

Landskap i norsk samtidskunst

- *en semiotisk studie av tre kunstverk*

Edla Netland



Masteroppgave i samfunnsgeografi
Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2018

Landskap i norsk samtidskunst

- en semiotisk studie av tre kunstverk

© Edla Netland

2018

Landskap i norsk samtidskunst – en semiotisk studie av tre kunstverk

Edla Netland

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven analyserer hvordan landskap som konsept forstås gjennom tre ulike kunstverk fra norsk samtid. Problemstillingen for oppgaven spør hva slags forståelse av landskap uttrykkes gjennom de tre kunstverkene *Pile o' Sápmi*, *The Seeming Disorder* og *I Am South?* *Pile o' Sápmi* er en installasjon av 200 reinsdyrhoder i en haug med det norske flagget plassert på toppen. *The Seeming Disorder* er et videoverk som viser mennesker som beveger seg gjennom bylandskapet mens et stemme leser et utdrag fra Jane Jacobs bok *The Life and Death of Great American Cities*. *I Am South* er et fotografi av en naken kvinne som sitter på en øde strand. Oppgaven analyserer med bildesemiotikk hvordan kunstverkenes tegn gir mening i en kulturell kontekst. Gjennom landskapsmalerier i kunsthistorien har landskap fått en visuell og distansert betydning, mens den materielle forståelsen av landskap har blitt mer og mer borte. De tre kunstverkene i oppgaven representerer substansiell, humanistisk og feministisk kritikk av den visuelle forståelsen av landskapsbegrepet. Funnene fra analysene av kunstverkene i denne oppgaven viser alle en materiell forståelse av landskap som innebærer tradisjonelle, sosiale og kroppslige syn. Samtidig viser de også til hvordan landskap som noe visuelt har påvirket det materielle i stor grad. Et estetisk bylandskap kan påvirke det sosiale mangfoldet i byen. Idealet om et post-produktivt estetisk kulturlandskap som må bevares kommer i konflikt med tradisjonelle samiske bruksmåter. Kvinners sammenstilling med naturen gjennom kunsthistorien har påvirket hvordan samfunnet underbevisst ser på kvinnerollen. Gjennom historien har visuelle fremstillinger av landskap i kunsten blitt forbundet med maktelitens idealer. Kunstverkene i denne oppgaven viser alle at det visuelle fremdeles står sterkt og at det påvirker ikke bare det fysiske landskapet, men også det sosiale aspektet ved landskap. På den måten skapes en spenning mellom det visuelle og det materielle i kunstverkene.

Forord

Jeg vil gjerne takke mine to veiledere, Carl Christian Abrahamsson og Marielle Stigum Gleiss for god hjelp med denne oppgaven. Det siste semesteret har Marielle tatt over som veileder ettersom Christians engasjement ved UiO tok slutt, hun har vært super å ha den siste tiden. Alle feil og mangler i denne oppgave er likevel mine egne.

I utgangspunktet var jeg interessert i å skrive masteroppgave om kunst i offentlig rom, men etter at Christian tipset meg om landskapsteori ble oppgaven om landskap i kunsten i stedet. Uansett har jeg i denne oppgaven fått kombinert mine interesser for samfunnsgeografi og kunst, to fagfelt som har mer til felles enn man skulle tro.

Tusen takk også til kunstnerne som har laget de tre kunstverkene som analyseres i oppgaven, det har vært spennende å utforske et fagfelt som jeg ikke hadde så mye kunnskap om fra tidligere.

Til slutt vil jeg takke venner og familie som tålmodig har ventet på at jeg skulle bli ferdig med denne oppgaven.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	IV
Forord.....	V
1 Innledning.....	1
1.1 Problemstilling.....	1
1.2 Disposisjon.....	4
2 Geografi og kunst.....	6
2.1 <i>Landscape</i> og <i>landschaft</i>	6
2.1.1 Privat eiendom og makt i England.....	8
2.1.2 Nasjonsbygging i Tyskland.....	9
2.1.3 Berkley-skolen.....	10
2.2 Landskapsmaleriet i Norge.....	11
2.3 Samtidskunst.....	12
2.4 Oppsummering.....	14
3 Landskap og representasjoner.....	16
3.1 Den kulturelle vendingen og måter å se på.....	16
3.1.1 Det levde landskapet.....	18
3.1.2 Det substansielle landskapet.....	19
3.1.3 Det maskuline blikket.....	21
3.1.4 Representasjon og materialitet.....	22
3.2 Representasjoner, kultur og identitet.....	23
3.2.1 Konstruktivisme.....	23
3.2.2 Kulturelle koder og semiotikk.....	25
3.2.3 Mytologier.....	26
3.2.4 Identitet.....	28
3.2.5 Representasjoner i kunsten.....	29
3.3 Oppsummering.....	30
4 Metodiske vurderinger.....	32
4.1 Utvalg.....	32
4.2 Kvalitativ metode og bildesemiotikk.....	34
4.3 Analytiske valg.....	36
4.3.1 Analysen av <i>Pile o´Sápmi</i>	37

4.3.2	Analysen av <i>The Seeming Disorder</i>	38
4.3.3	Analysen av <i>I am south</i>	38
4.4	Refleksivitet.....	39
4.5	Kvalitetsikring.....	40
4.6	Overførbarhet.....	41
4.7	Oppsummering	41
5	<i>Pile o' Sápmi</i>	43
5.1	Semiotisk analyse av kunstverket.....	43
5.1.1	Flagget.....	44
5.1.2	Kulehull	45
5.1.3	Makt	46
5.1.4	De andre	47
5.2	Oppsummering og videre analyse	48
5.3	Landskapet i <i>Pile o' Sápmi</i>	49
5.3.1	Ulike syn på landskap	49
5.3.2	Kultur	50
5.3.3	Narrativ.....	52
5.3.4	Formingen av de andres identitet	54
5.3.5	Spor og domestisering.....	55
5.3.6	Det globale aspektet	55
5.4	Oppsummering	56
6	<i>The Seeming Disorder</i>	57
6.1	Semiotisk analyse av kunstverket.....	57
6.1.1	Den gamle byen.....	58
6.1.2	Trygghet	59
6.1.3	Byfornyng	60
6.1.4	Retten til byen	61
6.2	Oppsummering og videre analyse	62
6.3	Landskapet i <i>The Seeming Disorder</i>	62
6.3.1	Bilde av byen.....	63
6.3.2	Arkitektur	64
6.3.3	Frihet	66
6.3.4	Motstand.....	67

6.4	Oppsummering	69
7	<i>I am south</i>	70
7.1	Semiotisk analyse av kunstverket	70
7.1.1	Kroppen	70
7.1.2	Blikket	72
7.1.3	Hår	72
7.1.4	Tid	73
7.1.5	Kjønnsdikotomi	74
7.2	Oppsummering og videre analyse	75
7.3	Landskapet i <i>I am south</i>	76
7.3.1	Historien	76
7.3.2	Kultur-natur	77
7.3.3	Det underbevisste	78
7.3.4	Hva gjør landskapet med oss?	79
7.4	Oppsummering	80
8	Sammenligning	82
8.1	Fellestrekk ved verkene	83
8.1.1	Historie og spor	83
8.1.2	Makt og narrativ	86
9	Konklusjon	89
	Litteraturliste	93
	Illustrasjoner	96

Liste over illustrasjoner

1. *St. Francis in Ecstasy*
2. *Vandrereren over tåkehavet*
3. *Bjerk i Storm*
4. *Mr. & Mrs. Andrews*
5. *Pile o'Sápmi*
6. Fotografi av nybyggere i Canada
7. *Pile o'Sápmi*
8. Postkort av ung mann med samisk flagg
9. *The Seeming Disorder*
10. *I am south*

1 Innledning

Landskap er ofte gjenstand for diskusjon, enten det gjelder urbant landskap som Fjordbyen i Oslo, eller mer landlig kulturlandskap som i Lofoten, Hardanger og Finnmark. Landskap er en ressurs, men det er også steder vi mennesker oppholder oss i og ferdes i. Det har en materiell og objektiv eksistens uavhengig av hvordan vi mennesker oppfatter det, men opplevelsen av landskap er individuell. Den er ikke bare formet av hvordan vi opplever landskapet vi omgir oss med, men også av tidligere erfaringer og bilder av landskap. Vår definisjon av landskap vil stå i relasjon til ulike representasjoner av landskap. Hvordan vi definerer landskap har igjen materielle og sosiale konsekvenser, det er dermed ikke likegyldig hvem som sitter med definisjonsmakten.

I denne oppgaven vil jeg analysere hvordan konseptet landskap representeres gjennom tre utvalgte kunstverk fra norsk samtidskunst. Norge har en lang tradisjon for landskapsmaleri og landskap som tema i kunsten generelt. Denne tradisjonen skiller seg fra engelske og italienske landskapsmalerier fra historien, som har sterkt fokus på perspektiv og eiendom. Mens den har fellestrekk med den tyske romantikken som la vekt på identitetsskapende elementer i landskapsmaleriene (Cosgrove 2004). Disse tradisjonene innen kunsthistorien har skapt en viss forståelse for landskap som er typisk for den vestlige kulturen, nemlig den visuelle og distanserte forståelsen.

1.1 Problemstilling

I dagens samfunn får vi de fleste representasjonene gjennom media, mens kunst er i vår tid en type representasjon som er mer personlig og som gjerne uttrykker en reaksjon på samfunnet vi lever i. Jeg har i denne oppgaven altså valgt å se på hvordan landskap representeres i norsk samtidskunst gjennom tre utvalgte kunstverk, og problemstillingen er følgende:

Hva slags forståelse av landskap uttrykkes gjennom de tre kunstverkene Pile o' Sápmi, The Seeming Disorder og I Am South?

Det første kunstverket *Pile o' Sapmi* (ill. 5 og 7) av Máret Anne Sara, er en installasjon bestående av 200 reinsdyrhoder i en haug, med det norske flagget plassert på toppen. Det andre kunstverket, *The Seeming Disorder* (ill. 9) av Jon Benjamin Tallerås, er et videoverk hvor vi ser mennesker bevege seg i et bylandskap mens en tekst fra boken *The Life and Death of Great American Cities* av Jane Jacobs leses. Det tredje kunstverket, *I am south* (ill. 10) av Anne Katrine Dolven, er et fotografi av en naken kvinne som sitter på en øde strand. Det første er en installasjon, det andre en video og det tredje et fotografi og disse kunstverkenes form skiller seg dermed fra tradisjonelle landskapsmalerier. De skiller seg også fra tradisjonelle malerier ved at kunst i dag er en måte for oss mennesker å uttrykke hvordan vi opplever verden på. Gjennom historien har kunst heller vært et middel for makteliten, som kirken eller adelen, til å uttrykke sine idealer (Cosgrove 2008, Olwig 1996).

Ifølge John Wylie (2007) så har geometrien og oppfinnelsen av perspektivtegningen i Italia på 1400-tallet hatt stor betydning for hvordan den vestlige kulturen ser på landskap. Perspektivet gjorde at man i landskapsmalerier kunne skape en illusjon av virkeligheten. Geometri gjorde oppmåling og deling av eiendom mulig, noe som igjen førte til privat eiendomsrett. Olwig (1996) mener at privat eiendom har ført til en fremmedgjøring fra landskapet i den vestlige verden. Landskap ble fremstilt i italienske renesansemalerier som ryddig og harmonisk, som en motsetning til den ville og farlige naturen. Særlig i England fikk disse representasjonene enorme følger for utformingen av det fysiske landskapet. På den andre siden har formingen av landskap også vært svært knyttet til kultur og identitet ettersom mennesker alltid har formet landskapet rundt seg. Representasjoner av landskap gjennom blant annet landskapsmaleriet har skapt en normativ forståelse av hvordan landskap skal se ut og av landskap som eiendom. Landskapsmalerier har historisk sett hatt stor betydning for menneskers forståelse av landskap, og landskapsmalerier har blitt mye brukt for å analysere menneskers forhold til naturen gjennom historien. Ved å analysere hvordan ulike kunstnere jobber med og representerer landskap i sitt arbeid i dag vil det kunne si noe om deres opplevelse av, og forståelse av landskap. I møte med ulike typer forståelse av landskap kan vi også lettere se hvordan vi selv forholder oss til landskap.

Innen landskapsgeografien pågår det en teoretisk diskusjon om landskapsbegrepet som noe visuelt versus noe materielt. Disse to forståelsene kan spores tilbake til to tradisjoner innen bruken av ordet landskap; det engelske *landscape* og det tyske *landschaft* (Cosgrove 2008). Betydningen av begrepene var i utgangspunktet henholdsvis landskapsmaleri og landområde. Den første betydningen er visuell mens den andre refererer til det materielle

landskapet. Etter hvert fikk også landskapsbegrepet en visuell betydning i Tyskland gjennom kunsten i den tyske romantikken. Likevel bygget de tyske landskapsmaleriene på folkets tilknytning til landskapet og viste ikke landskap som eiendom slik de engelske maleriene gjorde. Dette er ifølge Olwig (1996) en viktig forskjell fordi maleriene uttrykker ulike konsept om naturen, og i den forbindelse var makten til å definere bildet, og ideen om landskap i kunsten, av betydning. Det handlet om hvilke lover og hvilke segmenter av samfunnet som skulle få rett til å representere nasjonen.

Den visuelle tradisjonen står sterkt i dagens samfunn men får kritikk for å gjøre landskap til noe distansert og fremmed. Kenneth Olwig (1996) tar til ordet for å finne igjen det substansielle i landskap, mens Denis Cosgrove (2008) mener at den visuelle tradisjonen er spesielt relevant ettersom vi i dag lever i et *ocularcentrisk* samfunn hvor det visuelle dominerer våre liv. Gillian Rose (1993) er enig i at det visuelle er relevant, men føyer til at landskap ofte representeres gjennom et maskulint blick og at kvinners erfaringer blir glemt. Tim Ingold (2000) er opptatt av menneskers erfaring i landskapet og har en fenomenologisk tilnærming til studier av landskap. Don Mitchell (2003a) har et mer sosialt og politisk blick og er opptatt av hvordan landskapet formes for å ekskludere enkelte grupper i samfunnet, som for eksempel hjemløse. Cosgroves (2008) utgangspunkt er at landskap er ideologisk ladet og at de er et uttrykk for maktrelasjoner i samfunnet. Dette er et humanistisk-marxistisk syn som er opptatt av hvordan disse maktrelasjonene opprettholdes gjennom blant annet representasjoner. Olwig, Rose og Ingold utgjør kritikk fra henholdsvis et substansielt, et feministisk og et humanistisk ståsted. Mitchell har, som Cosgrove, også et humanistisk-marxistisk syn, men han er mer opptatt av å studere det materielle og sosiale enn det visuelle. De tre kunstverkene i oppgaven er valgt på grunnlag av teorien og eksemplifiserer kritikk fra de ulike teoretiske ståstedene nevnt her.

Ifølge Cosgrove (2008) kan alt fra landskapsmalerier til bylandskap sees på som representasjoner og dermed leses som tekst. Våre verdier og idealer kan leses både ut fra hvordan vi fysisk former landskapet og ut fra hvordan vi representerer landskapet. Hvem som former og representerer landskapet er her av stor betydning: "Given that many of these texts are produced in the powerful heartlands of the West, it is perhaps not surprising that texts often communicate dominant white, male visions of the world, marginalizing a whole range of 'other' groups." (Hubbard m. fl 2005, s.125). Representasjoner, enten det er tekst, bilder, musikk eller andre ting, kan leses og analyseres som tekst for å avdekke mening. Dette er en sosialkonstruktivistisk tilnærming til vitenskap hvor formålet ikke er å finne frem til en

sannhet om verden, men å analysere hvordan mening skapes for å avsløre bakenforliggende ideologier. Den dominante hvite og maskuline måten å se landskap på kan føre til motreaksjoner fra de som ikke føler at representasjonene stemmer overens med deres egne opplevelser av landskapet og naturen. Dette skaper en dialektisk prosess hvor konseptet landskap stadig er i forandring. Kunstverkene i denne oppgaven er alle reaksjoner på samtidens idealer og viser alternative måter å se landskap på.

For å analysere kunstverkene brukes bildesemiotikk som er en kvalitativ metode. Kvalitativ metode går i dybden heller enn å si noe generelt (Thagaard 2013). Semiotikk er en metode som søker å avdekke hvordan mening dannes ved å analysere hvert enkelt tegn i en tekst eller et bilde (Rose 2001). Tegnene analyseres ut fra en kulturell kontekst som i denne oppgaven er den norske kulturen.

Temaet landskap er alltid aktuelt, men kanskje i økende grad ettersom befolkningsvekst, migrasjon og geopolitiske ressursproblemer blir stadig mer aktuelt. Vår forståelse av landskap er viktig nettopp fordi det har direkte betydning for miljøet og omgivelsene våre, men også for sammensetningen og debatten rundt sosiale, økonomiske og politiske geografier (DeLue & Elkin 2008, s 11).

1.2 Disposisjon

Kapittel 2 er en gjennomgang av bakgrunnen for den teoretiske diskusjonen om landskap, altså hvordan vi i den vestlige verden har formet vårt syn på landskap gjennom historien. Historien om hvordan vi har kommet frem til dagens forståelser av konseptet landskap gir viktig bakgrunnsinformasjon både for å vise at dette ikke er en naturlig forståelse, men også for å forstå hvilke implikasjoner det har og har hatt for det levde livet. Her gis også en kort historisk gjennomgang av representasjoner av landskap i norsk kunst, samt en begrepsavklaring av *samtidskunst*.

Kapittel 3 er en gjennomgang av teori innen landskapsgeografien, samt teori og anvendelse av begrepet *representasjoner*. Her gis også vitenskapsteoretisk bakgrunn for tekstanalyse og semiotikk.

I kapittel 4 presenteres metodiske valg og begrunnelse for valg av kunstverk. Metoden i analysen er bildesemiotikk hvor målet er å finne ut hvordan tegnene i et bilde får sin mening. I dette kapittelet kommenteres også kvalitetssikring av oppgaven.

Kapittel 5-7 presenterer og analyserer de utvalgte kunstverkene hver for seg. Her analyseres hvert kunstverk ved hjelp av Roland Barthes bildesemiotikk som ser på kunstverkets mening i en kulturell kontekst. De tre representasjonene av landskap sees på som en inngang til en måte å forstå landskapet som er annerledes enn den konvensjonelle, og som kan bidra til den videre diskusjonen om landskapsbegrepet. Kunstverkene tar opp tre ulike, men svært aktuelle sider av landskapsdiskusjonen, nemlig den substansielle, den humanistiske og den feministiske.

I kapittel 8 gjøres en sammenligning av de ulike forståelsene av landskap som kunstverkene uttrykker. Her ser jeg på hovedfunnene fra de tre foregående analysene og diskuterer fellestrekk i lys av landskapsteorien.

Til slutt i oppgaven gis en oppsummering og konklusjon, samt noen tanker om implikasjoner for landskapsteorien.

2 Geografi og kunst

Vi mennesker har alltid forsøkt å kontrollere og å legge under oss naturen. Naturen er uforutsigbar, vill, full av farer og sykdommer. Knappe ressurser gjør at landområder må kontrolleres og forvaltes. Menneskene har formet og tatt i bruk landskapet etter våre behov og skapt det kulturelle landskapet. Men i prosessen med å forme landskapet har mang en konflikt oppstått. Historisk sett har landskapet blitt formet av dem med makt og penger, dette har også påvirket hvordan vi forstår selve konseptet landskap i dag. Cosgrove gir i boken *Geography and Vision* (2008) en gjennomgang av hvordan begrepet har forandret seg gjennom historien og frem til i dag, og hvordan det henger sammen med ideologi, makt og kontroll. Landskap som en ideologisk ladet måte å se på, står i kontrast til den tradisjonelle folkelige tilknytningen til landskap. Den første betydninger er knyttet til det visuelle, mens den andre er høyst materiell.

I dette kapittelet vil jeg først se på den historiske bakgrunnen som ligger til grunn for den tvetydige betydningen begrepet landskap i dag har. Deretter går jeg kort gjennom landskap som motiv i norsk kunst gjennom historien. Til slutt tar jeg for meg begrepet samtidskunst og dets mange betydninger.

2.1 *Landscape* og *landschaft*

Ifølge Cosgrove (2008) kan bakgrunnen for den tvetydige meningen av begrepet landskap spores tilbake til bruken av begrepene *landscape* og *landschaft* i henholdsvis England og Tyskland. Ordet *landschaften* kommer fra det germanske språket og betyr å *skape* eller *forme* landjorda. Ettersom menneskene formet landskapet rundt seg, ble ordet sterkt knyttet til deres kultur og identitet. Ifølge Olwig (1996) hadde *landschaft*, i tillegg til dette, også personlig og politisk betydning fordi landskap på 1500-tallet var i sentrum av politiske, juridiske og kulturelle spørsmål. Det var ikke fysiske grenser, eller grenser på et kart, som avgjorde hvor folk hadde sin tilhørighet, men derimot en felles kultur. Landskapsmalerier og kosmografiske kart og tegninger av *landschaft* fra denne tiden viser tradisjonene i samfunnet gjennom særpreget i landskapet. Dette sterke båndet mellom samfunn, eller *gemeinschaft*, og sted er ifølge Olwig (1996) noe av det som gjør disse *landschaften* spesielle.

Ordet *landscape*, som også stammer fra *landschaft*, skulle i England få mye av sin betydning gjennom kunsten, ikke minst teateret. *Landscape* fikk dermed en visuell betydning,

i motsetning til *landshaft* som var knyttet til det materielle. Ordets betydning i England fikk etterhvert også store konsekvenser for utformingen av landskapet her. Ordet fantes i det engelske vokabularet fra før, men hadde fra 1000- tallet og fremover liten betydning, og ble nesten ikke brukt i dagligtalen. En av de tidligst kjente anvendelsene av begrepet *landscape* i England stammer fra teaterstykket *The Masque of Blackness* fra 1605, av forfatteren Ben Jonson hvor han skriver: “first for the Scene was drawn a Landschap” (Olwig 1996, s. 637).

Ordet *landshap* er nederlandsk, og betydningen av ordet i Nederland, som på den tiden var en del av det tysk-romerske riket, var landskapsmaleri. Ifølge Cosgrove (2008) fikk konseptet landskap en ny betydning rundt skiftet til det 16 århundre, både i det germanske og det romanske språket. Malerkunstens innflytelse gjorde at ordet skulle komme til å bety et maleri hvor hovedmotivet var scener fra naturen. Inspirasjonen til denne type kunst stammet i sin tur fra renessansens Nord-Italia. Her var landskapsmaleriet nært knyttet til kartografi, og kunstnere på den tiden produserte både kart og landskapsmalerier. Perspektivtegningen, som ble oppfunnet på midten av 1400-tallet har sin opprinnelse herfra. Matematikk og vitenskap var en del av kunsten og John Wylie (2007) mener at betydningen av geometrien og perspektivet i malerkunsten vanskelig kan overdrives. Han sier at den vestlige kulturens, holdninger, språk og ikke minst måte å se på er sterkt påvirket av dette.

Renessansen var en reaksjon mot middelalderens barbari og kaos, og gamle idealer fra antikken om orden, skjønnhet og hierarki ble definerende for epoken. Cosgrove (2008) viser til et landskapsmaleri fra ca. 1480, *St Francis in Ecstasy*, av Giovanni Bellini (ill. 1). I maleriet er landskapet organisert i henhold til et sosialt, kulturelt, kjønnsmessig og kroppslig hierarki som var utbredt på denne tiden, og som stammer fra Aristoteles. Landskapet kan lett gjenkjennes som et typisk landskap fra Venezia på denne tiden, men det er likevel et idealisert landskap vi får presentert hvor hierarkiet går fra ukultivert vill natur, til kultivert landskap med hager, og til det rasjonelle og intellektuelle i bylandskapet (Cosgrove 2008). Realismen i motivet kommer fra bruken av perspektivet, men innholdet speiler en idealverden, noe som forteller oss om holdninger og verdier på denne tiden. Et slikt hierarki kan sies å fremdeles være dominerende i dagens vestlige samfunn. Cosgrove (2008) trekker frem hagen som en metafor på et samfunn som ønsker å skape et skille mellom den ville naturen og menneskets domestiserte områder, fordi hagen nettopp handler om å lage en grense mellom det ville og det siviliserte. I renessansen dominerer mennesket naturen og setter seg selv i sentrum.

Dette behovet for å kontrollere naturen stammet selvsagt fra en frykt for naturen og dens mange farer. Cosgrove (2008) peker på at dette også gjaldt menneskets moral, og at behovet for å kontrollere menneskers begjær var vel så stort i et gudfryktig samfunn. Den evige kampen mellom kropp og sjel er et tema som gjentar seg i kunst fra Venezia på 1500-tallet. “The responsibility of the artist was to reveal graphically the form and order visible through all creation as the signature of divine handiwork” (Bellini i Cosgrove 2008 s. 26).

2.1.1 Privat eiendom og makt i England

Ved hjelp av sentralperspektivet kunne man altså skape realistiske fremstillinger av landskap på en idealisert måte. I tillegg gjorde geometrien det mulig å dele opp landområder slik at privat eiendom ble mulig å avgrense juridisk (Olwig 2005). Landeiere bestilte ofte malerier av sine eiendommer og dermed ble landskapsmaleriene symbol på rikdom og makt. Slike malerier skulle senere bli svært populære også i andre land i Vest-Europa. Maleriene førte med seg en ny måte å tenke på landområder og Cosgrove (2004) peker på at landskap gikk fra å være et sted knyttet til identitet, til å være noe som ble sett på med et distansert blikk av en landeier. Han ser på dette som et uttrykk for moderniseringen som pågikk på denne tiden; “spatially, landscape was constructed as a bounded and measured area, an absolute space, represented through the scientific techniques of measured distance, geometrical survey, and linear perspective. In this respect, landscape should be understood as a direct expression of modernization” (Cosgrove 2004, s.62). Ideallandskapene som renessansemaleriene representerte fikk stor innflytelse over utformingen av landskap mange steder. I England ble disse idealene overført til faktiske landskap av den engelske arkitekten og kunstneren Inigo Jones (1573-1652), noe som forsterket adelens makt over folkets lover og tradisjoner (Olwig 1996).

Adelen i England benyttet landskapsmalerier fra Italia som en del av en politisk maktkamp på 1600-tallet, hvor de på sin side ønsket en forent nasjon, mens folket på sin side ønsket å få sine tradisjoner og lokale lover anerkjent. Disse maleriene, med sin romlige estetikk og uttrykk for geometriske lover, stod i motsetning til den nordiske tradisjonen, hvor de folkelige tradisjonene ble vektlagt i malerkunsten. I adelens maskerader ble tilsvarende landskap fra renessansen brukt som kulisser, og folket fikk presentert illusjonen om et paradisisk landskap med ro og orden, som var idealet for den nye nasjonen (Olwig 1996).

2.1.2 Nasjonsbygging i Tyskland

I Tyskland fikk politikere som ønsket å samle nasjonen samme problem som adelen hadde hatt i England. Det tyske folket hadde lange tradisjoner for å beholde autonome områder hvor de enkelte samfunnene bestemte over seg og sitt *landschaft*. Tyske intellektuelle hadde på sin side fått med seg hvordan landskapsmalerier i England hadde blitt brukt til å selge et budskap om en samlet nasjon. Dermed fikk den engelske bruken og betydningen av *landscape* som noe visuelt også innflytelse i Tyskland. *Landschaft* fikk en betydning som ikke lenger bare var territoriell, men også scenisk (Olwig 1996).

På 1800-tallet var også geografene i Tyskland opptatt av nasjonen og av det tyske folkets røtter. De gjorde morfologiske studier som skulle avdekke de kulturelle påvirkningene på landskapet. Dette ville ifølge dem kunne avgjøre hvilke områder, eller *raum*, som var genuint germanske (Cosgrove 2004). Disse ideene om at mennesker har en fysisk tilhørighet til sitt landskap kom fra en gruppe tyske tenkere på denne tiden som het *The Jena Circle*. Denne gruppen bestod av botanikere, geologer, kunstnere og naturfilosofer som ville forene kunst, vitenskap og naturlover i en holistisk tankegang. Et sentralt medlem av denne gruppen var naturfilosofen Henrik Steffens (1773-1845). Han mente at alt liv var naturlig tilpasset til sitt geologiske fundament og at menneskets kulturelle utvikling skjedde i pakt med landskapet (Olwig 1996, s. 641). Denne tankegangen kan lett lede til at grupper med mennesker mener at de har lovbundet rett til enkelte landområder, og naturfilosofi har derfor senere blitt identifisert som en kilde til nasjonalistiske og rasistiske ideologier (Olwig 1996).

Steffens fikk inspirasjon til sin naturfilosofi blant annet fra det nasjonalistisk orienterte kunstakademiet i Dresden. En kunstner han var spesielt begeistret for var Caspar David Friedrich. Hans bilde *Vandrerer over tåkehavet* fra 1818, (ill. 2), er et typisk bilde fra den tyske nasjonalromantikken. Olwig (1996) peker på at mannen på bildet har føttene bokstavelig talt plantet i bakken, og at noe av ideen bak denne symbolikken er den vitenskapelige troen på at menneskets utvikling starter med geologien, eller den fysiske grunnen under bena. Landskapet i dette maleriet er, som i renessansemaleriene, gjenkjennelig fra en region eller et område, men det kan være mange steder. Dette gjør at maleriet appellerer til flere lokalsamfunn. Det idealiserte tyske landskapet spiller på det tyske folkets sterke tilknytning til sitt *landschaft*. Et bilde av et 'nasjonalt' landskap ble konstruert gjennom den tyske romantikkens kunst og litteratur, dermed fikk landskapsmalerier en sentral rolle i arbeidet med å samle nasjonen (Cosgrove 2004).

2.1.3 Berkley-skolen

En amerikansk geograf som har hatt stor innflytelse på senere teorier om landskap som noe materielt, er Carl Sauer (1889-1975). Han fikk sin inspirasjon fra de tyske geografene og delte deres dedikasjon til å studere og forklare sammenhenger mellom førmoderne kulturer og landområder (Cosgrove 2004). Sauer satte konseptet landskap i sentrum av geografens organisering, og utviklet en empirisk kulturell- og historisk geografi som baserte seg på observasjon og innsamling av materiale fra naturen (Wylie 2007). Empiri vil si at kunnskap oppnås gjennom observasjon, direkte erfaring og innsamling av data som kan forklare årsak-virknings forhold i naturen (Hubbard m.fl. 2002). Sauer motsatte seg dog den positivistiske vitenskapen som de tyske geografene sverget til, som også baserer seg på empiri. Selv om han var inspirert av den tyske geografien, så mente han ikke, som dem, at mennesker utvikler seg i pakt med landskapet og dermed har en geologisk tilknytning til landskapet (Wylie 2007). Sauer var ikke ute etter å finne naturlover som kan forklare årsak- virknings forhold, hans tilnærming var mer beslektet med fenomenologien som beskrives nærmere i neste kapittel.

Sauer var professor ved Berkley Universitetet i California og formet etterhvert det som kalles Berkley Skolen innenfor landskapsstudier. Elever av denne skolen har en materiell tilnærming til landskap og er spesielt opptatt av hvordan kulturer har påvirket landskapet gjennom historien. I *The Morphology of Landscape* gir Sauer en definisjon av landskap som resultatet av interaksjonen mellom kulturelle og naturlige krefter: “the cultural landscape is fashioned from a natural landscape by a cultural group. Culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape the result”. (Sauer, 1963b, s.343 i Wylie, 2007 s. 20). Sauers definisjon av landskap har blitt klassisk og vi kan gjenkjenne den blant annet i dagens definisjon av landskap i Den Europeiske Landskapskonvensjonen. Her defineres landskap som; “et område, slik folk oppfatter det, hvis særpreg er et resultat av påvirkningen og samspillet mellom naturlige og/eller menneskelige faktorer” (ELC 2009, art. 1a). Samtidig finner vi, ifølge Wylie i engelske ordbøker ofte en definisjon av landskap som denne: “that portion of land or scenery which the eye can view at once”, eller “a picture or image of the land” (Wylie 2007, s. 6). Den første definisjonen er mer knyttet til det materielle, den andre til det visuelle.

