

Norsk Landskap 1987

En rundtur i det alminnelige norske landskapet¹

I 1987 turnerte de fire fotografene Johan Sandborg, Siggen Stinessen, Per Berntsen og Jens Hauge Norge rundt i en folkevognbuss på jakt etter det alminnelige norske landskapet. Hver gang en av dem ropte «stopp», stoppet de bussen, gikk ut og ble enige om motiv og synsvinkel før et bilde ble tatt. På denne 18 dagers turen kjørte de mer enn 7000 km og tok til sammen 134 eksponeringer med et med et gammeldags japansk storformatkamera. Resultatet var *Norsk Landskap 1987*, heretter kalt *NL1987* som besto av 44 innrammede fargefotografier, en montasje av postkort som ble sendt hjem fra turen og et norgeskart der selve ruten og eksponeringene var tegnet inn. Prosjektet ble stilt ut på Henie Onstad Kunstsenter i 1987.

Målet med denne spesielle rundturen var intet mindre enn å redefinere det norske landskapet. Eller som Per Berntsen uttrykte det: «presentere bilder som kan være med på å oppdatere selve begrepet landskapsfotografering – skape et mer tidsmessig uttrykk.»² I prosjektbeskrivelsen som fulgte utstillingen, formulerte kvartetten prosjektet på denne måten:

*Vi visste at det fantes et Norge mellom fossene, fjordene og midnattssola – et Norge som aldri blir prospektkort eller kalender og som aldri blir avslutningsbilde i NRK. Det er landskaper som kan virke betydningsløse og anonyme, men de har også en skjønnet.*³

Serien skulle altså presentere et annet Norge, landskaper som for eksempel viste tydelige tegn til utbygging og sivilisasjon. I et intervju i forbindelse med utstillingen sa de:

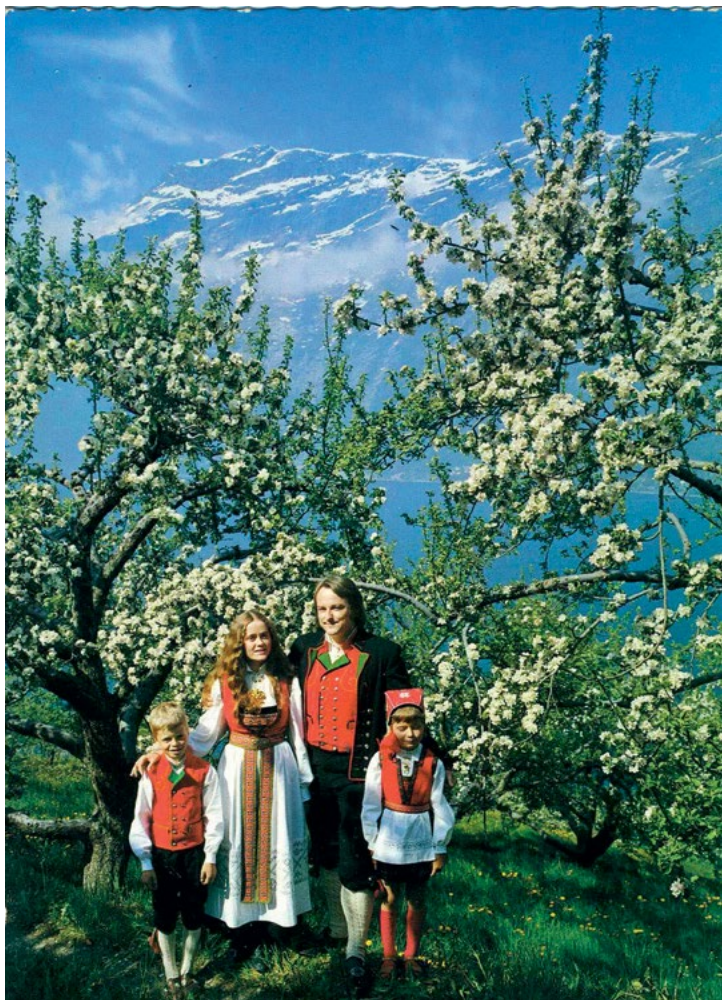
*Vi ønsker å ta med disse forandringene i bildene; veier som skjærer inn i naturen eller kraftlinjer som løper inn i landskapet, uten at det blir hovedmotivet, men en del av helheten. Vi vil bort fra det dramatiske og klisjépregete.*⁴

Hvis vi ser nærmere på *NL1987*, består serien av detaljskarpe gjengivelser av ordinære landskaper. Bildene viser i liten grad frem de kontrastene som en forbinder med Norge, som høye fjell, fjorder og fossefall. Landskapene inkluderer en rekke moderne fenomener som

lyktestolper, strømledninger, veier og anleggsarbeid. I *Norsk Landskap nr. 96, Follidal Verk, Hedmark*, (s. 48) for eksempel, består landskapet av jord, hauger med grus og noe spredt vegetasjon som viser spor etter gruvedrift. Både tittel og motiv indikerer at det er et industriområde vi har foran oss. Himmelen er overskyet og lyset er flatt og kaldt. *NL1987* inneholder mange bilder av åpne områder. Et eksempel er *Norsk Landskap nr. 25, Kunes, Finnmark* (s. 25), der vi konfronteres med et flatt landskap. Forgrunnen er tydelig aksentuert på ved hjelp av et lavt kamerasynspunkt og vi kan se langt inn i det detaljert avtegnede bilderommet bestående av bjørk, lyng og mose. I bakgrunnen kan vi skimte fjerne fjell. I *Norsk Landskap nr. 121, Bore, Jæren* (s. 57) blir vi igjen konfrontert med et åpent område. Vi ser inn i en endeløs eng, bare noen få gjerdestolper og spredt bebyggelse bryter den monokrome flaten. Det kultiverte landskapet og bebyggelsen gir oss et hint om den menneskelige aktiviteten som foregår her. Alle bildene i *NL1987* er tatt langs veien; denne er derfor ofte en del av motivet. I *Norsk Landskap nr. 16, Birkestrand, Finnmark* (s. 23), for eksempel, er den gruslagte rundkjøringen med noen skrantne bjørketrær hovedmotivet. De snødekte fjellene i bakgrunnen danner en fjern kulisser for denne nesten absurde veibanen.

Til tross for prosjektets uttalte kritiske holdning i forhold til postkortestetikk, inneholdt utstillingen på Høvikodden en montasje av postkort som fotografene hadde sendt hjem underveis på norgesturneen. Ikke overraskende bekrefter disse postkortene de nasjonalromantiske klisjeene: De viser fjorder, bratte fjell og fosser; nordmenn i bunader omkranset av blomstrende frukttrær; en same med reinsdyr i silhuett mot midnattssolen, midsommernattsfeiring med trekkspill og sankthansbål.

