.

De forsvinnende små feltene som universet er bygget opp av, dirrer slik selv det mest blikkstilte hav bølger på nært hold. En suppe av flyktige enheter som kontinuerlig blir til og forsvinner i en verden av hendelser, ikke av ting. Planetene går i bane rundt stjernene, fordi rommet krummer seg der hvor det finnes materie. Solen krummer rommet rundt seg, og lyset slutter å bevege seg i en rett bane og bøyer av. Ting befinner seg i et konstant fall. Rom som faller i rom. Gravitasjonsfeltet er rommet, og rommet er ikke adskilt fra materien, men er selv en av universets materielle bestanddeler. En bestanddel som bølger, bøyer, krummer og vrir seg. Ikke omgitt av et usynlig, stivt stillasverk, men nedsunket i et gigantisk og fleksibelt bløtdyr. Legemer i legemer. Rastløse figurer som beveger seg i rette linjer, helt til materien tvinger dem til å bøye av. Feltet er en reell størrelse som brer seg overalt, fyller rommet, vibrerer og bølger som havoverflaten.¹⁶



Ida Madsen Følling,
Restless Fixtures 11.
 Tørrpastell og tusj på papir,
 197 × 217 cm, 2018

Jeg liker spesielt det teksten sier om persepsjon og avstand. Hvordan det som kan se ut som et blikkstilte hav likevel er fullt av bevegelse når man kommer nær nok. At alt er hendelser og alt er dynamisk. I Føllings tekst og bilder virvles figurer og symboler opp i verdensrommet og peker mot sammenhengene som finnes mellom kreativ skapertrang, utvikling av materialer og vitenskapelig nysgjerrighet.

Norge er et bergland, men det er også et havland. De norske sjøarealene er mer enn seks ganger så store som fastlandet, sjøveien har gjennom tidene bundet menneskene sammen, og inn i fjordene holder trykket fra vannet fjellene oppe, og hindrer dem fra å rase ut.¹⁷ På Vestlandet har kysten med både hav og skjærgård, fjorder og strender vært avgjørende for menneskenes levesett og utvikling. Norges første steinbrudd ligger på Hespriholmen utenfor Bømlo. Det ble etablert da kystfolk for ca 10 000 år siden fant grønnstein der som egnet seg godt som økseemne. Grønnsteinen ble hentet ut av berget ved å brenne bål av eikeved frem til fjellet ble glovarmt, for så å hamre løs på det med store steinblokker. Det ble trolig utvunnet grønnstein her i over 5000 år, det vil si rundt 250 generasjoner.¹⁸ Disse grønne redskapene av stein fra Hespriholmen har blitt funnet på steinalderboplasser på det meste av Vestlandet, og journalisten Per Anders Todal forstår derfor steinen som en identitetsmarkør: «Grønnsteinen her minner om ein identitetsmarkør for ein landsdel, som eit definerande trekk for vestlendingar ti tusen år før nokon kalla dette Vestlandet: *Her levde folket med dei grøne øksene.*»¹⁹

16 Fra pressteksten til Ida Madsen Føllings utstilling *Restless Fixtures* på Elephant Kunsthall, 01.12.2017–07.01.2018.

17 Per Anders Todal, *Havlandet. Historia om hava som skapte Norge*, 2018.

18 Ibid. s.320.

19 Ibid.

Siv Bugge Vatne,
Via Stein 4 og *Via Stein 5*.
 Stein og tråd, begge cirka
 250 × 30 × 5 cm, 2018



Siv Bugge Vatne finner rosa og gule stein langs strendene på Møre-kysten hvor hun er fra. I skulpturene *Via Stein* har hun bundet en lang tynn tråd rundt hver av de pastellfargede småsteinene slik at det danner seg en steinhaug med et slags hår eller en hale. Spredd utover gulvet ligner de på merkelige sjødyr skylt på land, rester av et tilvaset garn i fjæra, eller kanskje et annerledes og for oss ukjent verktøy. Forholdet mellom steinens tyngde og klumpete form, og trådens lange, nesten vektløse horisontalitet skaper en dynamikk som gir skulpturene en aura av noe sterkt og skjørt på samme tid.

20 Denne forståelsen ble særlig viktig da spørsmål om havrett og oljeutvinning ble aktuelle i andre halvdel av 1900-tallet. Per Anders Todal, *Havlandet. Historia om hava som skapte Noreg*, s. 101.

21 Jan Eivind Myhre, «Utvandring fra Norge», Norghistorie.no.

22 Store Norske Leksikon.

23 Irit Rogoff, *Terra Infirma: geography's visual culture*, 2000, s. 7.

Vestlandet er også en historie om utfartstrang – om eventyrlyst, forskning eller behov for å komme seg vekk. På begynnelsen av 1800-tallet etablerte marinbiologien seg som en seriøs vitenskap innenfor havforskningen, og det store kartleggingsarbeidet som ble gjennomført da førte til at vi forsto sokkelen og havet som en fysisk forlengelse av Norge.²⁰ På samme tid, mellom 1830 og 1920, dro rundt 800 000 nordmenn til Nord-Amerika, en utvandring som startet i de indre fjordbygdene på Vestlandet.²¹ Nord-Amerika var del av «den nye verden» – terra nuova – som sammen med Sør-Amerika ble kjent for europeerne på 1400-tallet.

I Roddy Bells collage-maleri *Terra Nuova – Terra Incognita* seiler små stiliserte båter i enorme bølger. Terra Incognita betyr «ukjent land», eller et område hvor man ikke føler seg hjemme.²² Det ligger en psykologisk undertone i tittelen – man er i ukjent farvann. En arbeidstittel til verket var *Terra Nuova – Terra Infirma*, en litt annen versjon som henspilte på en syk eller svak verden. *Terra Infirma* er også tittelen på en bok av den kjente kunstteoretikeren Irit Rogoff hvor hun kobler lesning av kunst med geografi. I spørsmål om tilhørighet og utenforskap bruker vi som regel vitenskapelige eller nasjonale og statlige kategoriseringer, mens Rogoff her forsøker å legge vekten over på hvordan forbindelser mellom politisk innsikt, minner, fantasi og drømmer er avgjørende faktorer i disse spørsmålene.²³ Rogoff tar utgangspunkt i Sigmund Freuds begrep om «das unheimliche» – det uheimlige – noe som er både kjent og uhyggelig på samme tid. Det er snakk om en kontrasterende tilstand som forutsetter en fremmedfølelse – slik også maleriet til Roddy Bell etablerer en følelse av å være langt hjemmefra.

Roddy Bell,
*Terra Nuova – Terra
Incognita*. Akryl og
collage på lerret,
46 × 38 cm, 2018



1800-tallet var århundret for det store nasjonsbyggingsprosjektet i Norge og nasjonalromantikken blomstret. Særlig utbyggingen av jernbanen og veinettet har hatt betydning for hvordan vi ser og forstår det norske og vestlandske landskapet i dag – et landskapssyn som knytter den norske identiteten til fjell, fjorder, slående utsikter og panoramiske perspektiver.²⁴ Før nasjonalromantikken ble landskapet hovedsakelig forstått som natur man var omsluttet av – et territorium man befant seg i heller enn et «bilde» man så ut på. Naturen var ikke vakker, men utfordrende, ofte til hinder. Så sent som på 1820-tallet beskrev geologen Balthazar Keilhau for eksempel de nå stor-slåtte Jotunfjellene som «græsselige precipicer» omkring en «gyselig dal».²⁵

Selve ordet landskap ble først tatt i bruk i 1605, og de engelske landskapsmalerier fra 1700-tallet brakte med seg ideen om at «naturen» var noe som kunne oppleves panoramisk.²⁶ Den romantiske tradisjonen med landskapsmaleri og -fotografi i europeisk kunsthelv på 1800-tallet, samt infrastrukturens tilgjengeliggjøring av områder brakte ideene om pittoreske utsikter fra parkene og ut i den ville og uberørte naturen.²⁷ Nå ble topografiske stedsbeskrivelser kombinert med en tilnærming til landskapet som utnyttet stedets dramatiske muligheter.²⁸ Med 1800-tallets landskapsmalerier ble naturen skjønn og sublim.