2.2 Landskapsmaleriet i Norge

Norge har en lang tradisjon for landskapsmaleri, og for landskap som tema i kunsten generelt. Fra og med romantikken, med Johan Christian Dahl (1788-1857) i spissen, fikk landskapet en sentral plass, og har siden preget norsk kunst som et gjennomgående og dominerende motiv helt frem til vår tid (Hellandsjø 2008). Som vi skal se, så har måten landskap har blitt fremstilt på siden den gang, gått i bølger mellom det romantiserende og det naturalistiske uttrykket.

Malerkunsten var på 1800-tallet en del av et nasjonsbyggende prosjekt også i Norge. Etter frigjøringen fra Danmark ble søken etter å definere en norsk identitet viktig, og her var språket og kunsten sentrale elementer. Lien peker på hvordan J.C Dahls kjente maleri *Bjerk i Storm* (ill. 3) fra 1849: “ikke bare ble oppfattet som en sannferdig og realistisk representasjon av det norske landskapet, det ble også allegorisk fortolket som et bilde på det norske folkets styrke under barske naturgitte forhold” (Lien 2014, s.150). Ett nytt norsk skriftspråk ble dannet på bakgrunn av norske dialekter, og det var et poeng å skille vår identitet både fra den danske og den svenske.

En følge av dette var at også samene i Norge ble en del av dette prosjektet. Formingen av en norsk identitet innebar etterhvert en assimilasjonspolitik overfor det samiske folket. Samenes nomadiske livsstil ble sett på som primitiv, og assimileringen skulle omforme dem til moderne, siviliserte mennesker (Regjeringen 2017). Lien (2014) forklarer at samenes viktigste felles minner ligger i landskapet, og deres kunnskap om det. Mye av den samiske samtidskunsten retter derfor blikket spesielt mot nettopp landskap.

Som en reaksjon på romantikken kom realismen og naturalismen. Selv om disse begrepene av og til brukes om hverandre, så skiller man innen kunsthistorien mellom realismen, som handler om samfunnsmessige forhold, og naturalismen som omhandler naturen. Felles for dem begge er at de har et mindre romantisert forhold til omverdenen: “realistene trekker nedover dalsiden, horisonten i bildene blir høyere og utsikten tilsvarende liten. Naturen blir mer tilgjengelig, den blir vennligere, mer for turister som skal gå fottur” (Pharo 2008 s. 52). Typisk for naturalismen og realismen er virkelighetsnære skildringer av hverdagslige situasjoner.

Med nyromantikken og symbolismen på 1890 tallet dukker mystikken, drømmen, magien og poesien opp igjen i maleriet. Dette var igjen en reaksjon mot det naturalistiske, som ble ansett for å skildre mennesker som produkt av arv og miljø, altså som ett uttrykk for en

naturvitenskapelig holdning (Pharo 2008). Den nyromantiske perioden varte frem til ca. 1905, men det subjektive og emosjonelle uttrykket ble videreført blant annet i ekspresjonismen. Edvard Munch er en kunstner hvis arbeider vil falle inn under både nyromantikken og ekspresjonismen. I hans mest kjente maleri *Skrik*, kan landskapet i bakgrunnen leses som et direkte uttrykk for kunstnerens sinnsstemning. Ekspresjonismen ga i sin tur inspirasjon til en rekke modernistiske retninger, blant annet kubisme og abstrakt kunst, og i 1950-60 årene rådet modernismen i Norge. “Det realistiske landskapsmaleriet ble med forakt relegert til hobbymalere, de seriøse hadde annet å bestille” (Pharo 2008, s. 65).

Kunsten i Norge på 1970-tallet fikk mye av sin innflytelse fra USA hvor *Land Art* bevegelsen stod sentralt. *Land Art*, eller stedskunst er en kunstform som oppstod i USA på slutten av 1960-tallet og noe av det opprinnelige formålet med denne bevegelsen var å frigjøre landskapskunsten fra galleriene og ta kunsten ut i ulike miljøer (Wylie 2007). I denne typen kunst spiller naturen en sentral rolle, og dette var også en følge av en økende bevissthet i samfunnet rundt miljøvern. Det gikk en bølge av ‘naturlighet’ og naturnærhet i norsk kunst (Pharo 2008, s.66). I tillegg var mange kunstnere opptatt av politikk og miljøsaker, som for eksempel utbyggingen av Alta-vassdraget.

Etableringen av samtidskunstmuseet i 1990 markerte begynnelsen på en kraftig vitalisering av norsk kunstliv, mange nye teknikker ble tatt i bruk og maleriet var ikke lenger øverst i hierarkiet (Ustvedt 2011). På 1990-tallet var foto og videokunst populært, mens vi på begynnelsen av 2000-tallet så en vending mot tegning. Fra 2005 og frem til nå har ny-konseptualismen og det post-mediale, blant annet med en ny interesse for maleri, vært fremtredende. Hovedlinjen fra 1990-tallet og frem til i dag er en generell forskyvning fra en mediespesifikk tilnærming, og hen mot en mer kontekstbasert eller innholdsmessig forankring (Ustvedt 2011). “Den nye kunsten etter 1990 blir ikkje lenger kalla moderne eller postmoderne, men contemporary eller kontemporær” (Danbolt 2014, s.18).

2.3 Samtidskunst

Ifølge Gunnar Danbolt (2014) er ikke kontemporær bare et annet ord for samtidig, det er en ny kunsthistorisk term. Dermed er ikke samtidskunst nødvendigvis kontemporær kunst, altså all kunst som lages i samtiden er ikke kontemporær kunst. Grunnen til dette er at man i den internasjonale kunstverden på 1990-tallet begynte å bruke begrepet *contemporary* som en motsetning til det moderne og det postmoderne. Men på engelsk finnes det ikke en todeling

slik det gjør på norsk, dermed har samtidskunst på engelsk fått en ny og dermed dobbel betydning. I denne oppgaven skal det handle om den nye betydningen, altså det som Danbolt (2014) på norsk kaller kontemporær. Likevel velger jeg å bruke ordet samtidskunst ettersom begrepet kontemporær ikke brukes så mye i den dagligdagse omtalen om samtidskunst.

Kontemporær kunst, eller samtidskunst, kan kanskje best forklares ut fra økt interaksjon mellom mennesker i ulike land. I motsetning til postmodernismen på 1970- og 80 tallet, som stilte spørsmålsteget ved den moderne kunstens essensielle antakelser, er samtidskunsten inkluderende, og mer rettet mot nåtiden. Det postmoderne er utdatert fordi omstendighetene har forandret seg fundamentalt. Terry Smith (2011) mener at det som kjennetegner samtidskunsten er at den er sterkt påvirket av globalisering og at den er av verden: “it comes from the whole world, and it tries to imagine the world as a whole” (Smith 2011, s.13). Flere av verdens viktigste kunstbegivenheter inkluderer i økende grad kunstnere fra alle verdensdeler og reflekterer en global tankegang. Et eksempel er *Dokumenta*, en kunstmønstring som tradisjonelt sett har foregått i Kassel, som for første gang i 2017 også ble arrangert i Athen. Der var økonomisk krise, migrasjon og post-kolonialisme sentrale temaer.

Samtidskunsten kan ifølge Smith (2011) forstås som noe som har utviklet seg innen tre særegne, men relaterte strømninger. Den første er en videreutvikling av historiske stiler innen kunstnermiljøene i Europa og USA, da særlig de modernistiske som *re-modernism* og *retrosationalism*. Et eksempel på en kunstner som faller inn under retrosensasjonisme, er Damian Hirst. Han regnes som den rikeste kunstneren i verden og hans siste sensasjon var kunstverket *For the Love of God*, som er en hodeskalle dekket med diamanter. En del av arbeidene til A.K Dolven regnes stilistisk som re-modernistiske fordi de kan sies å være estetiske i modernistisk forstand, samtidig som de også heller mot det konseptuelle og emosjonelle (Danbolt 2014, s. 241)

Den andre strømningen innen samtidskunsten har kommet som følge av politisk og økonomisk uavhengighet i tidligere kolonistater og land i Øst-Europa som tidligere tilhørte Sovjetunionen. Resultatet har blitt et kolliderende møte mellom ulike ideologier og erfaringer, hvor lokale så vel som globale tema tas opp. Den tredje strømningen handler om å utforske personlige bekymringer kunstnere føler for å dele, spesielt med sin egen generasjon rundt om i verden, det være seg politiske eller personlige bekymringer.

Ifølge Smith (2011) er det som kjennetegner mange unge kunstnere i dag at de er opptatt av samtiden:

Questions as to the shape of time, place, media, and mood in the world today. Search for a sense of locality within situations of constant disruption, dispersal, and displacement, their resistant awareness of the pervasive power of mass and official media, their acute sensitivity to how these pressures affect everyone's sense of selfhood, and, finally, their interest in acting in ways that will improve the situation (Smith 2011, s. 11).

Samtidskunsten er også i økende grad en del av en teoretisk debatt. Danbolt (2014) mener noe av årsaken til det er at kunstakademiene på 1990-tallet begynte å undervise i estetisk teori, noe som også skapte et skille mellom studenter som tok til seg og brukte teorien i verkene sine, og de som ikke gjorde det. Ifølge Aranda, Wood & Vidakle (2010, s 13) gjør dette kunsten til en form for aristokratisk populisme, en dialogisk struktur hvor en ekstrem form for subtilitet kolliderer med simplisitet. I tillegg peker de på at kunstverden heller ikke lenger er et sted bare for kunstnere, det er også et sted for aktivister, intellektuelle og andre, som i en stadig mer kapitalistisk verden finner kunstverden som en yndet arena for meningsutveksling. Kunsten kan sies å i økende grad være relasjonell, samt en arena for personlig og politisk dialog.

Kontemporær kunst er altså mange ulike stiler og retninger og det kan være vanskelig å si akkurat hvor et kunstverk passer inn. Det handler kanskje mer om tendenser de siste 20-30 årene enn om et klart skille fra tidligere epoker (Danbolt 2014). Poenget med å bruke samtidskunst i denne oppgaven er imidlertid å kunne si noe om meninger om landskap i tiden vi lever i. Kunstverkene er derfor alle fra etter 1990-tallet og faller inn under retningene skissert ovenfor som handler om globalisering, politikk og personlige erfaringer knyttet til sted og identitet.

2.4 Oppsummering

Begrepet *landshaft* var i Tyskland opprinnelig et uttrykk for å forme landjorda og et *landshaft* ble knyttet til kultur, identitet og lokale lover for menneskene som tilhørte det (Cosgrove 2008). I England fikk begrepet *landscape* en visuell betydning ved at det ble forbundet med

landskapsmaleri. Oppfinnelsen av perspektivtegningen i Italia gjorde at landskap kunne gjengis mer realistisk i maleriene. Landeiere i hele Vest-Europa bestilte malerier av sine eiendommer, noe som forsterket deres makt. I Tyskland fikk etterhvert også begrepet *landshaft* en visuell betydning gjennom romantikkens landskapsmalerier. I både England og Tyskland hadde landskapsmaleriene betydning for nasjonsbyggingen og dermed adelen og overklassens makt over folket. Gjennom maleriet fikk landskap en visuell betydning, dermed har begrepet i dag både en materiell og en visuell betydning.

I Norge har landskapet historisk sett stått sentralt i kunsten, og malerier som J.C Dahls *Bjerk i Storm* har også i Norge vært med å bidra i det nasjonsbyggende prosjektet etter frigjøringen fra Danmark. Landskapet som motiv i kunsten har gått i bølger mellom et romantiserende og et realistisk uttrykk. Samtidskunsten er mindre mediespesifikk enn den tradisjonelle kunsten. Kunstnere i dag bruker mange typer medier som maleri, foto, video, installasjoner med mer. Det som kjennetegner samtidskunsten, eller den kontemporære kunsten, er at den er konseptuell og emosjonell, og at den er opptatt av hvordan globaliseringen påvirker både det politiske og det personlige.

3 Landskap og representasjoner

I forrige kapittel ga jeg en historisk gjennomgang av landskapsbegrepet og hvordan det har fått den tvetydige betydningen den har i dag. Cosgrove (2008) peker på at denne tvetydigheten har skapt en spenning det stadig refereres til av akademikere som skriver om landskap. I denne delen av oppgaven går jeg gjennom nyere sentral teori om landskap med fokus på teori som er relevant for kunstverkene jeg analyserer i kapittel 5-7. Videre tar jeg for meg begrepet representasjoner ettersom det er svært sentralt for oppgaven. Her kommer jeg også inn på tolkning og teori om semiotikk. Til slutt i kapittelet ser jeg på hvordan representasjoner i kunsten skiller seg fra andre typer representasjoner.

3.1 Den kulturelle vendingen og måter å se på

Landskapsteori frem til midten av 1970-tallet var i Europa dominert av det naturvitenskapelige synet som baserte kunnskap på observasjon og empiri og som var opptatt av objektivitet (Widgren 2015). Kritikken mot dette synet var at det ignorerte den sosiale siden av landskap. På 1970- og 80-tallet fikk vi den kulturelle vendingen i geografifaget, hvilket innebar et større fokus på rollen språk, mening og representasjon spilte i konstruksjonen av den sosiale virkeligheten (Hubbard m.fl 2002). Disse tankegangene var en del av en større postmodernistisk strømning i det vestlige samfunnet, hvor man ikke søker etter en universell sannhet, men er opptatt av at ulike syn skal komme frem. Mens den kulturelle vendingen i geografifaget flytter fokuset fra empiriske studier av landskap til kulturelle representasjoner av det, var den *nye kulturelle geografien (New Cultural Geography)* på 1980-90-tallet spesielt opptatt av at disse representasjonene var ideologisk ladet, og at de dermed kan forstås som utrykk for kulturell, politisk og økonomisk makt (Wylie 2007).

En sentral bok på dette området, utgitt i 1988, er *The Iconography of Landscape*, skrevet av Denis Cosgrove og Stephen Daniels. Her argumenterer forfatterne for at landskap, fra et humanistisk-marxistisk ståsted, ikke er et nøytralt begrep, men en *ideologisk ladet måte å se på*. Det er et bilde på en kultur, en visuell måte å representere, strukturere eller symbolisere omgivelsene. De pekte på at det fysiske landskapet rundt oss også kan leses som tekst, ettersom det er formet av oss mennesker og dermed har i seg symboler og tegn som kan

tolkes. Cosgrove & Daniels (1988) sammenlikner et landskapsmaleri med en park og sier at selv om en park er mer håndgripelig enn et maleri, så er den ikke mindre imaginær.

Omgivelsene våre er fulle av tegn som gir mening for oss, og hensikten med å tenke på landskap som noe visuelt, er å finne ut hva denne meningen er. Cosgrove & Daniels (1988) ønsket å avsløre meningen, men enda viktigere; ideologiene bak de symbolske landskapene. Dette var en kritisk måte å se på landskap for å skape bevissthet om hvilke signaler som gis gjennom ulike representasjoner av landskapet, og gjennom det fysiske landskapet. Som i maleriene fra renessansen og frem til slutten av 1800-tallet, så kan også mange av dagens landskap, reelle eller imaginære, si oss noe om klasseforskjeller og makt i samfunnet. Signalene som sendes gjennom måten landskapet formes og representeres på kan også bidra til å opprettholde eksisterende strukturer og hierarkier i samfunnet. Ved å bli mer bevisst på hvordan landskap gir mening, så kan vi også få mer kunnskap om hvilke implikasjoner det har for mennesker og samfunn.

John Wylie (2007) mente at Cosgrove og Daniels, med sin kulturmarxistiske ideologi, hadde en spesielt kritisk og fortolkende måte å se på landskap. Han mener at dersom man tar utgangspunkt i at landskapet er ideologisk ladet, kan det føre til at man overser andre aspekter ved landskapet. Fokus på klasseforskjeller og maktforhold er ifølge Wylie (2007) én måte å lese mening inn i disse landskapene, men det finnes flere måter. Ved å se på landskap som tekst kan man finne ut hvilke dominante ideer som finnes, mens ved å se på landskap som blick er fokuset på hvem som ser. Blikket står for eksempel sentralt innen feministisk geografi, og Gillian Rose (1993) peker på at dette blikket ofte er et maskulint blick. I tillegg får Cosgrove & Daniels (1988) kritikk fra ikke-representasjonell teori som fra et humanistisk standpunkt mener at representasjoner ikke sier noe om menneskers erfaring og opplevelse av landskapet (Wylie 2007). Kenneth Olwig (2005) er også kritisk til Cosgrove & Daniels og mener at vi må se på det representasjonelle i forhold til det ikke-representasjonelle, og komme tilbake til en mer substansiell forståelse av landskap.

I de følgende avsnittene vil jeg gå nærmere inn på kritikk av Cosgrove og Daniels teori. Først tar jeg for meg humanistisk kritikk hvor fokuset er på opplevelsen av landskap og landskap som praksis, altså det levde landskapet. Deretter ser jeg på Olwigs fokus på det substansielle aspektet ved landskapet, hvor eiendom, arbeid og tradisjoner står sentralt. Så ser jeg på Rose sin kritikk om at det ikke legges vekt på kjønn i Cosgrove & Daniels teori. Til

slutt kommer jeg inn på nyere trender som prøver å transcendere den dualistiske tankegangen og fusjonere teorier om visuelt og materielt landskap.

3.1.1 Det levde landskapet

Hvordan folk flest opplever landskapet var noe som opptok de humanistiske geografene allerede på 1970-tallet (Wylie 2007). En sentral person innen det humanistiske synet var John B. Jackson. I motsetning til Sauer, som studerte historiske kulturelle påvirkninger på landskap, var Jackson opptatt av det hverdagslige landskapet, hvor folk lever sine liv (Wylie 2007). Ifølge Wylie stod Sauer på en måte utenfor landskapet selv om hans metoder gikk ut på å observere og gjøre seg erfaringer i landskapet. Han hadde ett forsker blikk som skiller seg fra hvordan folk flest opplever landskapet hvor de lever sine liv.

Tim Cresswell utaler om Jackson at: "Jackson's landscapes are ones that people inhabit and work in and they are landscapes that people produce through routine practice in an everyday sense" (Cresswell 2003, s. 274). Cresswell selv har et liknende syn på landskap, han mener at det bør handle mer om menneskers praksis i hverdagen som for eksempel det å gjøre hagearbeid, eller komme seg frem og tilbake fra jobb. Han påpeker at endel studier av det performative, eller den dagligdagse praksisen i landskapet, har fokusert på ting som performance kunst eller grafitti som en slags motstand mot det estetiserte landskapet, mens det som for folk flest er den dagligdagse interaksjon med landskapet, har fått lite fokus (Merriman m.fl. 2008). Siden 2000-tallet har det ikke-representasjonelle, også kalt den performative vendingen, stått mer i fokus i landskapsstudier (Wylie 2007). Ikke-representasjonell teori forbindes gjerne med Nigel Thrift, som kritiserte den representasjonelle teorien som med sin fokus på tekst, bilder og symboler ignorerte levd erfaring og materialitet (Wylie 2007). Thrift hentet mye av sin inspirasjon fra antropologen Tim Ingold.

Ingold (2000) mener at landskap ikke er noe vi observerer fra utsiden, det er noe vi er en del av. Hans konseptualisering av landskap dreier seg også om menneskers opplevelse av å være i landskapet, men han har spesielt fokus på landskap som bosted eller det han kaller *dwelling*. Ingold har en *fenomenologisk* tilnærming til landskapsstudier, hvilket er en metode og teori, som forbindes med kunnskap basert på menneskers individuelle opplevelse. "I believe that such a focus might enable us to move beyond the sterile opposition between the naturalistic view of the landscape as a neutral, external backdrop to human activities, and the

culturalistic view that every landscape is a particular cognitive or symbolic ordering of space” (Ingold 2000 s. 189).

Edmund Husserl (1859-1938) regnes som grunnleggeren av fenomenologien, mens en filosof som utforsket dette videre, og som er spesielt nyttig i relasjon til landskapsstudier, er Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Hans filosofi var grunnleggende anti-kartesiansk og han argumenterer for at blikket er en del av kroppen, og at kroppen er vår basis for kunnskap, altså ikke noe som kan sees bort ifra (Wylie 2007).

Kartesiansk tankegang forbindes med modernismen og stammer fra filosofen René Descartes (1596-1650). Han argumenterte for at tankene var den eneste kilden til sikker kunnskap om verden og at sansene ikke var til å stole på. For å kunne si noe om verden mente han at man måtte skille mellom kropp og sinn. Men synet var en kilde til tanken og han skilte dermed også mellom synet og de andre sansene. Synet ble assosiert med rasjonalitet og tanken (Wylie2007). Fenomenologiens mål er i hovedsak å beskrive levd erfaring slik man opplever den gjennom alle sansene, ikke bare synet.

Ifølge Wylie (2007) får fenomenologien kritikk for å være for individualistisk og for lite kritisk. Fra et humanistisk-marxistisk ståsted, som Cosgrove og Daniels (1988) har, så tar ikke fenomenologien hensyn til de samfunnsmessige, politiske og økonomiske omstendighetene som er med på å forme våre identiteter, og dermed også våre opplevelser. Neumann (2011) setter likhetstrekk mellom ikke-representasjonell teori og politisk økologi ved at de begge er opptatt av lokal, hverdagslig og kroppslig erfaring. Forskjellen er at politisk økologi setter individets erfaring i en større strukturell og politisk sammenheng.

3.1.2 Det substansielle landskapet

Olwig (2005) henspiller til ordet *landschafts* etymologi og opprinnelige betydning når han argumenterer for å finne tilbake til det substansielle i landskap. Han mener at en mer substansiell forståelse av landskap er nødvendig, en som anerkjenner den historiske og kontemporære betydningen av hvordan samfunn, kultur og tradisjoner former vår geografiske eksistens både i teori og praksis.

Landscape, I will argue, need not be understood as either territory or scenery; it can also be conceived as a nexus of community, justice, nature, and environmental equity, a contested territory that is as pertinent today as it was when the term entered the modern English language at the end of the sixteenth century (Olwig 1996 s. 630-631)

I Tyskland ble *landschaft* som tidligere nevnt, forbundet med et samfunns kulturelle tilknytning til landskapet, men det var ikke avgrenset ved lov. Olwig (1996) peker på at privatiseringen av land har gjort at mennesker ikke lenger har den samme tilknytningen til landskap fordi tradisjonene og rettighetene som tidligere var knyttet til delte landområder, ble borte. Landskap ble nå knyttet til eierskap, makt og klassesdeling av samfunnet. Som i England så ble de abstrakte ideene adelen hadde om landskap objektivert gjennom kunsten og senere materialisert gjennom landskapsarkitektur. Dette førte til at vanlige arbeidere som tidligere hadde hatt et nært forhold til sine landområder, nå følte seg fremmed i forhold til landskapet (Olwig 1996). Representasjoner av landskap spilte her en rolle i fremmedgjøringen og folks distansering fra det.

Olwig (1996) peker på at er en dialektisk prosess mellom fremmedgjøringen fra landet, og den videre formingen av vår oppfattelse av hva som er naturlig, gjennom representasjoner. Han viser til på George Lukás filosofi om at landskap *er* distanse, fordi bøndene som arbeider med jorden og som lever nært naturen, ikke ser på sine omgivelser som landskap. Ideen om landskap krever en viss distanse som ikke finnes for dem som er en del av landskapet. Olwig refererer til et eksempel om en som returnerer til sitt hjemsted etter mange år borte, han ser ikke lenger landskapet som det det engang var, slik som han husket det, selv om det i realiteten er det samme. Han har tatt med seg minnet om et vakkert landskap, men glemte arbeidet og det levde livet som var en del av det. Subjekt-objekt relasjonen til naturen som før var ubevisst en enhet, blir nå delt, noe som gjør til at vi må få et bevisst forhold til denne distansen. På slutten av denne dialektiske prosessen mener Olwig (1996) at fremmedgjøringen blir borte.

Wylie (2007) beskriver Olwigs syn som humanistisk-marxistisk, men anti-strukturalistisk. Han legger altså vekt på det politiske, men han mener samtidig at mennesker selv kan forandre sin situasjon. Her trekker Wylie frem Olwigs bruk av Pierre Bourdieus *habitus* konsept: “landscape is the expression of the practices of habitation through which the habitus of place is generated and laid down as custom and law upon the physical fabric of the land” (Olwig i Wylie 2007 s. 197). En substansiell forståelse av landskap innebærer altså kunnskap om hvordan mennesker tradisjonelt har brukt landskapet, og i tillegg en bevisstgjøring av vår egen fremmedgjøring fra landskapet.

3.1.3 Det maskuline blikket

Rose (1993) mener at Cosgrove og Daniels (1988) har gjort et viktig arbeid med å identifisere ideologier som blir videreført gjennom kulturlandskapet. Men hun påpeker også at det er problematisk at ikke kjønnsforskjeller er en del av diskusjonen slik klasseforskjeller er det. Landskapsmaleriene fra England viser ikke bare hvordan overklassen så seg selv, de viser også hvordan kvinnens rolle ikke var som landeier, men nærmest som en del av mannens eiendom. Rose (1993) viser til et maleri av den engelske maleren Thomas Gainsborough (1727 -1788), *Mr and Mrs Andrews* (1748) (Ill.4), som Cosgrove (1984) bruker som eksempel på stolte landeiere. Han poengterer at maleriet viser et landskap som eiendom, hvor arbeiderne som muliggjør det kapitalistiske samfunnet er skjult. Rose kritiserer ham for ikke å også kommentere forskjellene mellom mannen og kvinnen i bildet. Mannen står oppreist, med et gevær under armen og er i en mer aktiv posisjon enn kvinnen. Hun sitter passiv ved hans side og er nesten som en del av landskapet. Rose mener at det maskuline blikket her gjør kvinnen immobil, dekorativ og produktiv, som landskapet selv.

Kvinnen har opp i gjennom historien blitt sammenlignet med naturen, og som med den ville naturen så er også kvinnen noe som må tas kontroll over. Den engelske kunstkritikeren og forfatteren John Berger (1926-2017) viste gjennom tv-programmet *Ways of Seeing* fra 1972, hvordan kvinner som motiv i kunst har blitt fremstilt som objekter på ulike vis i historien (Rose 1993). Kvinner er passivt tilstede, mens mannens posisjon og blick er aktivt, possessivt og seksuelt. Det er gjennom mannens blick og hans fantasi vi ser kvinnen. Berger fokuserte spesielt på aktmaleriet, men Rose mener at det samme kan sies om andre malerier hvor kvinner fremstilles, slik som i eksempelet over. Også dette blir et idealisert bilde som skjuler kvinnens syn men som viser mannens ideal. Cosgrove (1984) påpekte at landskapsmaleriene kun fremstilte landeierens syn på verden, men det er også viktig å påpeke at dette er mannens syn (Rose 1993).

Noe av kritikken mot Cosgrove går ut på at hans utgangspunkt eller teoretiske rammeverk er humanistisk-marxistisk, hvilket vil si at alt tillegges ideologisk mening. Nettopp dette er hans forsvar for ikke å legge vekt på kjønn, for ham var det klassesdelingen i samfunnet som var viktig, og klassesdeling gjelder for begge kjønn (Gilbert 2008).

En annen kritikk Rose (1993) kommer med er at Cosgrove fremstiller lesingen av landskap som tekst som objektiv, distansert og allmenngyldig. Den kartesianske dualismen satte et skille mellom kropp og sinn slik at ikke følelsene skulle forstyrre den vitenskapelige

observasjonen. Distansert observasjon skulle sikre objektivitet, men det maskuline blikket ble ikke satt spørsmålsteget ved. Rose mener at kritisk distanse ikke er noe redning i det hele tatt. Hun påpeker at dette også gjelder for den feministiske kritikken, og at ulike syn også *mellom* kvinner gjør seg gjeldende. Enkelte feministiske teorier tar for eksempel utgangspunkt i psykoanalyse og viser til hvordan ideologier påvirker underbevissthetsen vår. Rose legger ikke frem en teori som er en motsetning til Cosgrove, hun trekker derimot frem feministiske synspunkt fra ulike hold.

Når det gjelder feministisk geografi, så er det altså ikke her snakk om en teori, men mange. Likevel er det noen faktorer som er felles for de feministiske teoriene. Det ene er at de er utviklet som *kritiske* diskurser (Rose 1993). Det vil si at de kritiserer tidligere diskurser ut fra et kjønnsperspektiv. I tillegg er et felles punkt at tolkninger er kontekststøttet eller situert heller enn universell.

3.1.4 Representasjon og materialitet

Wylie (2007) forsøker å identifisere trender innen samfunnsgeografi og landskapsstudier i dag, og poengterer at ulike oppfatninger med hensyn til det substansielle fremdeles er gjeldende. Han sier videre at det er en distinkt forskjell mellom den nord-amerikanske forskningen, som er spesielt opptatt av det hverdagslige landskapet med fokus på identitet, konflikt og sosial rettferdighet, og den nord-europeiske/skandinaviske som er mer fokusert på forholdet mellom landskap, det levde livet og tradisjoner slik Olwig definerer det (Wylie 2007).

Neumann (2011, s.845) peker på at de fleste studier om landskap som konsept har fokusert på symbolske meninger, og at disse har avslørt mange ulike og omstridte meninger blant berørte sosiale grupper. Uansett om det er et spørsmål om gentrifisering i urbane områder eller om det handler om ressurser og naturvern, så er det samtidig en kamp om identitet, tilhørighet, utestengelse og landrettigheter. Det som står på spill i spørsmålet landskapets mening er menneskers livsgrunnlag på ulike steder (Neumann 2011). Spørsmålet om mening er derfor også materielt. Ved for eksempel å kun fokusere på diskurser vil man gå glipp av lokalkunnskap og levd erfaring, mens med fenomenologien ignoreres den politiske og kritiske siden av landskapsdebatten (Neumann, 2011).

Cresswell (i Merrimann 2008 s. 205) mener at med den performative vendingen og fokuset på menneskers erfaringer, så har de politiske argumentene, som Cosgrove og Daniels

var opptatt av, i stor grad forsvunnet i landskapsdebatten: “no-one’s saying in the text, or in presentations, that there’s a feminist argument here, or a postcolonial argument, or a Marxist argument or any other of the ‘traditional’ political ways of doing academia”. En som skiller seg ut her er Don Mitchell (2003a) som er spesielt opptatt av hjemløses situasjon i bylandskap. Han mener at fokuset på et estetisk vakkert bylandskap, som skal være mest mulig behagelig og trygt, samtidig skyver ut de som ikke passer inn og dermed marginaliserer vanskeligstilte grupper enda mer. Hans syn er materielt, men også politisk, fordi han er opptatt av hvordan samfunnets strukturer påvirker enkeltmenneskers muligheter. Ved å se på hvordan det materielle og det visuelle virker sammen, kan de politiske argumentene bli mer fremtredende.

3.2 Representasjoner, kultur og identitet

“Culture is about shared meanings” (Hall 1997, s.1). For å forstå hverandre gjennom kommunikasjon er vi avhengige av at tegnene, symbolene og bildene, det vil si representasjonene vi bruker for å kommunisere, blir oppfattet av andre noenlunde på samme måte som vi selv oppfatter dem. “Signs stand for or represent our concepts, ideas and feelings in such a way as to enable others to ‘read’, decode or interpret their meaning in roughly the same way that we do” (Hall 1997, s.5). Begrepet representasjoner har også andre betydninger, som i å ‘presentere igjen’, eller at en person representerer en eller flere andre personer. Webb (2009) peker for eksempel på representasjon i betydningen; en advokat representerer en klient. I det følgende vil jeg diskutere representasjoner i betydningen meningsproduksjon. Her kommer jeg også inn på koder, semiotikk og Roland Barthes konsept om mytologier i samfunnet. I tillegg vil jeg si noe om forholdet mellom kultur, representasjoner og identitet ettersom identitet er et begrep som dukker opp mye i kunstanalysene i denne oppgaven. Til slutt kommer jeg inn på hvordan kunst som representasjon skiller seg fra representasjoner forøvrig.