Sandborg, Stinessen, Berntsen og Hauge delte en interesse for det dagligdage landskapet. I løpet av 80-tallet hadde de også fått en del oppmerksomhet for å ha fornyet den norske landskapstradisjonen.⁵ Selv om deres individuelle arbeider representerte noe nytt i denne tradisjonen var *NL1987* et mye mer radikalt prosjekt. Fotografene returnerte svært fornøyd fra ekskursjonen og ble ganske raskt enige om utvalget av bilder. Men selv om de selv var tilfreds med resultatet, så ble ikke utstillingen på Høvikodden godt mottatt. Utstillingen var imidlertid ingen skandale selv om enkelte ble provosert. Det var ingen tvil om at



Postkort fra Hardanger

bildene var tatt av gode fotografer, de var teknisk gode. For å oppnå det dagligdagse preget hadde de valgt en lavkontrastfilm, og bildene ble med vilje kopiert ganske lyse og i en kald tone. Enkelte som så utstillingen var kritiske til hvordan bildene var kopiert og mente at de var kopiert på feil måte. Videre hadde fotografene annonsert at målet deres

var å presentere nye bilder av Norge og mange var skuffet over dette «nye Norge». Siden det norske landskapet først og fremst er kjent for sin spektakulære karakter, forventet antagelig tilskuerne at det skulle bli reflektert i serien på en eller annen måte.

I noen av intervjuene publisert rundt utstillingen uttalte fotografene at de prøvde å formulere en alternativ estetikk. Et sted sier de at det finnes estetiske kvaliteter i det ordinære også og at det kanskje er det bildene først og fremst handler om.⁶ I den samme artikkelen lurte de på om de krever for mye av betrakterne siden motivene de viser hverken er «stygge» eller «vakre».

Selv om det skal sies at noen satte pris på denne ambivalensen, så ble *NL1987* av de fleste betraktet som uinteressant. Utstillingen utløste flere gjesp enn begeistring. Mange hadde også problemer med å forstå hvorfor det var nødvendig å fotografere disse stygge stedene når Norge hadde så mange vakre steder å tilby. En av kommentarene overhørt på åpningen av utstillingen var: «Hvis poenget var å ta så mange kjedelige bilder av Norge som mulig har de virkelig oppnådd målet sitt.» Mange så det kollektive aspektet med prosjektet som svært problematisk og mente at dette var den direkte årsaken til at prosjektet var så kjedelig.⁷ Stinessen har nylig kommentert dette:

Da vi endelig åpnet utstillingen, så var det ingen som skjønte noen ting. Ingen var villige til å akseptere at det var fire kunstnere bak bildene. Mange ble veldig skuffet og tenkte at det derfor automatisk måtte bli veldig dårlig. De nektet å innse at det var mulig å lage et slikt kunstverk.⁸

Når publikum ble fortalt at det stod fire fotografer bak hvert enkelt bilde, førte det til en likegyldighet til prosjektet. Enkelte trodde at det hele var en spøk. I forlengelsen av dette ble utstillingen kritisert for å mangle artistisk nerve. Aftenpostens kritiker Robert Meyer, for eksempel, kom med følgende påstand: «Utstillingen mangler det intense engasjement og den visuelle styrken som ofte kommer til uttrykk i personlig, erfart og formulert fotografi»⁹. I en anmeldelse i *Drammens Tidende* beskriver Åsmund Thorkildsen fremgangsmåten deres på denne måten:

De har stoppet opp langs veien og tatt det første og beste motiv de har kunnet finne. Ved å velge motiver som ikke er spesielt pittoreske

eller vakre, og ved å bruke samme kamera og film-type, har de greid å lage ensartede bilder av det vanlige, det ødslige og det lite oppsiktsvekkende.¹⁰

Thorkildsen konkluderer med at metoden ikke har frembrakt noe viktig. En kan spore en type resignert trøtthet i forhold til hele prosjektet hos anmelderen: «Vi har her å gjøre med en alternativ estetikk, med forsøket på å finne noe interessant i det som flesteparten av oss ikke finner særlig interessant».

NL1987 ble laget i et tiår da norske kunstnere i større og større grad tok i bruk det fotografiske mediet. Samtidig var den institusjonelle rammen for fotografi fortsatt svak. Det eksisterte ingen kunstutdannelse for fotografer og heller ikke et nasjonalt museum for fotografi. Dette hadde en synlig effekt på hvilke kunstnere som var aktive på denne tiden. De fleste fotografene var selvlærte eller hadde blitt utdannet utenlands (hovedsakelig i England). Dette gjaldt også Stinessen, Hauge, Berntsen og Sandborg. Kun Berntsen hadde fotoutdannelse (fra England), Stinessen var utdannet ved interiørarkitektlinjen på Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo, mens Hauge og Sandborg var autodidakte. Skillene mellom amatører og profesjonelle i feltet var ofte utydelig.¹¹

Det jeg prøver å antyde her er at det kan være en rekke grunner til at et prosjekt som NL1987 falt på steingrunn da det ble utstilt i 1987. At den institusjonelle rammen var svak var antagelig en viktig årsak. Mange utenfor fotomiljøene hadde fortsatt problemer med å akseptere at foto kunne være kunst. Da er det kanskje ikke så rart at et kollektivt prosjekt som nedtonet kunstnerens rolle og som fokuserte på det dagligdage og tilsynelatende kjedelige fikk en lunken mottagelse.

Når en i dag ser på dette prosjektet er det vanskelig å dele denne manglende entusiasmen. Jeg mener at NL1987 er et viktig arbeid i norsk fotohistorie og dette essayet vil prøve å vise hvorfor det er verdt å se på nytt på dette prosjektet. NL1987 er et arbeid som er komplekst både når det gjelder forholdet til norsk kunst og til internasjonale strømninger. Det har klare konseptuelle trekk, slik som en nedtonet estetikk og en vektlegging av det kollektive. At prosjektet inneholder «readymade»-elementer som postkortene, understreker også dets konseptuelle karakter. Arbeidene er likevel ikke «anti-estetiske». Mange

av bildene er svært vakre. Ta for eksempel et bilde som *Norsk Landskap nr. 122, Orre, Jæren* (s. 58). Her er vi konfrontert med Orre-stranden på Jæren. Bildet er delt litt under midten av Nordsjøens horisont. Vi ser rett inn i et kupert og gressdekket område som utgjør en slags grenselinje mot stranden. En blir med en gang absorbert i den utsøkte fotografiske gjengivelsen av stedet: de små dumpene i landskapet, stiene som danner en vag stjerne og den ujevne kanten mot sjøen. Den detaljerte forgrunnen danner en slående kontrast til den tilsynelatende uendelige bakgrunnen av himmel og hav. Et annet eksempel er bildet *Norsk Landskap nr. 103, Fanaråken, Jotunheimen*. (s. 51) Vi ser inn i et landskap bestående av myk hvit snø, flekker av vegetasjon og bart fjell i blå og brune toner. Himmelen er dekket av lette skyer og filtrerer lyset på en delikat måte. Til høyre kan vi skimte to små skiløpere som glir gjennom landskapet. Hele scenen utstråler ro, til tross for den store kontrasten mellom menneske og omgivelser.