Natasja Askelund,
My Love. Olje på lerret,
100 × 140 cm, 2018



Tone Wolff Kalstad,
Auget, Blink.
Oslo Utmark, 2017



Det panoramiske brytes opp og abstraheres i Tone Wolff Kalstads stedsspesifikke skulptur *Auget, Blink*, som sto i Østmarka utenfor Oslo høsten 2017. I verket tok Kalstad avstøpninger av ytterlinjene i landskapet sett fra ett punkt. Linjene ble så konstruert til en fortettet skulptur, og plassert med nullpunktet for observasjonen som sentrum. Linjer dominerer også i Natasja Askelunds abstrakte landskapsmaleri *My Love* hvor vi kan gjenkjenne arven fra 1920-tallets ekspresjonisme med intense strøk og rennende maling. Det er som om maleriet står og dirrer i en hårfin balanse mellom de store følelsenes dramatiske spill og et mer kontrollert kompositorisk linjespill. Både Askelund og Kalstad har en mer kompleks og selvrefleksiv tilgang til den panoramiske landskapstradisjonen – her oppløses og fastholdes landskapet på samme tid.

24 Janike Kampeveld Larsen, «Innledning» *Utsikter: Norge sett fra veien 1733–2020*, 2012, s. 9–10.

25 Mari Hvattum, «Utsikter fra veien» i *Utsikter: Norge sett fra veien 1733–2020*, 2012, s. 84.

26 Brita Brenna, «Om å innrede med landskaper» i *Utsikter: Norge sett fra veien 1733–2020*, 2012, s. 17.

27 Torild Gjesvik, «På sporet av veier i 1800-tallets voyages pittoresques» i *Utsikter: Norge sett fra veien 1733–2020*, 2012, s. 51–55.

28 Ibid.



Kenneth Varpe,
*Untitled (composition
 in colour #3)*. Akryl
 og blyant på ubehandlet
 lin, 60 × 80 cm, 2018

Impresjonismens landskapsmalerier på slutten av 1800-tallet med tydelige penselstrøk og en mer direkte og impulsiv gjengivelse av naturen revolusjonerte måten å male på. Også måten vi ser på ble utfordret ved at malerne malte det de faktisk så – hvordan farger og former endret seg i forskjellig lys. Etterligningen – mimesis, er kjernen i landskapsmaleri, men i Kenneth Varpes abstrakte malerier er det nettopp strøket – selve maleakten som studeres i stedet for landskapet. Ved første øyekast ser maleriet enkelt ut – store, ekspressive malingsstrøk hvor malingen noen steder har klumpet seg eller blandet seg med en annen farge. Går man imidlertid nærmere, ser man at maleriet kun er en malt gjengivelse av malingsstrøkene. Maleriet er helt flatt. Det er et finjustert nærstudium hvor en tro kopi av kraftige strøk er bygget opp i flaten, og som gir en optisk illusjon av rom. Varpes maleri både aktualiserer og gjør oss bevisste på den automatiserte måten vi leser bilder på.

Kan man også se landskap i Ole Martin Lund Bøs stramt formale malerier? Parallelogrammet i *Post No Bills #5* er malt i blått og grønt – de to vanligste fargene i landskapsmaleri. Det blå feltet er malt i en jevn, klar tone, mens det grønne feltet er helt annerledes. Her er det, som hos Natasja Askelund, ekspressive strøk og rennende maling. Det foregår et lysspill i vekslingen mellom den klare, nesten selvlysende grønnfargen og de mørkere strøkene som skaper dybde. Samtidig refererer tittelen til et urbant landskap – «post no bills» er en beskjed som står på utallige konstruksjonsgjerder i storbyer som New York: her får man ikke henge opp plakater. Blåfargen refererer i Lund Bøs maleri minst like mye til bybilder, reklamespråk og grafisk design som himmelen og havet.



Ole Martin Lund Bø,
Post No Bills #5.
130 × 150 cm, 2018

Ikke mange diktere har fanget følelsen av Vestlandet i ord så godt som Olav H. Hauge. I diktet *Det blå landet* skildres erfaring fra Valen psykiatriske sykehus og det sunnhordalandske landskapet:

Her er eg trygg, her er det eiker kring murane,
her blenkjer sundi bak havslitne fjell.
Stend eg innanfor glaset,
har dei veldige eikene
ein djup oljetone
som eit gamalt målarstykke,
på den emaljeblå himmelen
stend attgløymde skyer
i jag frå havet.

Eikelauv i haustsol!
Blålandet, berglandet, havlandet
og aldrar attum meg
i tung fargebragd
og gløding.

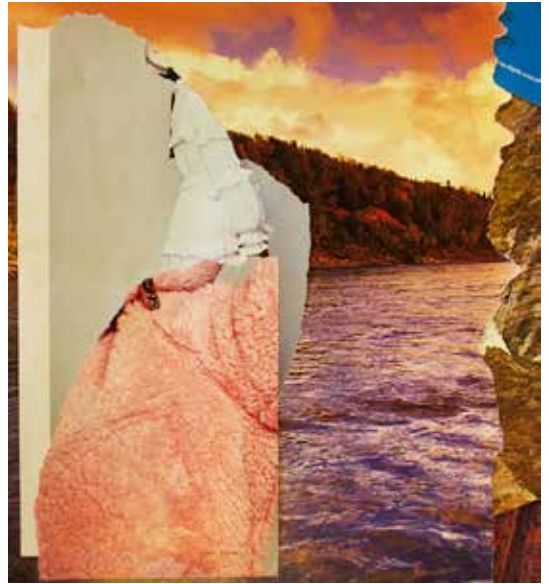
I dag er det kjøld og snøflingor i lufti,
dei nakne greinene grip som klør
etter varme og siste oson.
Eg gjeng i det blå landet
under fallande blokkor.
Og ein dag er Yggdrasil snaud.²⁹



Azar Alsharif,
Blått fjell. Digital
collage, 2018

29 Olav H. Hauge,
«Det blå landet» i *På Ørnetuva*,
1961.

Azar Alsharif,
Collage 1 og *Collage 2*.
Analoge collager, 2018





Aurora Solberg,
*Och skogsblommorna klädde
markerna #4 och #16.* Akvarell
på papper, 16,8 × 17,7 og
15,3 × 11,5 cm, 2015–18

I dag begynner samtidens landskapsforståelse i større grad å handle om nærhet til naturen fremfor opplevelsen av de store utsiktene. Om forståelsen av natur som et territorium man omsluttet av, og opplevelsen av den som materiale – som lukt, vegetasjon og gammelt terreng. Det er snakk om en nærsansning av naturen, en mer kompleks estetisk erfaring enn panoramatradisjonen som hovedsakelig fokuserer på synssansen.³⁰ Vi søker en større sanselig opplevelse av et sted, en kroppslig opplevelse: «Stedet gir tilgang til noe. Det har med væren å gjøre. Med kropp. Vi ER DER. Enten konkret, fysisk eller som bilde. Eller som indre bilde.»³¹



Bjørn-Henrik Lybeck,
Uten tittel og Uten tittel,
2018

Gunnhild Torgersen introduserte meg sommeren 2018 til den lille boka *Stedene*. Den handler om hvilken rolle ulike steder har spilt i livet og kunsten til forfatteren og filmskaperen Marguerite Duras, og her skildres allmenne erfaringer om relasjonene mellom et subjekt og et sted, en kropp og et sted. Boka har vært en av flere litterære inspirasjonskilder for Torgersens nye skulpturelle arbeider hvor kroppen står i sentrum, men i skulpturene er kroppen kun tilstede i fragmenter og som tomrom. Et avtrykk av en albue, en skulder eller en fot brennes i leire eller støpes i tinn og bronse. I møtet mellom materialer og kroppsdeler oppstår nye, poetiske og besynderlige former. De er både kjente og uforståelige, og når de settes sammen i rommet blir områdene mellom dem, og mellom oss og dem, vel så viktige som formen i seg selv.