3.2.1 Konstruktivisme

Stuart Hall (1997 s.15) skiller mellom tre ulike teorier om representasjoner; refleksiv, intensjonal og konstruktivistisk tilnærming. Den første betydningen er at språk simpelthen reflekterer en mening som allerede finnes der ute i den materielle verden, det vil si en mimetisk betydning. Den andre betydningen har fokus på taleren, forfatteren eller kunstnerens

intensjon, mens den tredje har fokus på språket og hvordan mening konstrueres gjennom språket. Det konvensjonelle synet er ifølge Hall (1997) at ting eksisterer i den materielle verden og at de har en klar betydning. Siden den kulturelle vendingen innen humanistiske fag og samfunnsfag, er mening imidlertid forstått som noe som blir produsert eller konstruert, heller enn bare 'funnet', og det rettes større fokus på å understreke betydningen av mening i definisjonen av kultur (Hall 1997 s.2). Dermed blir representasjon, innen det som kalles det sosial-konstruktivistiske synet, forstått som uttrykk for delte meninger innenfor en kultur. Hall (1997) mener dette synet er like viktig som den økonomiske eller materielle basisen for å si noe om verden. I min oppgave er det den konstruktivistiske betydningen av representasjoner jeg i hovedsak vil legge til grunn og diskutere her.

Innen konstruktivismen er det ulike syn på om det er mulig å si noe om den materielle verden, eller om alt bare er meninger. Ifølge Hall (1997) må vi ikke blande den materielle verden, hvor ting og mennesker eksisterer, med de symbolske praksisene og prosessene hvor representasjon, mening og språk opererer. Videre sier han at konstruktivistene ikke benekter at den materielle verden eksisterer i seg selv, men det er ikke den materielle verden som skaper mening; det er språket, eller andre systemer vi bruker for å representere våre konsepter, som skaper mening.

En viktig diskusjon Hall (1997) tar opp angående representasjoner er om mening er konstant i tid og i ulike kontekster. Selv noe så enkelt som en sten kan være en sten, en markør, en skulptur, avhengig av hva den betyr -med andre ord innenfor en bestemt kontekst hvor den blir brukt. Han kommer frem til at ettersom det ikke finnes noen 'lov' som garanterer en sann mening eller at mening ikke forandres over tid, så er studier på dette feltet nødt til å bli tolkning. Hall (1997) deler inn i to ulike systemer av representasjoner: delte konsepter, og delt språk. Våre konseptuelle kart i hjernen kan være totalt ulike, i så tilfelle vil vi ikke forstå hverandre i det hele tatt. Men innenfor samme kultur har konseptene blitt skapt gjennom interaksjon og kommunikasjon, derfor beskrives kultur noen ganger som felles meninger, eller felles konseptuelle kart. Meninger er tillært innenfor en kultur. Tegn, symboler og bilder innenfor en kultur skaper et system av representasjoner som gir mening innenfor den kulturen (Hall 1997). Webb (2009) peker på at 'sannheten' om representasjoner dermed er avhengig av hvordan disse har blitt kodet av mennesker: "it is important always to bear in mind that the 'truth' of any representation is always only true insofar as it is perceived and coded as such by people. To see things as they are in fact only means to see things as I/my culture want them to be" (Webb, 2009 s.7).

3.2.2 Kulturelle koder og semiotikk

Hva den virkelige verden er eller ikke er, har liten betydning ettersom vi uansett, innenfor et samfunn, må forholde oss til kulturen og representasjonene mer enn til den fysiske verden. Sosiologen Jean Baudrillard mente at vi lever i et *simulacra* samfunn hvor representasjonene er blitt vår virkelighet, og hvor skillet mellom representasjon og virkelighet har blitt utvasket (Rose 2001). Implikasjonene blir da at vi ikke tenker over at representasjonene er skapt av noen eller at det som representeres kun er en måte å representere noe på. Vi reflekterer dermed heller ikke over hvordan representasjonene påvirker oss og vår materielle virkelighet. Gjennom å se på hvordan vi tillegger noe mening kan vi bli mer bevisst på hvordan våre konvensjoner skapes og opprettholdes. Semiotikk er en teori og en metode innen språkvitenskapen som forsøker å forklare hvordan mening blir til, slik at vi klarere ser hvorfor vi tillegger tegnene de meningene vi gjør.

Den sveitsiske lingvisten og semiotikeren Ferdinand de Saussure (1857-1913) regnes for å være grunnleggeren av strukturalistisk språkvitenskap. Han mente at språket hadde en fast struktur og at tegnene hadde en bestemt referent i den materielle verden, men at denne referenten ikke har noen relasjon til tegnet eller konseptet. Et tegn består av et signifikat, for eksempel ordet tre, og en signifikant som da utgjør ideen av treet vi skaper oss i fantasien. Tegnet som utgjør ordet tre har da ikke et bestemt tre der ute i virkeligheten som det refererer til. Hverken ordet tre, eller ideen av et tre som vi skaper oss, har en positiv referent. Med andre ord, relasjonen mellom et tegn og dens referent i virkeligheten er arbitrær eller vilkårlig (Hall 1997 s.21).

Saussure skilte mellom *la langue*, som var språkets struktur eller relasjonene mellom tegnene, og *parole*, som var språket i dagligtale. Han mente at lingvistikken kun skulle konsentrere seg om å studere *la langue*, ikke språket slik det brukes i den 'virkelige' verden (Bennett 1979). Han mente at tegnene var arbitrære og differensielle, altså; de har ingen positiv referent i virkeligheten, og de gir mening bare ut fra hva de skiller seg fra, eller hva de ikke er. Ordet rødt gir ingen mening i seg selv, fargen rød har heller ingen mening, det må stå i en sammenheng for at det skal bety for eksempel stopp som i trafikklys. På et juletre vil ikke det røde lyset i seg selv ha noen mening, her betyr alle lysene det samme, nemlig feiring av en høytid. Samtidig vil sammenhengen i dette tilfellet også fortelle oss at rødt her ikke betyr stopp. Disse betydningene er konvensjoner som har blitt formet gjennom vår felles kultur.

Noe av problemet til Saussure var at han ikke så på *la langue* som foranderlig over tid og mellom kulturer, slik det jo er i dagligtalen (Bennett 1979).

Poststrukturalistene mente, til forskjell fra Saussure, at tegnene ikke hadde en bestemt referent, men at de kunne tolkes på ulike måter til ulike tider og i ulike kontekster, og også gi assosiasjoner til helt andre ting enn det som var avsenderens intensjon. I en kultur hvor det ikke finnes biler, og dermed ingen trafikklys, så vil ikke det røde trafikklyset gi noen mening. Meningen blir dermed åpen for tolkning fordi den er sosialt, kontekstuellet og kulturelt betinget. I tillegg kan det som *ikke* sies eller vises, også være en del av tolkningen. Diskursteoretikeren Michel Foucault mente for eksempel at representasjoner virker vel så mye gjennom hva som ikke vises, som gjennom det som vises (Hall 1997). På den måten blir tegnene som koder som må tolkes i en kulturell sammenheng for å gi mening.

Saussure studerte skriftspråket, han satte lingvistikken over semiologien og så på semiotikk som en underkategori av lingvistik. Roland Barthes snudde det på hodet og satte semiotikken over lingvistikken, han mente at språket kun var ett av mange semiologiske system (Barthes 1991 [1957], s 169). Eksempler på andre systemer er fotografi, kunst og arkitektur. Ifølge Barthes kunne også bilder kan leses som tekst ved å se på de enkelte elementene i et bilde som tegn, og han introduserte med det bildesemiologien.

3.2.3 Mytologier

Roland Barthes kaller det mytologier når vi oppfatter det som egentlig er kulturelt betinget, for 'naturlig' (Barthes 1991). Bildene fra reklamen som viser nordmenn i sitt rette element, ute på skitur i vakker norsk natur, bidrar til å skape en følelse av samhold i nasjonen. Men følelsen har ikke nødvendigvis grunn i virkeligheten, den blir skapt gjennom stereotypier og klisjeer (Stene-Johansen 2002). Disse mytene i samfunnet kan skape en distanse mellom hva vi føler er normalt, og hva vi opplever i hverdagen. Barthes metode analyserte hvordan kulturer har linket signifikater til signifikanter for å konstruere ideologier i samfunnet.

Barthes var den første til å benytte teorier om språk til å studere bilder, eller det han kalte bildets 'retorikk' (Stene-Johansen 2002). I bildet er både signifikat og signifikant tilstede. Et bilde av et eple blir oppfattet direkte som et eple, i motsetning til i teksten, hvor bildet skapes i betrakterens fantasi. I motsetning til skriftspråket, så virker bilder mer direkte på oss fordi vi ikke skaper bildet av eplet i fantasien, men ser det foran oss. Bildet er ifølge Barthes (1991) dermed et tegn som ikke er arbitrært. Denne direkteheten betyr ikke at vi *ikke* tolker og gir

mening, men den betyr derimot at meningsskapingen blir annerledes og mer skjult. Dette mener Barthes (1991) gjør bildet mer virkningsfullt enn tekst for å skape samfunnets myter. Barthes skiller mellom et bildes *denotasjon* og *konnotasjoner*. Denotasjon er en beskrivelse av tegnene vi ser i bildet uten noe videre tolkning. Konnotasjon er meningen tegnet gir i den bestemte konteksten det står i.

Ifølge Stene-Johansen (2002) så går Barthes metode fra å være strukturalistisk og 'positiv' i begynnelsen, til å bli 'negativ' i hans poststrukturalistiske periode. Implikasjonene for metoden blir her at Barthes går bort fra søken etter å finne formelle analysemodeller, til å i stedet gi analysen mer preg av et essay. Her mener Stene-Johansen (i Barthes 2015) at Barthes minner om Jacques Derridas filosofiske dekonstruksjon, som mer presenterer en strategi og en holdning til fortolkning enn en metode. Likevel skiller Barthes mellom et bildes *konnotasjon* og *assosiasjoner*. Konnotasjon er den meningen man leser ut av bildet som kan sies å være mer eller mindre felles for en kultur, mens assosiasjoner er personlige og vil i stor grad variere fra person til person. Etersom hensikten er å avsløre bakenforliggende ideologier i et samfunn, det vil si hvordan meningene våre skapes, så vil det ikke være hensiktsmessig å ta med personlige assosiasjoner som ikke nødvendigvis er knyttet til kulturen vi lever i.

I Barthes kjente analyse av den franske reklamen *Panzini*, som reklamerer for pasta, viser han for eksempel til hvordan den konnoterer *italienskhet* og alt franskmenn forbinder med det. Han peker på at i Italia ville ikke denne typen reklame ha samme konnotasjoner ettersom det er deres egen kultur. Det som gjør konnotasjonene til vitenskapelig holdbare er nettopp at de tilhører en kultur og ikke springer ut fra personlige erfaringer (Barthes 1991). Konnotasjonene er ikke avhengig av hverken avsender eller mottaker, i den forstand at tegnenes mening kan analyseres uten å spørre hva kunstneren har ment med verket, eller hvordan publikum tolker det. Begge deler vil kunne inneholde personlige assosiasjoner som ikke nødvendigvis er en del av kulturelle koder eller mytologier. Det er snarere selve betydningsdannelsen som er sentral i semiotikken, altså hvordan et tegn gis sin spesielle betydning innenfor en bestemt kultur.

Poststrukturalismen har visse likhetstrekk med postmodernismen i det at den fornekter den essensialistiske tankegangen om én sannhet. En viktig forskjell er at postmodernismen er opptatt av å få frem ulike stemmer, og det at det finnes flere måter å oppnå kunnskap på, mens poststrukturalismen er kritisk. Postmodernismen er opptatt av epistemologi, mens poststrukturalistene stiller mer grunnleggende spørsmål om ontologi, og om man i det hele tatt

kan si noe sikkert om verden. Derrida, som var opptatt av å dekonstruere språket, mente at assosiasjonene kunne være endeløse, og dermed ikke nødvendigvis ha en referent i virkeligheten i det hele tatt. Dette har gjort at poststrukturalismen blant annet har blitt kritisert for å være ubrukelig for å si noe om håndfaste reelle problemer (Hubbard m.fl. 2002). Innen kunsten så kan det være et poeng i seg selv at assosiasjoner kan gi endeløse tolkninger, noe som diskuteres nærmere i siste del av dette kapittelet. Det at det ikke er en bestemt referent gjør at man åpner opp for mange mulige tolkninger. De er uansett som Hall (1997) påpeker, viktig å ikke ta disse tolkningene som sannheter forøvrig. Innen poststrukturalismen er det ikke bare mening som er sosialt og kulturelt bestemt, også identitet blir i dette synet noe som påvirkes av kulturen vi lever i.

3.2.4 Identitet

Innen det poststrukturalistiske synet så er ikke identitet noe mennesker er født med, identitet er i konstant forandring og blir aldri noe bestemt. Laclau og Mouffe ser på identitet som formet av samfunnet, i motsetning til hvordan det vestlige samfunn tradisjonelt ser på identitet som noe autonomt i hvert subjekt (Phillips & Jørgensen 2002). Gruppeidentitet, innen dette synet, forstås som reduserte muligheter. Som *hvit kvinne* identifiserer man seg med hvit kvinne i samfunnet og diskursen rundt hvit kvinne er dermed med på å bestemme hvilke muligheter man har. Et viktig element i prosessen med gruppeformasjon er representasjon, fordi en gruppes identitet er ikke predeterminert, men skapes gjennom diskurser.

Den kulturelt betingede konteksten, eller myten i vårt samfunn, og vår identitetsfølelse kan likevel være svært ulike. Dette kan igjen skape spenninger mellom vår egen identitetsfølelse og kulturen vi lever i. Webb peker på at den 'vanlige' måten å se verden på ikke nødvendigvis er 'sannheten': tenk bare på hvordan man på 17-1800 tallet så på afrikanere som 'ikke menneskelige'. Denne måten å se verden på rettferdiggjorde å behandle dem som slaver (Webb 2009 s.6). Diskursen rundt en gruppe menneskers identitet i samfunnet stemmer dermed ikke nødvendigvis med denne gruppens egne identitetsfølelse, noe som kan skape spenninger mellom samfunnet og ulike grupper eller individer. I kunsten er denne spenningen ofte et tema, noe de tre kunstverkene som er gjenstand for analyse i denne oppgaven også viser. Mening er det som gir oss en identitetsfølelse, av hvem vi er og hvor og med hvem vi hører hjemme, derfor er det knyttet til hvordan kultur brukes til å identifisere og opprettholde identitet i og mellom grupper.

Kultur kan også være sterkt knyttet til ideologi, som for eksempel kapitalisme. Den kapitalistiske ideologien er med på å blant annet skape store klasseforskjeller mellom mennesker, men kapitalismen blir i vår kultur sett på som det eneste alternativet, altså naturlig eller en mytologi. Dette gjør at for eksempel urbefolkningers samfunnsstrukturer må tilpasse seg kapitalismen. Dekonstruksjon gjennom diskursanalyse eller semiotikk avslører at hegemoniet ikke er *naturlig*, men *sosialt* konstruert og at andre virkelighetsoppfatninger og meninger eksisterer (Laclau 1993, s. 103)

3.2.5 Representasjoner i kunsten

Kunsten skiller seg fra andre representasjoner blant annet ved at mening skapes på andre måter. For at vi skal kunne kommunisere på enklest mulig måte så er det et poeng at vi forstår tegn og bilder på samme måte. Reklame er for eksempel avhengig av at meningen blir klar og tydelig for flest mulig mennesker, eller for en bestemt målgruppe, ettersom dens oppgave er å selge et produkt: “adverts depend on codes and referent systems which precisely delimit our interpretive powers” (Rose 2001, s.93).

I en reklame for parfymen Chanel no.5 fra 1970-tallet, er den franske skuespilleren og modellen Catherine Deneuve avbildet ved siden av en flaske med parfyme. Rose (2001) forklarer hvordan Chanel reklamen her er avhengig av kodene til en spesifikk gruppe konsumenter:

Thus the Chanel ad analyzed by Williamson (1978) depends for its effectiveness on its audience ‘knowing’ that Catherine Deneuve is beautiful, stylish and chic; she has to be **encoded** as such for the advert to be able to transfer those signifiers from her to the perfume. An audience unfamiliar with Deneuve would not be able to make sense of this advert (Rose 2001, s. 89. Fet skrift i original.)

En kode er for eksempel at Deneuve er vakker, mens en metakode, som springer ut fra en ideologi, er da at alle kvinner skal være vakre. Skjønnhetsidealer er forskjellige både i ulike kulturer og i ulike tidsepoker, dermed må reklamen forholde seg til en spesifikk kultur i en spesifikk tid og være tydelig på hvem som er målgruppen. Kunst som har en for tydelig mening vil derimot ofte bli oppfattet som banal eller enkel, og dermed ikke god kunst. De russiske formalistene, som var inspirert av blant andre Saussure, var opptatt av hvordan

språket i litteraturen kan være strukturert for å 'forsinke' vår meningsdannelse slik at vi må reflektere over en teksts mening (Bennett 1979). Ved å defamiliarisere teksten, får vi en rikere opplevelse av den. På samme vis kan man si at kunstnere ofte forsøker å forme sitt budskap på en måte som ikke er for enkel for publikum. Kunstens kvalitet blir ofte vurdert etter hvordan den kommuniserer, altså formen, heller enn hva den kommuniserer, som er innholdet.

På den annen side kan denne streben etter å abstrahere formen også føre til at kunstneren ikke klarer å kommunisere noe som helst, eller at budskapet er for esoterisk eller internt, slik at kun en liten gruppe mennesker kan forstå den. Formalistene ble kritisert for nettopp å være for opptatt av form og estetikk, og for lite opptatt av historie og klassekamp (Bennett 1979). Man kan vel si at kunstens 'problem', eller vanskelighet med å nå frem til folk flest nettopp ligger i selve kriteriet for hva som er god kunst. Som nevnt i delen om samtidskunst så er denne kombinasjonen av det teoretiske og det populistiske i økende grad en del av samtidskunsten og debatten rundt kunst.

3.3 Oppsummering

Med den kulturelle vendingen i geografien ble fokuset flyttet fra empiriske studier av landskap, til studier av representasjonene av landskapet. Stephen Daniels og Dennis Cosgrove (1988) var spesielt opptatt av at disse representasjonene var ideologisk ladet og at representasjoner av landskapet viser ideologien til en maktelite i samfunnet. Rose (1993) føyer til at denne makteliten gjerne er maskulin. Kritikk av Cosgrove og Daniels humanistisk-marxistiske ståsted er at den ikke tar hensyn til menneskers daglige erfaringer. Ingold (2000) mener at en fenomenologisk tilnærming til landskapsstudier er nødvendig for å få frem disse erfaringene, mens Olwig (1996) mener at vi må komme tilbake til en substansiell forståelse av landskap som tar hensyn til de folkelige tradisjonene. Nyere trender innen landskapsteori har særlig fokus på det performative og studerer det materielle på ulike måter, men setter det også i sammenheng med det representasjonelle.

Representasjoner gir ikke en sann fremstilling av verden, men en kulturelt betinget mening (Hall 1997). En representasjon er altså noe som står for noe annet og som uttrykkes gjennom ulike tegn og symboler som ikke har en positiv referent i den virkelige verden. Likevel skapes meninger om den virkelige verden gjennom representasjoner, vi konstruerer ideer om den virkelige verden via meningsutvekslinger. Representasjon er dialogisk, det vil si

ikke konstant i tid men en del av en dialog som stadig er i forandring. Tegn tolkes også ulikt i forskjellige kulturer. For å kunne ha en felles ramme av referanser for en semiotisk analyse, er derfor tegnene kulturelt betinget.

Representasjoner innebærer tolkning og dette har betydning for hvilken metode som anvendes i oppgaven. Semiotikk søker å finne ut hvordan tegn får sin spesielle betydning i en kultur og Roland Barthes bildesemiotikk er brukt for å analysere kunstverkene i denne oppgaven. I det følgende kapitlet gjennomgås metodiske vurderinger som har blitt gjort underveis i analysen.

4 Metodiske vurderinger

I dette kapittelet vil jeg beskrive hvordan den semiotiske analysen er utført, samt hvilke metodiske valg som er gjort underveis. Analysene av kunstverkene bygger på en kombinasjon av data fra kunstverkene i seg selv, som utgjør primærdata i undersøkelsen, samt noe litteratur som utgjør sekundærdata. Hensikten her har ikke vært å gjøre en kunstanalyse, slik det er i ikonografiske analyser, men snarere å trekke ut hvordan landskap får sin mening i verket for så å analysere dette i et samfunnsgeografisk teoretisk rammeverk.

Semiotikk er en form for tekstanalyse som spesifikt søker å avdekke mening (Rose 2001). Litt av poenget er å avsløre myter vi har om samfunnet ved å finne ut hvordan meningen skapes. Valg av semiotikk som metode falt dermed naturlig ut fra oppgavens problemstilling som handler om mening. Jeg starter kapittelet med å si noe om utvalget av kunstverk til analysen. Deretter går jeg gjennom metodiske valg i oppgaven og en beskrivelse av analytiske valg for de enkelte kunstverkene. Til slutt ser jeg på kvalitetssikring, refleksivitet og overførbarhet for analysen.

4.1 Utvalg

Bildesemiotikk blir ofte brukt for å studere reklame for å avsløre ideologier, men Rose (2001) påpeker at semiotikk kan brukes til å studere alle former for visuelt materiale. Valget av kunstverk som case studier, i motsetning til for eksempel reklame, er både ut fra egen interesse, men også fordi samtidskunst ofte speiler aktuelle problemstillinger i samfunnet og i tiden. Som Rose også påpeker: “art can be seen as a reaction to the social effects of meaning that is being produced by capitalism/advertising” (Rose 2001 s.70). Kunstverkene i denne analysen kan alle sies å være reaksjoner på samfunnets idealer. Hvordan disse kunstverkene får sin mening vil derfor være vel så nyttig for å avsløre ideologier som det studier av reklame ville vært.

En annen grunn til valg av kunstverk er at Cosgrove & Daniels (1988) studerer landskapsmalerier. Samtidskunst kan likevel ikke sammenliknes med disse maleriene ettersom kunst nå produseres i en helt annen kontekst. Kunst ble tidligere i større grad produsert på oppdrag, mens kunstnere i dag er mye friere til å skape kunst som reflekterer egne verdier, ikke verdiene til kirken eller eliten i samfunnet. Ettersom mening i et sosialkonstruktivistisk perspektiv er kulturelt betinget, var det et poeng å snevre inn

problemstillingen til å gjelde norsk samtidskunst. Valg av nyere kunstverk er gjort for å gjøre diskusjonen mest mulig aktuell. Mening er ikke bare kulturelt betinget, men forandrer seg også over tid (Hall 1997).

Kunst er et felt jeg har interesse for, men ikke inngående kunnskap. For å velge ut caser til analysen fikk jeg tips til litteratur om norsk samtidskunst av bibliotekarer på nasjonalmuseets bibliotek. I tillegg har jeg lest kunstanmeldelser og fulgt med på hva som stilles ut i gallerier rundt om kring for å finne noe som er mest mulig aktuelt. Jon Benjamin Tallerås var i 2016 med i prosjektet *Munchmuseet i bevegelse* som har kunstprosjekter og utstillinger i området mellom Tøyen og Bjørvika, altså mellom plasseringen til det gamle og det som skal bli det nye Munchmuseet. Máret Ánne Sara var i 2017 aktuell med utstilling på den internasjonale kunstmønstringen Dokumenta, som arrangeres hvert femte år i den tyske byen Kassel. Hennes verk er nå også kjøpt inn av Nasjonalmuseet. Selv om disse to kunstnerne er relativt unge og ukjente, så har jeg valgt å ta dem med fordi kunstverkene deres er interessante i forhold til tema i oppgaven, som er landskap. Det tredje kunstverket valgte jeg på grunnlag av litteraturen om samtidskunst. A.K Dolven er en mer kjent kunstner som jeg i tillegg visste om på forhånd. Bildet som er brukt i denne oppgaven var med i Festspillutstillingen i Bergen i 2004. Verket er dermed litt eldre enn de to andre, men det tematiserer feminisme på en måte som fremdeles er aktuell og interessant.

De tre kunstverkene i oppgaven er valgt ut på grunnlag av hvor relevante og hvor interessante de er i forhold til teorien. Ifølge Rose (2001) brukes bilder i en semiotisk analyse for å eksemplifisere analytiske argument, slik at valg av case dermed står og faller på deres analytiske integritet og interesse. Casene som her er valgt står som eksempler på analytiske poenger i en teoretisk argumentasjon om landskap. Resultatet av analysen er altså ikke generaliserbart, og sier ikke noe om hvordan landskap blir forstått generelt i samtidskunsten. En kvantitativ innholdsanalyse ville ikke vært hensiktsmessig i forhold til å gå i dybden og avsløre hvordan mening blir til.

Teorien som utgjør oppgavens rammeverk handler om hvordan vår oppfattelse av konseptet landskap har blitt til gjennom ulike representasjoner av landskap opp igjennom historien. Cosgrove og Daniels (1988) bruker i sin bok *The Iconography of Landscape* ulike eksempler på hvordan landskap har blitt representert i malerier, hvor de argumenterer for at fremstillingen av landskap i disse er ideologisk ladet. Fremtredende kritikk av deres teori går ut på at de har for mye fokus på ideologi og at de ikke har tatt hensyn til blant annet

feministisk, substansielle og humanistiske syn på landskap. Selv om det visuelle blir satt opp mot det materielle, bygger de begge likevel i stor grad på et vestlig, maskulint og rasjonelt syn på verden (Rose 1993). De tre kunstverkene i denne oppgaven eksemplifiserer landskap ut fra kritikk av landskapsteorien til Cosgrove og Daniels (1988) fra de tre ståstedene nevnt over, altså feministisk, substansiell og humanistisk. Når strategien for utvelging av deltakere kan knyttes til utvikling av teori eller styres av relevant teori, snakker vi om teoretisk utvelging (Thagaard 2013, s. 60). I dette tilfellet er det snakk om kunstverk og ikke deltakere, men utvelgelsen har likevel i hovedsak vært styrt av teorien. Kunstverkene er ikke uttømmende i forhold til kritikk hverken når det gjelder teoretiske retninger eller innad i hver av retningene. Det finnes for eksempel ulike former for feministisk eller humanistisk kritikk som andre kunstverk kunne fått frem. Valg av kunstverk i denne oppgaven påvirker dermed analysen og dens resultater i stor grad.

Selv om det er mange kunstnere som jobber med landskap som tema, så falt mange naturlig bort ettersom de ikke var relevante i forhold til teorien. De kunstverkene som er valgt kunne vært byttet ut med andre verk som kunne eksemplifisert de samme analytiske poengene. Valg av kunstverk har selvsagt betydning for hvordan meningen skapes, dermed ville analysen av det enkelte kunstverket blitt annerledes dersom et annet verk hadde blitt valgt. Feministisk kritikk gir seg for eksempel mening på en bestemt måte i verket *I am South*. Et annet kunstverk med feministisk betydning ville kunnet gi en annen form for kritikk hvor fokuset i den andre analysen da hadde blitt ett annet.

4.2 Kvalitativ metode og bildesemiotikk

I denne studien er det gjort en semiotisk analyse, som i utgangspunktet er en tekstanalyse. Som forklart i forrige kapittel, så var Roland Barthes den første til å anvende tekstanalyse til å analysere bilder ved at bildet ble lest som en rekke tegn, slik som i tekstanalyse. Tekstanalyse er en kvalitativ metode. Der kvantitative undersøkelser vektlegger utbredelse og antall, søker kvalitativ metode å gå i dybden og vektlegger betydning (Thagaard 2013). Det har ikke vært et poeng i denne oppgaven å finne ut hvordan kunstnere generelt konseptualiserer landskap, men heller å gå i dybden på noen få kunstverk for å analysere hvordan de gir mening til landskapsbegrepet. Dette er fordi jeg ønsker å utvide forståelsen av landskap ved å se på alternativer til det 'naturlige', slik Barthes her forklarer:

Utgangspunktet for mine refleksjoner var oftest en følelse av utålmodighet over den ”naturlighet” som presse, kunst og den alminnelige mening uavlatelig utstafferer virkeligheten med – en virkelighet som, selv om det er den vi lever midt i, likevel er fullt ut historisk bestemt: kort sagt var jeg lei av å se hvordan Natur og Historie ble blandet sammen når man beskrev vår egen situasjon, og jeg ville arrestere det ideologiske misbruk som etter min oppfatning skulde seg i den dekorative utstilling av det-som-sier-seg-selv. (Barthes 1991 [1957], s. 9. Gjengitt som i original.)

Analysen tar utgangspunkt i teori om landskap som er beskrevet i kapittel tre, men bruker kunstverkene som empiri for muligens å kunne komme med nye teoretiske perspektiver. Denne formen for samspill mellom henholdsvis en deduktiv og en induktiv tilnærming, kalles abduksjon (Thagaard 2013, s. 201). Til forskjell fra andre kvalitative metoder, som gjerne er idiografiske eller deskriptive, så er semiotikken nomotetisk, det vil si at den forholder seg til modeller (Sonneson 1992, s. 45). Semiotikk er altså vitenskapelig på den måten at den forholder seg til et overordnet system av koder, eller mytologier, i en gitt kultur. Dette er ifølge Rose (2001) styrken til semiotikken.

Som forklart i teorikapittelet så tar jeg i analysen utgangspunkt i bildesemiotikken til Roland Barthes. Han gikk som sagt fra å forholde seg til modeller i sin strukturalistiske periode, til å analysere mer løst i essay form i sin post-strukturalistiske periode (Stene-Johansen 2002). Implikasjonen for metoden blir da at tegnene ikke har en fast mening, men at meningen forandres i ulike kontekster og over tid. I dette tilfellet vil det si at meningen i tegnene blir analysert i en norsk kontekst, altså i forhold til vår kultur.

Barthes (2015) skiller som nevnt mellom denotasjon og konnotasjon. Denotasjon er en beskrivelse av tegnene i bildet, uten fokus på eventuelle andre betydninger tegnet kan ha enn den dagligdagse; det norske flagget er et flagg, uansett hvilken sammenheng det står i. Konnotasjoner er en sekundær betydning tegnet får når det settes i en sammenheng, og den er avhengig av kulturell kontekst. I denne oppgavens analyser har jeg startet med en kort beskrivelse av kunstverket, altså denotasjon. Størsteparten av analysen undersøker imidlertid tegnenes konnotasjoner. Her har sammenhengen tegnene står i altså stor betydning, derfor er ikke hvert tegn i seg selv undersøkt utømmelig. I følgende del beskrives hvilke valg som er gjort i hver enkelt analyse.

4.3 Analytiske valg

Ifølge Rose (2001) så er det i en semiotisk analyse ikke noe bestemt startpunkt for analysen ettersom all mening er relasjonell. Det viktigste verktøyet i semiotikk er tegnet. Meningen skapes både i forhold til andre tegn i bildet, men også i relasjon til andre bilder, og til de dominerende kodene i samfunnet, altså det Barthes (1999) kaller mytologier. Ettersom Barthes ikke gir noen spesiell fremgangsmåte for sin bildesemiotikk, har jeg brukt denne guiden av Rose (2001, s.91) som utgangspunkt for analysen:

Suggested initiation point of analysis:

1. Decide what the signs are
2. Decide what they signify in themselves
3. Think about how they relate to other signs both within the image and other images.
4. Then explore their connections (and connections of connections) to wider systems of meaning, from codes to dominant codes, referent systems or mythologies.
5. And then return to the signs via their codes to explore the precise articulation of ideology and mythology.

Jeg har ikke fulgt denne guiden strengt, men hatt den som et utgangspunkt. Når det gjelder de to første punktene, som er å bestemme hva tegnene er og hva de betyr, så er det den delen av analysen hvor det er mest sannsynlig at andre som studerer det samme vil komme til den samme konklusjonen. Jo lenger ned på lista man kommer, jo mer sannsynlig er det at detaljene vil være annerledes enn det andre ville kommet frem til. Valg av litteratur som støtter opp om argumenter har også påvirket prosessen med å analysere kunstverkene. Etterhvert som jeg har lest om de ulike temaene som neokolonialisme, feminisme og bygeografi, så har nye konnotasjoner dukket opp. Punkt fire sier at man skal utforske forbindelser av forbindelser, eller konnotasjoner av konnotasjoner. Her vil detaljer i analysen derfor delvis være avhengig av litteraturen som brukes. Siste punkt, som handler om ideologi og mytologi, vil det derimot være større sannsynlighet for at resultatet blir noenlunde det samme som ved andres analyser ettersom det handler om mer overordnede tanker og verdier.