NL1987 synes på ene siden å være styrt av en konseptuell idé som nedtoner det intensjonelle. På den andre siden fremviser prosjektet en interesse i det visuelle og i det fotografiske håndverket: fotografiene har en særegen stil. At disse to trekkene befinner seg i ett og samme verk gjør det vanskelig å plassere det kunsthistorisk ettersom en interesse for det mediespesifikke og det visuelle som oftest blir knyttet til modernismen mens det konseptuelle blir knyttet til postmoderne verk som bryter med eller står i opposisjon til modernismen.

Fotografiet og postmodernismen

Den brede aksepten av fotografi som kunstnerisk medium kom ikke før på 1980-tallet i USA. Dette skjedde på bakgrunn av en rekke endringer. Det hadde blitt relativt vanlig for kunstmuseer å kjøpe fotografi. Videre eksisterte det utdanningsinstitusjoner for kunstfotografer, og ikke minst ble det mer og mer vanlig at også ikke-fotoutdannede kunstnere brukte fotografi i sin kunstproduksjon. Det er verdt å merke seg at det særlig var med den sistnevnte gruppen at fotografiet for alvor trådte inn på kunstscenen.¹² Dette førte samtidig til at en rekke forskere og teoretikere begynte å interessere seg for spørsmål knyttet til fotografi og rollen det spilte i samtidskunsten. På lik linje med retninger som minimalisme, konseptualisme og steds spesifikk kunst,

ble det postmoderne fotografiet hovedsakelig forstått innenfor et narrativ som handlet om en vedvarende og akselererende opposisjon til det modernistiske maleriet. For teoretikere som for eksempel Rosalind Krauss og Douglas Crimp var det fotografiske mediet en kjærkommen vei bort fra det intensjonsbefengte maleriet. Fotografiet ble i deres arbeider hovedsakelig diskutert som et antiestetisk medium.¹³ Oppfatningen om at fotografiet var et indeksikalt medium, noe som kom til å stå svært sentralt i den postmoderne fototeorien, stammer fra tegnteorien til den amerikanske språkfilosofen Charles Sanders Peirce og hans distinksjon mellom indeks, ikon og symbol.¹⁴ Indeksikale tegn, der Peirce bruker fotografiet som et eksempel, er tegn som er et resultat av, og dermed direkte forbundet med, handlingen eller objektet de peker tilbake mot. Rosalind Krauss argumenterer for at fotografiet unnslipper det intensjonelle ved å ha et kausalt forhold til det det fremstiller. I dette ser hun fotografiets revolusjonære kraft, en mulighet til å bryte ut av tradisjonen. Noe av bakgrunnen for fotografiets sterke oppblomstring under postmodernismen var også at mediet i seg selv synes å tematisere spørsmål som var under debatt i den postmodernistiske teorien. Dette var spørsmål som hadde med forholdet mellom original og kopi, subjektivitetsproblematikk, representasjon og det massemediale.¹⁵

For mange av oss har postmodernismen gått over i historien og en kan spørre seg hvorfor vi igjen skal diskutere den. Jeg tror imidlertid det er viktig å gå tilbake til dette punktet i historien med et kritisk blikk for å forstå vårt forhold til fotografi i dag. Det er et velkjent faktum at det postmoderne fotografiet på 80-tallet førte til en aksept av fotografiet på linje med andre medier. Mange av de postmoderne teoretikerne tok utgangspunkt i 1960-tallet som det tidspunktet fotografiet begynte å få en betydning, for eksempel blant konseptuelle kunstnere og blant performancekunstnere. Mediet ble av disse ofte brukt i sin mest trivielle form til å dokumentere tids- og stedsbundne arbeider. Det er verdt å merke seg at disse teoretikerne i liten grad var interessert i den fotografiske modernismen og diskusjoner som foregikk forut for 60-tallet. Ved å ta dette tiåret som utgangspunkt satte man derfor strek over mediets egen historie fra 1839 og fremover. Jeg tror at dette er noe av årsaken til at fotografiet i dag har en svekket posisjon i kunstfeltet.¹⁶ Et ensidig fokus på fotografiet som indeksikalt og transparent medium



Postkort sendt fra Milano i Tinn på turens siste dag

innenfor samtidskunsten har i stor grad gjort det usynlig i dag. Dette er spesielt tydelig når det teoretiske landskapet nå er et annet og ikke lenger legitimerer fotografiets betydning på samme måte som tidligere.

Det er også viktig å være klar over at det modernistiske fotografiet og det modernistiske maleriet var svært forskjellige. Det amerikanske høymodernistiske maleriet var kunstnerfokuseret og ekspressivt. Bildene ble produsert i stort format, de var abstrakte og de var ofte omgitt av kvasi-filosofisk tankegods. Det modernistiske fotografiet var både i USA, Russland og Tyskland beskjedent i format.¹⁷ Bildene var nært knyttet til hverdagslivet og mange av arbeidene handlet om å se dagligdagse, ofte oversette ting fra et nytt synspunkt. I denne tradisjonen var det også flytende grenser mellom dokumentarfoto og kunst. I så måte kan en si at det er et større slektskap mellom det modernistiske fotografiet og de nye kunstreningene på 60- og 70-tallet. Mange av disse kunstnerne fokuserte nettopp på det trivielle, det oversette og det som *NL1987s* kritiker Åsmund Thorkildsen beskrev som «det flesteparten av oss ikke finner særlig interessant».¹⁸

En kan i dag legge merke til at mange av de mest interessante fotoprojektene som bygger på den fotomodernistiske tradisjonen er å

finne i bøker, magasiner og blant fotojournalister – altså delvis utenfor samtidskunsten. Kanskje er dette i dag fotografiets største styrke, nemlig at det befinner seg i dette mellomfeltet mellom kunst, det hverdagslige, det kommersielle og det folkelige. Fotografiet har en lang tradisjon for dette som jeg tror vi skal verdsette i større grad.