Gunnhild Torgersen,
skulpturer i prosess fra serien
Space of Appearance, 2018



30 Janike Kampevold Larsen,
«Turistvegene som landskaphage»
i *Utsikter: Norge sett fra veien*
1733–2020, 2012, s. 171.

31 Hanne Ørstavik, «Forord»,
Stedene, s. 8.

Skulptøren Barbara Hepworth sa en gang at alle som ser på en skulptur bør bruke kroppen sin. At du ikke riktig kan se en skulptur hvis du står stiv som en pinne og bare stirrer på den.³² For å forstå og virkelig oppleve en skulptur må man gå rundt den, lene seg inn mot den og bevege seg bort fra den, ta på den. Skulpturene møter oss og møter rommet rundt seg. Dette relasjonelle aspektet ved skulptur er tydelig tilstede i Lillian Tørlens keramiske vaser. Mange av dem har et tydelig element av personifisering der de lener seg rundt hjørner eller sitter på vinduskarmen og radiatorer. I serien *Levels of Attachment and Belonging* er vasene modellert etter arkitektoniske elementer på et spesifikt sted. Noen ganger plasseres de tilbake i mellomrommet hvor de akkurat passer inn, mens de andre ganger står skeive og utilpass i nye rom.

Fra 1968 til 2014 sto Barbara Hepworths skulptur *Figure for Landscape* utenfor Stavanger kunstforening. Tittelen refererer eksplisitt til skulpturen – den er en figur, men ser man nøye etter blir det også tydelig at den er to figurer som står side om side, eller kanskje holder rundt hverandre.³³ Da skulpturens sokkel ble stående igjen etter den ble solgt i 2014 fikk Agnes Btffn ideen om å invitere folk til å gjenskape eller tolke skulpturen med egen kropp i andre landskap. Btffns performative prosjekt favner både det formale og det landskapelige aspektet ved originalskulpturen når mennesker på steder i blant annet Norge, Frankrike, Palestina og Mexico danner sine figurer for og i de varierte landskapene.



Lillian Tørlen,
*Levels of Attachment
and Belonging*.
Installasjonsbilder fra
Galleri Format, 2016



32 Barbara Hepworth i intervju på British Pathé, 1972. Youtube, min oversettelse.

33 Heather Jones, «Barbara Hepworth's Figure for Landscape», Kunsthall Stavanger, 17.06.2013.

34 Edgar Hovland, «Fra tynne tråder til betongklosser» i *Vestlandets historie: Natur og næring*, s. 259.



Agnes Btffn,
Figures for Landscapes,
Flørlå, Niels/Søren

Landskap og nye steder skapes og oppstår ved at vi samler og bosetter oss nær naturressurser. Utenfor Bergen ble tekstilfabrikken Dale Fabrikker grunnlagt i 1879, drevet av lokal vannkraft. Rennende vann var den viktigste kraftkilden i Norge da industrialiseringen startet på 1840-tallet, og energitilgangen var sterkt medvirkende til lokaliseringen av det vi kaller ensidige industristeder.³⁴ Slike steder vokste ofte fram på steder hvor det knapt bodde folk fra før fordi kraftverkene måtte være tett på kilden for å unngå for store energitap. Ensidige industristeder på Vestlandet etablerte seg som små lokalsamfunn rundt en eller to store bedrifter som de var helt avhengige av.

I kunstprosjektet *Nye Dale Vertshus* gjør Åse Løvgren og Stine Gonsholt en direkte registrering av bygde omgivelser i og rundt tekstilfabrikken på Dale. Verket består av 13 frottasjer – skraveringer av forskjellige overflater av bygninger, landskap, infrastruktur og institusjoner. For eksempel finnes det skraveringer av en dørterskel, et rørfundament, gulvet i musikkpaviljongen og fra fabrikken. Disse direkte avtrykkene er presentert innenfor en rund sirkel og har et abstrakt uttrykk. Slik ligner de registreringene av terrenget som Hilde Frantzen gjorde, men hvor Frantzen brukte rutenettet som alltid kan ekspanderes, anvender Løvgren og Gonsholt den avsluttede sirkelen som komposisjonselement. Står formen i relasjon til ideen om et samfunn som helhet?



Åse Løvgren og Stine
Gonsholt, *Det fysiske
landskapet som idé og
referansepunkt*

Bilde 1:
*Referansepunkt:
Nye Dale Vertshus*

Bilde 2
(fra høyre til venstre):
*Referansepunkt:
Nye Dale Vertshus,
Referansepunkt:
rørfundament,
Referansepunkt:
Dale Fabrikker,
Referansepunkt:
Dale forsamlingshus*



Tegningene står i alle fall i direkte relasjon til kulturlandskapet på Dale, og registreringene kan sies å være «dokumentarisk abstraksjon». Dette begrepet viser til abstrakt kunst som inneholder eller kommuniserer dokumentarisk research.³⁵ Kunstnerne jobber både strengt med det formale, men også med hva formene representerer, med spørsmål om levd erfaring, sosiale og politiske forhold. Motsatt av modernistene, omfavner kunstnere som jobber med dokumentarisk abstraksjon konteksten. Med frottasjene sporer Løvgren og Gonsholt opp et samfunn som ikke lenger finnes – et samfunn hvor de fleste i bygda jobbet på fabrikken og hvor også fabrikken var senter for det sosiale livet – for dans, musikk og samtaler. Det er likevel ikke nostalgi å spore i prosjektet, men en usentimental og tilsynelatende objektiv sporing av samfunnet på og rundt fabrikken.

35 Rachael Rakes, «Notes on Abstraction, Politics, and Arts of the Real», Contemporary Art Stavanger, 12.10.2017.

36 Kryptovault inngikk i februar 2018 en leieavtale på 10 000 m² av det 40 000 m² store fabrikklokalet og har opsjon på å leie 10 000 m² til. «Skal vinna ut bitcoin i Dale Fabrikker», Vaksdalposten, 08.02.2018.



Yngve Mathisens linoleumstrykk *I taket* er en konkret gjengivelse av mønsteret i et tak, men det abstrakte uttrykket setter også fantasien i gang. Mathisen er musiker, og i kunsten søker han å manifestere musikkens abstrakte språk i bilder.

Fabrikken på Dale skiftet etterhvert navn til Dale of Norway og etablerte søsterfirmaet Daletec som leverer flammehemmende tekstiler til oljeindustrien. I 2009 ble fabrikken kjøpt av et pakistansk selskap og produksjonen flyttet til utlandet. I dag leies store deler av lokalene ut til selskapet Kryptovault som utvinner kryptovalutaen Bitcoin.³⁶ Rader på rader med datamaskiner har erstattet strikkemaskiner og vever etter den digitale revolusjonen. Men selv digital valuta krever enorme mengder strøm for å utvinnes. Nærheten til vannkraften er igjen en avgjørende faktor i lokaliseringsspørsmålet. Ifølge Løvgren og Gonsholt ligger det i dag en liten dur over Dale som en påminnelse om at også de immaterielle verdiene er avhengig av og basert på materielle strukturer.

736 vannkraftverk ligger på Vestlandet.³⁷ Et av dem er Tussa kraftverk på Sunnmøre som ble bygget i 1961. Dette kraftverket har vært omdreiningspunkt for Arild Våge Berges kunstprosjekt *The Gravity of a Lake Focused Into One Point*. Farfaren var med å bygge kraftverket, og både han og faren har vært involverte i driften siden. I sitt pågående prosjekt undersøker Våge Berge forbindelser mellom ingeniørfaget og kunsten – hvordan forgjengernes registreringer, skisser og arbeidstegninger kan sammenlignes med kunstneriske prosesser. Han fremhever steinenes, verktøyets og ingeniørspåkets estetiske elementer. Objekter som til daglig ikke skjenkes annen oppmerksomhet enn den rent praktiske blir i kunststrømmet tillagt annerledes vekt og flere betydninger.



Arild Våge Berge,
*The Gravity Of a Lake
 Focused into One Point*
 #3. Stålstag borret
 igjennom vegg, muttere,
 saltkrystall hentet ut av
 adkomsttunnell til Tussa
 Kraftverk, inkjet print
 på papir, gneis fragment.