I arbeidet med oppgaven har jeg ikke hatt noen informanter, derfor er det heller ikke så mange andre omstendigheter som kan ha påvirket prosessen enn mitt eget ståsted. Kvalitet og refleksivitet er beskrevet mot slutten av dette kapittelet. I en semiotisk analyse, som har et konstruktivistisk utgangspunkt, så er det argumentasjonen i analysen som skal overbevise leseren om kvaliteten (Thagaard 2013). En del av forklaringen for valgene ligger derfor i

selve analysen. Likevel vil jeg her forklare litt nærmere hvordan jeg har tenkt i de ulike analysene.

4.3.1 Analysen av *Pile o' Sápmi*

Som nevnt har jeg i analysen lagt størst vekt på hvordan tegnene får sin mening i forhold til andre tegn i kunstverket, men også i forhold til andre bilder, og ikke så stor vekt på hva hvert enkelt tegn betyr i seg selv. Det norske flagget er for eksempel et tegn som konnoterer nasjonalitet først og fremst. Isolert sett får vi visse konnotasjoner til dette tegnet som handler om nasjonalitet og feiring av 17 mai. Videre vil konnotasjonene være helt avhengig av konteksten tegnet står i. Flagget har i denne sammenhengen fått sin mening gjennom at det er plassert på toppen av en haug med reinsdyrhoder. Dette får oss til å tenke på vår historie om nasjonalisering, og assimilasjonspolitikken Norge har ført ovenfor samene. Det vil ikke være hensiktsmessig i denne analysen å utforske alle mulige konnotasjoner flagget kan ha i alle andre sammenhenger.

Haugen med reinsdyrhoder får også igjen sin mening gjennom flagget som er plassert på toppen. Reinsdyr gir konnotasjoner til det samiske fordi vi forbinder det med deres kultur. Ettersom stort sett alle i Norge kjenner til assimilasjonspolitikken i historien blir det nærliggende å forbinde flagget på toppen med maktovergrep. Denne konnotasjonen forsterkes ved å sette bildet ved siden av bildet fra Canada (ill. 6), hvor nybyggere tok livet av cree-folkets bøffel for å ta kontroll over dem. Bildet fra Canada gjør også at kunstverket gir konnotasjoner til maktovergrep overfor urfolk globalt og historisk. Dermed forbinder vi også kunstverket til vestens imperialisme og kolonialisme. *Pile o' Sápmi* får gjennom dette også en klar forbindelse til landskap og ressurser. Disse konnotasjonene som skapes mellom tegnene i bildet, og i relasjon til andre bilder, blir i dette bildet ganske tydelige.

Gjennom konnotasjoner til maktovergrep og global kolonihistorie skapes også tanker om ulike kulturer og ulike måter å bruke landskapet på. Samenes kultur er nomadisk mer enn den er domestiserende, dermed har ikke samene gjennom historien gjort krav på sine landområder i juridisk forstand. Det blir også nærliggende å tenke over hvordan samenes kultur og historie har blitt fremstilt og hvordan vi har skapt en forståelse av dem som de andre. Det har blitt skapt en myte om samene som forskjellige fra oss og som umoderne. Det at kulturen deres sees på som umoderne gir også implikasjoner for deres rettigheter knyttet til landskapet. Landskapets betydning blir i denne sammenhengen sett som en del av kulturen, i motsetning

til det norske 'kulturlandskapet' som blir sett på som post-produktivt. Disse forbindelsene til identitet, kultur og narrativ er det som i dette kunstverket gir en forståelse av hva som ligger i konnotasjonene til maktovergrep og neokolonialisme.

4.3.2 Analysen av *The Seeming Disorder*

Dette kunstverket får mye av sin betydning gjennom teksten til journalisten og aktivisten Jane Jacobs (2011) som viser til hennes idealer for hva som er god byutvikling. Jeg har her brukt hennes bok som sekundærdata for analysen. Teksten i kunstverket gir ikke i seg selv noe informasjon hva Jacobs mente om byutvikling, selv om vi kan ane det i den poetiske beskrivelsen av den gamle byen. Her har jeg supplert med boken for å få en klarere ide om hva denne teksten handler om. Kunstverkets tittel gir en pekepinn på hva som er kjernen i dets betydning. Tilsynelatende kaos sier noe om at det vi ser på overflaten ikke nødvendigvis er slik vi tror. Tegnene i dette verket er ikke like tydelige som i *Pile o 'Sápmi*, og jeg vil si at dette i større grad er avhengig av sekundærdata. Boken til Jacobs gir altså her en oppklarende funksjon når det gjelder teksten i kunstverket.

Ettersom teksten starter med å snakke om den gamle byen, var det naturlig å starte med å utforske dette tegnet. Den gamle byen blir beskrevet som kaotisk, men også som sted for frihet. Den gamle byen forbindes i denne sammenhengen med noe positivt. Bildene i videoen er også fra den gamle delen av Oslo. De viser helt vanlige mennesker som beveger seg gjennom bylandskapet, noe som gjennom teksten får positive konnotasjoner. Motsetningen blir da den nye byen, som vi ikke ser i videoen, men som vi kjenner til gjennom byfornyelsesprosjekter. I dagens Norge og spesielt Oslo blir det forbundet med arkitektur, særlig på grunn av operaen og Barcode. Det er mulig disse konnotasjonene er ganske lokale ettersom det er snakk om et relativt lite område i Oslo. Likevel er disse byggene også gjort kjent internasjonalt gjennom promoteringen av Oslo og Norge. Gjennom disse konnotasjonene får bylandskapet også en visuell betydning, selv om selve kunstverket viser landskap mer som praksis og som et levd landskap.

4.3.3 Analysen av *1 am south*

I motsetning til de andre to kunstverkene, så har dette referanser til kunsthistorien, da særlig malerier fra romantikken som viser mennesker i storslått natur. Her ble det derfor naturlig å bruke sekundærdata i form av tidligere analyser av kunstverket. I hovedsak har jeg brukt

doktoravhandlingen til Åsebø (2011) hvor det gis en detaljert analyse av A.K Dolvens verk. Mye av meningen i dette kunstverket kommer av referansen til kunsthistorien og da spesielt hvordan kvinner har blitt fremstilt i kunsten.

I am south er kanskje det kunstverket som i størst grad er avhengig av sekundærdata ettersom kunsthistorie er et eget fagfelt og ikke noe folk flest nødvendigvis vil dra kjensel på. Likevel er bildene fra romantikken også godt kjent gjennom at vi forbinder dem med en periode i norsk historie som er viktig for oss, nemlig formingen av Norge som egen nasjon. I dette kunstverket er det mange tegn som viser til identitet og kultur, men da gjennom fravær av disse tegnene. I motsetning til malerier fra romantikken, som er ment å virke samlende for en nasjonal identitet, får tegnene her konnotasjoner av å ikke høre til, eller å være uten identitet. På en måte har dette bildet noen tydelige tegn som kropp, blick, hår og kjønn, spesielt med tanke på den symbolske betydningen de har i kunsthistorien. I ikonografien, som ofte brukes i kunsthistoriske analyser, vil kroppen kunne bli lest som symbol på noe bestemt. Semiotikken vil derimot sette spørsmålsteget ved hvordan selve meningen dannes (Åsebø 2011). Her dannes tegnenes mening ved at de ikke likner på symboler vi er vant til å se i gamle malerier, men at de heller blir en motsetning til disse. Samtidig gir ikke disse noe tydelig svar slik som de andre to kunstverkene. Landskap i dette verket er ikke knyttet direkte til landrettigheter eller retten til byen, det handler mer om det psykologiske aspektet og hva landskap gjør med oss.

4.4 Refleksivitet

Viktige metodologiske utfordringer er knyttet til hvordan forskeren analyserer og fortolker de sosiale fenomenene som studeres (Thagaard (2013). Igjen er det her ikke sosiale fenomener som studeres, men analysen av kunstverk vil også kunne bli påvirket av den som analyserer. Selv om semiotikk er en metode som tar utgangspunkt i kulturelle koder som er felles innen en kultur, så vil likevel analysen kunne påvirkes av forskerens ståsted og subjektivitet. En måte å forsøke å unngå dette problemet på er refleksivitet. Rose (2001) påpeker at semiotikk, gjennom sin påstand om å gå i dybden og å avsløre den egentlige meningen bak et bilde, står i fare for å ikke være refleksiv i det hele tatt. Det er derfor viktig å ikke komme med påstander om av funnene i analysen er sannheter eller hele sannheten.

Refleksivitet handler om å være klar over hvordan forskerens eget ståsted kan påvirke resultatet av forskningen. Underveis i undersøkelsen så er det hele tiden jeg som har gjort

ulike valg i forhold til utvelgelse av kunstverk og hvilke tegn jeg har lagt vekt på. Jeg som kvinne vil antakeligvis lese kunstverket *I am south* annerledes enn en mann ville lest det. En same ville sikkert lest *Pile o Sápmi* på litt en annen måte og kanskje kunne gi en bedre beskrivelse av konnotasjonene og forbindelsene til mytologien. Implikasjonene blir da at nyansene i forståelsen av landskap ville blitt annerledes, og diskusjonen ville blitt en litt annen. Her presenterer jeg en analyse av kunstverket som er farget av hvem jeg er som person og hvilken kunnskap jeg har. I tillegg vil analysen også være avhengig av hvilken litteratur jeg har valgt å bruke for å belyse poenger.

4.5 Kvalitetsikring

Ulike metoder har sin funksjon, mer enn at de fremkaller noen sannheter. En metode må også sees i sammenheng med et vitenskapsteoretisk rammeverk. Som beskrevet i teorikapittelet, så er det ontologiske utgangspunktet i denne analysen sosialkonstruktivismen, det vil si at kunnskap regnes som sosialt konstruert og ikke naturlig. Uavhengig av en virkelig verden der ute, så foregår menneskelig interaksjon gjennom kommunikasjon, dermed blir meningsdannelse konstruert i en kulturell kontekst. Ulike metoder har sine styrker og sine svakheter. Ifølge Rose (2001) ligger styrken til semiotikken i beskrivelsen av hvordan tegnene får sin mening. Samtidig sier hun også at noe av svakheten med semiotikken er at den er såpass detaljert i sin tolkning at det er usannsynlig at en annen forsker ville kommet frem til akkurat samme resultat.

Ifølge Thagaard (2013) så er spørsmålet om repliserbarhet, altså om en annen forsker med samme metode ville kommet frem til samme resultat, ikke relevant for troverdigheten i kvalitativ forskning. Ut fra et konstruktivistisk ståsted, så er ikke spørsmål om forskerens uavhengighet relevant. Derimot er det, som tidligere nevnt, argumentasjonen i forskningen som skal overbevise leseren om kvaliteten (Thagaard 2013). Beskrivelsen av hvordan undersøkelsen er gjennomført er her avgjørende for om forskningen anses som troverdig.

Resultatene i kvalitativ forskning vil kunne variere ut fra omstendighetene (Thagaard (2013). De samme undersøkelsene vil kunne variere fra en gang til den neste fordi forskeren kan reagere på ulike måter til ulike tider selv om informantene er de samme. Troverdigheten står og faller da på beskrivelser av omstendigheter rundt innsamling og analyse av data. Nå har ikke jeg noen informanter i denne oppgaven, men min posisjon og subjektivitet kan påvirke resultatet. Dersom jeg hadde gjort denne undersøkelsen om igjen senere, vil jeg

kanskje ut fra ny kunnskap eller andre interesser, kunne legge vekt på andre ting i analysen. Forskerens valg kan ha mye å si for sluttresultatet, i forhold til hvilke tegn man velger å legge vekt på, og igjen hvilke konnotasjoner man velger å fokusere på. Et metodologisk problem blir da at konnotasjonene vil kunne variere mer eller mindre, selv om enkelte konnotasjoner er relativt konvensjonelle.

4.6 Overførbarhet

Overførbarhet handler om spørsmålet om analysens tolkninger kan være relevant i en større sammenheng. I kvalitativ forskning så er det fortolkning som gir grunnlag for overførbarhet (Thagaard 2013). I denne analysen er de tre kunstverkene, som utgjør oppgavens case, valgt ut delvis på grunnlag av teori. De knytter seg til teorien ved at de er valgt ut fordi de muligens kan bidra til utvikling av teorien. Ifølge Thagaard (2013) så er et viktig formål med case-studier at de har et mål om å si noe mer generelt ut over den eller de casene som velges. Casene velges derfor ut på grunnlag av at de peker ut over akkurat det tilfellet som studeres. I de tre kunstverkene som er utvalgt så kan alle sies å ha overførbarhet. *Pile o'Sápmi* er en case som illustrerer hvordan kolonihistorien har påvirket urbefolkningers situasjon i verden og hvordan maktbalansen fremdeles er skjev. *The Seeming Disorder* viser hvordan kapitalismen truer mangfoldet i byer, og *I am south* problematiserer kvinnes forhold til hvordan deres identitet gjennom historien har blitt formet av det maskuline blikket. Det som var felles for de tre kunstverkene var hvordan narrativ blir brukt på ulike måter for å påvirke maktbalansen. Historier, bilder og narrativ har blitt brukt for å skape en identitet rundt samer, kvinner og rundt byen for å støtte opp om en viss ideologi. Innen landskapsstudier så er alle de overnevnte temaene aktuelle for utviklingen av teori.

4.7 Oppsummering

I denne analysen er det brukt semiotikk som metode for å analysere tre kunstverk. Semiotikk er en kvalitativ metode som går i dybden heller enn å si noe generelt. Utvelgelsen av kunstverk er gjort hovedsakelig på grunnlag av teori, dermed blir analysen abduktiv ettersom den bygger på både teori og empiri. Kvalitetssikring i kvalitativ metode bygger på forskerens argumentasjon, dermed er kvaliteten i denne analysen avhengig av hvor bra jeg har argumentert i analysen, samt forklaringer av hvilke valg jeg har gjort underveis. Selv om ikke kvalitativ metode kan generaliseres ettersom utvalget er en eller få case, så kan man likevel

argumentere for overførbarhet, det vil si at funnene i analysen er relevante også i andre sammenhenger. I denne analysen er funnene delvis overførbare, spesielt i forhold til maktaspektet som igjen handler mye om narrativ.

Neste del av oppgaven, kapittel 5-8, er analysedelen. Hvert av de tre første kapitlene tar for seg ett kunstverk som først analyseres ved hjelp av semiotikk som beskrevet her i metodekapittelet. Videre analyseres hovedfunnene fra den semiotiske analysen i lys av landskapsteori. Den fjerde delen av analysen, kapittel 8, er en sammenligning av funnene fra de tre foregående analysene.

5 *Pile o' Sápmi*

Kunstverket *Pile o' Sápmi* er en installasjon bestående av reinsdyrhoder. Den første installasjonen (ill.5) ble plassert utenfor Indre Finnmark Tingrett, i Tana, i februar 2016 av kunstneren Máret Anne Sara. Verket var en reaksjon på at den norske staten hadde anket i en rettsak mot hennes bror, Jovsset Ánte Sara, som gjaldt tvangsreduisering av rein. Staten mener at reduisering av antall reinsdyr er nødvendig av hensyn til naturen (García-Antón 2017).

Verket er politisk så vel som økologisk og spirituelt forankret. Redusering av reinbeiteområder truer den samiske kulturen, og hodeskallene kan leses som bilde på en utdøende kultur. Sara har hentet inspirasjon fra nordamerikansk historie hvor europeerne på 1800-tallet nærmest utryddet en bøffelstamme på 50 millioner dyr, for på den måten ta fra urbefolkningen sitt livsgrunnlag (Nrk 2016). Tittelen henspiller til den Canadiske byen Regina, som ble kalt *Pile of Bones* av de innfødte, cree-folket, før nybyggere tok over landområdet. Cree-folket pleide å stable bein av bøffel i landskapet for å manifestere dyrenes åndelige tilknytning til jorden, og dermed også sikre befolkningens tilstedeværelse i det som nå er det vestlige Canada (García-Antón 2017).

5.1 Semiotisk analyse av kunstverket

Haugen av 200 reinsdyrhoder, som verket består av, var stilt ut på Dokumenta 14 i Kassel, da som et fotografi av installasjonen fra Tana. Ved siden av stod et annet fotografi som viser hvor Sara har hentet sin inspirasjon fra (ill. 6). På dette bildet ser vi nybyggere i Canada på 1870-tallet, stående ved siden av, og på toppen av, en haug med bøffelbein. Haugen blir som et trofé for hva europeerne klarte å utrette i området. Ved å ta livet av dyrene, tok de også kontroll over urbefolkningen. Cree-folket ble på den måten tvunget til å tilpasse seg nybyggernes måte å leve på, og de ble prisgitt dem for å overleve. Betydningen av haugen med reinsdyrhoder i Saras verk får med dette litt samme betydning ved at det er samenes livsgrunnlag som står på spill. Samene har rett, etter Grunnlovens §108 og internasjonal lov, til å ta vare på sin kultur. I FNs konvensjon om sivile og politiske rettigheter står det at minoriteter skal kunne utøve og dyrke sin kultur:

I de stater hvor det finnes etniske, religiøse eller språklige minoriteter, skal de som tilhører slike minoriteter ikke nektes retten til, sammen med andre medlemmer av sin gruppe, å dyrke sin egen kultur, bekjenne seg til og utøve sin egen religion, eller bruke sitt eget språk. (FN 2018, art. 27)

I tillegg til at samer regnes som minoritet i Norge, har de også særskilte rettigheter knyttet til sin status som urfolk. I ILOs konvensjon nr. 169, artikkel 15-1 står det at: ”vedkommende folks rett til naturressurser i deres landområder skal sikres spesielt. Slike rettigheter omfatter disse folks rett til å delta i bruk, styring og bevaring av disse ressursene” (ILO 2017). En stor del av samenes kultur er knyttet til reinsdyrhold og beiteområder. Ved at den norske staten setter restriksjoner på hvor mange dyr samene kan ha, tvinger de samene til å gå bort fra reinsdyrhold fordi det da ikke lenger vil være lønnsomt.

5.1.1 Flagget

Selv om ikke vi ser så mye landskap i motivet, så er det her den kulturelle, men også økonomiske tilknytningen til landskap som står i sentrum. På toppen av haugen med reinsdyrhoder er det norske flagget plassert. Flagget kan leses som at det er den norske staten som har tatt livet av reinsdyrene. Det kan også sees på som en kommentar til historien, og til assimilasjonspolitikken det norske samfunnet har hatt overfor samene (Regjeringen 2017). Samene måtte lære norsk, bli kristne, og samiske barn måtte gå på norsk skole. For majoriteten av det norske folk så er flagget noe mange er stolte av blant annet fordi det symboliserer Norges uavhengighet fra Danmark og Sverige. Flagget på toppen av haugen forteller oss at det ikke er alt i vår egen historie vi har grunn til å være stolte av. Flagget på toppen av en haug med reinsdyrhoder konnoterer maktovergrep i seg selv, men dersom vi ser det i sammenheng med bildet av bøffelbenene blir denne konnotasjonen enda tydeligere.

Det norske flagget symboliserer noe positivt for de fleste nordmenn og har vært en viktig del av den norske identitetskampen. Lien (2014) diskuterer i artikkelen *Not ‘just another boring tree’* hvordan det norske nasjonale prosjektet står i forhold til den senere samiske konsepsjonen og visualiseringen av landskapet. Hun viser til at alle de nordiske landenes identitetsprosjekt bygget på den samme germanske ideen om at ethvert folk har en særskilt karakter, men at dette prosjektet tok ulik form avhengig av hvem som ble oppfattet som *nasjonens andre*. Landskapsrepresentasjonene måtte derfor vise hva som skilte nordmenn fra svenskene og danskene. Som nevnt tidligere så var en av disse representasjonene J.C Dahls *Bjerk i Storm* (ill. 3) som symboliserte seig styrke og utholdenhet. På slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, ble postkort som viste norske kvinner og menn i nasjonaldrakter eller på ski, den mest markante arenaen for nasjonal visuell retorikk. Lien (2014) viser til at det norske flagget, etter 1905, ble lagt til i motiver på postkort som viste ‘urnorske’ landskapsscener. Hundre år etterpå sidestiller fotografen Ola Røe flagget og landskap på

samme måte gjennom et postkort som viser en ung mann i samedrakt, som vaier det samiske flagget i et nordlig landskap (ill. 8). I bakgrunnen ser vi en fjellbjørk som er karakteristisk for det ellers ganske nakne nordnorske landskapet. Det samiske flagget reflekterer gjennom sine fire farger den samiske folkedrakten, men det symboliserer også samenes tilhørighet til fire ulike land, et område samene kaller Sápmi. Tittelen *Pile o'Sápmi* henviser dermed til hele dette området som går på tvers av moderne nasjoner og grenser.

Problemet til samene i Norge er, i motsetning til tidligere kolonier, at de ikke har sine egne landområder, de er minoriteter i Norge. Selv om de som urfolk også har særskilte rettigheter knyttet til landområder, så har de ikke full bestemmelsesrett over dem. Det var først på 1970-tallet at norske styresmakter begynte å innse at samene også hadde rettigheter. Alta-aksjonen fra 1979-1981, som var en protest mot utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget, var det som for alvor førte til en frigjøring for samene (Danbolt 2014). Det var i kjølvannet av denne aksjonen at samenes rettigheter kom på agendaen og at Sametinget etterhvert ble opprettet. Raitio (2006) mener at de nordiske landene ikke tar hensyn til kolonihistorien ved at konflikten sees på som likestilt mellom alle lokale interesser, som hovedsakelig er naturvern, skogbruk og reinsdyrhold. Det er ikke kun en konflikt mellom samer og den norske staten, men også mellom ulike lokale aktører. Samenes særskilte rett til å bevare sin kultur blir på den måten ikke en del av diskusjonen. Spørsmål om urbefolkningens rettigheter er ikke høyt oppe på den politiske agendaen ettersom det er lite stemmer å hente på å fremme en slik sak. Løsningen på konflikten mellom ulike verdiinteresser ligger muligens i nye ukonvensjonelle allianser. Urbefolkninger har derfor begynt å se etter samarbeid internasjonalt, alliert seg med miljøvernorganisasjoner og på den måten fått oppmerksomhet nasjonalt og internasjonalt gjennom media (Raitio 2006). Sara sidestiller den norske stats behandling av samene men nordamerikanernes behandling av urbefolkningen der. Enkelte samer i Norge føler muligens en større kulturell tilknytning til urbefolkninger verden over, enn til landet de bor i.

5.1.2 Kulehull

I Kassel var det i tillegg til de to fotografiene også stilt ut et stort 'drapperi' med reinsdyrskallene (ill. 7). I pannen på skallene er det kulehull. Den europeiske tradisjonen, eller den vestlige måten å drepe dyr på, er å skyte dem, i motsetning til hos samene og andre urbefolkningsgrupper hvor de har egne tradisjoner for hvordan de avliver dyrene. De tradisjonelle metodene innebærer gjerne også at hele dyret kan brukes og kommer til nytte

etter det er avlivet. Dette gjør at kunstverket også kommenterer det vestlige synet på natur, både som mindre økologisk, men også mindre spirituelt (García-Antón 2017). Det spirituelle bygger på et helt annet natursyn hvor forholdet mellom mennesker, dyr og natur er mer holistisk. Den vestlige verden stiller mennesket over naturen og dyrene, mens urbefolkninger ofte ser mennesket-natur relasjonen mer som en enhet.

Temaet økologi henger sammen med naturvern og dermed også spørsmål om bruk av landområder. Den norske staten begrunner tvangsredueringen av reinsdyr med at de vil bevare naturområder. De mener at store reinsdyrflokker ikke er økologisk bærekraftig, mens samene selv mener at deres måte å bruke landskapet på nettopp er mer bærekraftig fordi det innebærer en måte å bruke naturen på som ikke setter spor etter seg. Gro Ween peker på at vestlige nasjoner ofte ser på områder som ikke er domestisert i vestlig forstand, som vill natur, og sier at: ”når man snakker om Arktis i dag, er det ofte som om området er uten mennesker. Vi kan spore en ubevisst koloniserende tilnærming” (Apollon 2016, s. 56). Den norske staten vil bevare ved å sette grenser og regulere bruken av områder, mens samene vil legge til rette for bruk av områder på en bærekraftig måte.

5.1.3 Makt

Kampen samene har hatt for å bevare sin egen kultur og identitet har vært lang. Mange triste historier har blitt fortalt, blant annet gjennom kunsten, om samenes opplevelser med assimileringspolitikken. Stien (2009) peker på at den yngre generasjonen samiske kunstnere har et behov for å frigjøres fra en postkolonialistisk tvangstrøye. Mens utstillinger tidligere har fokusert på det samiske folkets traumer etter tvangsintegrering, så fokuserer de yngre kunstnerne mer på å finne sin egen plass i en globalisert verden, og å frigjøre seg fra et offerstempel. Historien om undertrykkelse og maktovergrep kan være tung å bære med seg som en del av ens identitet. På en måte inngår Saras kunst i en postkolonialistisk diskusjon, idet hun trekker inn kolonihistoriens påvirkninger på dagens samiske kultur. Samtidig får man ikke følelsen av at hun inntar en offerrolle, men heller at hun krever sin plass og sin identitet i et samfunn som har funnet nye måter å utøve makt på, altså et neokolonialistisk syn.

Cubitt (2002) peker på at maktutøvelse stadig finner nye veier ettersom ny kritikk oppstår. Tidligere var kunstnere fra ikke-vestlige nasjoner utestengt fra den vestlige kunstverden, mens de nå blir inkludert gjennom det han kaller differential inclusion: ”art that demonstrates unredeemable cultural difference is of the highest value, since it undergrids the

fundamental argument of neo-racism: that there exist cultural differences that cannot be overturned, differences that provide ideological and discursive explanations for the continuation of white dominance” (Cubitt 2002, s 4). Her bruker Cubitt begrepet *neo-racism*, som henviser til rasisme, men det samme argumentet kan brukes for andre grupper som har en annerledes kultur ved at måten de skiller seg fra den hvite vestlige og dominerende kulturen blir brukt som argument for at de ikke passer inn i en moderne og rasjonell verden. Kunst som viser kulturer som er helt forskjellig fra vår egen, blir en kuriositet, uten reel slagkraft. Vi aksepterer andre kulturer, men bare til en viss grad, og vi lar dem i hvert fall ikke få noen reel makt. Samene blir gitt rettigheter i forhold til bevaring av egen kultur, men på det norske samfunnets premisser.

Ofte blir assimilasjonspolitikken overfor samene tatt opp i media og i skolebøker som et tragisk kapittel i historien. I en rapport fra Institutt for samfunnsforskning sies det at: ”en del læremidler i historie gir inntrykk av at overgrep overfor samer og nasjonale minoriteter tilhører fortiden” (Midtbøen, Orupabo & Røthing 2014, s.58). Ettersom samene har fått eget sameting, og lovfestede rettigheter til å være med å bestemme i saker som gjelder deres områder, ansees rasismen i stor grad som en tilbakelagt tid. Innen neokolonialismen blir dermed de marginaliserte maktesløse på en ny måte.

5.1.4 De andre

Selv om urbefolkninger har fått nye utfordringer med neokolonialismen er den postkoloniale tvangstrøya likevel vanskelig å komme bort fra, ettersom vi definerer oss selv også ut fra andre, og i forhold til samfunnets koder og skjema, eller som Derrida og Foucault sier det; diskursen skaper subjektet (Danbolt 2014). Her er det interessant å se på hvordan oppfattelsen av andre kulturer, eller de andre blir formet gjennom den vestlige kulturen. Vi har lært å sette pris på andre kulturer og godta dem, men på en romantisert måte. Det vi anser som naturlig, naturens orden, er i virkeligheten konvensjoner vi har blitt enige om. Vi ser ikke på samenes kultur som foranderlig eller moderne, men som stillestående, dermed har vi heller ikke noe å lære av dem. Konvensjonene blir tradisjonelt sett usynliggjorte ved at de blir forklart biologisk, dermed er de forvandla til natur samtidig som de blir gjort uforanderlige (Danbolt 2014). Som Barthes sier: ”enten mytologien skriver seg fra en fjern fortid eller ikke, har den i alle tilfelle et historisk grunnlag, for myten er en ytring som historien har valgt: den kan ikke oppstå av tingens egen ‘natur’ ” (Barthes 1991, s.166)

Samenes kultur er selvsagt ikke stillestående, den er heller ikke enfoldig. Urbefolkningens historie, kulturen deres er stadig i bevegelse og samene lever også i et moderne samfunn som alle andre. Danbolt (2014) peker på at kampen for homofiles rettigheter er et eksempel på en sak som har blitt diskutert utfra et spørsmål om hva som er menneskets natur. Han viser til at Judith Butler, som er grunnlegger av *queer-theory*, mener man må gå bort fra denne forklaringsmodellen og isteden se på handling, eller det performative aspektet. Altså se bort fra kjønn eller natur, dermed også rase og etnisitet, og ikke diskutere hva mennesket er, men hva det gjør. Mange unge samiske kunstnere ønsker heller ikke at deres kunst skal sees på som samisk kunst, men som kunst (Danbolt 2014). Det at deres kunst blir definert som samisk betyr at de blir satt i en bås med det samiske, noe de ikke nødvendigvis identifiserer seg helt med. Altså igjen handler det, i *queer*-teoretisk ånd, ikke om hvem de er, men hva de gjør. Hverken samisk kunst eller samisk identitet er et naturfenomen. Dilemmaet slik Danbolt (2014) beskriver det er; skal man være kunstner og anonymisert, eller samisk og dermed definert som nasjonens andre.

Postkolonialisme handler ikke kun om forhold som gjelder tidligere kolonier, det handler om maktrelasjoner og om hvordan enkelte grupper i samfunnet har blitt undertrykt opp gjennom historien, og om hvordan dette har påvirket, og fremdeles påvirker disse gruppene. Diskursen i samfunnet omkring urbefolkningen er med på å opprettholde en oss- dem relasjon. I stedet for å definere hva samene er må man se på deres kultur i et performativt og foranderlig lys, slik at det moderne samiske samfunnet kan bli en reell del av debatten. Ved å sidestille tvangsreduisering av reinsdyr med nedslaktning av bøffel i Canada, peker kunstverket på at det moderne samfunnet fremdeles ser på urbefolkningers kultur som primitiv og en kultur som ikke er i utvikling slik det moderne samfunnet er.

5.2 Oppsummering og videre analyse

Máret Ánne Sara tar opp spørsmål om kultur, identitet, historie og natursyn med sin kunst. Maktforhold og verdien av andre kulturers natursyn er sentralt i hennes verk. Samene har fått visse rettigheter når det gjelder reinsdyrhold og bruk av beiteområder, men lovene er satt utfra et norsk eller vestlig syn på naturen, hvor mennesket ikke lever i pakt med naturen, men simpelthen forvalter bruken av den. Tradisjonelle syn på naturen har kanskje en plass i kunsten, men ikke i politikken. Den globale arenaen, hvor urbefolkninger og

miljøvernorganisasjoner møtes, blir dermed et naturlig sted å finne nye allianser for å kjempe for sin sak.

5.3 Landskapet i *Pile o Sápmi*

Pile o Sápmi tar opp problemstillinger rundt urbefolkningers natursyn, maktrelasjoner og økonomi, gruppeidentitet og globalisering. I analysen tas det ikke hensyn til jussen i den konkrete rettssaken kunstverket refererer til, i stedet diskuteres de grunnleggende temaene i saken som knytter seg til ressursutnyttelse, økonomi, identitet og natursyn. Poenget her er ikke å si noe om hvilket syn som er rett eller galt, men heller å få frem hvordan konseptualiseringen i kunstverket passer inn i det teoretiske landskapsfeltet.