For å kunne forstå et prosjekt som *NL1987* må man ta med begge disse historiene og ikke se fothistorien for seg og historien om samtidskunsten for seg. Prosjektet viser hvordan kunsten selv ofte ikke passer inn i de rigide narrativer som lages av teoretikere og historikere. Fotografene bak *NL1987* sto med en fot i hver tradisjon. Prosjektet bryter med det modernistiske fotografiet på grunn av det kollektive aspektet og ved at det inneholder flere medier (postkort og kart). Samtidig er fokuset på det dagligdagse i fotografiene deres og en forkjærlighet for det dybdeskarpe detaljerte bildet noe som helt klart er hentet fra den fotomodernistiske tradisjonen. Det har vært en utbredt oppfatning at det postmoderne fotografiet innebar et markert brudd med det modernistiske fotografiet. *NL1987* viser oss at dette ikke alltid var tilfelle. Det er nettopp denne sammenstillingen av inspirasjonskilder fra flere og tilsynelatende motstridende kilder som gjør *NL1987* til et så spennende prosjekt.

Et spesielt samarbeid

Et samarbeidsprosjekt der fire fotografer sammen tar hvert enkelt bilde er temmelig unikt både i norsk og internasjonal sammenheng. Ideen oppstod nokså tilfeldig på en utstilling i Oslo der det ble vist fotografier tatt med et Polaroid storformatkamera. Det var et kamera som måtte betjenes av en tekniker fra Polaroid. Polaroid Norge avsto å støtte kvartettens idé om å bruke kameraet til et landskapsprosjekt. Derfor valgte de å gjennomføre samarbeidet med et 8 x 10" storformatkamera i stedet. En annen viktig grunn til at de trodde at dette var mulig å gjennomføre var denne felles interessen for det dagligdagse landskapet. Det er en rekke likheter mellom de individuelle arbeidene til Sandborg, Stinessen, Berntsen og Hauge og *NL1987*. Jeg vil særlig trekke frem fokuset på detaljskarpe gjengivelser og en frontal kamerasynsvinkel. I likhet med i gruppeprosjektet, er typiske elementer som fjorder, fjell og fosser helt fraværende i de individuelle arbeidene. Det er også

forskjeller: *NL1987* ble fotografert i farger, mens de individuelle arbeidene stort sett var gjort i sort-hvitt fotografi. Samarbeidsprosjektet er mer idébasert, mens de individuelle arbeidene har et større fokus på enkeltbildet. Kamerasynspunktet i *NL1987* oppleves dessuten som ekstremt repeterende og det er et påfallende fokus på åpne landskap.

Det er interessant å legge merke til hvordan de selv beskriver samarbeidet. Dersom *NL1987* hadde vært et typisk postmoderne prosjekt, kunne det vært nærliggende å tolke samarbeidet som et radikalt forsøk på å fjerne kunstneren fra arbeidet. Det er imidlertid lite som taler for at fotografene var opptatt av postmoderne ideer om 'kunstnerens død'. Selv beskriver de samarbeidet i mer praktiske termer. Sandborg sier at de ikke hadde bestemt seg for et estetisk program på forhånd, han legger heller vekt på alle kompromissene som de måtte inngå i fremstillingen av hvert enkelt bilde. Det at de brukte et stort og u håndterlig kamera var også viktig: det måtte plasseres på stativ, noe som innskrenket mobiliteten. Bilkjøringen la også rammer for resultatet. De tre ukene som turen varte satt de i bilen og så ut av vinduet med mindre de fotograferte, spiste eller sov. Som Sandborg beskriver:

Vi oppdaget noen ganger at når vi hadde lyst til å ta bilde så var det ikke mulig å stoppe bilen. Så vi måtte kjøre et stykke til før vi fant et sted som vi kunne stoppe bilen og komme oss ut. Og det var jo ikke nødvendigvis det samme stedet som noen hadde sett ett eller annet. For det var veldig mye sånn det skjedde: At vi kjørte bortover veien og så var det noen som sa STOPP, og så så vi oss rundt og sa «Hva var det egentlig vi sa stopp for nå?» Og så var det sånn at vi sa «kanskje det er noe her» Så begynte vi å diskutere det og så var det kanskje noe helt annet enn det vi hadde sett i utgangspunktet som ble fotografert.¹⁹

Sitatet understreker at stedene som de stoppet, var noe som kunne diskuteres og ikke nødvendigvis bestemt når en av dem ropte. Praktiske omstendigheter som hvorvidt det var mulig å parkere, spilte også en rolle. I løpet av turen ble det også skrevet en logg over alle opptakene. I denne kan en lese at de noen ganger lot tilfeldighetene avgjøre resultatet. 21. juni står det følgende i loggen: «Klokken 20:23 ble det bestemt å gjennomføre et eksperiment: om 17 minutter fra 20:23 skal vi stoppe og ta et bilde».

En annen utfordring i *NL1987* var fotografenes samarbeid om hvert enkelt bilde. Selv om *NL1987* var en engangsforeteelse, er prosjektet en svært radikal manipulasjon av kunstnerens subjektivitet. Interessant nok så ikke kvartetten på samarbeidet som noe som devaluerte seriens kunstneriske egenart. Prosjektet var som allerede nevnt basert på vennskap og felles interesser og de etablerte «Stiftelsen Norsk Landskap», slik at de lettere kunne håndtere de økonomiske transaksjonene knyttet til prosjektet. Fotografene så på arbeidet som et felles kunstnerisk uttrykk som krevde en rekke kompromisser. Jens Hauge, for eksempel, forklarer at turen var en mulighet til å se ting med friske øyne og han hadde som mål at det skulle være så lite av ham i bildene som mulig. Han forklarer det på denne måten: «Det er litt sånn at når en spiller et instrument så spiller en på en annen måte når en spiller i et band. En gjør andre ting enn en kan gjøre som soloartist. Bandet skal jo klinge godt i sammen»²⁰ Stinessen har også lignende tanker om samarbeidet:

*Fra å være musiker så er jeg vant til å jobbe sammen med andre. Skape noe felles, ett uttrykk som er basert på flere mennesker. Så for meg var det ikke fremmed tanke i det hele tatt. Johan hadde også spilt en del så han var ikke fremmed for den tanken heller.*²¹

Både Hauge og Stinessen hadde altså en idé om at det de gjorde kunne sammenlignes med det å spille i et band. En kan selvsagt si at en slik analogi bryter sammen når en tenker på at medlemmene i et band spiller ulike instrumenter mens i denne gruppen spilte alle på det samme instrumentet. Men det er verdt å legge merke til at de opplevde at prosjektet var styrt av en felles lagånd, og de var derfor svært kritiske til dem som mente at serien manglet kunstnerisk nerve. Som Sandborg sier: «Vi oppnådde noe som vi ikke kunne ha oppnådd hver for oss»²²