Arild Våge Berge,
*The Gravity Of a Lake
 Focused into One Point*
 #2. Skrutvinge, skisse-
 materialer fra kunstnerbok
 av Arild Våge Berge,
 dokument fra Sveinung
 Berge sitt private arkiv,
 rester etter demnings-
 konstruksjon fra Tussa-
 vatnet, Bjørke, Sunnmøre
 (juni 1980), stein fra
 demningsområdet,
 Tussa Kraftverk (sept.
 2015) Tørket leire fra
 Tussa demningsområde,
 støv borret ut av steiner
 og rester av demnings-
 konstruksjon, pulverisert
 saltkrystall hentet ut av
 adkomsttunnell til Tussa
 Kraftverk (november
 2016).



I fjor besøkte jeg for første gang selv et vannkraftverk. I forbindelse med et opphold på Energihotellet i Suldal i Ryfylke, fikk jeg og en kollega en omvisning på Hydros anlegg på Nesflaten. Som Tussa kraftverk, ble anlegget på Nesflaten bygget på 1960-tallet. Det ble tegnet av arkitekten Geir Grung, og ikke ulikt andre steder med rask oppbygging av industri i første halvdel av 1900-tallet, sto én arkitekt for utformingen av et helt område – av kraftverk, arbeiderboliger og arbeiderhotell med matsal. Fra midten av 1920-tallet hadde bruken av prefabrikerte byggematerialer endret arkitekturen radikalt.³⁸ Det var nå fysisk og økonomisk mulig å bygge mye raskt, men prefabrikeringen førte i mange tilfeller også med seg mer ensartete og standardiserte arkitektoniske uttrykk.

37 Liste over vannkraftverk i Norge hentet fra Norges vassdrags- og energidirektorat/ Wikipedia.

38 Siri Skjold Lexau, «Vestlendingen bygger steder» i *Vestlandets Historie: Kultur*, 2006, s. 266.

Elin Brissman,
Uten tittel. Olje på lin,
 2016. Elin Brissman
 maler hyperrealistiske
 oljemalerier av gene-
 risk boligarkitektur og
 industrielle «ikke-steder».
 Anonyme steder som
 sjelden vies oppmerk-
 somhet, men som
 likevel spiller en viktig
 rolle i hvordan vi forstår
 en by eller et område
 som helhet.



Industriarkitekturen er ofte utgangspunkt og inspirasjon for Ingrid Lønningdal som i særlig grad jobber med fargebruken i arkitektur. I sin kunstneriske praksis kombinerer hun analytiske og subjektive metoder, noe som kan sees i det permanente verket *Byen i rådhuset* som ble oppført i 2012–14 på Førde rådhus. Førde har ofte blitt uglesett og vunnet ueffne konkurranser som 'Norges styggeste by' på grunn av mangel på steds kvalitet. Dette skyldes blant annet at det under byutviklingen på 1960-tallet ikke ble tatt hensyn til grøntområder, samt at industriområder ble omgjort til forretningsareal uten spesifikke krav til bebygelse.³⁹ Dette igjen resulterte i store veianlegg og et sentrum med mange store bygg uten omtanke for menneskelig skala.

Steder er ikke statiske, men i stadig endring. Arkitektur og infrastruktur spiller inn på hvordan vi som innbyggerne kan bevege oss, møtes og oppholde oss i byen. Ut fra hvordan vi bruker og samhandler på stedet oppretter vi normer og vaner. Da Ingrid Lønningdal kom utenfra til Førde så hun byen med friske øyne, og hun rettet et særlig blikk på byens fargepalett. Hun skriver selv om hvordan byen inspirerte verket:

I Førde ligger industriområdet ved fjorden tett på bykjernen, og det var interessant å finne arkitektoniske koblinger til handelsbygningene i sentrum gjennom blant annet materialvalg og tanker rundt økonomi og funksjonalitet. Å ankomme Førde med flybussen som kjører ned fjellsiden, gav dessuten god oversikt over industriområdet og paletten fremstod som særegen.

39 Siri Skjold Lexau,
 «Vestlendingen bygger steder»
 i *Vestlandets Historie: Kultur*,
 2006, s. 280–282.

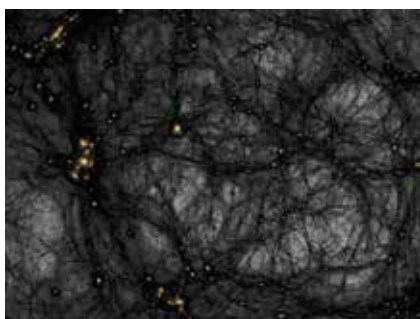
Lønningdal registrerte fargene i fasadeledningene gjennom foto og akvarell, og disse dataene ble bearbeidet og videreutviklet til en geometrisk fargekomposisjon som ble malt direkte på veggene i rådhusalen. Gjennom kunstverket fikk Førdes fysiske uttrykk gjenklang inne i rådssalen. I salen hvor samfunnsbeslutningene tas ble byens materielle rom satt i direkte spill med byens sosiale og politiske rom.



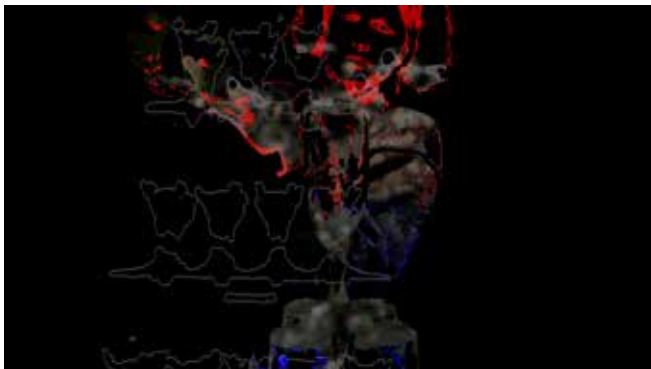
Ingrid Lønningdal,
Oransje komponent,
 blyant og akvarell
 på papir, *Byen i rådhuset*,
 silikatmaling på vegg
 og *Skisse: farger fra
 ulike bygningsfasader
 i Førde*, akvarell på papir,
 2012–2014

Når en bygning males med fargen Vantablack mister den all romlighet og ser helt flat ut. Vantablack absorberer nemlig 99,6% av alt lys og er verdens svarteste svart.⁴⁰ Vantablack ble først fremstilt for romfartsteknologi, men da materialet utviklet seg til en sprayfarge og ble mer brukervennlig tok den verdenskjente kunstneren Anish Kapoor raskt patent på bruken. Det vil si at han er den eneste som kan bruke Vantablack i kunstnerisk øyemed.⁴¹ Dette er spesielt fordi det er første gang en kunstner har tatt patent på et kunstnerisk materiale. Den spesielle effekten med at objekter som er malt med Vantablack ser helt flate, nesten ikke ekte ut, førte sommeren 2018 til at en mann ble skadet. Han falt ned i en av Kapoor's installasjoner på et museum i Portugal. Det som så ut som en påmalt svart sirkel på gulvet, viste seg å være et 2,5 meter dypt hull malt med Vantablack.⁴²

Bruken av lys og mørke i kunsthistorien, black metal, okkultisme, sorte hull og DIY-vitenskap på youtube er noen av tematikkene i Tor-Finn Malum Fitjes omfattende kollasjfilm *Aleph Null & The Missing Mass*. Ved å klippe sammen filmsnutter om alt fra vitenskapelige foredrag om mørk materie, animasjonsfilmer om forurensing og dokumentarklipp om oljefunn forteller verket historier om mørket som figurativ og abstrakt størrrelse, som fysisk materie, drøm og ideer i alt fra religion, reklame og astro-nomi, til maleri og film.



Stillbilder fra Tor-Finn
Malum Fitjes collage-film
*Aleph Null & The Missing
Mass*, 2017



Popping av champagnekorker, lyden av de gygne dråpene som renner ned i glass og brusing i blodet. I filmen *We, the born capitalists* av Anette Gellein helles mengder av den luksuriøse drikken over en champagneglassfontene. Innimellom liksom danser champagneglassene og den boblende væsken over bildeflaten. Mot slutten av filmen ser vi at skikkelsen som har helt ut champagne samler innholdet i glassene i en vaskebøtte og forsvinner. Bildet er mørkt og abstrahert, noe som gjør det vanskelig å se, men lyden er hele tiden høy og klar.

40 Vantablack ble oppfunnet av britiske Surrey NanoSystems i 2014. Adam Rogers: «Art fight! The pinkest pink versus the blackest black», *Wired*, 22.06.2017.