5.3.1 Ulike syn på landskap

Kunstverket *Pile o Sápmi* uttrykker først og fremst en mening om at samene bør ha rett til å bruke landskapet slik de tradisjonelt har gjort for å kunne ta vare på sin kultur. Dette er et høyst materielt syn på landskap som har med tilgang til ressurser å gjøre. Samene trenger å bruke landskapet for å kunne drive med reinsdyr. Den norske stat på sin side mener at for mange dyr er en belastning for naturen. Kuokkanen (2006) påpeker at reinsdyrhold nærmest har blitt umuliggjort med ulike former for det hun kaller koloniale inngrep som blant annet utbygging av vannkraftverk, turisme, gruvevirksomhet, grensesetting og lovvedtak. Ettersom ulike grupper av mennesker har ulike interesse i bruken av landskapet, oppstår også konflikter knyttet til bruk og forvaltning.

Olwig mener at vi må finne tilbake til en mer substansiell forståelse av landskap som innebærer saker som miljø, økonomi, lov og kultur (Olwig 1996). Han påpeker også at begrepet *landshaft* opprinnelig refererte til et samfunn med felles lokale lover og felles identitet, men som ikke var fysisk avgrenset ved lov. Sápmi, eller Sameland på norsk, kan sies å være et landskap hvor noen av menneskene der deler en felles kultur og til en viss grad har selvstyre gjennom Sametinget. Likevel er det et område i Norge, hvor det også bor mennesker som ikke er samer, hvor det er norsk lov som til syvende og sist gjelder. Det er ikke et område hvor kun en gruppe mennesker lever og deler samme kultur. Konflikten dreier seg dermed om hvem som har retten til å definere hvordan landskapet best kan forvaltes og brukes. En substansiell forståelse av landskap er ikke den samme for alle grupper.

Kuokkanen (2006) mener at urbefolkningers rettigheter har blitt redefinert for å passe inn i en ny-liberal idealisme som fokuserer på økonomisk vekst. Samene har gjennom de internasjonale menneskerettighetene fått rettigheter knyttet til sin kultur, men ikke til landområder (Kuokkanen 2006). En mer substansiell forståelse av landskapet må også innebære ulike syn på landskap og kunne få frem samenes kulturelle tilknytning til landskapet. I dette tilfellet står konflikten mellom bevaring av naturlandskap versus tradisjonell bruk av landskapet. Svets og Sande (2016) viser til hvordan forslag om bevaring av landskap kan få frem hvor mange ulike interesser, meninger, identiteter og kunnskaper som er knyttet til landskap:

Nominating national parks and cultural objects as candidates for World Heritage (WH) launches democratic decision-making processes which explicitly demonstrate that there are different users bearing different systems of meaning, interest and identities. The users may have various property rights to the use of natural resources and represent various identities linked to landscape and systems of knowledge. (Svets og Sande 2016, s. 524)

Ved å få frem ulike forståelser av landskap vil man kunne få et bedre grunnlag for å bestemme hvordan det skal forvaltes på en rettferdig måte. Men dette i seg selv er ikke en garanti for at urbefolkningers tradisjoner blir tatt hensyn til. Bevaring kan innebære at lokalbefolkning mister bestemmelsesrett over sine egne områder og restriksjoner på deres livsstil. I tillegg kan opprettelse av nasjonalparker og Verdensarvområder føre til økt turisme og mindre områder for reinsdyr. En mer substansiell forståelse av landskap vil ikke nødvendigvis føre til enighet mellom grupper med ulike interesser i landskapet.

5.3.2 Kultur

Et tema som kom opp i analysen av Saras kunstverk var at samfunnet, innen det neo-kolonialistiske synet, har funnet nye måter å undertrykke urbefolkningers rettigheter på. Den norske staten vil redusere antall reinsdyr for å forhindre overbeite. De mener at hensynet til samenes kultur blir ivaretatt selv om de har færre dyr (NRK 2017). Mange samer mener at det ikke vil være økonomisk bærekraftig for næringen med færre dyr. Her er det altså ulik oppfatning av hva begrepet kultur innebærer. For samene henger kultur og økonomi sammen, mens for staten kan det synes som at dette er to separate ting. Samenes økonomi er knyttet til landskapet, men deres rettigheter knytter seg ikke direkte til det. Kuokkanen (2006) peker på

at samenes rettigheter blir sidestilt med rettighetene til andre minoriteter i samfunnet ved at landskap ikke blir sett på som en del av deres kultur:

Although 'cultural rights' may provide a basis for indigenous peoples to defend and advance their collective rights, it can also be argued that separating indigenous self-government from their land base transforms 'the identity of indigenous peoples from peoples to other minority groups that do not have a territorial/homeland attachment' (Kuokkanen 2006 s.5).

Samene har tradisjonelt sett en sterk tilknytning til landskapet de lever i, deres kultur kan derfor ikke separeres fra landskapet.

I de førmoderne samfunnene hvor *landschaft* var et uttrykk for en bestemt kultur, så innebar også denne kulturen økonomi ettersom arbeidet med landområder var direkte knyttet til husholdningen, altså økonomien. I et moderne samfunn ser vi ikke på økonomi og kultur nødvendigvis som sammenfallende, mens hos urbefolkninger kan ikke disse skilles fra hverandre. Olwig (1996) mener at vi må se på den historiske bruken og utviklingen av begrepet landskap for å komme tilbake til en mer substansiell forståelse som innebærer samfunn, kultur, lov og folkelig praksis (*custom*). Alle disse aspektene innebærer også økonomiske hensyn og arbeid. Olwig (1996) peker på at *customary laws*, det som på norsk heter sedvanerett, i et *landschaft* vokste frem gjennom interaksjon mellom en gruppe mennesker over tid og gjennom deres kunnskap knyttet til landskapet. Disse 'lovene' kom senere i konflikt med det moderne samfunnets kunstige oppdeling av land og privat eiendomsrett. I tillegg skjedde etterhvert en nedgang i sysselsetting i primærnæringene. Med moderniseringen av samfunnet ble også bilder av idealsamfunnet slik makten ville ha det, produsert gjennom ulike kunstuttrykk. Cosgrove og Daniels (1988) mener at denne prosessen har ført til at vi ser på landskap som noe distansert i det vestlige samfunnet. Vi knytter ikke lenger landskap til økonomi på samme måte som i det førmoderne samfunnet.

Samene har en kunnskap om landskapet som er knyttet til deres historie og bruk av landskapet over lang tid. Deres forståelse er dermed ikke distansert på samme måte som i det moderne samfunnet. Bevaring av naturområder med restriksjoner på bruk av naturen, slik den norske staten ønsker, kan sees på som et distansert blikk, eller det Olwig og Mitchell (2007)

kaller ett turist blikk:

The problem is how do we determine the values that can be identified with a beautiful landscape in relation to the needs, desires and abilities of the people, when much of the historic population has been uprooted from an area, when most of the primary forms of production that produced an area's characteristic landscape have ceased to exist, and when what is left is the stuff of the tourist gaze? (Olwig & Mitchell 2007, s. 530)

Ettersom vi i det moderne samfunnet ikke lenger er direkte knyttet til landskapet vi lever i, blir vårt blikk på det et distansert blikk, vi blir fremmedgjort fra landskapet. Olwig (2005) peker på at denne fremmedgjøring er en nøkkel for å komme tilbake til en mer materiell eller substansiell forståelse av landskap. Som nevnt tidligere så knyttes fremmedgjøring til industrialiseringen av samfunnet, men også til privatisering av land og til det moderne menneskets syn på naturen. Denne fremmedgjøringen er det Olwig mener vi må få et mer bevisst forhold til for å kunne forandre vårt bilde av landskap og få en mer substansiell forståelse. Samenes tradisjonelle kunnskaper om landskapet kan her være en hjelp til nettopp å se vår egen fremmedgjøring eller distanse.

Internasjonal lov sier at 'etniske minoriteter har rett til å bevare sin religion, sin kultur og sitt språk' (FN 2018). I samenes tilfelle kommer kulturen her i konflikt med det moderne samfunnets bilde av landskapet. Hvordan vi ser på landskap har ikke kun med modernisering å gjøre, det har også med hvilke fortellinger, eller narrativ om landskap, som produseres i samfunnet.

5.3.3 Narrativ

I Norge står hensyn til miljø og bevaring av naturen høyt. Widgren (2015) peker på at den nordiske forskningen på landskap har fokusert på bevaring av kulturlandskapet i et post-produktivt landbruk, altså et landbruk som ikke lenger er en del av økonomien. Begrepet kulturlandskap blir i Norge forbundet med gårdsbruk nettopp fordi fokuset i forskningen og politikken har vært på å bevare det sceniske landskapet selv om tradisjonelle gårdsbruk har blitt lagt ned. Widgren (2015) poengterer også hvordan landskapsstudier må ses på i en politisk og ideologisk kontekst. Hvordan landskap har blitt studert gjennom historien har vært påvirket av politikk og ideologi i de enkelte landene. Studier av landskap er ikke uskyldige, men har en agenda. Den nordiske skolen har ifølge Widgren (2015) vært bygget på en

romantiserende tanke om å bevare det egalitære samfunnet. Det har senere vist seg at disse studiene var ideologisk motivert og knyttet til nasjonalisme.

I Tyskland etter andre verdenskrig gikk man bort fra tanken om folkets tilknytning til landskapet ettersom det ble forbundet med den nasjonalistiske ideologien. I Norge tok det derimot lang tid før dette dominante synet ble utfordret (Widgren 2015). Historien om assimileringen av samer i Norge vitner også om et tydelig nasjonalistisk prosjekt fra norske myndigheters side. Forskningen og politikken rundt landskap i Norge har altså bidratt til å skape et bilde av landskap som ikke stemmer med det samiske synet på landskap. Kulturlandskapet ses på som et post-produktivt landskap som ikke lenger er knyttet til økonomi på samme måte som før, men som heller får et scenisk og visuelt preg. Dette innebærer også bruk av naturen til rekreasjon og opplevelse, noe som står høyt i den norske kulturen, men det innebærer ikke økonomi. Dette står i motsetning til reindriftsamenes syn ettersom deres livsgrunnlag fremdeles ligger i landskapet.

Det norske flagget på toppen av en haug med reinsdyrhoder gir en tydelig konnotasjon til maktmisbruk, og sammenstillingen med bildet fra Canada gir en parallell til hvordan urbefolkninger verden over har blitt behandlet historisk. Hvordan landskap har blitt fremstilt gjennom narrativ har igjen bidratt til hvordan politiske avgjørelser blir tatt. I Norge var det ikke landskapsstudier, men den politiske økologien som etterhvert skulle sette fokus på maktrelasjoner og narrativ om landskap. Innen politisk økologi blir narrativ og diskurser satt i sammenheng med empiriske studier for å finne den politiske agendaen bak diskursen. Neumann (2011) peker på at studier i politisk økologi gjerne starter der ikke-representasjonelle studier av landskap slutter. Sistnevnte studier er gjerne opptatt av å beskrive kroppslige erfaringer, men ikke å spørre hvorfor det er slik, dermed tømmes studiet for sosialt og politisk innhold (Neumann 2011). Tor A. Benjaminsen var en av de første i Norge til å gjøre studier innen politisk økologi, da med casestudier fra Mali i Vest-Afrika. Offisielt ble tørke i Sahel forklart med bakgrunn i innsanking av ved til brensel for husholdninger. Benjaminsen (1993, 407) mente at dette ikke var et økologisk problem, men heller et sosialt og økonomisk problem. Hvilke årsaker som blir oppgitt til et problem har konsekvenser for hvordan det løses. Redusering av reinsdyr blir sett på som nødvendig av økologiske årsaker, de sosiale og økonomiske aspektene blir sekundære. Et slikt syn stemmer overens med det Widgren (2015) har påpekt at historisk sett har vært sentralt i Norge og i norsk forskning på landskap, nemlig idealet om å bevare biologisk mangfold og et estetisk kulturlandskap.

Som Cosgrove og Daniels (1988) påpeker så har maktelitens narrativ gjennom historien bidratt til hvordan vi i dag ser på landskap. Andre meninger og syn på landskap som dukker opp viser oss at vårt eget vestlige syn ikke nødvendigvis er det rette. For å komme tilbake til en substansiell forståelse må ulike syn på landskap bli likestilt i debatten. Narrativ om at bevaring av naturen nødvendigvis må bety at folk ikke skal bruke naturen, er et vestlig syn.

Narrativ skaper også vårt bilde av andre grupper i samfunnet. Som analysen av Saras verk viser så har det norske samfunnets fortellinger om samene, bidratt til hvordan vi ser på deres kultur og identitet.

5.3.4 Formingen av de andres identitet

Gjennom kunstverkets referanser til kolonihistorien og assimilasjonspolitikken i Norge, så dukker også tema identitet opp, og da særlig gruppeidentitet. Laclau og Mouffe (i Jørgensen & Phillis 2002) mener at identitet ikke er noe vi er født med, men at den formes ut fra hvordan vi skiller oss fra, eller identifiserer oss, med andre. Gjennom fornorskingsprosjektet skulle samenes kultur og identitet bli mer som nordmenns, ettersom samenes kultur ble sett på som primitiv. Etter at samenes rettigheter ble satt på agendaen, ble samfunnet mer innstilt på at de skulle få ta vare på sin kultur og sin identitet. Men nordmenns bilde av samenes kultur har blitt formet gjennom det norske samfunnets bilde av dem. Vi har akseptert deres kultur, men har samtidig skapt et bilde av dem som de andre. Det er det særegne ved deres kultur som blir trukket frem, altså hvordan de skiller seg fra oss. Som Cubitt (2002) påpeker så bidrar dette bildet av dem som annerledes også til å rettferdiggjøre å ikke ta dem på alvor. Det som før ble sett på som primitivt, blir nå romantisert gjennom ett turist blikk. Bildet blir forenklet og stillestående.

Cosgrove & Daniels (1988) er opptatt av hvordan disse bildene eller representasjonene skjuler bakenforliggende ideologier. Ved å skape et bilde av den samiske kulturen som annerledes, vises samtidig de ikke er endel av den norske kulturen. Bildet som skapes viser heller ikke den samiske kulturen som moderne. Samenes kultur blir definert gjennom narrativ og som kultur, men separat fra økonomi og levd substansielt landskap. Deres kunnskaper og erfaringer med å leve i landskapet blir ikke tatt hensyn til i det moderne samfunnet. De visuelle fremstillingene har spilt en rolle i hvordan den materielle bruken av landskapet her har blitt. Privat eiendomsrett blir satt over samenes tradisjonelle måte å bruke landskapet på. I

Vesten har privat eiendomsrett og domestisering stått sterkt, mens urbefolkninger har ikke satt samme spor etter seg i landskapet.

5.3.5 Spor og domestisering

Menneskets spor i landskapet har vært sentralt i studier av kulturlandskap. Spesielt har Carl Sauer og hans etterfølgere på Berkley skolen vært opptatt av spor i landskapet som si noe om hvilke kulturer som har holdt til i et område (Wylie 2007). Urbefolkninger eller nomadefolk har derimot ofte ikke satt noe særlig spor i landskapet slik vestlige samfunn har. Gro Ween mener at urbefolkninger ikke har satt spor etter seg i naturen på samme måte som i vesten fordi de har en mer pragmatisk forståelse av hva bruk innebærer, som handler om å bruke og ta vare på naturen (Apollon 2016). Videre sier hun at vi i det moderne samfunnet har en ide om at mennesket er et forstyrrende element i den ville naturen, og at områder som ikke er domestisert i vestlig forstand, er vill natur. Det å ikke sette spor etter seg i landskapet er en måte å leve i pakt med naturen og ikke ødelegge den. Samtidig strider dette mot den moderne måten å bruke landskapet på hvor domestisering og privat eiendomsrett står sterkt. Kunnskapen om landskapet ligger ikke nødvendigvis i landskapet, den ligger også i interaksjon med landskapet. Lien (2014) påpeker at historiene om samenes landskapsminner ikke er skrevet ned, ettersom samene tradisjonelt har hatt en muntlig kultur. Disse kunnskapene må derfor fortelles om av samene selv. De immaterielle og spirituelle aspektene ved landskap må fortelles om av dem som sitter på erfaringene.

Koloniseringen rundt omkring i verden førte med seg fysisk grensesetting på tvers av folkegrupper. Dette har hatt store konsekvenser for urbefolkninger og minoriteter over hele verden. Ettersom urbefolkninger ikke har lagt beslag på landområder i samme grad som moderne kulturer, så har de heller ikke påvirket den materielle utformingen i like stor grad.

5.3.6 Det globale aspektet

Pile o Sápmi henviser til kolonihistorien gjennom sin referanse til cree-folket i Canada. Dette trekker inn et historisk perspektiv, men også et globalt perspektiv ved å sammenstille urbefolkningers erfaringer i ulike land. Det å leve i landskapet innebærer også konflikter mellom ulike parter. Fremmedgjøring kan være et problem i forhold til tilknytning til landskap, men med økende befolkning på jorden vil det i fremtiden også kunne bli et økt konfliktnivå mellom mennesker i landskapet. Widgren (2015) peker på at en av de store

utfordringene i fremtiden vil være den globale kampen om ressurser og at vi i Europa må gå bort fra tanken om det post-produktive landskapet og tenke nytt omkring ressursutnyttelse. Ifølge Widgren (2015) så er antakelsen om et post-produktivt landskap mindre og mindre relevant ettersom landskapet blir tatt i bruk på nye måter. Videre sier han at poenget med å studere landskap som visuell ideologi var å avsløre hvordan representasjoner i kunsthistorien spesielt var med på å skjule arbeidet som lå bak skapelsen av disse landskapene. Han viser til at landskap også i dag er et produkt av arbeid. Klassesdeling og arbeid er tema som står sentralt i Cosgrove & Daniels teori. I den forbindelse peker Widgren (2015) på at vi trenger en videre form for organisering av arbeid på en global skala. Globaliseringen påvirker arbeidsdelingen og dermed også den fysiske geografien.

Kuokkanen (2008) påpeker at globalisering kan svekke urbefolkningers rettigheter fordi stater binder seg til globale økonomiske avtaler og dermed risikerer å underminere deres rettigheter. På den andre siden kan svekkingen av nasjonalstaten også åpne opp for nye muligheter for urbefolkningers autonomi (Kuokkanen 2008). Ved at urbefolkninger verden rundt deler sine syn og erfaringer vil deres politiske påvirkning kunne styrkes.

5.4 Oppsummering

Dette kunstverket har en høyst materiell referanse. Her er Olwigs (1996) substansielle syn på landskap relevant ettersom det søker en landskapsforståelse som tar hensyn til tradisjonell historisk kunnskap og sedvanerett. Men det finnes ulike syn på hvordan det fysiske landskapet skal forvaltes. Den norske staten mener naturvern bør innebære å ikke bruke naturen, mens reindriftssamene mener bruk av naturen ikke trenger å bety ødeleggelse. Her handler det om retten til å bruke landskapet på en bestemt måte slik samene tradisjonelt har brukt det. Det substansielle i dette tilfelle handler om åndelig og økonomisk tilknytning til landskap. Likevel spiller det visuelle, og ikke minst narrativ, en stor rolle i formingen av vårt bilde av andre kulturer. Dette har igjen konsekvenser for hvilke meninger vi gjør oss opp om blant annet rettigheter. Fremtidens landskapsdiskurs må ta inn kunnskap også fra de som lever i landskapet og har kunnskap om det.

6 *The Seeming Disorder*

I videokunstverket *The Seeming Disorder* (ill. 9) utforsker Jon Benjamin Tallerås det urbane landskapet. Tallerås er inspirert av André Bretons' fotografiske utforskinger av Paris på 1920-tallet, og mange av hans arbeider tematiserer bevegelse i byrom på ulike måter. Videoen viser mennesker som går rundt i byen mellom biler og bygninger, mens en stemme leser et utdrag fra Jane Jacobs bok fra 1961: *The Death and Life of Great American Cities*. Teksten som leses handler om det tilsynelatende kaotiske byrommet:

Under the seeming disorder of the old city, wherever the old city is working successfully, is a marvelous order for maintaining the safety of the streets and the freedom of the city. It is a complex order. Its essence is intricacy of sidewalk use, bringing with it a constant succession of eyes. This order is all composed of movement and change, and although it is life, not art, we may fancifully call it the art form of the city and liken it to the dance — not to a simple-minded precision dance with everyone kicking up at the same time, twirling in unison and bowing off en masse, but to an intricate ballet in which the individual dancers and ensembles all have distinctive parts which miraculously reinforce each other and compose an orderly whole. The ballet of the good city sidewalk never re-peats itself from place to place, and in any once place is always replete with new improvisations (Jacobs 2011 [1961], s. 65).

Videoen viser ulike byrom med veier, fortau og butikker. Kameraet er stillestående, mens mennesker går, sykler eller kjører på kryss og tvers av bilderammen. Vi kommer ikke nært inn på noen av menneskene, vi observerer dem fra avstand. Distansen gjør at vi opplever det som upersonlig, vi observerer helheten i byrommet og fokuserer ikke på enkeltmennesket. Et eventuelt nærbilde av en person ville med en gang skiftet fokuset vårt fra byrommet til en personlig historie. Ved å filme mennesker fra avstand, bakfra, eller bare filme ben som går forbi, blir vi oppmerksom på samspeillet mellom mennesket og byrommet.

6.1 Semiotisk analyse av kunstverket

Tegnene i kunstverket består her av en sammensetning av lyd og bilde. Bildene får sin mening gjennom teksten som leses. Både teksten og bildene kan i første omgang virke som en poetisk hyllest til det kaotiske bylivet, men i teksten ligger også en kritikk av motsetningen til det kaotiske gjennom å peke på at det ikke er snakk om; *a simple minded precision dance with*

everyone kicking up at the same time (Jacobs 2011, s. 65). Det motsatte av den kaotiske gamle byen er den nye byen, hvor fokuset er på orden og et estetisk ytre. Tittelen som på norsk betyr tilsynelatende uorden eller kaos, henspiller til at det som kan virke kaotisk på overflaten, ikke nødvendigvis er det. I teksten er det den gamle byen som beskrives som tilsynelatende kaotisk.

6.1.1 Den gamle byen

Bildene i starten av videoen er fra Grønland i bydel Gamle Oslo, her ser vi nærbilder av ben som passerer, mennesker som triller barnevogn og folk som kommer opp fra t-banestasjonen. Teksten som leses over bildene er: *under the seeming disorder of the old city, wherever the old city is working successfully, is a marvelous order for maintaining the safety of the streets and the freedom of the city. It is a complex order* (Jacobs 2011, s.65).

I historisk sammenheng er den gamle byen den delen av byen som har oppstått uten å ha blitt planlagt på forhånd, altså organisk, mens den nye byen er konstruert fra et overordnet plan av byplanleggere. Det finnes mange eksempler opp igjennom historien på at overordnet byplanlegging har ført til at fattige mennesker har blitt presset ut av byens sentrum. Et av de mest kjente eksemplene er fra Paris, som på midten av 1800-tallet ble totalt forandret av byplanleggeren Georges Eugène Haussmann (Sennett 1994). Han hadde blitt engasjert til oppdraget av Napoleon III. De nye bygningene ble for dyre for arbeiderne og andre fattige i Paris, dermed måtte de som bodde i slumområder i sentrum, flytte ut av byen til like fattigslige områder i byens forsteder. I Oslo har utviklingen av det nye området Bjørvika i bydel Gamle Oslo gjort at boligprisene på Grønland, som ligger like ved, har økt (Andersen & Røe 2017). De nye byggene i Bjørvika, som inkluderer operahuset, er preget av storslått arkitektur. I tillegg bygges mange nye leiligheter på Grønland som blir for dyre for mange av beboerne her. Bildene i videoen blir en motsats til Bjørvika fordi de fokuserer på det vanlige, hverdagslige livet i gata, ikke på arkitekturen eller andre estetiske elementer i bylandskapet.

Byplanleggingen i Paris var også del av en politisk plan om å få kontroll over en stadig økende misnøye blant befolkningen, for på den måten å unngå en ny revolusjon, slik som februarrevolusjonen i 1848 (Harvey 2003). Bakgrunnen for misnøyen blant befolkningen var økonomiske nedgangstider og arbeidsledighet. Store, brede og rette *boulevard*er ble lagt over den gamle byen uten hensyn til eksisterende bygninger. De brede gatene sørget for at makthaverne fikk bedre oversikt, og det ble vanskeligere for arbeidere å organisere seg og

protestere. Den komplekse ordenen i gatene, som tidligere hadde eksistert blant innbyggerne i den gamle byen, ble oppløst og erstattet av en estetisk orden og økt sosial kontroll.

Jane Jacobs (2011) mente at gode nabolag og bydeler formes av seg selv, altså organisk, de kan ikke konstrueres ovenfra. I teksten sier hun om byen at: *its essence is intricacy of sidewalk use, bringing with it a constant succession of eyes*. Hun peker på at det først og fremst er menneskene som skaper miljøet i et nabolag, og at sikkerheten og friheten folk føler kommer av en kompleks orden som skapes gjennom bruken av fortauer, og øyne på gaten som følger med. I *The Seeming Disorder* er det konstant bevegelse av mennesker i byrommet, fokuset ligger ikke på det materielle, men på det sosiale samspillet.

6.1.2 Trygghet

Kompleksiteten står i motsetning til homogenisering, eller det Jacobs (2011) kaller *precision-dance*. Ved at byrommet til enhver tid er i bruk fordi mennesker jobber til ulike tider av døgnet, mente Jacobs (2011) at det skapes en naturlig følelse av trygghet fordi det alltid er mennesker i nærheten. Dersom nabolag kun består av en gruppe mennesker som alle jobber på dagtid, vil gatene kunne føles mer utrygge på kveld og nattestid.

I videoen til Tallerås ser vi mennesker som går, sykler eller kjører forbi mens en stemme leser: *this order is all composed of movement and change, and although it is life, not art, we may fancifully call it the art form of the city and liken it to the dance — not to a simple-minded precision dance with everyone kicking up at the same time, twirling in unison and bowing off en masse, but to an intricate ballet in which the individual dancers and ensembles all have distinctive parts which miraculously reinforce each other and compose an orderly whole* (Jacobs 2011, s.65). Byen kan sammenlignes med en ukoordinert dans som består av konstant forandring og bevegelse. Alle mennesker har sin rolle i byen og de styrker hverandre, noe som tilsammen utgjør en overordnet, men kompleks orden.

Jacobs (2011) sier at dersom fattige mennesker blir tvunget til å flytte, oppløses bomiljøet som har blitt formet naturlig og over lang tid. Hun peker også på at mennesker som bor i slumområder eller fattige bydeler ikke får det bedre når områdene fornyes, de får det verre fordi de tvinges til å flytte til områder hvor de ikke har noen sosial tilknytning, og gjerne til forsteder som består av relativt homogen bebyggelse med boligblokker. Bylandskapet er et landskap som stadig er i forandring og som, ifølge henne, først og fremst burde skapes

gjennom en sosial prosess eller praksis, ikke gjennom planlegging ovenfra. Flytting til og fra bør skje i et naturlig tempo som ikke forstyrrer den sosiale ordenen og tryggheten i nabolaget. *The Seeming Disorder* viser byen som et sted der mennesker beveger seg og lever sine hverdagsliv i. I videoen ser vi voksne og barn, nordmenn og utlendinger, kvinner og menn. Byen er et sted hvor det må være plass til alle slags mennesker. Det handler ikke om hvordan byen ser ut utenfra, men hvordan den fungerer internt.

Idealet i dagens byutvikling er en mix av bolig og næring i nybygg. Barnehager og butikker skal ligge i gåavstand til boligene, slik at beboerne skal slippe å kjøre bil. Grøntområder skal sørge for at folk skal trives bedre i byen (Oslo kommune 2015). Både Barcode og Sørenga, som ligger i den nye Fjordbyen i Oslo, har blitt slike områder, men disse områdene er ikke for hvem som helst. Det er kun de rikeste som har mulighet til å bo der. Andersen & Røe (2017) påpeker at selv om det var et mål i planleggingen av Fjordbyen at det skulle bli et område for mennesker med ulik sosioøkonomisk bakgrunn, så bærer resultatet mer preg av spektakulær arkitektur hvor det ikke er tatt hensyn til det sosiale aspektet. Byfornyelse er stort sett ikke positivt for alle. Tvert imot blir gamle bygg erstattet med nye, som er for dyre for den mer vanskeligstilte befolkningen i byen.

6.1.3 Byfornyning

Jacobs (2011) beskrivelser og analyser av bylivet stammer fra storbyer som Philadelphia, Chicago og New York i USA på 1950-tallet, men de passer like godt til realitetene i storbyer i dag. Bildene i videoen *The Seeming Disorder* er fra dagens Oslo, de fleste fra Grønland i Gamle Oslo bydel. Dette er som sagt et område hvor det er blitt dyrere å bo, blant annet som følge av utviklingen av den nye fjordbyen med operabygget som et såkalt flaggskip (Andersen & Røe 2017). Grønland og Tøyen, som begge er delbydeler i Gamle Oslo, er blant de områdene i Oslo hvor det er høyest andel fattige, men økte boligpriser presser både mennesker og forretninger ut av området. Andersen & Røe (2017) påpeker at selv om disse områdene ser en økende gentrifisering, eller fornying av bygg, så har de Oslos høyeste konsentrasjon av vanskeligstilte mennesker. Driveren av denne formen for byutvikling er, som Harvey påpeker, kapitalismen: “the traditional city has been killed by rampant capitalist development, a victim of the never-ending need to dispose of overaccumulating capital driving towards endless and sprawling urban growth no matter what the social, environmental, or political consequences” (Harvey 2012, s. xv-xvi).

Byfornyelse er ikke bare et spørsmål om lokale konflikter. Ny arkitektur er også en måte å skape et *image* av byen for å tiltrekke seg både turister og bedrifter. Ifølge Hall (1998) blir byens image bare viktigere og viktigere i en post-industriell økonomi, hvor bedrifter ikke lenger er avhengig av en spesiell lokalisering. Byers kulturtilbud, arkitektur og uteliv blir viktige faktorer i valget av bedriftenes lokalisering, blant annet for å kunne tiltrekke seg den beste arbeidskraften. Høye lønninger som følge av konkurranse i et spesialisert arbeidsmarkedet, er også i sin tur med å på drive opp boligprisene. Bygg som Barcode og Operaen blir brukt for å markedsføre Oslo internasjonalt. Disse representasjonene av byen står i stor kontrast til bildene i videoen, hvor vi får se vanlige mennesker i et ikke altfor spennende bylandskap. Menneskene i gaten representerer det Jacobs (2011) kaller *the ballet of the good city sidewalk*. Konflikten her ligger mellom økonomiske interesser for byen, og sosial rettferdighet for vanlige mennesker som bor der.

6.1.4 Retten til byen

Videoen til Tallerås kan sees på som en beskrivelse av vanlige menneskers opplevelse av byrommet og som en motsetning til imaget av byen. Henri Lefebvre, som gjerne forbindes med konseptet *retten til byen*, mente at representasjoner av urbane rom er med på å skape vår forståelse av byrom, og at disse representasjonene derfor har makt til å påvirke produksjon og reproduksjon av byrom (Hubbard m.fl. 2002). I så fall vil imaget vi skaper av Oslo utad påvirke vår forståelse av hvordan byen bør se ut, og dermed også påvirke den videre utviklingen av byen. I motsetning til fysiske byrom, og representasjoner av disse, finnes det Lefebvre kaller *spaces of representation*, eller vanlige folks opplevelse av byrommet. Han mener at disse rommene også er fylt med politisk og ideologisk innhold og at det er her vanlige folk har muligheten til å endre det han kaller kapitalismens avhumanisering av rom (Hubbard m.fl. 2002).