Det skal sies at samarbeid i kunst er alt annet enn nytt. Thomas Crows forskning på det franske nyklassisistiske maleriet, for eksempel, setter spørsmålsteget ved Jacques-Louis Davids genistatus ved å vise at maleriene hans kunne være produkter av mange hender og til og med av mange stiler.²³ Interessant nok er det mest kjente maleriet fra nasjonalromantikken, *Brudeferd i Hardanger* (1848) et samarbeid mellom to individuelt anerkjente kunstnere: Adolph Tidemand og Hans Gude. Førstnevnte var en ekspert i folkelivsmaleri og sistnevnte

i landskapssjangeren. Selv om det gjennom tidene finnes mange eksempler på samarbeid både innen litteratur og billedkunst, hevder den australske kunsthistorikeren Charles Green at slikt samarbeid fikk en ny og viktig rolle i kunsten i overgangen fra modernistisk til postmodernistisk kunst.²⁴ Det som var viktig i disse samarbeidsprosjektene var en manipulering av kunstnerpersonligheten og selve den personlige stilen. Utbredelsen av kunstneriske samarbeidsprosjekter skjedde samtidig som det foregikk en radikal reformulering av kunsten fra 60-tallet og utover. Denne kunsten avviste konvensjonelle definisjoner av kunstobjektet til fordel for undersøkelser av selve kunstbegrepet, kunstnerisk identitet og kunstnerisk arbeid. Kunstnerisk arbeid ble nå gjerne kalt «feltarbeid», og kunne finne sted langt fra atelieret.²⁵

Mellom 1960- og 1980-tallet skjedde det store forandringer i den kunstneriske diskursen. Perioden endte med en aksept og dominans av postmoderne kunst og teori. Når en ser tilbake ser en at en stor del av kunsten på 60- og 70-tallet har blitt beskrevet gjennom teorien fra det neste tiåret. Green mener at denne teorien er utilstrekkelig for å kunne forstå kunsten før 80-tallet.

Greens innsikter er svært relevante også når det gjelder kunstscenen i Norge. Postmodernismen fikk ikke en dominerende betydning i Norge før på midten av 90-tallet. Vibeke Tandbergs fotografier fra 90-tallet, for eksempel, er i så måte eksemplarisk postmoderne kunst som tar opp spørsmål som representasjonskritikk, originalitet og setter spørsmålsteget ved kunstnersubjektivitet. *NL1987* reiser også spørsmål i forhold til kunstnersubjektivitet, men på en annen måte. I likhet med mange av kunstnerne som beskrives i Greens bok, så ble samarbeid og konseptuelle metoder ofte kombinert med håndverk og en tro på bildets kraft.²⁶

Som vi har sett, ønsket fotografene å utvikle en alternativ estetikk, en annen form for skjønnhet. Samtidig ble bildene til ved hjelp av diskusjon og demokrati. Som vi har sett så Berntsen, Sandborg, Stinessen og Hauge på delt forfatterskap på en annerledes måte enn mange postmodernister. At arbeidet ble gjort i fellesskap ble ikke sett på som en nedvurdering av det subjektive. De mente selv at de beholdt en kunstnerisk integritet. Det at de annonserte at de skulle ta nye bilder av Norge gjør også dette tydelig. De hadde med andre ord ikke mistet troen på at fotografiet kunne representere virkeligheten på nye måter.

Men selv om Stinessen, Sandborg, Hauge og Berntsen hevdet at de bevarte sin kunstneriske integritet, må man se gruppearbeidet deres i en større kontekst. Som Charles Green hevder ble spørsmål rundt kunstnersubjektivitet et mer og mer komplekst spørsmål på siste del av 1900-tallet. Fra 60-tallet og utover begynte kunstnere å tenke mer og mer over hvordan de skulle kode seg selv inn i kunstverkene sine. Green advarer oss likevel mot å tro at kunstneren forsvinner helt. I mange arbeider fra 60-tallet og utover blir subjektproblematikk gjort til et spørsmål i seg selv. Selv om kunstnerne bak NL1987 insisterte på at de ikke ga avkall på sin kunstneriske integritet kan det likevel argumenteres for at arbeidet deres er en del av en internasjonal kontekst der spørsmål om subjektivitet ble et stadig mer kontroversielt spørsmål.

Et endret syn på landskap

Et viktig mål for NL1987 var å fornye landskapstradisjonen. Når en går denne intensjonen nærmere etter i sømmene viser det seg at fotografene var langt mer opptatt av amerikansk landskapsfotografi enn norsk landskapstradisjon.²⁷ Det var særlig den amerikanske fotografen Ansel Adams (1902-1984) de var kritiske til. Adams ble sett på som



Ansel Adams: *Moon and Half Dome*, Yosemite National Park, 1960
Preus museums samling

en eksponent for det sublime uberørte landskapet som var modell for utallige postkort og kalendere. «De [Adams arbeider] er veldig avanserte postkort, i sort-hvitt. Litt sånn «arty»²⁸, sa Per Berntsen for noen år siden. Adams var imidlertid en viktig fotograf både for Siggen Stinessen og Per Berntsen tidlig i karrieren. De begynte å arbeide i denne tradisjonen, men i løpet av 80-tallet tok arbeidene deres en annen retning. Et viktig bakteppe for denne forandringen var et endret forhold til det menneskeskapte landskapet som

begynte å vokse frem på 60- og 70-tallet. Dette gjorde at Ansel Adams' fotografier ble betraktet som naive og problematiske blant kunstnere som arbeidet med fotografi.

Adams er kjent for sine utsøkte sort-hvitt fotografier av uberørte landskap. Svært mange av de mest kjente fotografiene hans er fra Yosemite nasjonalpark der han selv arbeidet i mange år. Fotografiet *Moon and Half Dome* (1960), er et godt eksempel på dette. Her ruver det majestetiske og etter hvert ikoniske fjellet Half Dome i Yosemite i et overjordisk lys under en nesten full måne. Ideen bak nasjonalparkene var at de skulle være steder der folk kunne oppsøke den uberørte naturen langt fra det tiltagende industrialiserte samfunnet. Adams trodde sterkt på de helende kreftene i naturen og fotografiene hans er nært knyttet til hans miljøvernengasjement. Bildet av nasjonalparkene, som et stykke urørt natur, ble imidlertid etter hvert problematisk da turismen truet med å overbefolke parkene.²⁹ I utgangspunktet var Adams' arbeider altså en kritikk av moderniteten og hans kamp for nasjonalparkene må sees i lys av dette. På begynnelsen av 70-tallet ble idealet om det totalt uberørte landskapet sett på som en anakronisme siden det var urealistisk å gå tilbake til en sivilisasjon uten inngrep.