41 Brigid Delaney, «'You could disappear into it': Anish Kapoor on his exclusive rights to the 'blackest black'», *The Guardian*, 26.09.2016.

42 Peter Dockrill, «A Tourist Fell Into This Ultra-Black Artwork That Looks Like a Cartoon Hole», *Science Alert*, 21.08.2018.

43 «Blodet renner i gatene i Stavanger nå», Petter Stordalen i intervju til VG, 22.06.2015.

44 Aksel Kielland, «Overgangsalderen», *Morgenbladet*, 26.10.2018.

Gellein tilhører en generasjon oppvokst i Olje-Norges storhetstid. En lys tid vil mange si, men med nedgangsperioden i 2015 begynte erkjennelsen av at oljeeventyret ikke kan vare evig å sige inn. I den dramatiske perioden var det ikke lenger champagne som fløt, men blod som rant gjennom Stavangers gater ifølge Petter Stordalen.⁴³ Når oljeepoken begynner å gå mot slutten er det ikke overraskende at det nå vendes et nostalgisk blikk mot oljenæringens oppstart. I NRK-serien *Lykkeland* skildres «brytningspunktet mellom etterkrigstidens sosialdemokratiske verdier og den innledningsvis pragmatiske, deretter stadig mer ideologiske, kapitalismen som snek seg inn med oljepengene.»⁴⁴



Trond Hugo Haugen,
Øvelse (caps). Fem
offisielle Make America
Great Again caps,
delvis brodert, 2017



Nostalgien for hjemlig industri og produksjon var også med å vinne det amerikanske valget for Donald Trump i 2016. Mens folk i rustbeltet gikk til valgurnene satt Trond Hugo Haugen i Berlin og sprettet av bokstavene fra offisielle «Make America Great Again»-caps. I det ferdige verket kan man se spor etter handlingen, men alt man kan lese nå er ordene *again, again, again*. Jeg leser ordet «igjen» både som et mantra om den hvite manns dominans, som en barnlig insistering om å gjøre noe én gang til, men også som en poetisk sammenbinding av tid. Verket minner meg om Margaret Atwoods novelle *Time Folds* som ser tiden som en sløyfe heller enn som en lineær utviklingskurve. Fortiden gjør seg stadig gjeldende i samtiden.

45 Oddbjørn Bukve, Arild Aurvåg Farsund og Jørgen Amdam, «Næringsliv og sysselsetjing i vår tid» i *Vestlandets historie: Natur og næring*, 2006, s. 300.

46 Kværner Stord var først sildeoljefabrikk, siden verft som bygde passasjerskip, redningsfartøy, bilferger og tankskip. Rosenberg Verft bygde mest fiskerfartøy, tank- og lasteskip.

47 Fra tale i filmen *Oilers* (2016) av Anne Marthe Dyvi/Massimiliano Mollona.

Et gjennomgående tema i Trond Hugo Haugens kunstnerskap er hva oljen har gjort med oss, og det spørsmålet stiller han med god grunn. Oljenæringen har endret næringsmønsteret så mye at man kan si at Vestlandet har gjennomgått et hamskifte siden 1970-tallet.⁴⁵ Mange tradisjonelle industribedrifter på Vestlandet, som for eksempel Kværner Stord og Rosenberg Verft i Stavanger, la om virksomhetene for å bli leverandører til oljeplattformer og offshorenæringen.⁴⁶

På Bergen Assembly i 2016 så jeg en kunstdokumentar som tar for seg produksjonssiden av oljeeventyret. Filmen *Oilers* av Anne Marthe Dyvi og Massimiliano Mollona følger arbeiderne på verftet Kværner Stord. I 1977 leverte Kværner Stord sin første plattform – Statfjord A og over 30 plattformer har blitt levert fra verftet siden.⁴⁷ Filmen er hovedsakelig filmet i 2015 – et år hvor Kværner Stord både ferdigstilte produksjonen av plattformen Edvard Grieg og 105 fast ansatte og 2000 tilknyttede arbeidere mistet jobben.



Stillbilder fra filmen *Oilers* (2016) av Anne Marthe Dyvi/Massimiliano Mollona. Filmen ble laget til Bergen Assembly 2016



Gjennom en rekke tablåer introduserer filmen oss først for bømiljøet til arbeiderne – hybler og kantine i brakkebygg, før vi blir ført med inn på verftet og ser glimt fra arbeidsdagen der. Det klippes til et streikearrangement for bedre arbeidsmiljølov og videre til et fagforeningsmøte på Kværner i februar 2015. Her diskuteres det mulige permitteringer, hvor det verste scenariet som forespeiles er midlertidige permitteringer på 8–9 uker. Optimismen blant lederne som taler om hvordan de kommende generasjonene også skal leve av fossil industri i mange tiår fremover får en eim av tragisk ironi når vi nå vet hvor mange som mistet jobben. Det klippes til avstengte kontorer og tomme trimrom – en klipping som setter kontrastene i relieff. Edvard Grieg-plattformen er klar til utseiling og står og glitrer i vannet. Det holdes ferdigstillingsfest og filmen fases ut med arbeiderne som spiser kake og drikker solo mens et band spiller og de går usikre tider i møte. Spørsmålet som blir hengende i lufta er: hva slags produksjon skal verftene omstille seg til i fremtiden?

Høsten 2018 sto det en uthullet fraktcontainer på parkeringsplassen til kunstinstitusjonen Hå gamle prestegard på Jæren. Den var et av verkene i Stian Ådlandsviks utstilling *Posture*. Inne i det store utstillingsrommet var det nesten tomt bortsett fra en enkel skulptur midt i rommet. En underlig organisk form i metall sto plassert på en palle, og ved siden av sto en pappeske med forklær. Også containeren utenfor sto på paller og noen av dem dannet en trapp så jeg kunne gå inn i den. Gjennom hullene så jeg ut på havet, og ironisk nok seilte det akkurat da et stort fraktskip forbi. Verket handler nemlig blant annet om den globaliserte varehandelen.



Stian Ådlandsvik,
produksjon av kunst
på Rosenberg Verft
sommeren 2018



Fraktcontaineren jeg sto i hadde Ådlandsvik kjøpt i Kina. Den ble sendt til Norge med en eske forklær da det ikke er lov frakte tomme containere. På norsk jord fikk Ådlandsvik i stand et samarbeid med sveiserne på Rosenberg Verft – noen av verdens dyreste og best fagorganiserte arbeidere. De tok metall fra containeren og satte sammen til skulpturen som sto utstilt innendørs, og som forestiller en kjuke – en sopptype som både er legemiddel og parasitt. Ved å snu opp ned på frakt- og produksjonsomstendighetene – ved å nesten ikke frakte annet enn luft fra Kina og ved å produsere i Norge – fikk Ådlandsvik satt fokus på produksjonssiden av overflodssamfunnet vi lever i. I utstillingsteksten skriver kunstneren også om miljøaspektet ved globaliseringens import og eksport – om hvordan forurensingen ved produksjon og transport aldri blir tatt med i de økonomiske kalkuleringsene – for hvem kan vel eller må vel det?⁴⁸

Det regner. Hver gang jeg er på Vestlandet kjenner jeg på en intens umiddelbarhet, det finnes ingen avstand her mellom meg og naturen, været insisterer, trenger seg på og innover en. Skal man bo her må man forsone seg med at et liv på Vestlandet er et liv i og med naturen og været. I dag opplever vi mer og mer ekstremvær på Vestlandet. Mens jeg skriver dette har det blitt målt 25 grader om natta i Tafjord i Møre og Romsdal i oktober, og det er storflom i Sogn og Fjordane og Hordaland.⁴⁹ Havet stiger og det blir mer risikofyllt å bo langs kysten.