Kapitalismen har alltid vært driveren for byutvikling. I Paris på 1800-tallet var det industrialiseringen som førte til omorganisering av bylandskapet. Før industrialiseringen drev de fleste familiene sine egne små bedrifter hvor de produserte ulike typer varer. Etterhvert som industrien utkonkurrerte de små bedriftene, måtte folk ta seg jobb på fabrikkene. I dag er industrien stort sett flagget ut til fattige land og byen består av andre typer arbeid. Harvey (2012) peker på at den tidligere industrielle arbeiderklassen, nå er blitt erstattet av ulike typer lavtlønnede jobber og deltidsjobber, hvor arbeiderne ikke er organisert på samme måte som før. Denne fragmenteringen mener han er et politisk problem fordi det gjør det vanskeligere

for de lavtlønnede å organisere seg og kreve forandring. Byens mangfold vil med det trues fordi vanlige mennesker mister sin makt til å påvirke utviklingen.

Dersom byrommet allerede er okkupert av en homogen gruppe mennesker, så vil det være denne gruppen som bestemmer hva det politiske og ideologiske innholdet blir. Lefebvremente også at kapitalismen overlever gjennom okkupasjon av rom og produksjon av sted (Hubbard m.fl 2002). Dersom en stadig større del av byrommet okkuperes av kapitalistiske krefter, vil det bli desto vanskeligere å snu prosessen. Større samarbeid mellom det offentlige og privat næringsliv gjør det også vanskeligere for folk flest å påvirke disse prosessene. Dette er selvsagt også et demokratisk problem, slik som mangelen på mulighet til å organisere seg er. Konstruksjonen av sted ovenfra går, slik Jacobs (2011) beskrev det, på bekostning av det sosiale samspillet og byens mangfold. Byens utfordringer løses med materielle og estetiske forandringer, ikke sosiale. Det sosiale oppløses og fragmenteres og et estetisk ytre skjuler maktforholdene i samfunnet.

6.2 Oppsummering og videre analyse

Videoverket til Tallerås kan sees på som en poetisk hyllest til det vanlige livet i gata, men teksten fra boken til Jacobs gjør at den også får et tydelig historisk og politisk innhold. Det handler om det sosiale aspektet av byutvikling og retten til å delta i bestemmelser som angår byen og alle dens innbyggere. Byen har alltid vært i forandring og kommer alltid til å være det. Det er ikke forandringen i seg selv som er problemet, men heller hvordan disse prosessene foregår og hvem som styrer dem. Byers utvikling har historisk sett vært styrt av kapitalismen og er det fremdeles. Dette skaper et demokratisk problem både i forhold til hvem som har mulighet til å bo i byen, og hvem som har mulighet til å påvirke den evige prosessen det er å skape et bylandskap.

6.3 Landskapet i *The Seeming Disorder*

Kunstverket *The Seeming Disorder* uttrykker en slags hyllest til den gamle byen og til vanlige menneskers interaksjon i byrommet. Byer er for mennesker og den huser alle slags mennesker, både fattige og rike. Landskapet blir som Ingold (2000) sier det, til gjennom menneskenes praksis. På den annen side er byer avhengig av å tiltrekke seg kapital for å overleve i en post-industriell globalisert økonomi. Kunstverket problematiserer dette forholdet

gjennom å trekke inn teksten fra Jane Jacobs (2011) bok som beskriver byen som en kompleks form for orden som ikke kun kan planlegges fra et overordnet hold.

I Renessansemaleriet skiltes det mellom det ville naturlandskapet og det rasjonelle bylandskapet i maleriet (Cosgrove 2008). Orden i gatene ble sett på som nødvendig for orden i samfunnet forøvrig. Det samme gjaldt byfornyelsen i Paris på 1800-tallet og Jane Jacobs New York på 1960-tallet. *The Seeming Disorder* viser bilder fra dagens Oslo hvor utviklingen skjer i raskt tempo og bylandskapet stadig forandres. Også her er det kapitalen som får styre, eiendommers verdi avgjør hva slags bygninger vi får og hvilke mennesker som bor der. I følgende del vil jeg først diskutere hvordan byens image og arkitektur påvirker bylandskapet, deretter diskuterer jeg den sosiale siden ved bylandskapet hvor jeg også kommer over på arbeid, rettferdighet og motstand som er sentralt for det levde livet i byen.

6.3.1 Bilde av byen

Bildet av Oslo som tegnes gjennom kunstverket er en motsats til imaget av Oslo. Dersom man søker opp Oslo på nett, så er det bilder av Barcode i Bjørvika som dukker opp først. Bilder av Barcode sender et helt annet signal om byen enn det videoen gjør. De representerer ulike konseptualiseringer om bylandskapet. Den første representasjonen er uten mennesker men med bygg som kan sies å signalisere kapitalisme og makt i form av arkitektur (Andersen & Røe 2017). Den andre representasjonen er av vanlige mennesker i et levende bylandskap, men uten noen symboltunge elementer.

Don Mitchell mener at offentlig rom, som historisk sett har vært et viktig sted for sosialisering og politisk diskusjon, er blitt erstattet av en ide om byen som et estetisk landskap (Mitchell 2003, s. 185.) Mitchell er blant annet opptatt av hvordan hjemløse i USA har blitt forvist fra byen ved hjelp av ulike lover. For å tiltrekke turister og attraktiv arbeidskraft er det ikke bare viktig å skape et image av byen, man må også holde gatene rene og trygge. Her skiller Mitchell mellom offentlig rom og landskap og sier at landskap er en estetisering av byrommet, eller det Wylie (2007) kaller landskap som slør, fordi det skjuler en annen virkelighet. Mitchell (2003a) mener altså at begrepet landskap her ikke innebærer den sosiale og humanistiske siden av byen, men kun hvordan den ser ut, altså en visuell forståelse.

Imaget av byen kan sies å være det Cosgrove & Daniels (1988) kaller landskap som en ideologisk ladet måte å se på. Barcode bygningene symboliserer en kapitalistisk ideologi.

Byen skal være estetisk fin, trygg og generelt et sted man ønsker å oppholde seg. Bildet av byen skjuler arbeidere, fattigdom og sosiale problemer, slik også Cosgrove & Daniels påpekte er tilfelle i renessansemaleriene. Nå vet vi ikke ut fra videoen *The Seeming Disorder* om menneskene vi ser er vanskeligstilte, men den viser et mangfold og fokuset er på mennesker, ikke på arkitektur. Det ironiske her er at Barcode faktisk skaper en fysisk vegg mellom det nye området i Bjørvika, og Gamlebyen som altså er et av områdene i Oslo med størst fattigdom og sosiale problemer. Den nye bydelen skal ifølge Oslo kommune (2015) være for alle, men bildet som skapes av den inkluderer ikke alle.

Ideologien som fremmes gjennom bildet av byen kan føre til en homogenisering av byen, hvor bare de best bemidlede har muligheten til å bo. Som tidligere nevnt så mente Lefebvre at representasjoner av byen er med på å påvirke vår forståelse av byrommet, og dermed også den videre produksjonen av byen. Ved å skape et image av byen sier man også samtidig noe om hvem man vil at byen skal være for (Mitchell 2003a). Et image av byen som ren, preget av orden og ro, og ikke minst med storslått arkitektur, sier samtidig at ikke alle passer inn eller er velkomne her. Spørsmålet er hvordan det estetiske henger sammen med det levde landskapet, eller hvordan dette imaget påvirker både det fysiske bylandskapet og det levde landskapet.

6.3.2 Arkitektur

Imaget av Oslo er ikke bare et bilde, det er også fysisk arkitektur. Kunstverket fokuserer på menneskers bevegelser i byrommet, ikke på arkitekturen. Dette kan leses som en kritikk til fokuset på arkitektur i merkevarebyggingen av byer, eller til arkitekturen i seg selv. Her står såkalte signalbygg eller flaggskip sentralt. Slike bygg er ment å skulle bidra til å skape et image for byen og nasjonen, skape økt turisme og økonomisk vekst, i tillegg til å bidra til områdeutvikling (Smith & Strand 2011). Ifølge Hall (1998) så må byer, innen den nye økonomien som handler mer om informasjon enn om varer og tjenester, skape et bilde av seg selv som et kulturelt sentrum.

Utviklingen av Bjørvika startet med det nye operabygget. Ifølge Smith og Strand (2011) så var de viktigste argumentene for å bygge et nytt operabygg å skape økt interesse for kultur generelt og opera spesielt, samt å kommunisere en *ny nasjonal identitet*. Arkitekturen skulle altså signalisere en identitet knyttet til kultur overfor landets innbyggere. Edward Said (1994) påpeker at nasjonal identitet alltid involverer narrativ, men at disse aldri er nøytrale fakta og at det alltid vil finnes andre historier og identiteter i et samfunn. En slik fremtoning vil altså

ikke virke inkluderende ovenfor innbyggerne i en by som består av en svært variert gruppe mennesker. Utgangspunktet her har ikke vært å utvikle et landskap som inkluderer mange identiteter, men heller å virke samlende. I videoen til Tallerås vises det mangfoldige bylivet mens teksten som leses sier; *the ballet of the good city sidewalk never repeats itself from place to place, and in any once place is always replete with new improvisations* (Jacobs 2011, s 65). Et slikt syn på bylandskap er mer i tråd med det humanistiske synet til Ingold (2000) hvor landskap hverken er en uforanderlig bakgrunn hvor vi lever våre liv, eller kulturelle symboler, men det er en prosess vi alle er en del av. Et bylandskap er i stadig forandring og kan ikke reduseres til enkle narrativ.

Smith & Strand (2011) påpeker at i motsetning flaggskip i mange andre byer, så var ikke operaen først og fremst ment å markedsføre Norge eller å tiltrekke seg turister. Den var ment å skape en felles identitet internt i nasjonen, og i tillegg bidra til å regenerere et område mot havet til bruk for byens innbyggere. Likevel ligger det i ønsket om identitetsskaping til en viss grad et signal om at vi som nordmenn har noe felles som skiller oss fra andre nasjoner. McNeill og Tewdwr-Jones (2003) knytter arkitektur til territorialisering og identitetsskaping i et Europa som er i endring politisk og økonomisk. De viser til Michael Billigs (1995) konsept om banal nasjonalisme, hvor nasjonalisme som ideologi uttrykkes gjennom hverdagslige ting, og sier at: “architecture is one of the principal vehicles of this ‘banal’ expression of identity” (Mc Neill & Tewdwr-Jones 2003, s. 738). Billigs (1995) peker på at nasjonalisme semantisk blir forbundet med radikale grupper og bruker derfor uttrykket banal nasjonalisme om denne ‘hverdagslige nasjonalismen’.

The Seeming Disorder viser ikke byen som symbol på en bestemt kultur eller en nasjonal identitet, men heller et sted hvor helt vanlige mennesker bor og lever sine liv. Et sted hvor mennesker er aktører i sine egne liv i motsetning til styrt ovenfra av en nasjonal ideologi eller en felles identitet. I motsetning til den storslåtte arkitekturen som forsøker å skape en fortelling om hva Oslo er, viser videoen mennesker i bylandskapet mer fra et, som Ingold (2000) kaller det; *dwelling* perspektiv, hvor mennesket ikke kan separeres fra landskapet, men er en del av det. Dette er et humanistisk perspektiv som fokuserer på det sosiale ved landskap.

6.3.3 Frihet

Samspeilet mellom mennesket og byrommet er sentralt i kunstverket. Enkeltindivider står ikke sentralt, men som teksten til Jacobs (2011) uttrykker så handler det om hvordan ulike individer har sine unike roller som forsterker hverandre og utgjør en helhetlig orden. Byen har en plass for alle og alle spiller en rolle i det som utgjør en by. Men Ifølge Hall (1998) fører ofte byfornyelse med seg økt sosio-økonomisk segregering i byer. Med områdeløft kommer også økte boligpriser, noe som påvirker hvem som har mulighet til å bo hvor i byen.

For Ingold (2000) så er det gjennom vår opplevelse i verden at vi gir den mening, ikke gjennom representasjoner. Hans tilnærming til landskap er som nevnt tidligere, fenomenologisk. Verden er altså ikke separat fra oss, men vi er aktører som skaper ulike relasjoner andre mennesker og til omverdenen. Han definerer ikke landskap hverken som et stykke land, eller som representasjon, men som *embodied perception*, eller kroppslig erfaring (Ingold 2000). Disse erfaringene vil være svært ulike fra person til person. En søppeltømmer vil kunne oppleve et bylandskap svært forskjellig fra en advokat, en kvinne vil oppleve det forskjellig fra en mann og et barn forskjellig fra en voksen.

Kritikk av fenomenologien er blant annet at det er for individualistisk og naivt i forhold til sosiale problemer og økonomi (Wylie 2007). Den tar ikke nok hensyn til hvordan det materielle og det strukturelle er med på å forme våre individuelle liv. Likevel er det, ettersom byer består av mange mennesker med ulike roller og identiteter, nettopp også viktig å få frem de ulike opplevelsene av bylandskapet, som jo tross alt er komplekst. Det er denne komplekse ordenen som ifølge Jacobs (2011, s.65) opprettholder tryggheten og friheten i gatene: *under the seeming disorder of the old city, wherever the old city is working successfully, is a marvelous order for maintaining the safety of the streets and the freedom of the city.*

Friheten Jacobs (2011) her snakker om gjelder for alle menneskene som lever sammen i en by, men frihet oppleves også ulikt av forskjellige grupper. Mitchell (2003a) påpeker at vår frihet til å bevege oss trygt i byen er avhengig av en innskrenking av andre gruppers frihet. Han trekker på Richard Sennetts (1994) argument om *freedom from resistance* og tilføyer at: “urban landscape is increasingly designed not just to facilitate the movement of capital but also so that ‘citizens’ can ‘move without obstruction, effort, or engagement’ ” (Mitchell 2003a, s.188). Vi skal kunne bevege oss enkelt og trygt gjennom byen uten å måtte forholde oss til ulike hindringer eller til ting som er ubehagelig for oss. Tiggere er for eksempel

ubehagelig for enkelte og dermed noe de vil helst slippe å forholde seg til. Byens frihet er for noen frihet fra å måtte forholde seg til sosiale problemer.

Ved å forsøke å skape et bylandskap som er striglet for sosiale problemer, så legges der samtidig et slør over landskapet, vi skjuler eller redigerer bort det som ikke passer inn eller som gir oss ubehag. I stedet for å få en mix av mennesker får vi en segregering, der visse områder er privatiserte eller for dyre for endel mennesker å bo. I den post-industrielle byen så er det bykjernen som gjerne fornyes og hvor prisene på eiendommer øker mest (Hall 1998). Men det er også i bykjernen flesteparten av byens innbyggere har sine arbeidsplasser. Bildene i videoen til Tallerås bærer ikke preg av en segregert by, men heller en mangfoldig by. Estetisering av byen vil samtidig kunne bety at dette mangfoldet forsvinner, og friheten vil kun være for deler av befolkningen.

Cresswell peker på at for folk flest så handler bylandskap blant annet om hvordan de kommer seg frem og tilbake til jobb (Merrimann m.fl. 2008). Han viser til det performative aspektet av landskap, eller hvordan vi beveger oss gjennom og i bylandskapet. Segregeringen som skjer gjennom boligmarkedet gjør at endel mennesker som jobber i byen kanskje ikke lenger har råd til å bo i sentrum, men må flytte til utkanten eller til og med ut av byen. Sosiale forskjeller manifesterer seg ikke bare i hvor folk har mulighet til å bo, men også hvor mye tid de må bruke på å komme rundt i byen. Selv om bysentrum i økende grad består av arbeid innen det spesialiserte arbeidsmarkedet, trengs fremdeles arbeidere innen mange lavtlønnede yrker. Den humanistiske siden av landskap som handler om menneskers erfaringer, er et viktig utgangspunkt for å forstå hvordan det strukturelle påvirker enkeltindivider.

6.3.4 Motstand

Videoen danner, gjennom sitt poetiske uttrykk, en subtil form for motstand. Dersom man ikke kjenner til Jacobs aktivisme og motstandskamp, så vil man kanskje ikke oppleve videoen som spesielt politisk. Jane Jacobs (2011) klarte i sin tid å sette en stopper for planene til politikeren og byplanleggeren Robert Moses om å bygge en motorvei gjennom hennes nabolag i Greenwich Village i New York. Ofte må det slike ildsjeler til for å skap forandring. Men hvilke muligheter finnes det for påvirkning i et stadig mer kapitalistisk samfunn hvor private interesser i økende grad styrer byutviklingen, og det, som Harvey (2012) påpeker, blir vanskeligere å organisere seg?

Ifølge Karl Otto Ellefsen (2013) så har mange Osloborgere den oppfatningen at økonomisk vekst har blitt styrende for byutvikling, og at fortetting handler mer om utbygges krav til avkastning enn om bærekraft og kvalitet i bylandskapet. Videre sier han at Norge og Oslo har et plansystem som mange oppfatter som ugjennomtrengelig. Det er vanskelig å gjøre motstand mot noe man ikke forstår konsekvensen av før det er for sent, og i tillegg mot et system som gjør det vanskelig å ta del i prosessen.

Susan Fainstein (2010) mener at byplaner bør vurderes ut fra i hvilken grad de bidrar til en rettferdig by, heller enn hvordan de bidrar til økonomisk vekst. I hennes bok *The Just City* argumenterer hun for at demokratisk deltakelse ikke bare må sees på som en rettighet folk har, men som en plikt planleggere har til å sørge for at ulike grupper har en representant. Det å kunne delta aktivt i slike prosesser krever kunnskap og ikke minst tid, noe mange grupper i samfunnet ikke har. Man kan jo lett tenke seg hvordan det vil være for hjemløse, som Mitchell (2003a) er opptatt av, å ha noen påvirkning i et system som gjør det vanskelig å delta. Som Harvey (2012) peker på så har endringer i arbeidsmarkedet påvirket folks mulighet til å organisere seg, den tidligere arbeiderklassen er nå erstattet av ulike typer lavtlønnede jobber.

Konkurranse om arbeidere i spesialiserte yrker driver lønninger opp, mens konkurranse om arbeid for de uten høyere utdanning presser lønninger ned for enkelte grupper. Wessel (2011) sier at for sistnevnte gruppe så gjelder dette i en norsk kontekst for det meste i privat sektor, og da i yrker som for eksempel vaskehjelp, catering og liknende serviceyrker. Dette skaper en polarisering hvor forskjellene mellom fattige og rike, eller mellom fattige og folk flest, øker. Selv om fattigdom ikke er et stort problem i Norge sammenliknet med endel andre land, så kan en økende forskjell blant befolkningen likevel skape usikkerhet for endel mennesker. Wessel (2005) påpeker at inntektsforskjellene i Oslo har økt fra 1980-tallet og frem til i dag: “metropolitan Oslo is by no means an exception to the international trend of increasing inequality in cities and city-regions. During the transformation to a service-based economy, Oslo has increasingly departed from Norwegian egalitarianism” (Wessel 2005, s. 1565).

Wessel (2011) setter usikkerhet i jobbmarkedet i sammenheng med usikkerhet i boligmarkedet. Har man deltidsjobb, korte kontrakter eller lav inntekt er det vanskelig å få råd til, og også lån til, å kjøpe bolig. I tillegg peker han på at det å leie leilighet i Norge blir for de fleste sett på som en midlertidig løsning, ettersom det å eie sin egen bolig er det som er mest

vanlig. Endringer i arbeidsmarkedet og forskjeller i inntekter kan føre til endret boligmønster i byen. Som nevnt mente Lefebvre (Hubbard 2002) at kapitalismen overlever gjennom okkupasjon av rom og produksjon av sted. Ved at inntektene til byens befolkning endrer seg fra lavtlønnede industriarbeidere til høytlønnede innen et spesialisert arbeidsmarked, så endres også bylandskapet. Jo mer landskapet okkuperes av kapitalistiske krefter, jo vanskeligere blir det å yte motstand mot denne prosessen. Den humanistiske siden av landskap må inkludere den levde erfaringen til de som påvirkes mest av kapitalistiske krefter.

6.4 Oppsummering

Bylandskapet består av mange ulike grupper mennesker, men gjennom bilder av byen som søker å skape et image, kan man få inntrykk av at byen er for velstående kulturelle mennesker. Videoen *The Seeming Disorder* viser vanlige mennesker i et bylandskap som ikke bærer preg av den storslåtte arkitekturen vi får se i endel reklamebilder av Oslo. Teksten av Jane Jacobs (2011) som leses opp i videoen minner oss om at bylandskapet består av en kompleks sammensetning av mennesker som tilsammen skaper en helhetlig orden.

Den moderne byen oppstod med industrialiseringen, men omstrukturering i den globale økonomien og utflagging av industri har tvunget byer til å tilpasse seg nye økonomiske strukturer (Hall 1998). Behovet for andre typer arbeidskraft enn i de tidligere industribyene har ført til forandringer både i det fysiske bylandskapet og i representasjonene av det. Det gamle bildet av skitne, forurensede og kanskje også farlige bysentrum, har blitt byttet ut med kulturbygg og bilde av byen som et sentrum for kreative spesialiserte yrker (Hall 1998).

Den kapitalistiske ideologien som fremmes gjennom byens image er med på å forandre bylandskapet med det Mitchell (2003a) kaller en estetisering av byrommet. Dette påvirker hvem som har mulighet til å bo i byen og ikke minst friheten slik Jacobs beskriver den. Mannen i gata får mindre og mindre mulighet til å påvirke utviklingen av bylandskapet ettersom kapitalismens okkupasjon av rom er stadig økende.

7 1 am south

I am south er et fotografi av kunstneren Anne Katrine Dolven (ill. 10). Kunstverket ble vist i Bergen Kunsthall i 2004 som en del av festspillutstillingen, hvor også malerier og videoverk av A.K. Dolven inngikk. I bildet ser vi en naken kvinne som sitter på en sten på stranden og skuer ut over landskapet. Hun har ikke hår og vi ser henne bakfra, dermed er kroppsformen det eneste som gjør at vi gjenkjenner henne som kvinne. Bortenfor havet ser vi noen fjell i det fjerne, bak en disig lys rosa himmel. Fotografiet minner om landskapsmalerier fra nasjonalromantikken; estetisk vakkert og harmonisk i komposisjon, farger og lys. Likevel gir den skulpturliknende nakne kvinnekroppen, uten hår, og tilsynelatende uten armer og ben, følelsen av en underliggende uhygge. Dualiteten i bildet gjør at vi ikke lenger ser på landskapet som bare vakkert. Verket kan sees på som kunst som reflekterer over kunsten, og som samtidig problematiserer forholdet mellom kroppslighet, blick og landskap (Åsebø 2010).

7.1 Semiotisk analyse av kunstverket

Tegnene i dette kunstverket knytter seg mye til kunsthistorien gjennom den stilistiske referansen til romantikken. Fremstillingen av den nakne kvinnekroppen er det mest fremtredende, mens fravær av tegn som kan sette motivet i en kulturell kontekst er vel så merkbart. Kvinnens tradisjonelle rolle i motivet er fjernet, dermed blir kjønnsroller og feminisme sentrale tema.

7.1.1 Kroppen

Det første man legger merke til med dette bildet er hvordan det gir assosiasjoner til landskapsmalerier fra romantikken, hvor det sublime landskapet dominerer, da særlig malerier av Caspar David Friedrich. Schlieker (2004 s.4) peker på at bildene til Friedrich viser en 'forening av menneske og sublim natur'. I romantikken var dette den vanlige måten å fremstille landskap på, og ifølge Åsebø (2011, s.269) er det karakteristiske for en slik tradisjon hvordan 'menneskekroppene framstår anonyme, gjerne små, og de/vi stilles overfor et storslagent scenario'. Det sublime er ikke bare vakkert, det viser også naturen som mektig, noe mennesket ikke har kontroll over, men som vi er en del av og observerer fra avstand. I den forbindelse nevner Andrews (1999 s. 133) at det sublime gjennom sine røffe, primitive og

patriarkalske assosiasjoner, også er en maskulin estetikk som virker direkte på våre følelser, og at det er her makten i det subline ligger.

I motsetning til 1500-talls kunst fra Italia og Nederland hvor landskapet er domestisert, er det i romantikken den ville naturen vi får presentert. Nå er ikke landskapet i Dolvens bilde like dramatisk som i mange av romantikkens malerier, men der er likevel vill natur vi stilles overfor. Natur blir i kunsten tradisjonelt forbundet med femininitet, og Åsebø (2010) påpeker at landskapstradisjonen ikke bare er full av kroppslige metaforer generelt, men av koblinger mellom femininitet og landskap generelt. Figuren i *I am south* gir ikke en følelse av en forening mellom menneske og sublim natur. Derimot får vi en følelse av at figuren i bildet er forstenet, en torso uten armer og ben som ikke kan bevege seg, den er passiv. Kroppen i seg selv, fravær av hår og klær, følelsen av et blikk som ikke er tilstede, er alle tegn som gjør at vi ikke får en følelse av å være ett med naturen, men heller følelsen av å være utilpass og identitetsløs. Kroppen i landskapet er ikke lenger slik vi er vant til å se den i romantikkens malerier, selve landskapet får med det også en helt annen betydning. Det narrative elementet i bildet, som kroppen her utgjør, gir landskapet en ny dimensjon.

I motsetning til i Friedrichs' malerier, så viser Dolvens bilde en naken figur. Aktmodellen har lang tradisjon som motiv i kunsten, både med kvinnelige og mannlige modeller. Men måten kvinner og menn fremstilles på er som regel ulikt, kvinner er ofte passive og emosjonelle mens menn er aktive og rasjonelle (Rose 2001 s. 75). Kvinnekroppen i aktmalerier fremstår gjerne som objekter som blir betraktet og Åsebø påpeker at: "i feministisk sammenheng har kvinnekroppen stått i sentrum. En har arbeidet aktivt for å gi kvinner adgang til kunstnerposisjonen og å løsrive kvinnekroppen fra sin status som vakkert objekt" (Åsebø 2010, s. 253).

I Dolvens bilde har den nakne kvinnekroppen ikke lenger status som vakkert objekt, den er ikke plassert der som et objekt som skal bli begjært. Den er identitetsløs og dermed ikke et tenkende og følende subjekt, men den er heller ikke objektivert i tradisjonell forstand. Åsebø (2011) påpeker at selv om Foucault ofte krediteres for å være den som politiserte kroppen og understreket kroppen som en kulturell form, så har denne tanken stått i sentrum for feministisk tenking og politisk praksis siden moderne feminisme oppstod. Dolvens kvinnekropp kan leses som feministisk kritikk ved at den fjerner kvinnens konvensjonelle status i motivet.

7.1.2 Blikket

Mange av maleriene til Friedrich viser ryggvendte figurer, både kvinner og menn, som ser ut over landskapet. Åsebø (2011) peker på at figurene i hans landskapsmalerier er upersonlig og at de representerer/symboliserer ‘menneskeheten’. Blikket til personene i maleriene er ikke bare deres eget men også vårt, vi setter oss selv i deres sted og blir tatt med innover i bildet. Vi kan ane blikkretningen til personene og hva de betrakter. Vi identifiserer oss med menneskene i motivet, og vi kan tenke oss ut fra kroppsholdningen til personene at de beundrer og nyter det de ser.

Det gjenkjennelige, det vi identifiserer oss med, stiller vi ikke spørsmålstegn ved. Selv om utsikten og landskapet i *I am south* er vakker, får vi ikke følelsen av at kvinnen i bildet nyter utsikten. Kanskje får vi heller en følelse av at hun bare ser ut i luften eller ikke ser på noe som helst. Blikket virker ikke å være fokusert på landskapet, det er vanskelig å få en følelse av hva det er hun betrakter. Kroppen uten lemmer og hår gir oss følelsen av at dette ikke er en levende person, men heller en skulptur. En skulptur kan hverken bevege seg, føle eller se. I tillegg er kroppen svært liten i bildet, den er plassert i øynehøyde, men under horisonten. Den er på ingen måte dominerende i landskapet, den er heller maktesløs overfor omgivelsene.

De små figurene i landskapet er faktorer vi også finner i maleriene fra romantikken, men i Dolvens bilde står ikke kvinnen utenfor og betrakter naturen, hun er fanget i den. På den måten blir vi som betraktere også fanget, vi identifiserer oss med kvinnen, dermed ser vi ikke utover i landskaper, men heller innover i oss selv. Kroppsholdningene hos figurene til Friedrich er åpne, de tar inn over seg landskapet, hos Dolven er kroppsholdningen lukket. Akkurat som at det feminine forbindes med naturen, så forbindes det maskuline med kulturen: “mens menn på grunnlag av sin kulturelle natur kan delta i ulike sosiale og kulturelle grupper, og dermed bevege seg fritt, så er kvinners konkrete, men også symbolske handlingsrom begrenset av det private” (Åsebø 2011 s. 285). Det kulturelle elementet, betrakteren, er i Dolvens bilde fjernet, alt blir objekt. Hun leker med subjekt/objekt relasjonen i motivet slik at den som betrakter, og blir betraktet er oss selv.

7.1.3 Hår

Hår og klær er svært knyttet til kultur og identitet, fravær av dette kan dermed også leses som fravær av kultur og identitet. Ifølge Dyer (i Rose 2001, s. 75) blir kvinners hår ofte brukt for å

signalisere forførerisk skjønnhet eller narsissisme. Det er nærliggende her å tenke på hvordan kvinner blir fremstilt i reklamer for hårprodukter, men også i media og filmer forøvrig. Hår er spesielt knyttet til kvinners identitet og til skjønnhetsidealet. Fravær av hår kan derfor leses som å bevisst, og kanskje også demonstrativt, å kommentere disse konnotasjonene. Åsebø (2010) peker på at hår både kan signalisere sensualitet, slik som i Venus-framstillinger, men også potensielt ødeleggende seksualitet, og at hårløsheten dermed bryter ned skillet mellom det skjønnne, passive sensuelle og det skremmende, aktive seksuelle, og signaliserer død.

Fravær av hår er med på å gjøre figuren identitetsløs, det er bare formen på kroppen som forteller oss at det er en kvinne. Kvinnen i Dolvens bilde er passiv, men fravær av identitet og følelser gjør henne hverken sensuell eller erotisert. Hun er hverken veldig ung eller veldig gammel, utover dette er det vanskelig å si noe om alder. Alder har også noen konnotasjoner som at ung for eksempel kan konnotere uskyld mens alderdom konnoterer visdom. Her er alderen noe midt imellom, altså en moden kvinne. I kunsten vil en slik kvinne ofte bli fremstilt på en erotisert måte, mens her ser vi det motsatte, en livløs figur. En annen kunsthistorisk referanse Åsebø (2011) nevner her er de surrealistiske og lemløse skulpturene til Hans Bellmer, hvor den mest kjente er *The Doll* fra 1936. I motsetning til kroppen i Dolvens bilde, så er de deformerte kvinnefigurene til Bellmer svært erotiserte. Det er ikke bare fravær av hår som fjerner hennes status som sensuell eller erotisert, men også kroppsholdningen, måten hun sitter på innbyr ikke til kontakt på noen som helst måte.

7.1.4 Tid

Tittelen *I am south* viser til tid på døgnet og himmelretning. Bildet er tatt klokken ett på natten, men lyset forteller oss at solen ikke har gått ned. Åsebø (2011) viser til at bildet er tatt en tid på døgnet hvor solen står såpass lavt på horisonten at det nesten ikke faller noe skygge fra kroppen. Vi ser heller ikke noen tydelige fotspor i sanden. Igjen er det som om figuren ikke er en person som setter spor etter seg.

Tittelen forteller oss at tid er en viktig faktor i kunstverket, men her er det kanskje heller fravær av tid som er det sentrale. Det er ikke noe i selve motivet som gir oss en følelse av tid, det er kun tittelen. Det finnes ingen tegn hverken i landskapet eller på figuren som viser til tid. I maleriene til Friedrich kan vi se tydelige tegn til tid og kultur gjennom figurenes klesdrakter og solens tilstedeværelse. Mange av bildene hans viser figurer i solnedgang. Motivet hos Dol-

ven gir heller en følelse av tidløshet. Schlieker (2004, s.4¹) påpeker at: “fornemmelsen av tomhet og intethet utenfor tid, hypnotiserende og eksistensiell, er hva A. K Dolven tryller frem så talende”. Stilmessig blir også Dolvens arbeider koblet til surrealismen nettopp på grunn av hvordan både kropp og tid fremstilles i motivet. “Den drømmeaktige atmosfæren, det faste blikket på kvinnekroppen og spesielt fordrivelsen av forskjellen mellom det virkelige og det mulige – alt bærer vitne om surrealismens betydningsfulle innflytelse på hennes verk” (Schlieker 2004, s.5²)

Tid, kultur og identitet er fraværende i motivet. Landskapsmalerier sier tradisjonelt sett noe om menneskets forhold til naturen gjennom synlige kulturelle spor i motivet. I Dolvens fotografi finnes ingen spor. Begrepet kultur står i et motsetningsforhold til natur; uten kultur, ingen natur. I binære begrepspar har ikke det ene begrepet noen mening uten det andre, dersom ikke kultur eksisterer, vil det heller ikke være noe som heter natur (MacCormack & Strathern 1980). Kultur blir som nevnt gjerne knyttet til det maskuline og natur til det feminine. Kvinnefiguren i bildet har ingen identitet, ingen kulturell tilknytning og ingen handlingskraft, hun er handlingslammet i forhold til omgivelsene.