En som ble viktig når det gjaldt en ny interesse for det menneskede landskapet var den amerikanske skribenten John Brinckerhoff Jackson. I et lite magasin som het *Landscape* begynte han på 50-tallet å skrive om hverdagslige emner som parkeringsplasser, moteller, campingvogner og bensinstasjoner. Han så en økende motsetning mellom natur og kultur. Samtidig var det en manglende oppmerksomhet blant folk flest om forandringer i deres omgivelser på grunn av landskapets tiltagende urbanisering. Han proklamerte at det ikke fantes noe slikt som et kjedelig landskap, ethvert landskap kunne fortelle en historie. Denne nye interessen for det menneskeskapte landskapet fikk en større utbredelse i løpet av 70- og 80-tallet. Studien *Learning from Las Vegas*, der den kommersialiserte og folkelige arkitekturen ble tematisert, ble publisert i 1972 av arkitektene Robert Venturi og Denise Scott Brown i samarbeid med Steven Izenour. Studien var direkte inspirert av arbeidene til J.B. Jackson.³⁰ For de norske fotografene var særlig utstillingen *New Topographics*, vist på Geoge Eastman House i Rochester (NY) med amerikanske landskapsfotografer, en viktig

inspirasjon. Denne utstillingen fra 1975, som i fjor ble vist på ny i Preus museum, var også inspirert av denne nye interessen for det «uviktige» landskapet. Utstillingen bestod av fotografier av forsteder, utbygging, parkeringsplasser og shoppingsentre. En annen ting som binder *NL1987* og *New Topographics* sammen er det nøkterne fotografiske blikket på omverdenen. I innledningen til katalogen som fulgte utstillingen uttalte Nicholas Nixon, som var en av fotografene: «Verden er uendelig mer interessant enn noen av mine meninger om den. Dette er ikke en beskrivelse av en stil eller kunstnerisk holdning, men en dyp overbevisning.»³¹ Robert Adams, en annen av fotografene, uttalte at han ville unngå å ta bilde av fjell, og at han var kritisk til tidligere tiders lidenskap for fjelltopper. New Topographics-fotografene ønsket å fjerne seg fra sentimentaliteten i amerikansk populærfoto, og deres arbeider var også en reaksjon mot sublim og ekspresjonistiske fotografer som Minor White og Ansel Adams. Selv om Robert Adams innrømmet at Ansel Adams hadde influert ham tidlig i karrieren, understrekte han at arbeidene hans var annerledes. De andre fotografene var også kritiske til Adams' arbeider. Joe Deal, for eksempel, uttalte at «da jeg faktisk dro til Yosemite [der Adams tok mange av fotografiene sine] var det som å se alt i anførselstegn».³² Med andre ord opplevde disse fotografene at det uberørte «nasjonalpark-landskapet», Ansel Adams' varemerke, hadde blitt en utslitt klisjé tømt for kritisk potensial. At disse tankene kunne overføres til det norske landskapet er ikke så overraskende, gitt alle de spektakulære turistbildene av fjorder, fjelltopper og fosser som finnes i Norge.

Det er viktig å nevne at *NL1987* ble laget et tiår etter New Topographics-utstillingen. Stinessen sier at det som fascinerte han med New Topographics, utover at at fotografenes stil var objektiv per se, var nøkternheten og avstanden de hadde til landskapene. Han sier:

*At de [New Topographics-fotografene] ikke hadde et standpunkt har jo vært hovedforklaringen. Men jeg mener at det er stikk motsatt, det er så tydelig det de gjør. De har bare hatt en annen formal metode, en annen strategi på hvordan de behandlet landskapet.*³³

Stinessen forklarer at New Topographics-fotografenes fremgansmåte var en annerledes kunstnerisk metode, og understreker dermed at en kunstner aldri kan unngå å ha et synspunkt, en agenda eller metode.

Så selv om det er åpenbare likheter mellom New Topographics og *NL1987* når det gjelder å nedtone fotografen, så er det nok en gang interessant å legge merke til oppfatningen om at *NL1987* hadde et distinkt kunstnerisk uttrykk.

Interessen for nye typer landskaper var ikke kun noe som opptok New Topographics-fotografene. Kunstneren Robert Smithson, for eksempel, introduserte nye og alternative steder for kontemplasjon og ensomhet. I en av sine tekster hevdet han:

*En trenger ikke å forbedre Yosemite, alt en trenger er å tilby veier inn og overnatting. Men dette forringer den originale definisjonen av villmark som et sted uten menneskelig innblanding. I dag er Yosemite mer som en urbanisert villmark med sine uttak til elektrisitet for campere, og sine klessnorer som henger mellom furuene. Der er ikke så mye rom for kontemplasjon i ensomhet [...]. På mange måter er de mer ydmyke og til og med degraderte stedene forlatt i kjølevannet av gruedrift en større utfordring for kunsten, og en større mulighet for å være i ensomhet.*³⁴

Oppfatningen om at det industrielle landskapet kunne bli sett på som visuelt interessant er også uttrykt i Michelangelo Antonionis film *Rød ørken* (1964). Historien er lagt til et industriområde i Ravenna. I filmen blir vi vist fabrikker, maskiner og en tungt forurenset elv - alt fotografert i pastelfarget røyk og tåke. Til tross for at filmen av mange ble forstått som en kritikk av slike steder og dermed en implisitt kritikk av den ødeleggende påvirkningen de kunne ha på mennesker, hevdet filmskaperen at filmen også handlet om slike steders skjønnhet. Antonioni forsøkte dessuten å vise hvordan vi mennesker hele tiden tilpasser oss nye omgivelser.³⁵

Hvis en løfter blikket fra kunstfeltet ser en på 70- og 80-tallet en mer generell interesse for det utbygde landskapet i en rekke prosjekter som befinner seg i grenselandet mellom dokumentasjon og kunst. Det amerikanske *The Rephotographic Survey Project*, for eksempel, var et prosjekt som i 1977 lokaliserte og re-fotograferte steder som hadde blitt fotografert av amerikanske ekspedisjonsfotografer på 1800-tallet. Målet var blant annet å vise frem endringer som hadde skjedd i landskapet i løpet av de siste hundre år, noe som ble svært synlig siden motivene og utsnittene var identiske. I denne sammenheng må det nevnes at

Per Berntsen gjorde et lignende prosjekt i Vestfjorddalen ved Rjukan som resulterte i fotoserien og boken *Forandringer* i 2005.³⁶ Noen av de originale fotografiene var tatt av norske «ekspedisjonsfotografer» som Anders Beer Wilse og Knud Knudsen.