Den norske filosofen Arne Næss flagget tidlig behovet for å ta vare på naturen og endre fokus fra menneskets vilkår til mer økologisk likevekt. I 1973 introduserte han begrepet dypøkologi (deep ecology), som de siste årene har fått sterkt gjennomslag internasjonalt – både i kretsene rundt miljøfilosofien og i kunstteorien. Med dyp økologi siktet Næss til en kompleks relasjons- og systemtenkning hvor man «går i dybden» og jobber grundig med blant annet forurensing, ressursfordeling og vern av ulike kulturer og mangfold. Det handler om en prinsipiell likerett for alt liv til å utfolde seg.⁵⁰



Hans Edward
Hammonds,
*For vinden
i trærne*, 2017



49 NRK, «Flaumkaoset – Ekstremt spesielle temperaturar», 14.10.2018.

50 Arne Næss, Økologi, samfunn og livsstil. Først utgitt i 1976.

51 Arne Næss, «The Three Great Movements», 1992, i *Nature*, 2012, s.90–92.

Solveig Landa, skulpturelle objekter i prosess til Vestlandsutstillingen 2019. Fortroligheten med naturen avtok med 1700-tallets opplysningstid. Da forkastet man overtroen, men også «kloke koners» naturmedisinske råd. I et pågående prosjekt undersøker Solveig Landa objekter fra arkeologisk museum, materialer og systemer som tidligere har blitt brukt til magi. Det er ikke selve magien som er sentral, men magi som struktureringsprinsipp – som en annen måte å ordne objekter og tanker på – en annen logikk. Innsikt om planter og naturens helbredende krefter blandes med en forståelse for håndverks-tradisjoner og menneskenes kultivering av naturen. Hos Landa får gammel kunnskap nytt innhold i en samtidig kontekst.



Sommeren 2017 lagde Hans Edward Hammonds to instrumenter for vinden i trærne. Verket er laget av funnet tremateriale, hemptråder, bjeller, blyvekter og fiskesen, og var opprinnelig plassert i skogen i Hildelund i Sverige i forbindelse med en kunstfestival. Hammonds festet fiskesenen til tretoppene og til bjellene på instrumentet. Slik kunne vinden aktivere og spille på instrumentet uten involvering av mennesker. Arne Næss påpekte at det alltid er menneskenes livsvilkår det handler om når vi snakker om bærekraft.⁵¹ Å jobbe med bevaring av naturen for fremtidige generasjoner av mennesker er ifølge ham en overfladisk måte å jobbe med økologiske problemer på – vi må ta inn i beregningen alt som lever. Vi må se oss selv som en del av et økologisk system hvor vi står i gjensidig avhengighet til andre deler av naturen. Et slikt syn kan sies å være «ikke-antroposentrisk», og i så måte kan Hammonds instrument forstås som et verk like mye for naturen selv som for oss.

I dag preger menneskenes handlinger miljøet i så stor grad at det avsettes tydelige geologiske spor på jorden. Vi er derfor nå inne i en ny geologisk periode som kalles antropocen – menneskets tidsalder. I Endre Aalrusts maleri *Landskap med bro* stilles Arne Næss' ikke-antroposentriske filosofi i sterk kontrast. I maleriet er det ingen vestlandske broer mellom fjord og fjell, men derimot et menneske som står i bro over en liten bekk. Mennesket er overdimensjonert i forhold til resten av naturen. Det tar for mye plass i verden.

Noen av de alvorligste miljøendringene som har ført til det antropocene epokeskiftet er utrydding av arter, forurensning, drivhusgasser, surhetsnivået i havet og stor økning av arealbruk.⁵² For eksempel viser to nylig utgitte rapporter at vi siden 1970 har mistet hele 70% av verdens dyreliv og at menneskelig aktivitet allerede har ført til en global oppvarming på rundt 1 grad siden førindustriell tid.⁵³ I Aalrusts landskapsmaleri er blikket vendt mot individet. Den hvite mannen praktiserer yoga og har bandasje på nesa etter en plastisk operasjon. I dag har yoga blitt en folkesport, men hvor går grensen mellom *mindfulness* og selvopptatthet? Yoga betyr «å samle», men hva bygges det bro mellom her?

Endre Aalrust,
Landscape with bridge.
Olje på lerret,
80 × 70 cm, 2017



I essayet «Framtidsruiner i det nye nord» påpeker arkitekturprofessor Janike Kampeveld Larsen at sted i det antropocene kan forstås som en samling av materielle forhold, forvaltningen av naturressursene og kulturelle, industrielle og politiske praksiser. Sted handler om forbindelsene mellom lokale handlinger og global påvirkning: «I og med at vi har fått en akutt bevissthet om hvordan grader av lokal handling kan påvirke hele kloden, har vi også fått en klarere idé om hvordan sted alltid er forbundet med andre steder.»⁵⁴ Denne tenkningen om steder som noe som dypest sett er sosialt og relasjonelt fundert bygger på kulturgeografen Doreen Masseys arbeid med å forstå sted som konstruert av sosiale relasjoner. Hun sier at det vi forstår som noe romlig nettopp er sosiale relasjoner som har blitt «strukket ut».⁵⁵ Det finnes heller ingen sosiale relasjoner som ikke har en romlig form. Det er med andre ord vi som er stedene.

Jeg ble fascinert av denne måten å tenke rom og relasjoner på, men det var ganske teoretisk og abstrakt for meg frem til jeg leste Hanne Ørstaviks forord i boka *Stedene*:

Steder kan åpne og lukke seg. Noe gis, der. Stedet kan være et konkret, fysisk ytre sted, et sted du har vært, et sted i barndommen, en skog, en åpning i skogen, en lysning eller en gate, et hjørne, en sving langs en vei. Det kan ha med lyset der å gjøre, hvordan lyset kommer ned mellom bladene på trærne akkurat der, eller hvordan vinden blåser, lyden av vinden, eller sanden på den stranda, eller steinene i bakken på akkurat den stien, hvordan det kjennes under foten å gå der. Eller stedet kan være et minne, og at å gå dit, inni deg, er en port, en åpning inn til tilstander i deg som igjen kan omgjøres til ytre steder, sånn Marguerite Duras gjør i filmen *India Song*, hun lar en tilstand bli et synlig rom, som åpner erfaringen av tilstanden, gjør at den kan deles. [...] Jeg tenker at vi er også steder, for hverandre. Rommet som åpner seg i en relasjon, mellom to, er et sted. Noe blir mulig, og umulig, der, på en helt særlig måte. Stedet er ikke et punkt. Det er ikke en definisjon. Det er en romlighet i et sted, et bevegelsesrom. Og at kjærligheten også er et rom, muligjort eller umulig, at den er det stedet to åpner, eller lukker, sammen, for hverandre.⁵⁶

52 Store Norske Leksikon.

53 Living Planet Report 2018: Aiming Higher, WWF Verdens naturfond, lansert 30.10.2018 og Rapport fra FNs klimapanel (IPCC), lansert 08.10.2018.

54 Janike Kampeveld Larsen, «Framtidsruiner i det nye nord», *Framtidsruiner*, 2018, s. 9.

55 Doreen Massey, *Space, Place, and Gender*, 1994.

56 Hanne Ørstavik, «Forord», *Stedene*, 2016, s. 8.

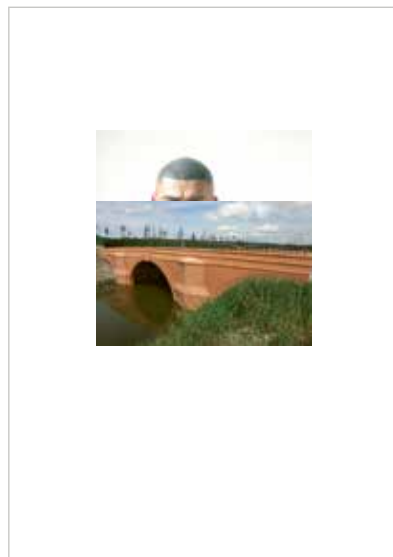
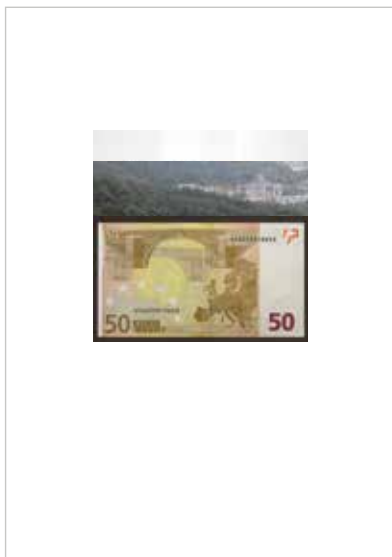
For meg gjør Ørstavik her de abstrakte ideene om størrelsene sted og rom håndgripelige. På samme måte som kunsten til Marguerite Duras kan gjøre «en tilstand til et synlig rom» skaper Ørstavik her språklige bilder som gjør det mulig å forstå hvordan relasjoner strekkes ut og blir romlige, og hvordan våre sosiale interaksjoner blir del av, og konstituerer stedene vi er på.