I de tradisjonelle landskapsmaleriene fra romantikken er mennesket ett med naturen, men likevel utenfor og en del av en kultur. Som kjent spilte disse maleriene nettopp på kultur for på den måten å nå frem med sitt budskap til publikum. Fravær av kultur gjør Dolvens bilde eksistensielt, vi får ikke bekreftet vår identitet, i stedet stiller vi spørsmål ved den. Det romantiske synet bygger på det substansielle, mens Dolvens bilde blir istedet konseptuelt. Lyset er flatt og udramatisk, tåken og den rosaaktige himmelen gir et drømmeaktig scenario som er med på å forsterke følelsen av tidløshet.

7.1.5 Kjønsdikotomi

Som nevnt tidligere så forbinder vi Friedrichs bilder med naturfilosofien som var rådende i Tyskland på denne tiden, dermed er det nærliggende å lese Dolvens bilde, blant annet som en kommentar til akkurat dette. Naturfilosofien står på mange måter i motsetning til konstruktivismen. Den baserer seg på observasjon som skal gi objektiv kunnskap om naturen, mens konstruktivismen vektlegger hvordan ulike individer konstruerer kunnskap, som dermed ikke kan være objektiv. Nettopp det at individet ikke blir vektlagt i naturfilosofien er her en viktig

¹ Sidetall henviser til den norske oversettelsen som følger med boken som et hefte.

² Sidetall henviser til den norske oversettelsen som følger med boken som et hefte.

forskjell. I et naturvitenskapelig verdenssyn, som fremdeles er rådende i den vestlige verden, blir det rasjonelle synet satt høyere enn alle andre syn. Selv om dette, som en del feminister påpeker, også er et maskulint syn, blir det rasjonelle synet sett på som objektivt (Rose 1993). Forskjeller mellom kjønn blir ikke problematisert på noen som helst måte, og i de romantiserte landskapsmaleriene er det idealmennesket vi blir vist. Selv om romantikken var en periode i kunsthistorien på 1800-tallet, så kan vi kjenne igjen denne måten å fremstille menneske-natur relasjonen i representasjoner også i dag, da spesielt i reklamebilder. Mange reklamer i dag viser et svært romantisert blikk på norsk bondeliv gjennom reklamer for norske gårdsprodukter.

Det at Dolven velger akkurat denne kunsthistoriske referansen kan være med på å forsterke at det er selve ideen om det romantiske og idealiserte menneskesynet som kommenteres, fordi vi har et distansert forhold til denne tiden, dermed også et tydelig 'bilde' på den tiden. Egentlig gjelder det samme nåtiden; det rådende natursynet er det rasjonelle, mens naturen romantiseres gjennom media. Andrews (1999) påpeker at selv om det naturvitenskapelige og det romantiserte er to ulike syn på naturen, så ble det sublime og romantiserte landskapsmaleriet brukt for å gi et budskap som til syvende og sist støttet opp om en politikk basert på det naturvitenskapelige synet. Individuelle forskjeller og ulike identiteter er ikke noe som fremheves innen noen av disse synene.

Fraværet av identitet i Dolvens bilde gjør at nettopp identitet blir et fremtredende tema. Vi får ikke servert en identitet som vi kjenner oss igjen i, vi må selv ta stilling til hva fravær av identitet her betyr. På den måten blir vi aktive lesere av bildet, ikke passive mottakere av en konstruert identitet. Det er vår egen identitet vi stilles overfor, eventuelt menneskets/kvinnens identitet og posisjon. Åsebø (2010) påpeker at effekten av meningstap er dekonstruktiv, hvor formålet er å ta et oppgjør med forestillingen om en stabil kjønnsdikotomi. Dolvens fotografi gir oss ikke noe svar, det er det konseptuelle, ideen om kropp og landskap, som er sentralt, ikke for å si noe om hva det er, men for å stille spørsmål rundt våre forestillinger om oss selv og vår egen identitet. Blikket er vendt innover, vi spør oss ikke hva omgivelsene er eller hva landskap er, men hvem vi er og hva landskapet gjør med oss.

7.2 Oppsummering og videre analyse

Landskapet hos Dolven stiller spørsmål, mer enn å gi oss svar. Det tvinger oss til å se på oss selv og tenke over vår egen identitet, fordi figuren i landskapet er strippet for all identitet og

gir oss ingen hint. Fravær av tid, og kroppen uten armer og ben gir en følelse av stillstand, limbo eller maktesløshet. Referansen til det nasjonalromantiske landskapsmaleriet gjør at vi stiller spørsmålstegn ved den tidens idealer og natursyn, som fremdeles er rådende.

Kvinnen i bildet er ikke ett med naturen. Ettersom kvinner har blitt fremstilt på en spesiell måte i kunsten opp igjennom historien, blir det vanskelig å ikke lese feministisk kritikk inn i dette bildet. Åsebø peker på at: “på samme vis som i vårt forhold til framstillinger av kroppen, der vi antar at framstillinger av kvinnekroppen sier noe om kvinner, eller alternativt om kulturens holdning til kvinner, så har vi også i møtet med landskap en tendens til å slutte fra det vi ser, til noe bakenfor som det visuelle feltet tenkes å ‘inneholde’ ” (Åsebø 2011 s. 276). I neste del av analysen diskuteres landskapet i *I am south* videre.

7.3 Landskapet i *1 am south*

I kunstverket *I am South* minner landskapet om landskapsmalerier fra romantikken. Men menneskefiguren er ikke idealisert og plassert utenfor som et kulturelt element, det er strippet for kultur, identitet og elementer som kan fortelle om tid. Det eneste vi kjenner igjen er at det er en kvinnekropp. I kunsten har kvinner tradisjonelt sett blitt fremstilt gjennom et maskulint blick som passive og emosjonelle (Rose 1993). Kvinnens relasjon til naturen blir sett gjennom mannens blick, og mannen ser kvinnen som en del av naturen, ikke kulturen. Som Rose påpeker så blir ikke engang kvinnens posisjon stilt spørsmål ved i Cosgroves (1984) analyse av *Mr & Mrs Andrews*. Man kan si at kvinnens erfaring gjennom historien er skjult i kunsten, på samme måte som arbeidernes erfaring er det, fordi kvinnen er fremstilt slik en mann ser henne.

7.3.1 Historien

I am south får oss til å stille spørsmål ved hvordan kvinner har blitt fremstilt i kunsten gjennom historien ved å referere til kunsthistorien i bildet. Historien om landskap er sett gjennom et maskulint blick. Landskapsmaleriene fra renessansen og frem til moderne tid er malt av menn, for landeiere som også er menn. Rose (1993) mener at historien gjerne blir fremstilt som kjønnsnøytral; det er menneskets historie vi blir presentert, ikke bare mannens. Men som Rose påpeker: ”rarely do women in landscape images look out from the canvas at the viewer as an equal” (Rose 1993 s. 96).

Det at kvinners perspektiv er utelatt er en problemstilling som stort sett har blitt oversett i kunstanalyser. Rose (1993) peker også på at den rasjonelle måten å se verden på heller ikke er kjønnsnøytral: “feminists have argued that the notion of reason as it developed from the seventeenth century onwards is not gender neutral” (Rose 1993 s. 6). Ved å ikke vise kvinnenens perspektiver blir disse heller ikke en del av diskusjonen, dermed sitter vi igjen med en diskusjon om landskap slik menn har sett det.

Mange feminister har karakterisert den distanserte og objektive måten å se verden på som maskulin (Rose m.fl. 1997). I diskusjonen om landskap som noe visuelt versus materielt blir den historiske utviklingen av begrepet analysert. Den visuelle tradisjonen har kanskje gjort landskap til noe distansert, men den materielle har også blitt distansert gjennom romantiseringen av landskap. Maleriene fra romantikken som viser forening av mennesket og natur, stiller samtidig mennesket utenfor naturen. Kanskje er det det mannlige blikket som er distansert og som har gjort at vi i dag skiller mellom kultur og natur.

7.3.2 Kultur-natur

Kunstverkets fravær av tid og kulturelle spor gjør at kultur-natur dikotomien forsvinner. Ifølge sosialantropologen Claude Lévi-Strauss så er det som gjør oss som mennesker unike, at vår eksistens går ut over det å overleve i form av å tilfredsstille våre grunnleggende naturlige behov (MacCormack 1980). Det naturlige er våre individuelle behov, mens det kulturelle er det vi deler med andre mennesker gjennom et samfunn. Vår interaksjon i samfunnet gjennom ekteskap, informasjonsutveksling og bytting av varer og tjenester er ifølge Lévi Strauss det som manifesterer strukturen i samfunnet, og som også gir oss en ide om hva som er den menneskelige koden. På den annen side er det en lang tradisjon innen det vestlige samfunnet for å beskrive naturen som feminin og det feminine som nær naturen (Rose m. fl. 1997).

Ved å gi kvinner i status som naturlig, eller mer knyttet til menneskets natur, fratrar man dem samtidig statusen som kulturelle, eller deltakende i et samfunn. *I am south* viser kvinnen som fanget i naturen og ikke som en del av en kultur. Gjennom historien er det menn som stort sett har tatt del i den interaksjonen i samfunnet som Lévi-Strauss mener manifesterer strukturen og dermed definerer kulturen i et samfunn. Miller (i Rose 1993 s. 23) peker på at kvinners mulighet til å gjøre andre ting enn husarbeid, som for eksempel å delta i politikken, historisk sett har vært avhengig av at de fikk frigjort tid fra oppgaver i hjemmet. Kvinner har dermed ikke hatt mulighet til å være med å påvirke kulturen, samfunnet og politikken i like

stor grad som det menn har. Den menneskelige koden basert på kultur, eller hva som definerer oss som mennesker, blir dermed i større grad den mannlige koden.

Hannah Arendt (1996) skiller mellom det private og det offentlige rom og sier at uten det offentlige rom så frarøves vi det sosiale og det samfunnsmessige. Kunstverket til Dolven kan leses som at koblingen av kvinner til naturen fratar dem plass i det kulturelle og dermed det offentlige rom, og levner dem handlingslammet. Det er i det offentlige rom at vi kan ta del i det politiske som igjen påvirker våre liv. Nancy Duncan (1996) påpeker at det er åpenbart at dette skillet også er kjønnsbasert:

Historically, in legal terms at least, women have been treated as private and embodied, in the sense of apolitical. They have long been treated as if not fully capable of independent disembodied political thought and objectivity as evidenced by the fact that it was relatively recently that women were given the vote. Still today most men move between public and private spaces and spheres with more legitimacy and physical safety, and less burdened by responsibilities as caregivers of children and the elderly than most women (Duncan 1996, s.129).

Den kulturen vi blir vist gjennom de historiske landskapsmaleriene, er i seg selv maskulin fordi kvinners handlingsrom historisk sett har vært begrenset til det private. Samfunnet og kulturen vi i dag lever i er formet gjennom samhandling i det offentlige rom, et rom som tradisjonelt sett har blitt dominert av det maskuline. Sharp (1996) påpeker at en nasjons identitet over tid blir naturalisert og at det dermed ikke stilles spørsmålsteget ved forskjeller mellom kjønn: “the silencing of gendered identities of nationalism is due in part to the taken-for-granted nature of national identity in the contemporary world system” (Sharp 1996 s. 97).

I dagens samfunn blir skillet mellom det private og det offentlige rom mer og mer utvisket, noe Arendt (1996) også påpeker. Skillet mellom natur og kultur er også mye mer komplekst i dagens samfunn. Likevel kan denne tradisjonelle dikotomien ha hatt innvirkning på vår måte å interagere i dagens samfunn gjennom vår underbevissthet.

7.3.3 Det underbevisste

Denne ideologien om at kvinner er mer knyttet til naturen enn menn påvirker ikke bare hvordan samfunnet ser på kvinner, men også hvordan kvinner ser seg selv. Rose (1993)

trekker fram ulike feministiske kritikker som går på hvordan denne ideologien om kvinners posisjon har påvirket vår innerste psyke. Vi kan ikke bare se på kvinners situasjon i lys av samtiden, vi må også se på hvordan samfunnet historisk sett har påvirket kvinners identitet som gruppe.

Som nevnt tidligere så mener Laclau og Mouffe at vår identitet er formet av samfunnet. Phillips og Jørgensen (2002) peker på at Laclau og Mouffe også er inspirert av Jacques-Marie-Émile Lacans teorier om det underbevisste. Lacan mente at den eneste tiden mennesket føler seg helt er den første tiden da barnet lever i symbiose med moren. Resten av livet bruker vi på å søke tilbake til denne følelsen av kompletthet. Underbevisst leter vi altså hele tiden etter noe vi kan identifisere oss med og som kan få oss til å føle oss hele. Den underliggende uhyggen i A.K Dolvens kunstverk kan leses som en uhygge knyttet til søken etter identitet. Kvinnen i bildet er fanget i den identiteten samfunnet gjennom historien har tillagt henne. Dersom vi ikke finner noe i vårt samfunn eller våre omgivelser som gir oss følelsen av kompletthet, vil denne søken kunne manifestere seg i kroppen som forstenet og urørlig.

Som Foucault påpekte så virker representasjoner vel så mye gjennom hva som ikke vises, som hva som vises (Hall 1997). Makten virker ikke kun gjennom det som uttrykkes, men også gjennom det som skjules. Kvinners erfaringer er skjult og det påvirker hvordan kvinner ser seg selv. De identifiserer seg kanskje ikke med måten de representeres på, men de har ingen andre kulturelle holdepunkter de kan identifisere seg med heller ettersom kulturen alltid har vært mannsdominert. I *I am south* er de kulturelle tegnene borte, det samme er identiteten. Det gis ikke noe holdepunkt som kan gi oss følelsen av kompletthet, i stedet blir bildet eksistensielt og effekten blir, som Åsebø (2010) påpeker, dekonstruktiv.

7.3.4 Hva gjør landskapet med oss?

For å komme forbi dikotomien mann-kvinne må man også se på hvordan kjønnsdelingen i samfunnsutviklingen har påvirket vår underbevissthet og hvordan det igjen påvirker våre handlinger. Den dekonstruktive tilnærmingen kan være en måte å fjerne en påtvunget identitet for så å kunne finne igjen sin egen. Kvinnen i *I am south* har blikket vendt innover. I stedet for å lete etter kulturelle holdepunkter, så må man spørre seg hva kulturen og landskapet gjør med oss.

For å finne frem til hva det er som er kvinners erfaringer, så må utgangspunktet være å først se kritisk på hva som har skapt og skaper vår identitet. Mennesker skaper landskapet, men påvirkes ulikt av det. Som Rose m.fl. påpeker: “landscapes are not merely ‘there’ on the ground but are socially constructed within a complex and changing interplay of power relations, not least those between gender, class, race, sexual preference and other social differences” (Rose m. fl. 1997 s. 176). Denne måten å se på landskap, som sosialt konstruert, gjelder ikke bare kvinner. Landskap oppleves ulikt fra ulike ståsted. Det som for noen oppleves som vakkert og harmonisk, kan for andre oppleves ubehagelig.

Feministisk kritikk ikke er ensidig og heller ikke essensialistisk (Rose m.fl. 1997). Det vil si at den fremhever mangfold og ikke er ute etter å finne en måte å definere landskap på. Donna Haraway mener at man må se på kunnskap som situert, det vil si å se på konteksten:

We seek not the knowledges ruled by phallogocentrism (nostalgia for the presence of the one true Word) and disembodied vision. We seek those ruled by partial sight and limited voice – not partiality for its own sake but, rather, for the sake of the connections and unexpected openings situated knowledges make possible. Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. (Haraway 1988, s. 590)

Kunnskap kan ikke være universell, det finnes ingen objektiv kunnskap fordi kunnskap er skapt i en sammenheng og på et sted. Kunnskap må sees på som en del av en helhet, ikke som en helhet i seg selv. I tillegg bør man være kritisk til hvem som har skapt den og være mer bevisst på hvordan historien, kulturen, og ikke minst hvem vi er, påvirker vår erfaring.

7.4 Oppsummering

I am south gir assosiasjoner til malerier fra romantikken hvor mennesket fremstilles i skjønn forening med naturen, men i dette bildet er mennesket handlingslammet, passivt og identitetsløst. Landskapet er ikke lenger bare vakkert og harmonisk, vi får heller en følelse av uhygge. Kvinnekroppen i bildet står i stor kontrast til hvordan kvinnen har blitt representert i kunsten gjennom historien. Kvinnen har tradisjonelt sett blitt fremstilt gjennom mannens blikk som nær naturen heller enn som en del av kulturen.

Tid, kultur og identitet er fraværende i bildet, det får oss til vende blikket innover og tenke på hva landskaper gjør med oss. I tillegg gjør den historiske referansen at vi tenker på

hvordan kulturen har formet oss og påvirket vår underbevissthet. Den dekonstruktive tilnærmingen gir oss ikke noe svar, men får oss snarere til å spille spørsmålstegn ved rådende ideologier.

I neste og siste del av analysen vil jeg sammenligne hvordan de tre kunstverkene konseptualiserer landskap. Jeg starter med en gjennomgang av de viktigste funnene fra analysen som jeg tar med videre i diskusjonen, deretter diskuterer jeg funnene nærmere i lys av landskapsteorien.

8 Sammenligning

De tre kunstverkene tematiserer landskap fra ulike utgangspunkt, likevel har de noen fellestrekk når det gjelder forståelser knyttet til konseptet landskap. I de tre foregående kapitlene analyserte jeg hvert enkelt kunstverk i detalj for seg for å finne ut hva hvordan de ulike forståelsene kommer til uttrykk. I dette kapitlet diskuterer jeg hovedfunnene fra de tre analysene i lys av landskapsteorien. Kapitlet blir også en overgang til konklusjonen som kommer i neste kapittel. Jeg starter først med en oppsummering av de viktigste punktene i funnene.

Pilé O Sápmi tar opp urbefolknings rettigheter og deres natursyn, her er maktaspektet og neokolonialisme sentrale temaer. Samenes historie i Norge, med assimilasjonspolitikken, har satt preg på deres kultur og gjør det fremdeles. Samenes identitet som gruppe blir også ett tema gjennom dette kunstverket, fordi narrativ om dem har blitt skapt i den norske kulturen. Deres bruk av landskapet blir ikke sett på som moderne i en post-produktiv landskapsforståelse.

The Seeming Disorder setter søkelyset på vanlige menneskers liv i det urbane landskapet. Økt urbanisering kombinert med privatisering gjør at det skapes en konflikt mellom kapitalistiske interesser og vanlige folks mulighet til å bo sentralt. Flere eksempler i historien viser at byers økonomi har gått på bekostning av byens mangfold og frihet. Byers image blir viktigere og viktigere i en global økonomi, dette preger igjen utformingen og bruken av det urbane landskapet.

I am South får oss til å stille spørsmål rundt vår forståelse av kropp, identitet og landskap. I stedet for å gi noe svar, er bildet eksistensialistisk. Ved å utelate elementer knyttet til kultur, tid og identitet, blir vi tvunget til å skape en ny forståelse av landskap som ikke er knyttet til vår historie eller vår kultur. Samtidig blir vi oppmerksom på hvordan det maskuline blikket delvis har formet kvinners identitet gjennom blant annet kunsthistorien, og hvordan det fremdeles i varierende grad påvirker kvinners underbevissthet og dermed bevegelsesrom i landskapet.

8.1 Fellestrekk ved verkene

Alle tre kunstverkene har historiske referanser i seg. Historien former samfunnet som igjen er med på å forme vår identitet. Identitet er også sentralt i verkene *I am south* og *Pile o' Sápmi*, mens i *The Seeming Disorder*, er identitet tilstede gjennom fokus på mangfold. Videre er maktaspektet tilstede på ulike måter i de tre kunstverkene, narrativ og image er også tema som går igjen. De tre kunstverkene kan sies å ha en forståelse av landskap som er høyst materiell. Det handler om rettigheter til bruk av landområder, retten til byen og ulike kroppslige opplevelser og erfaringer i landskapet. Samtidig har de også alle referanser til det visuelle og viser til hvordan det påvirker våre erfaringer.

På en måte så kan man si at kunstverkene uttrykker en forståelse av landskap som er knyttet til det hverdagslige og til det Ingold (2000) kaller landskap som praksis. Olwigs (1996) konseptualisering av landskap som substansielt i juridisk og kulturell forstand er også aktuell, spesielt i forhold til *Pile o' Sápmi*. I *The Seeming Disorder*, er også det rettslige tilstede, men da mer i Michells (2003) ånd. I *I am south* er det materielle aspektet uttrykt ved å fokusere på det kroppslige og den fysiske nærheten til landskapet, men det har også en sterk tilknytning til det visuelle gjennom det Rose (1993) kaller det maskuline blikket. Samtidig som alle kunstverkene har materielle aspekter ved seg, kan de også sies å representere det Cosgrove & Daniels (1988) kaller en ideologisk måte å se på, ettersom de alle kan sees på som kritikk av dominerende ideologier i samfunnet.

8.1.1 Historie og spor

Denne oppgaven startet med en historisk gjennomgang av hvordan begrepet landskap har fått den visuelle betydningen den har i den vestlige verden i dag. *Landshaft*, som i utgangspunktet hadde en materiell betydning, fikk med introduksjon av landskapsmaleriet og perspektivtegningen, en mer visuell betydning. Cosgrove & Daniels (1988) mener at landskap er en måte å se på, og viser til hvordan disse historiske landskapsmaleriene uttrykker en ideologi fra en maktelite. Denne ideologien har hatt stor betydning for hvordan det fysiske landskapet har blitt formet gjennom historien. Samtidig har andre grupper i samfunnet ikke satt spor etter seg i like stor grad. Michell (2003b), som har en materiell tilnærming til landskap, mener at symboler er viktig å studere, men da i relasjon til det levde landskapet: «this is not to argue that attention to symbol and metaphor is not important. It is. But it is only important to the degree that it provides a window on, and a way into, the physical city, the

material landscape, the real social relations that make up the substance of women's and men's lives. (Mitchell 2003b, s. 789). Han mener altså at det visuelle er viktig å studere, derom det samtidig forteller oss noe om det levde livet.

Kunstverkene i denne oppgaven viser også en måte å se på, men fra et annet perspektiv enn det eksemplene til Cosgrove og Daniels (1988) viste. De viser hvordan det visuelle og symbolene som Michell (2003b) refererer til, faktisk påvirker ulike marginaliserte grupper. Dersom man sammenlikner med maleriet av *Mr & Mrs Andrews*, så viser ikke det bildet historien fra kvinnens perspektiv. Man ser verden slik mannen ser den, og gjennom øynene til en maktelite, mens kvinnens historie er skjult. Ved å studere landskap som noe visuelt, vil man kunne avsløre hvilke ideologier som ligger til grunn, men det sier ikke nødvendigvis noe videre om historiene til de som påvirkes av denne ideologien. Wylie (2007) skiller mellom nærhet og distanse til landskapet. Landeierne i de gamle landskapsmaleriene viste landskap som eiendom, og med et distansert blikk. De tre kunstverkene i denne oppgaven viser landskap med et nært og personlig blikk. Dette personlige blikket kan si oss noe om hvordan ideologier påvirker ulike grupper i samfunnet.

Måret Anne Sara viser til kolonihistorien og den norske assimilasjonspolitikken i sitt verk. Denne historien har hatt en direkte innvirkning på hvordan samene i dag kan bruke landskapet. Ettersom samenes kultur gjennom historien har vært nomadisk, og ikke domestiserende slik som i den vestlige kulturen, har de ikke satt spor etter seg eller laget grenser for områdene de har holdt til i samme grad som nordmenn har. Samenes erfaringer er skjult både i selve landskapet og i historien, gjennom at det var nordmenn som i lang tid fortalte samenes historie. Deres identitet som gruppe i det norske samfunnet har blitt formet gjennom disse historiene, noe som igjen påvirker deres handlingsrom. Historiene forteller om et folk og en kultur som ikke er moderne og som dermed ikke blir tatt på alvor.

Jon Benjamin Tallerås viser til Jane Jacobs (2011) gjennom teksten som leses i videoen, og med det indirekte til vanlige menneskers liv i byen, og retten til å være med å påvirke utviklingen. Byfornyelse er med på å slette sporene etter vanskeligstilte i samfunnet og erstatte bylandskapet med et image som ikke inkluderer alle, altså det Michell (2003a) kaller estetisering av landskapet. Historien viser at byfornyelse stort sett alltid har vært negativt for fattige i byen fordi de ikke har råd til å bo der lenger. Deres sosiale nettverk blir forstyrret og tryggheten forsvinner. Med det trues også byens mangfold.

I verket til A.K Dolven vises det til landskapsmaleriene fra romantikken, og hvordan samfunnet gjennom historien har formet kvinners identitet som gruppe, samtidig som den også har skjult kvinners erfaringer og identitet. Her problematiseres menneskets og kvinnens fremstilling i de historiske representasjonene. Samtidig problematiseres det kroppslige og psykologiske aspektet. Kvinners plass i samfunnet har tradisjonelt sett vært i hjemmet, og deres identitet har vært knyttet til naturen ikke kulturen. Feministisk teori peker på at dette har satt spor i menneskers underbevissthet, og at det påvirker hvordan kvinner ser seg selv i samfunnet også i dag (Rose 1993). Landskap er ikke bare visuelt eller fysisk, det er også immaterielt og psykisk.

Et fellestrekk ved disse tre kunstverkene er altså de skjulte historiene, de menneskene som ikke har satt noe særlig spor etter seg. For at disse historiene skal komme frem og kunne påvirke den materielle siden av landskap, så kan man ikke kun studere det visuelle, man må se på hvordan det visuelle påvirker og virker sammen med det materielle.

Olwig (1996) mener at vi må finne tilbake til en mer substansiell forståelse av landskap og viser til den opprinnelige betydningen av begrepet *landscapft*: ”such a substantive understanding of landscape derives, I would argue, from the historical study of our changing conceptions and uses of land/landscape, country/countryside and nature (Olwig 1996, s. 645). Ved å se på landskap i et historisk perspektiv kan vi bli mer bevisst på hvordan vår forståelse av landskap, vår utforming og forvaltning av det, er en konsekvens av historien. Likevel vil en slik substansiell forståelse av landskap ikke nødvendigvis innebære urbefolknings, kvinners eller vanskeligstiltes erfaringer og konseptualiseringer. De skjulte historiene og de ulike forståelsene av landskap, som ikke nødvendigvis er en del av den materielle historien, må også gis en plass. For å skape forståelse for de ulike gruppenes perspektiv, så vil det være en fordel å studere det substansielle med utgangspunkt i flere teorier. Feministisk teori vil kunne få frem kvinners historie og postkolonial teori vil kunne få frem urbefolknings syn.

Den fenomenologiske tilnærmingen, som Ingold (2000) har, studerer menneskers opplevelse og erfaringer i landskapet. Selv om Ingolds syn på landskap blir kritisert for å være for individualistisk og for apolitisk, så trengs også beskrivelser og historier om menneskers erfaringer. Det politiske kan også ligge i de personlige historiene. Cresswell etterlyser en tilnærming til landskap som praksis, som kan si noe om kollektiv identitet og ulikheter mellom grupper (Merriman m.fl. 2008). Da mener han ikke en kollektiv identitet for menneskeheten eller for individer, men for menn, kvinner, svarte, hvite, homofile, heterofile,

altså for ulike grupper. Landskap som praksis vil kunne påvirke maktrelasjoner i samfunnet gjennom å samle historier og erfaringer fra ulike grupper. Ved å trekke inn hvordan historiske maktrelasjoner har påvirket ulike gruppers identitet vil de personlige erfaringene også kunne bli politiske.

8.1.2 Makt og narrativ

Maktaspektet er tydeligst i *Pile o' Sápmi*, men det er også tilstede i de to andre kunstverkene om en på en litt mer subtil måte. I *I am south* er figuren i bildet tilsynelatende maktesløs. Den setter fokus på påvirkningen kvinners historiske posisjon i samfunnet har hatt på vår underbevissthet, og på vår interaksjon i samfunnet i dag. *The Seeming Disorder* har konnotasjoner til makt gjennom spørsmål om hvem som har retten til å påvirke utformingen av bylandskapet.

Maktaspektet henger sammen med narrativ, som også image blir en del av, fordi det å skape et image også er en måte å skape en historie på. De som har makt har muligheten til å skape narrativ som igjen gjør at de får større makt. Som nevnt i kapittel to så bestilte landeiere i Europa malerier av sine eiendom, nettopp fordi det forsterket deres makt. Malerier ble også brukt for å selge et budskap om en felles identitet for nasjonen, som en måte å få befolkningen til å støtte opp om nasjonsbyggingen og dermed elitens makt over folket. Dette fikk igjen konsekvenser for befolkningen fordi deres lokale tradisjoner og måter å leve på i økende grad ble styrt fra nasjonalt hold.

De tre kunstverkene peker på narrativ i ulike former. *Pilé o' Sapmi* viser til narrativet om det post-produktive landskapet og om samenes kultur, *I am south* til kvinner som nær naturen, og *The Seeming Disorder* til fortellinger om byen som et sted for kulturelle og velstående mennesker. Disse narrative påvirker hvordan vi alle ser på landskap, og skaper med det en forståelse som ikke nødvendigvis stemmer med virkeligheten. Virkeligheten for samene er ikke den samme som for mange nordmenn fordi reindriftsamenes økonomi og kultur er knyttet til landskapet i mye større grad. Historien om et post-produktivt kulturlandskap som må bevares og ikke brukes, stemmer ikke med reindriftsnæringens virkelighet. Narrativ kommer i mange former, og som Widgren (2015) viste så skapes den også gjennom forskningen fordi forskning kan ha en politisk agenda. I Saras verk ser vi hvordan produksjon av narrativ, gjennom blant annet forskningen, har bidratt til at vi i dag ser på landskapet som post-produktivt. Samenes tradisjonelle bruk av landskapet, og deres

kunnskaper om det, er ikke fortellinger som kommer så lett frem. Disse skjules gjennom å skape en historie om samenes kultur som stemmer med en vestlig ideologi, altså at samenes levemåte og bruk av landskapet tilhører fortiden.

I dagens storbyer blir også fortellinger om byen viktig for å selge et image, men det å skape en felles identitet for byen er en ide som hører mer hjemme i et narrativ enn i virkeligheten. Uansett hva denne identiteten er ment å skulle være så består byer av alle slags mennesker, dermed mange ulike identiteter. Fortellingene om hva byen er og for hvem, kan påvirke den fysiske utformingen og dermed også hvem som har mulighet til å bo der. Makt til å definere historiene og dermed det fysiske landskapet, gjør at andre grupper blir mer maktesløse. Kvinner er en gruppe som gjennom historien har blitt tildelt en rolle i samfunnet som ikke er knyttet til det offentlige rom eller til kulturen, men til det private rom og til naturen. Maktesløsheten her blir i forhold til en kultur som er skapt av menn hvor kvinners plass i samfunnet da er definert av menn.

Som Cosgrove (2008) påpekte, så er noe av poenget med å se på representasjoner av landskap, å finne hvilken mening som ligger bak. Ved å avsløre underliggende ideologier i representasjonene, kan man også vise til hvordan disse ikke representerer virkeligheten, eller bare representerer en del av den. På den måten kan man bli bevisst på at narrativ er skapt av noen, og at de bidrar til å opprettholde makten for enkelte grupper. Rose (1993) vil legge til at ved å se på ideologiene fra et kjønnsperspektiv, blir det tydelig at disse ideologiene ofte er utfra et maskulint blikk.