I tillegg til *The Rephotographic Survey Project* var det flere større foto-dokumentariske prosjekter. På begynnelsen av 80-tallet ble det omfattende franske prosjektet *DATAR* satt i gang. Prosjektet hadde et pedagogisk mål – det skulle gjennom visuell dokumentasjon opplyse og vise allmennheten hvordan landskapet hadde endret seg på grunn av tiltagende urbanisering. På slutten av 80-tallet ble det satt i gang et lignende svensk prosjekt, *Ekodok-90*. I de to sistnevnte prosjektene ble fotografene bedt om å dokumentere med sin individuelle stil og fremgangsmåte. De baserte altså ikke sine bilder på tidligere fotografiske forbilder slik *The Rephotographic Survey* gjorde.

Selv om Ansel Adams ble kritisert for å fokusere på det naturskjønne i sine bilder vil jeg argumentere for at det ligger et element av «ny sublimitet» i prosjekter som *New Topographics* og *NL1987*. I *NL1987* er dette tydelig i en forkjærlighet for åpne landskaper og for landskaper med utbygging og anleggsarbeid. Sistnevnte kan vi se i et fotografi som *Norsk Landskap nr. 108, Aga, Hordaland*. (s. 52) Bildet domineres av en fjellside og en tåketung himmel som henger over oss. I bunnen av fjellsiden hviler en gravemaskin på en enorm haug av jord og stein. Et annet eksempel er *Norsk Landskap nr. 90, Røros, Sør-Trøndelag III* (s. 46) der vi konfronteres med et stort planert område bestående av en grusvei, flekker av vegetasjon, steiner, grus og sand. Et brunt tregjerde deler bildet i to. Bak dette ser vi en byggeplass, uferdige hus, en heisekran, slagghaug og åskam i det fjerne. Hele scenen har noe uferdig og rått over seg, et glimt av kaos i det ordnete. I denne sammenhengen er det verdt å nevne at de sublimе landskapene allerede på 1800-tallet skal ha mistet sin effekt på betrakterne. Det eksisterte utallige fortellinger om turister som opplevde at kjente attraksjoner ikke hadde noen effekt på dem.³⁷ Det store antallet dikt, reiseskildringer, malerier og illustrasjoner av disse kjente attraksjonene hadde kommet mellom betrakteren og deres opplevelse av det de så. Med dette som bakteppe er det fristende å lese postkortene som er inkludert i *NL1987* som påminnelser om de utslitte billedmessige klisjeene som har gjort



Postkort fra Røros

det vanskelig å se det «norske landskapet». Dette er spesielt slående om vi sammenligner sistnevnte bilde med postkortet fra Røros inkludert i *NL1987*. På dette kortet presenteres vi for den kjente klisjeen av byen: en snødekt pittoresk hovedgate på Røros. *Norsk Landskap nr. 90* presenterer den sublimе motsatsen.

NL1987 ble utstilt samme år som *Altakraftverket* ble tatt i bruk. I ettertid kan en kanskje si at prosjektet tematiserer noen av kontroversene i denne miljøvernssaken på 80-tallet. Likevel er ikke *NL1987* et uttalt miljøkritisk prosjekt. Fotografene bak *NL1987* hadde først og fremst estetiske grunner for å fotografere endringene i landskapet. Akkurat dette gjør *NL1987* fortsatt til et provoserende og radikalt prosjekt kanskje spesielt utenfor kunstfeltet. Har vi egentlig tatt innover oss endringene som har skjedd og som skjer i landskapet? Kontroversene rundt installasjonen av høyspentmaster i Hardanger viser at svært mange tror at landet vårt fortsatt ser ut som i nasjonalromantikkens epoke. Utbyggingen av Hardanger har blitt fremstilt som inngrep i uberørt hardangernatur, til tross for at dette området har vært tungt industrialisert siden begynnelsen av 1900-tallet.³⁸ Det nasjonale landskapet består for mange fortsatt av fjorder, fjell og fosser. At «det norske» landskapet er grått, kjedelig og beskjedent er de færreste enige i. *NL1987* viser oss at det er *det også*.

Christine Hansen

Litteratur

Adams, Robert et. al. (1975). *New Topographics: Photographs of a Man Altered Landscape*, (red. Willam Jenkins), Rochester, NY: George Eastman House.

Adams, Robert, et. al. (2009). *New Topographics*, (red. Britt Salvesen), Tucson/Rochester: Center for Creative Photography, University of Arizona and George Eastman House International Museum of Photography.

Antonioni, Michelangelo, (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. (red. C. Carlo, G. Tinazzi, and Marga Cottino-Jones). Amerikansk utgave ved Marga Cottino-Jones. St. Paul, New York: Marsilio Publishers.

Berntsen, Per, (2005). *Forandringer, Rjukan: Norsk Industriarbeidermuseum*

Crimp, Douglas, (1980). "The Photographic Activity of Post-modernism" i: *October*, Vol. 15. (s. 91-101).

Crow, Thomas, (1995). *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Elkins, James and Rachel Ziady DeLue (red). (2008). *The Art Seminar. Landscape Theory*, Routledge, New York.

Green, Charles, (2001). *Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hansen, Christine, (2012). *A Trip through the Ordinary Norwegian Landscape. Perspectives on Photography's role in Contemporary Art*, PhD-avhandling, Bergen: Universitetet i Bergen.

– (2012). "Hardangersaken og visualiseringen av et nasjonalt landskap" i *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 3, Oslo: Universitetsforlaget s. 248-258.

– (2010). "På veien. Refleksjoner omkring—reiseaspekt i Norsk Landskap 1987" i *Kunst og Kultur*, nr. 4, Oslo: Universitetsforlaget, (s 224-235).

– (2010) "Rent mekanisk uten kontroll. Fotografiet og dets vanskelige forhold til åndelighet" i: *Talende Bilder*, (red. Sigrud Lien og Caroline Serck-Hanssen), Oslo: Spartacus. Scandinavian Academic Press, (s. 201-214).

Jørgensen, Paul A. (1987). "Norsk Landskap 1987. –Et annet land på mattskiven", *Prisma Nytt*, nr 20, Henie Onstad Kunstsenter.

Krauss, Rosalind, (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London/Cambridge: MIT Press.

Larsen, Peter, (2004). *Album. Fotografiske motiver*, Oslo/København: Spartacus/Tiderne Skifter.