Jiska Huizing,
Tom Tracks. Bilder
fra lydopptak i
Ålesund, Stavanger
og Haugesund, 2018



Kan et sted ha en egen tone eller auditiv identitet? Slik Ørstavik skriver om hvordan vinden lyder «akkurat der»? Finnes det en særegen vestlandsk stedslyd slik Henning Christiansen fant særegne klanger i de skandinaviske språkene? Kanskje kommer man litt nærmere å finne en slik lyd i Jiska Huizings stedsbaserte lydverk *Torn Tracks*. Feltoptak fra steder på Vestlandet blir bearbejdet elektronisk og musikalsk til lydverk som både fremføres live og presenteres på en hjemmeside. Ett lydverk til hvert sted. I live-versjonene fokuserer Huizing på å bygge opp rom gjennom lyden, mens det i nettversjonen bygges forbindelser mellom lydverkene. Ved å sortere lydverkene på forskjellige måter – for eksempel kronologisk, geografisk og etter tonehøyde, etableres ulike kombinasjoner av stedsverk. Alt etter hvilke verkskonstellasjoner vi lytter til skapes ulike forståelser og nye sammensatte verk. Dette er en måte å forstå de relasjonelle aspektene Kampevold Larsen og Massey snakker om: Huizings lydlige tolkninger av konkrete steder møtes i verdensveven, ulike landskap, stemninger og sammenhenger trer frem og etablerer nye og delte rom.

Kent Fonn Skåre,
utdrag fra kunstner-
publikasjonen
Scrapbook, 2014



Hvor Jiska Huizing skaper forbindelser mellom steder med lyd, skaper Kent Fonn Skåre i kunstnerpublikasjonen *Scrapbook* nye betydninger av bilder gjennom collager og repetisjoner. I en lek med symbolikk og representasjon bruker Skåre bilder fra internett som legges i lag ovenpå hverandre. Når man blir i boka avdekkes nye bilder som står sammen med bilder vi har sett før. De skiftende sammenstillingene påvirker måten vi leser og forstår motivene. Skåres bok blir slik et annet godt eksempel på hvordan betydning kan alternere ut fra relasjonen bildet står i til noe annet.

Kunst handler om kontekst. Da kunstneren Marianne Heske i 1980 demonterte og flyttet en gammel utløe fra fjellet i Tafjord i Møre og Romsdal til Centre Pompidou i Paris satte hun i gang en betydningsforskyvning av løen basert på stedet den sto på. Etter mange år i utlandet opplevde Heske en enorm avstand til hjemstedet Tafjord – både geografisk og mentalt, og *Prosjekt Gjerdeløa* ble en måte å jobbe med og peke på denne avstanden.⁵⁷ Løen fra 1600-tallet er bygget i lafteteknikk – en norsk byggeskikk fra vikingtiden. Laftehus er enkle å demontere og flytte på, noe det finnes lange tradisjoner for i Norge. Men da løen ble flyttet til Paris endret den ikke bare plassering, den ble også satt i en helt ny kontekst. På ensomme Setrebackken 500 meter over havet var løen en løe, men i metropolen Paris ble den konseptuell kunst.

Prosjekt Gjerdeløa handlet om kulturbetingede forståelser, men også om tilhørighet og mobilitet. Etter å ha vært demontert og på kunstturné i ett år ble løen satt tilbake på sin opprinnelige plass i fjellet i Tafjord. Slik ble en sirkel fullendt, men løen som ble satt tilbake kan ikke sies å være helt den samme lenger. Reisen, året i utlendighet og statusen som kunstobjekt endret løens identitet selv om den igjen sto på sitt opprinnelige sted.



Marianne Heske,
Prosjekt Gjerdeløa,
1980

Den romantiske tanken om landskap ser stedet som en helhet og som noe statisk, men landskapet er alltid i forandring. I en politisk kontekst handler dette om globaliseringens restrukturering av flyt av varer og mennesker mellom land og verdensdeler, men også flyt av kulturell påvirkning og makt.⁵⁸ Siden Heske gjorde løe-prosjektet har verden blitt mer tilgjengelig enn noen gang – både fysisk og digitalt. Samtiden, og særlig samtidskunsten, kjennetegnes av mobilitet, men hva gjør denne mobiliteten med oss? Flere mennesker enn noensinne befinner seg i en mellomtilstand eller på gjennomreise – enten det er frivillig som turist eller på arbeidsopphold, eller ufrivillig flukt og migrasjon. Identitet skifter, folk skifter, og steder skifter.

Stedsidentitet og tilhørighetsforhold er sjeldent enkle lenger. I dag står Vestlandet i en brytningstid. Mange lokalsamfunn på vestkysten skal i gang med å finne nye næringer å leve av eller tilpasse dagens næringsvei til andre markeder. Den største symbolske handlingen i Norges begynnende avstandstagen til identiteten som oljenasjon var kanskje Statoils navneendring våren 2018. Kritikere vil si at det nye navnet Equinor avskriver både selskapets kjernevirksomhet og statlige opphav, og at mye av den viktige historien om Norges velferd og utvikling de siste femti årene går tapt med navnet. Temperaturen er også høy når nye stedsnavn for sammenslåtte kommuner og fylker diskuteres. Hvorfor betyr navngivning så mye for identitetsfølelsen?

I Karl Ove Knausgårds reiseskildring «My Saga» kobler han følelsene rundt navngivning med viktigheten forestillingene våre om et sted har for følelsen av tilhørighet:

Identitet er ikke noe vi investerer i landskapet, ikke i innsjøen eller i skogen eller fjellet. Identitet ligger heller i forestillingene våre om landskapet og navnene vi gir det, navn med tette betydningslag. Navngiving er åpenbart en måte å gjøre det ukjente kjent på, å skape en følelse av tilhørighet, men navnene går fort sine egne veier, blir historier, myter, særlige forståelser og misforståelser.⁵⁹

57 Marianne Heske, *Prosjekt Gjerdeløa*, 1984, upaginert.

58 Doreen Massey, «Landscape/space/politics: an essay», publisert juni 2008 på bloggen *The Future of Landscapes and the Moving Image*.

59 Karl Ove Knausgård, «My Saga». Publisert i to deler i *New York Times* 01.03.2015 og 15.03.2015. Min oversettelse.



Johanne Hestvold,
OWO, HMVMU og OA WL.
Armert betong og leca,
2015. Johanne Hestvolds
skulpturer har titler inspirert
av dadaistisk og konkret
poesi, litterære retninger
som hadde en lekende
og eksperimentell tilgang
til språket. Da Hestvolds
titler ikke betyr noe rasjonelt
legges vekten på lyd,
uttale og grafisk uttrykk,
på hvilke forestillinger eller
assosiasjoner som oppstår
når vi leser ordene.



I essayet knytter Knausgård følelsen av tilhørighet til det muntlige språket, til hva som føles fremmed og kjent. Hvordan han, fordi han er norsk, i løpet av noen få setninger kan avkode en annen nordmanns opphav og bakgrunn basert på dialekt og sosiolekt. I følge ham var han ikke en gang klar over at han hadde denne kunnskapen før han flyttet til Sverige: «[...] det var helt intuitivt og åpenbart, bare en del av hva det vil si å være norsk innebar, og at min enkle tilgang til hele dette underbevisste fjellet av implisitt kunnskap og delte referanser trolig var hva det betyr å ha en nasjonal identitet.»⁶⁰

Anna Ihle,
akvarell fra
kunstprosjektet
Å løfte tungt, 2017



«All places exist somewhere between the inside and the outside views of them, the ways in which they compare to, and contrast with, other places.»