Selv om landskap er noe materielt, så må man prøve å forstå hvordan diskurser og narrativ påvirker våre opplevelser og også formingen av det fysiske landskapet. Wylie (i Merriman 2008, s. 202) mener at landskap er spenning, en spenning som vi ikke kommer unna selv om vi alle lever i landskapet: "I don't think this is a tension that is ever going to be resolved, nor can it ever be resolved". Spenningen mellom det visuelle og det materielle er tydelig tilstede i alle tre kunstverkene. Landskap uttrykkes gjennom kunstverkene som noe materielt, men som samtidig er høyst påvirket av den visuelle forståelsen. Det psykologiske aspektet som viser seg tydeligst i *I am south*, viser til hvordan landskap som noe visuelt også har påvirket vår underbevissthet. Dette underbevisste som er påvirket av historien, av narrativ og av det visuelle blir til en spenning, og som Wylie her påpeker er dette en spenning som er vanskelig og kanskje umulig å komme bort fra. Samtidig sier han også at denne spenningen mellom persepsjon og det materielle kan være positivt for landskapsstudier, fordi studiene kan bli mer

produktive ved at den åpner opp for å studere landskap på en mer kreativ måte (Merriman 2008). Kunstverkene i denne oppgaven åpner opp for nye forståelser av landskap, de er en del av en dialektisk prosess hvor konseptet landskap er i stadig forandring.

9 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg analysert tre kunstverk som handler om landskap på ulike måter. Problemstillingen i denne oppgaven spør om hvilken forståelse av landskap som uttrykkes gjennom de tre kunstverkene. Hensikten med oppgaven har altså vært å undersøke meningen i verkene for å finne ut hvordan de konseptualiserer landskap. For å finne ut av det har jeg brukt semiotikk som studerer hvordan tegnene i verkene får sin mening i forhold til den kulturelle konteksten de leses i. Hvert kunstverk er først analysert hver for seg ved hjelp av bilde-semiotikk, deretter har jeg diskutert funnene og sammenliknet de tre i lys av landskapsteorien. Poenget med den semiotiske tilnærmingen er å gå i dybden å se på hvordan mening skapes. Når vi for eksempel forbinder det norske flagget på toppen av haugen med reinsdyrhoder med assimilasjonspolitikken og maktovergrep, åpner dette opp for en videre forståelse av hvordan disse prosessene har påvirket det levde livet i dag.

Opgaven startet med en historisk gjennomgang av begrepene *landscape* og *landshaft*, som gjennom landskapsmalerier har gjort at betydningen av landskapsbegrepet har blitt tvetydig, altså både visuell og materiell. Visuelle fremstillinger av landskapet har hatt stor betydning for utformingen av det fysiske landskapet og for maktforhold i samfunnet (Cosgrove 2008). Innen landskapsteorien diskuteres ulike tilnærminger til landskap; landskap som en ideologisk måte å se på, landskap som erfaring og praksis, landskap som maskulint blikk og landskap som noe substansielt. I denne studien har alle disse synene vært nyttige på sin måte. Cosgrove & Daniels (1988) ideologiske måte å se på er fremdeles høyst aktuell ettersom et estetisk landskap i økende grad blir satt over det sosiale aspektet. Likevel må dette, som Michell (2003b) påpeker, settes i sammenheng med ulike erfaringer fra landskapet og ulike tradisjonelle kunnskaper for at det skal kunne ha betydning for marginaliserte grupper. Ved å kombinere ulike teoretiske retninger innen det materielle og det visuelle vil man kunne se hvordan disse virker sammen i et dialektisk forhold.

Det første kunstverket, *Pile o 'Sápmi*, består av 200 reinsdyrhoder i en haug med det norske flagget på toppen. Det viser i utgangspunktet en materiell og substansiell tilnærming til landskap ved at det viser til at reinsdyrnæringen er avhengig av bruksrett til landskapet. Likevel gir også kunstverkets referanser til kolonihistorien og assimilasjonspolitikken, konnotasjoner til narrativ og til hvordan samenes historie har blitt formet av det norske

samfunnet. Her har blant annet visuelle fremstillinger av samenes liv som annerledes og primitiv spilt en stor rolle i hvordan vi i dag ser på deres kultur i dag.

I det andre kunstverket, *The Seeming Disorder*, ser vi bilder av mennesker som beveger seg gjennom bylandskapet. Dette viser en materiell og fenomenologisk tilnærming som fokuserer på menneskene i bylandskapet, ikke på arkitektur eller byens image. Teksten fra Jane Jacobs bok *The Life and Death of Great American Cities* (2011) som leses i videoen, gir likevel disse bildene et politisk innhold ved at teksten refererer til den gamle byen. Den gamle byen blir en motsats til byfornyning, som ofte fører med seg en estetisering av bylandskapet som igjen tvinger vanskeligstilte ut av bysentrum. Byfornyning og estetisering skaper her et visuelt bilde av byen som igjen påvirker det materielle og truer byens mangfold.

Det tredje kunstverket, *I am south*, problematiserer hvordan kvinner gjennom historien har blitt fremstilt, blant annet i landskapsmalerier, som nær naturen og som passive. Visuelle fremstillinger av kvinner gjennom et maskulint blikk har påvirket hvordan vi underbevisst ser på kvinners rolle i samfunnet også i dag. Kunstverket er dekonstruktivt, og i stedet for å si noe om hva kvinners rolle og identitet er, så får det oss til å stille spørsmålstegn ved hvordan visuelle representasjoner av kvinner har påvirket, og påvirker, det kroppslige og psykiske forholdet til landskapet.

Implikasjonene av funnene i den semiotiske studien er at maktaspektet blir fremtredende. Kunstverkene kan alle sees på som personlige erfaringer satt i en politisk kontekst. Landskapsmalerier fra renessansen og romantikken viser samfunnets, og maktelitens ideelle landskap. Kunstverkene i denne oppgaven viser de personlige erfaringene som disse idealene har vært med å påvirke. I dagens samfunn blir makten utydeliggjort gjennom nye former for maktutøvelse. Dette er mest fremtredende i *Pile o Sápmi* hvor neokolonialisme er et sentralt tema. Samene har fått visse rettigheter, men blir til syvende og sist overstyrt av den norske staten på grunnlag av idealet om et post-produktivt landskap som må bevares. Den norske staten har gjennom lang tid invadert samenes områder gjennom ulike inngripen i naturen, som for eksempel vannkraftverk, men da blir dette forsvart av økonomiske grunner. I *The Seeming Disorder* er maktaspektet mer subtilt, men gjennom teksten til Jane Jacobs (2011) får bildene av den vanlige mannen i gata en politisk betydning. Kunstverket hyller det mangfoldige bylivet som trues av dem med penger og makt. Selv om vi lever i et sosialdemokrati hvor alle oppfordres til å delta i beslutningsprosesser, så opplever mange at vi samtidig lever i et system som er nærmest ugjennomtrengelig og umulig å påvirke (Ellefsen 2013). *I am south*

viser en tilstand av maktesløshet og uhygge i landskapet. Denne maktesløsheten kan knyttes til at kvinners identitet som gruppe opp gjennom historien har blitt knyttet til naturen, ikke kulturen. Kvinnen har blitt definert gjennom et maskulint blikk, noe som har påvirket kvinnenenes underbevisste holdning til sin rolle i samfunnet. Det politiske er mer eller mindre tilstede i alle kunstverkene. Landskap er her representert gjennom personlige historier og knyttet til det politiske gjennom maktaspektet.

Når det gjelder det teoretiske rammeverket og litteratur som er brukt i denne oppgaven, så har jeg måttet begrense det endel ettersom landskapsstudier er et stort felt innenfor mange disipliner. Det har vært mye litteratur som kunne vært brukt, men jeg har lagt vekt på å ta med det jeg synes har vært aller mest relevant. I tillegg har tar de tre kunstverkene opp temaet landskap gjennom ulike vinklinger, så jeg har også måttet inkludere litteratur om bygeografi, postkolonialisme, økologi, kunsthistorie og feministisk geografi. Det sistnevnte er i seg selv et stort felt og jeg har i denne oppgaven valgt å fokusere på det maskuline blikket, og til dels det psykologiske aspektet, som var det mest sentrale for analysen. Da jeg startet på denne oppgaven hadde jeg trodd at kunstverkene ville bli mer en motsats til Cosgrove & Daniels (1988) teori, ettersom alle tre kunstverkene har en mer materiell tilnærming til landskap. I stedet fant jeg at denne teorien er svært aktuell i alle tre kunstverkene, men sett fra ett annet ståsted. Som nevnt over så har det visuelle i stor grad påvirket det materielle.

De tre kunstverkene viser altså alle hvordan det visuelle har påvirket det materielle på ulike vis. I *Pile o Sápmi* har både idealet om et post-produktivt kulturlandskap, og forestillinger om det samiske, påvirket samenes muligheter til å beholde sin kulturelle tilknytning til landskapet. Videokunstverket *The Seeming Disorder* viser en slags poetisk hyllest til det vanlige livet og mannen i gata. Dette står i kontrast til byutviklingen i dagens Oslo, som er svært opptatt av arkitektur og av det estetiske landskapet. *I am South* viser til historiske fremstillinger av kvinner i kunsten og hvordan det har påvirket kvinners handlingsrom i landskapet. Hovedfunnene i analysene av de tre kunstverkene knytter seg altså både til den materielle og til den visuelle siden av landskap. Som Cosgrove (2008) sier så er den tvetydige betydningen av landskap noe som refereres til av de fleste som skriver om landskap i dag. Wylie (i Merriman 2008) mener at dette er en spenning som ikke vil forsvinne og at landskap derfor er spenning mellom det visuelle og det materielle. De tre analysene i denne oppgaven viser landskap nettopp som en spenning mellom hvordan landskap blir fremstilt gjennom endel representasjoner, og hvordan det erfares gjennom kropp og praksis. Det er en spenning mellom det materielle og det visuelle som er vanskelig å komme bort fra,

både fordi historiske representasjoner av landskap har satt dype spor, og fordi estetisering av landskapet skjer i økende grad. Både visuelle representasjoner og narrativ av ulike slag bør være en del av fokuset for studier av det performative og det fenomenologiske. Som Cresswell (i Merriman 2008) påpeker så kan argumentene i landskapsteorien med fordel bli mer politiske og ha feministiske, postkoloniale og marxistiske argumenter i større grad.

Samtidskunst kan med fordel studeres i større grad i et samfunnsgeografisk perspektiv. Mange samtidskunstnere er opptatt av globaliseringens påvirkning på våre liv og kan være en inngangsport til ulike forståelser av landskap eller andre tema. De tre kunstverkene i denne oppgaven kunne hver for seg vært en masteroppgave ettersom urbefolkninger, bygeografi og feministiske perspektiver alle er store tema. Bygeografi kunne for eksempel vært studert gjennom ulike kunstverk, for på den måten å få frem flere perspektiver og en dypere analyse av dette tema. Hvert kunstverk gir sine spesielle konnotasjoner som dermed får frem ulike detaljer i analysen. Ved å sammenligne kunstverk som omhandler samme tema, vil dermed flere poenger kunne komme frem.

Befolkningsvekst, urbanisering og økt migrering vil i fremtiden bety økte konflikter om ressurser og landarealer (Widgren 2015). Her er studier av ulike forståelser av landskap, også det immaterielle landskapet, viktig samtidig som de fokuserer på det politiske og maktaspektet. Fortellinger om landskap som er skjult både i landskapet og historien fortjener mer oppmerksomhet, ikke først og fremst for å fortelle individuelle historier, men for å få frem ulike former for kollektiv identitet, og det Duncan (1996) kaller situert kunnskap. Videre kan også studier av narrativ bidra til å avsløre hvordan maktbalansen mellom ulike grupper er. Neokolonialisme, eller nye former for maktutøvelse, blir mer og mer aktuelt å studere ettersom kampen om ressursene blir større. Analysene i denne oppgaven har fått frem hvordan det visuelle påvirker ikke bare det materielle, men også det sosiale aspektet ved landskap. Landskap er noe vi alle er en del av, dermed er det vanskelig å komme bort fra det politiske aspektet ved landskap.

Litteraturliste

- Andersen, B. & Røe, P. G. 2017. The social context and politics of large scale urban architecture; Investigating the design of Barcode, Oslo. *European Urban and Regional Studies*, 24, 3. 304-317.
- Andrews, M. 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press. New York.
- Aranda, J., Wood, B. K. & Vidokle A. 2010. *e-flux journal*. *What Is Contemporary Art?* Sternberg Press. Berlin.
- Arendt, H. 1996. *Vita activ:: det virksomme liv*. Pax. Oslo.
- Barthes, R. 1991 [1957]. *Mytologier*. 2 utgave. Gyldendal. Oslo.
- Benjaminsen, T. A. 1993. Fuelwood and desertification: Sahel orthodoxies discussed on the basis of field data from the Gourma region in Mali. *Geoforum*, 24, 4. 397-409.
- Bennett, T. 1979. *Formalism and Marxism*. Methuen & Co Ltd. London.
- Billig, M. 1995. *Banal Nationalism*. Sage. London.
- Cubitt, S. 2002. In the Beginning: Third Text and the Politics of Art. I: Araeen, R. Cubitt, C. og Ziauddin, S. (red.) *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*. Continuum. London.
- Cosgrove, D. 1984. *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press.
- Cosgrove, D. Daniels, S. 1988. *The Iconography of Landscape*. Cambridge University Press.
- Cosgrove, D. 2004. Landscape and landschaft. Lecture delivered at the "Spatial Turn in History" Symposium, German Historical Institute, February 19. University of California, Los Angeles. *GHI Bulletin*, 35. 57-71.
- Cosgrove, D. 2008. *Geography and Vision*. I. B. Tauris & Co. New York.
- Cresswell, T. 2003. Landscape and the Obliteration of Practice. *Handbook of Cultural Geography*. Sage, London.
- Danbolt, G. 2014. *Frå Modernisme til det Kontemporære. Tendensar I Norsk Samtidskunst etter 1990*. Samlaget. Oslo.
- DeLue, R. & Elkins, J. 2008. *Landscape Theory*. Routledge. London.
- Duncan, N. 1996. Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces. I: Duncan, N. (red.) *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*. Routledge. London.
- Ellefsen, K. O. 2013. Retten til byen. *Plan*, 4. 16-23.
- Europeisk Landskapskonvensjon. 2009. Tilgjengelig på:
<https://www.regjeringen.no/no/tema/plan-bygg-og-eiendom/plan--og-bygningsloven/plan/internasjonalt-plansamarbeid/landskapskonvensjonen/om-konvensjonen/europeisk-landskapskonvensjon-norsk-teks/id426184/> [Lest 01.11.2017]
- Fainstein, S. 2010. *The Just City*. Cornell University. New York.
- FN. 2018. Internasjonal konvensjon om sivile og politiske rettigheter. Tilgjengelig på:
<https://www.fn.no/Om-FN/Avtaler/Menneskerettigheter/Konvensjon-om-sivile-og-politiske-rettigheter>. [Lest 02.03.2018].
- Apollon. 2016. Knekker myten om Arktis. *Apollon*, 2. 54-59.
- García-Antón, K. 2017. *Documenta 14: Daybook*. Red.: Latimer, Q. & Szymczyk. Prestel. Munich.
- Gilbert, D. 2008. Social Formation and Symbolic Landscape (1984): Denis Cosgrove. I: Hubbard, P., Kitchin, R., Valentine, G. *Key Texts in Human Geography*. SAGE Publications. London.
- Hall, S. 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications. London.
- Hall, T. 1998. *Urban Geography*. 3. utgave. Routledge, Oxford.
- Haraway, D. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14, 3. 575-599.
- Harvey, D. 2003. *Paris, Capital of Modernity*. Taylor & Francis. London.
- Harvey, D. 2012. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*. Verso. London.
- Hellandsjø, K. 2008. *Fjellet i norsk kunst*. Labyrinth Press. Oslo.
- Hubbard, P., Kitchin, R., Bartley, B. & Fuller, D. 2002. *Thinking Geographically*. Continuum. New York.

- ILO 1017. ILO-konvensjon nr. 169 om urfolk og stammefolk i selvstendige stater. Tilgjengelig på: <https://www.regjeringen.no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/samepolitikk/midtpalte/ilokonvensjon-nr-169-om-urbefolkninger-o/id451312/> [Lest 25.04.18]
- Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge. London.
- Jacobs, J. 2011. *The Death and Life of Great American Cities*. Modern Library Edition, Random House Inc. New York.
- Stene-Johansen, K. 2002. Semiologi, spaghetti og olympiske leker. Roland Barthes om bildets retorikk. I: Wormnæs, O. *Vitenskap - enhet og mangfold*. Gyldendal. Oslo.
- Kuokkanen, R. 2006. Sámi Women, Autonomy, and Decolonization in the Age of Globalization. *Keynote speech at: Rethinking Nordic Colonialism. Act 4: Finnish Sapmi*. June 16-July 19, 2006. Tilgjengelig på: <http://www.rethinking-nordic-colonialism.org/files/pdf/ACT4/ESSAYS/Kuokkanen.pdf> [Lastet ned 16.01.2018]
- Laclau, E. 1993. Power and Representation. I: M. Poster (red.) *Politics, Theory and Contemporary Culture*. Colombia University Press. New York.
- Lien, S. 2014. Not “just another boring tree” – landskapet som identitetsmarkør i norsk og samisk fotografi. *Kunst og Kultur*, 3, 97. 148-159.
- MacCormack, C. 1980. Nature, culture and gender: a critique. I: MacCormack, C. & Strathern, M. (red.) *Nature, Culture and Gender*. Cambridge University Press. New York.
- Mc Neill, D. & Tewdwr-Jones, M. 2003. Architecture, banal nationalism and re-territorialization. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27, 3. 738-743.
- Mels, T. & Setten, G. 2007. Romance, practice and substantiveness: What do landscapes do? *Geografiska Annaler*, 89 B, 3. 197-202.
- Merriman, P., Revill, G., Cresswell, T., Lorimer, H., Matless, D., Rose G., Wylie, J. 2008. Landscape, mobility, practice. *Social & Cultural Geography*, 9, 2. 191-212.
- Midtbøen, A. H. Orupabo, J. & Røthing, Å. 2014. Beskrivelser av etniske og religiøse minoriteter i læremidler. *Institutt for Samfunnsforskning*. Tilgjengelig på: https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2374743/ISF-rapport%202014%2010_V3_Nett_LS.pdf?sequence=3&isAllowed=y [Lest 21.04.2018].
- Mitchell, D. 2003a. *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*. The Guilford Press. New York.
- Mitchell, D. 2003b. Cultural landscapes; just landscapes or landscapes of justice? *Progress in Human Geography* 27, 6. 787-796.
- Neumann, R. P. 2011. Political ecology III: Theorizing landscape. *Progress in Human Geography*, 35, 6. 843-850.
- NRK 2016. Vil synliggjøre brorens kamp mot staten med hundre reinhoder. <https://www.nrk.no/sapmi/vil-synliggjore-brorens-kamp-mot-staten-med-hundre-reinhoder-1.12780942>. [Lest 05.02. 2017].
- NRK 2017. Høyesterettstapet sjokkerer i flere leire: - Reindriftsloven kan kastes en viss plass. https://www.nrk.no/sapmi/hoyesterettstapet-sjokkerer-i-flere-leire_-_reindriftsloven-kan-kastes-en-viss-plass-1.13836373. [Lest 05.02. 2017].
- Olwig, K. R. 2005. Representation and alienation in the political landscape. *Cultural geographies*, 12, 1. 19-40.
- Olwig, K. R. 1996. Recovering the Substantive Nature of Landscape. *Annals of the Association of American Geographers*, 86, 4. 630-653.
- Olwig, K. R. & Mitchell, D. 2007. Justice, power and the political landscape: From American space to The European Landscape Convention. *Landscape Research*, 32, 5. 525-531.
- Oslo kommune. 2015. Oslo mot 2030-Smart, trygg, grønn. Kommuneplan 2015. Samfunnsdel og Byutviklingsstrategi. Tilgjengelig på: <https://www.oslo.kommune.no/getfile.php/1374699/Innhold/Politikk%20og%20administrasjon/Politikk/Kommuneplan/Ny%20kommuneplan%202015/Kommuneplan%202015%20del%201%20justert%2031.01.2017.pdf> [Lest 27.04.2018].
- Pharo, I. 2008. Formasjon/Visjon. I: *Fjellet i Norsk Kunst*. Messel, N., Pharo, I., Holm-Johnsen, H., Fauske, L., og Bruland, Ø. S. Labyrinth Press. Bekkestua.

- Phillips, L. & Jørgensen, M. W. 2002. *Discourse Analysis as Theory and Method*. Sage Publications. London.
- Regjeringen. 2017. Hvem er urfolk? Tilgjengelig på: <https://www.regjeringen.no/no/tema/urfolk-og-minoriteter/samepolitikk/midtspalte/hvem-er-urfolk/id451320/> [Lest 25.04.18]
- Rose, G. 1993. *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. U of Minnesota Press.
- Rose, G. Kinnaird, V. Morris, M. & Nash, C. 1997. Feminist geographies of environment, nature and Landscape. I: Women and Geography Study Group (red.) *Feminist Geographies: Explorations in Diversity and Difference*. Addison Wesley Longman Limited, Harlow.
- Rose, G. 2001. *Visual Methodologies*. Sage Publications. London.
- Said, E. 1994. Invention, Memory, and Place. I W. J. T Mitchell (red.) *Landscape and Power*. 2. utgave. The University of Chicago Press. Chicago.
- Schlieker, A. 2004. *A K Dolven moving mountain*. Bergen Kunsthall.
- Sennett, R. 1994. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. W. W. Norton & Company. New York.
- Sharp, J.P. 1996. Gendering nationhood. I: Duncan, N. (red.) *BodySpace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*. Routledge. London
- Smith, T. 2011. *Contemporary Art, World Currents*. Laurence King Publishing. London.
- Smith, A. & Strand, I. K. 2011. Oslo's new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination Icon. *European Urban and Regional Studies*, 18, 1. 93-110.
- Sonesson, G. 1992. *Bildbetydelser. Innledning til bildsemiotiken som vetenskap*. Studentlitteratur. Lund.
- Stien, H. H. 2009. Spøkelser fra fortiden, ønsker for fremtiden – en refleksjon over seminaret Healing Postcolonial Traumas of Nordic Indigenous Woman. *Nordisk Museologi*, 1. 76-86.
- Svels, K. & Sande, A. 2016. Solving landscape-related conflicts through transnational learning? The case of transboundary Nordic World Heritage sites. *Landscape Research*, 41, 5. 524-537.
- Thagaard, T. 2013 4 utg. *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Fagbokforlaget. Bergen.
- Ustvedt, Ø. 2011. *Ny norsk kunst etter 1990*. Fagbokforlaget. Bergen.
- Webb, J. 2009. *Understanding Representation*. SAGE Publications. London
- Wessel, T. 2011. Living at the edge? Connecting work insecurity and housing risk among service workers in Oslo. *Norsk Geografisk Tidsskrift*, 65, 1. 18-27.
- Wessel, T. 2005. Industrial shift, skill mismatch and income inequality: A decomposition analysis of changing distributions in the Oslo region. *Urban Studies*. 42, 9. 1549-1568.
- Widgren, M. 2015. Linking Nordic landscape geography and political ecology. *Norsk Geografisk Tidsskrift*, 69, 4. 197-206.
- Wylie, J. 2007. *Landscape*. Routledge. New York.
- Åsebø, S. 2010. Femininitet, kropp og landskap. *Kunst og Kultur*, 4, 93. 248-259.
- Åsebø, S. 2011. *Femininitetens rom og kvinnekroppens grenser – Å lese kunstens historie med A K Dolven og Mari Slaattelid*. Avhandling for graden philosophiae doctor. Universitetet i Bergen.

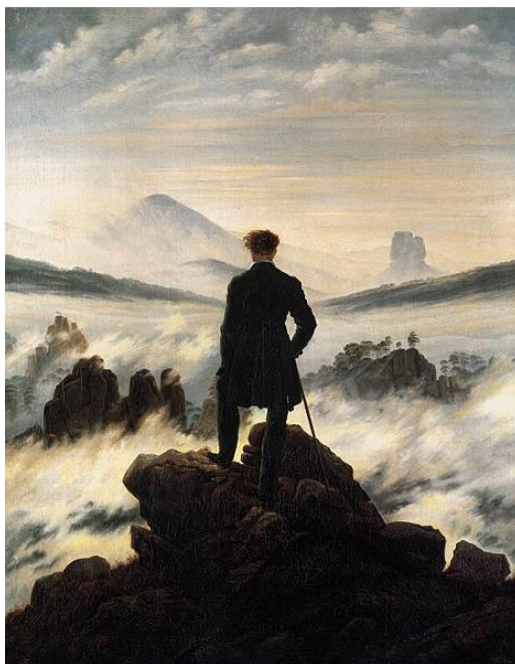
Illustrasjoner

III. 1 *St. Francis in Ecstasy*



St. Francis in Ecstasy, 1475-1480, G. Bellini. Olje på lerret, 124 x 142cm.
Frick Collecton, New York.

III.2 *Vandrerens over tåkehavet*



Vandrerens over tåkehavet 1818, C. D. Friedrich,
olje på lerret, 95 x 75 cm. Hamburger Kunsthalle.

III. 3 *Bjerk i storm*



Bjerk i storm, 1849, J.C Dahl, olje på lerret, 92 x 72 cm.
Bergen Billedgalleri.

III. 4 *Mr. & Mrs Andrews*



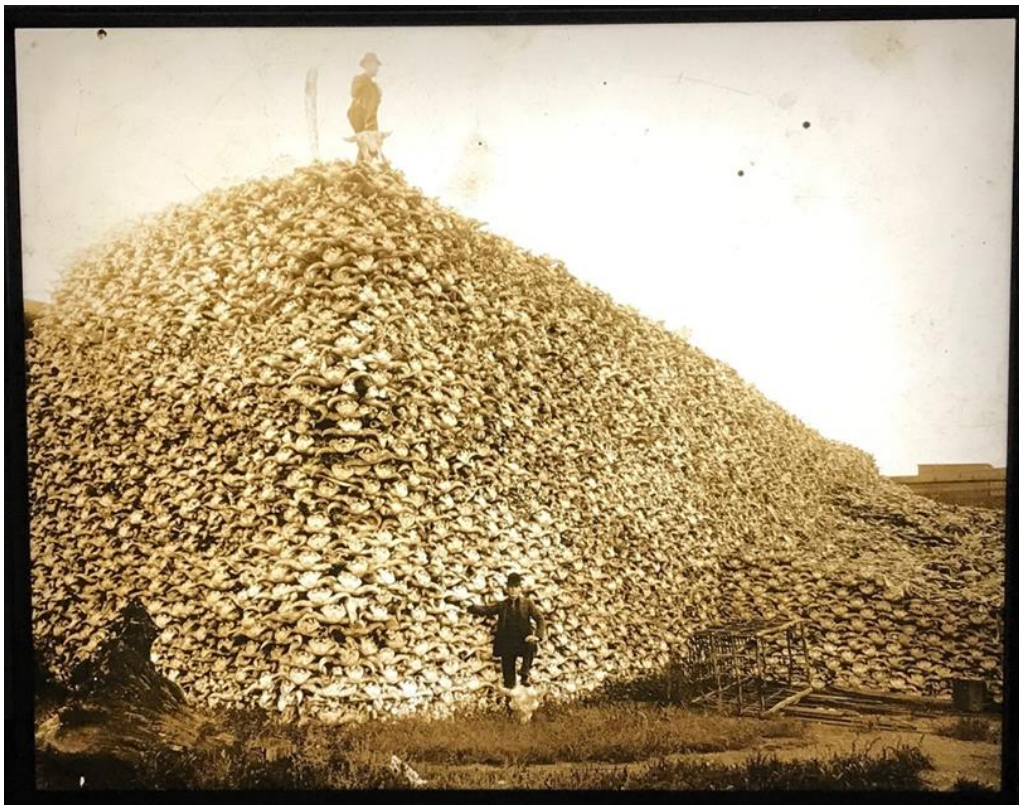
Mr. & Mrs Andrews, 1750, T. Gainsborough, olje på lerret, 69 x 119 cm.
National Gallery, London.

III. 5 *Pile o'Sápmi*



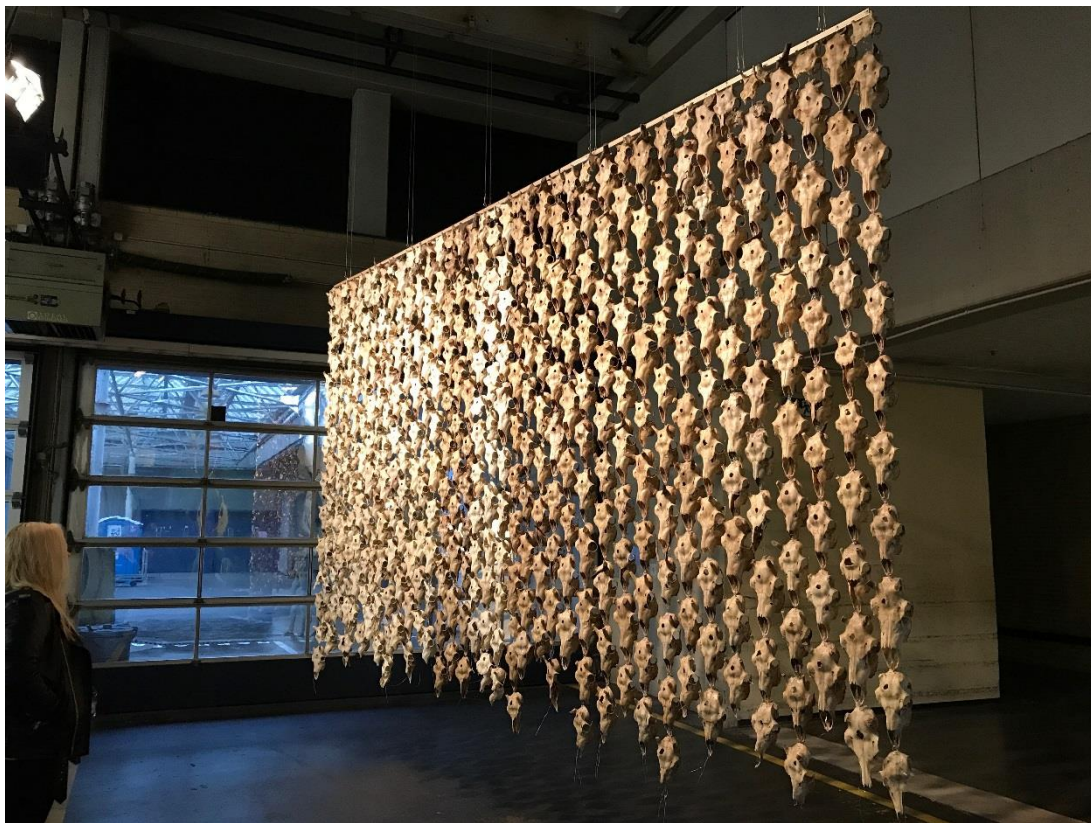
Pile o'Sápmi, 2017, Máret Ánne Sara. Fotografi av installasjon i Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost) Dokumenta 14, Kassel. © Edla Netland.

III. 6 *Pile of Bones*



Fotografi fra byen Regina (også kalt Pile of Bones) i 1880 årene. Ukjent fotograf.

III. 7



Pile o'Sápmi, 2017, Máret Ánne Sara. Fotografi av installasjon i Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost), Dokumenta 14, Kassel. © Edla Netland



Detalj av kunstverk over. © Edla Netland

III. 8 Postkort av ung mann med samisk flagg.



Foto: Ola Røe ©Aune Forlag AS.

III. 9 *The Seeming Disorder*





Stillbilder fra video ©Jon Benjamin Tallerås.

III. 10 *I am south*



I am south, 2003, A.K Dolven, C-print, 177 x 220cm, ©OSL Contemporary.