Meyer, Robert, (1987). "Fotografisk Gruppearbeide", *Aftenposten* 7. september.

Sandborg, Johan, Siggen Stinessen, Jens Hauge og Per Berntsen, (1987). *Prosjektbeskrivelse*.

Savik, André, (1987), *7000 km gjennom Norge: En reise i bilder*, artikkel, ukjent kilde.

Smithson, Robert, (1979). *The Writings of Robert Smithson*, red. Nancy Holt. New York: New York University Press.

Solomon-Godeau, Abigail, (1991). "Photography after Art Photography", i Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, Practices*, Minneapolis: Media & Society 4, University of Minnesota Press.

Spaulding, Jonathan, (1995). *Ansel Adams and the American Landscape. A biography*. Los Angeles/London University of California Press.

Thorkildsen, Åsmund (1987). "Den alternative turisme", i *Drammens Tidende*, 5. september.

Veiteberg, Jorunn (red.). (1999). *Kunstfotografi i Norge. Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Oslo: Bonytt Forlag.

Noter

- 1 Denne artikkelen er basert på min doktoravhandling A Trip through the Ordinary Norwegian Landscape. Perspectives on Photography's role in Contemporary Art, Universitetet i Bergen 2012. Deler har vært publisert i «På veien. Refleksjoner omkring reiseaspektet i Norsk Landskap 1987» i: Kunst og Kultur 04/2010, Oslo: Universitetsforlaget, s. 224-235 og i: «Rent mekanisk uten kontroll. Fotografiet og dets vanskelige forhold til åndelighet» i Talende Bilder, (red. Sigrid Lien og Caroline Serck-Hanssen) Oslo: Spartacus. Scandinavian Academic Press, s. 201-214
- 2 Paul A. Jørgensen, Norsk Landskap 1987. –Et annet land på mattskiven, Prisma Nytt nr 20 1987, Henie Onstad Kunstsenter, s 14.
- 3 Johan Sandborg, Siggen Stinessen, Jens Hauge og Per Berntsen, Prosjektbeskrivelse, 1987
- 4 Jørgensen (1987), s. 14.
- 5 Øyvind Storm Bjerke, «Vannskiller og veiskiller 1970-1985» i: Kunstfotografi i Norge. Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum.(red. Jorunn Veiteberg), Oslo: Bonytt Forlag, 1999, s.40.
- 6 André Savik, 7000 km gjennom Norge: En reise i bilder, (artikkel, ukjent kilde)
- 7 Opplysningene om utstillingen er hentet fra kunstnerne og fra avisartikler.
- 8 Intervju med Siggen Stinessen, Horten, desember 2006.
- 9 Robert Meyer, «Fotografisk Gruppearbeide», Aftenposten 7. september, 1987
- 10 Åsmund Thorkildsen, «Den alternative turisme», i Drammens Tidende, 05. september 1987
- 11 Øystein Ustvedt, «Fotografi som kunst og kunst som fotografi 1987- 1992», i: (ed.) Veiteberg (1999), s. 80.
- 12 For en nærmere diskusjon se Abigail Solomon-Godeau: «Photography after Art Photography», i: Abigail Solomon-Godeau, Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, Practices, Minneapolis: Media & Society 4, University of Minnesota Press, 1991
- 13 Krauss, R. (1985): «Notes on the Index: Part 1» og «Notes on the Index: Part 2» i: Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, London/Cambridge: MIT Press, s. 196-220 og Douglas Crimp «The Photographic Activity of Postmodernism» i: October, Vol. 15. (Winter, 1980), s. 91-101
- 14 For diskusjon av Peirces begreper se Peter Larsen: «Tegnet», i: Peter Larsen: Album. Fotografiske motiver, Oslo/København: Spartacus/Tiderne Skifter, 2004.
- 15 Solomon-Godeau (1991), s. 115
- 16 De to siste Documenta-utstillingene i Kassel er eksempler på at fotografiet er så godt som fraværende i samtidskunstfeltet.
- 17 Jeg tenker her på fotografer som Walker Evans, Aleksandr Rodchenko og August Sander.
- 18 For en diskusjon av NL1987 og Dag Alvengs *Vegger* i lys av minimalisme og konseptuell kunst se kapitel 3 i Hansen (2012).
- 19 Intervju Johan Sandborg, Bergen, desember 2006
- 20 Intervju Jens Hauge, Lærdal desember 2006
- 21 Intervju Stinessen (2006)
- 22 Intervju Sandborg (2006)
- 23 Thomas Crow, Emulation: Making Artists for Revolutionary France. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1995
- 24 Charles Green. Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- 25 Green (2001), s. xii.
- 26 Eksempler på dette er Bernd og Hilla Becher, The Boyle Family, Anne og Patrick Poirier og Helen Mayer Harrison og Newton Harrison. For en nærmere diskusjon av disse se Green (2001)
- 27 For en diskusjon av dette se kapitel 5 i Hansen (2012). For en diskusjon av NL1987 sett i lys av norsk landskapstradisjon se kapitel 4 i Hansen (2012)
- 28 Intervju Berntsen, Geilo, Mai 2007
- 29 Jonathan Spaulding, Ansel Adams and the American Landscape. A biography. Los Angeles/London University of California Press, 1995, s. 233
- 30 Britt Salvesen, «The New Topographics» i Adams, Robert, et. al. New Topographics. Tucson/Rochester: Center for Creative Photography, University of Arizona and George Eastman House International Museum of Photography, (2009), s 23.
- 31 William Jenkins, «New Topographics» i Robert Adams et. al New Topographics: Photographs of a Man Altered Landscape, Rochester, NY: George Eastman House 1975.
- 32 Ibid
- 33 Intervju Stinessen (2006)
- 34 Robert Smithson, «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape», i The Writings of Robert Smithson, red. Nancy Holt. New York: New York University Press, 1979, s.124-125
- 35 Michelangelo Antonioni, The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema. Ed. C. Carlo, G. Tinazzi, and Marga Cottino-Jones. American edition by Marga Cottino-Jones. St. Paul, New York: Marsilio Publishers, 1996, s , 288.
- 36 Berntsen, Per, (2005). Forandringer, Rjukan: Norsk Industriarbeidermuseum
- 37 Rachel Ziady DeLue, «Elusive Landscapes and Shifting Grounds», i: red. James Elkins and Rachel Ziady DeLue, The Art Seminar. Landscape Theory, Routledge, New York, 2008, s. 5
- 38 For en diskusjon av dette se min artikkel «Hardangersaken og visualiseringen av et nasjonalt landskap» i Nytt Norsk Tidsskrift 3/2012, Oslo: Universitetsforlaget, s. 248-258