– Lucy Lippard⁶¹

I brevet *Kjære Hildeborg Juvet Hugdal og andre som bærer tunge ting i Sauda!* skriver Stavanger-kunstneren Anna Ihle om vanskeligheten med å sjonglere ulike roller og identiteter i forskjellige kontekster.⁶² Hildeborg Juvet Hugdal er styrkeløfter og verdensrekordholder i benkpress, lærer på fulltid og alenemor til to barn. Ihle skrev brevet etter at hun, som del av et kunstprosjekt, i en uke hadde oppholdt seg i treningsrommet hennes mens Hugdal var på lærerjobben. I stedet for å gi en tolkning av en by sett utenfra, ønsket Ihle å gå på innsiden, å komme nærmere en liten del av et mangefasettert liv.

60 Ibid.

61 Lucy Lippard, *The Lure of the Local – Senses of Place in a Multicentered Society*, 1997, s. 33.

62 Brevet kan leses i sin helhet i kunstdelen av publikasjonen.

Anna Ihle,
 fotografi fra
 kunstprosjektet
 Å løfte tungt, 2017



Dette fokuset gir gjenklang i det filosofen Rosi Braidotti kaller å situere seg. At man ved en forflytting må reflektere kritisk over hva forflytningen innebærer og hvordan man lokaliserer seg på ny, for videre å være klar over og tydelig om hvilken posisjon man snakker fra, og ta ansvar for den.⁶³ Ved å gå helt nær og male akvareller av detaljer i et treningsstudio – oppholde seg i det rommet som Hugdal har som et fristed – hennes eget rom – fant kanskje Ihle ut mer om Sauda enn om hun hadde snakket kort med mange. Ihles kunstprosjekt er sånn sett i tråd med kunstsynet som kunstsribenten Lucy Lippard taler for, som handler om å fokusere på hva man lærer ved å bo på et sted heller enn å gjengi hva man ser når man kikker ut av vinduet.⁶⁴

63 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 2011, s. 15.

64 Lucy Lippard, *Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, 2014, s. 5.

65 Hilde Kvalvaag, «Virginias landskap», *Syn og Segn*, 04, 2009, s. 48.

66 Ibid.

67 Ibid. s. 50.

I 1929 skrev Virginia Woolf essayet «A room of one's own» – en tekst om å være intellektuell kvinne i datidens samfunn, om mangelen på forbilder av eget kjønn og behovet for å ha et eget rom å kunne arbeide i. Et rom fritt fra hverdagens plikter og forventninger, et eget rom for å være kreativ, tenke og produsere. Dette rommet fant Woolf også i naturen.

Hilde Kvalvaags vandreessay «Virginias landskap» handler om å gå i Woolfs fotspor i Sussex i England, og om forholdet mellom natur, vandring og skriving. Woolf skrev mens hun gikk – snakket høyt med seg selv i setninger som senere fant veien inn i bøkene hennes.⁶⁵ Vekslingen mellom byliv og tilbaketrekking til naturen var også viktig i Woolfs liv: «For Woolf var året delt mellom London og Sussex, mellom by og natur, mellom ytre og indre liv, sosialt liv og sjølvvald einsemd.»⁶⁶ Jeg kan kjenne meg igjen i at forskjellige steder gir meg forskjellige ting. Hvordan enkelte byer kan gi en enorm kreativ energi, en hytte tilbyr avkobling, og behovet for et kontor for å kunne skrive. Omgivelsene betyr noe for hvordan vi jobber og finner kreativitet – om vi vender oss ut mot naturen eller inn i oss selv – som Margrethe Aanestad og Andrea Ray diskuterte i New York. For Woolf ble naturen et sted hvor det indre og ytre smeltet sammen. Den ble et sted å gå *inn* i, heller enn *ut* i.⁶⁷

Kristin Velle-George, *Ebb and Flow*. Blyant på papir, 2018. Kristin Velle-George har funnet objekter i strandkanten hvis omriss danner utgangspunkt og grafisk ramme for tegningene. I tegneprosessen jobber Velle-George ekstremt fokusert hvor hun forsøker å være tilstede i hvert eneste blyantstrøk som fyller formene med et abstrakt, organisk fantasilandskap.



Vi har alle mange landskap, mange steder og mange roller og identiteter. Stedene vi er og opplever forankrer seg i kroppen, blir en del av den vi er. Forfatteren Johan Harstad fortalte nylig i et intervju at han opplevde en form for hjemløshet da han innså at det var blitt for sent for ham å flytte tilbake til hjembyen Stavanger.⁶⁸ Han mente avstanden var blitt for stor, at han ville være feil der, ikke ville kunne gli tilbake til den byen og kulturen han flyttet fra for lenge siden. Men har ikke Harstad glemt at også hjemstedet har forandret seg?

Ideen om å være i ett med et sted, med et landskap, er en romantisk idé. Om man opplevde dette som barn svinner det hen når man vokser opp. Barndommens landskap forandres fordi man selv er forandret. Kroppen er større, avstander mindre, ting har blitt kartlagt og er ikke mystiske på den samme måten lenger. Med mobiliteten vår etableres det en avstand til barndommens steder som man aldri helt kan utslette. I sin roman *En av oss sover* skriver den danske forfatteren Josefine Klougart:

Hele tiden er landskapet nytt. Hele tiden er det noe annet man husker. Det som kommer til en, og det som går tapt. Jeg har en følelse av hjemlengsel, men så er det kanskje ikke så mye hjemlengsel det handler om. Det er kanskje det motsatte, en uhyggelig følelse av at det har skjedd en omvendelse. At hjemlengselen egentlig er et hjem, at denne magnetiske følelsen egentlig er en følelse av for mye hjem, å høre *for mye* hjemme *et sted* i et ansikt, falle helt inn i et landskap og bli. Ja, hva, bli hva, egentlig. Usynlig. Eller rett og slett: seg selv. *Her*.⁶⁹

Hos Klougart henger følelsen av å høre hjemme også sammen med følelsen av at man faktisk aldri kan komme helt «hjem» igjen. Når hun kommer til barndomshjemmet føler hun seg fremmed. I så måte er det ikke selve hjemmet hun søker, men hjemlengselen, hvor ideen om hjemligheten fortsatt kan eksistere. Slik blir selve hjemlengselen et sted, og er det mon det hun mener med den siste setningen om å bli usynlig eller rett og slett seg selv? At det å falle inn i et landskap ikke handler om en forestilling om fortiden, men at nøkkelen ligger i å klare å være tilstede, her, nå.

68 Katrine Tschemerinsky, «På sporet af den tabte tid», *Weekendavisen*, #47, 2018, Bøger, s. 8.

69 Josefine Klougart, *En av oss sover*, oversatt av Trude Marstein, 2012, s. 238.

Fotokreditteringer

Alle kunstverk er gjengitt med tillatelse fra kunstneren, fotokredittering tilfaller dem med mindre annet er opplyst under:

- s. 4 Lars Hertenvig,
Stavanger sett fra Våland.
Foto: Dag Fosse/KODE
- s. 5 Stavanger sett fra Vålandstårnet.
Foto: Ove Jølbo
- s. 8 Fra Lysefjorden.
Foto: Marte Danielsen Jølbo
- s. 9 Henning Christiansen,
Partitur opus 231.
Foto: Thomas Gunnar Bagge
Takk til Henning Christiansens arkiv
- s. 10 Kuratorer i sanddyner Titania.
Foto: Hans Edward Hammonds
- s. 10 Titania steinbrudd.
Foto: Wikimedia
- s. 12 Fra Lysefjorden.
Foto: Marte Danielsen Jølbo
- s. 28 Lillian Tørlen,
Levels of Attachment and Belonging.
Foto: Thomas Tveter
- s. 30 Åse Lovgren og Stine Gønsholt,
*Der fysiske landskapet
som idé og referansepunkt.*
Foto: Thor Brødreskift
- s. 35 Ingrid Lønningdal,
Skisse.
Foto: Vegard Kleven
Byen i rådhuset.
Foto: Thor Brødreskift
- s. 41 Sitan Ådlandsvik,
Posture.
Foto inne: Eivind Egeland
Foto ute: Oddbjørn Erland Aarstad
- s. 50 Johanne Hestvold,
OWO, HMVMDU og OA WL.
Foto: Jenny Maria Rydhagen