

Jeg fant, jeg fant

Hanne Hammer Stien

I eventyret «Prinsessa som ingen kunne målbinde»¹ verdsetter Askeladden hverdagslige ting. På samme måte ser A K Dolven i kunstprosjektet «jeg fant jeg fant – alt er ikke som du tror det er, ser du» verdien i materiale som hun mer eller mindre tilfeldig har kommet over eller funnet. Det være seg et gammelt familiefotografi, kampesteiner, dagslys, samiske eventyr og sagn, formen til en gatelykt eller stemmene til folk fra Bodø. Til sammen består kunstprosjektet laget spesielt til Stormen, kulturkvartalet i Bodø, av fire installasjoner.² I disse installasjonene er det funnede materialet bearbeidet, eller satt direkte inn i en kunstnerisk sammenheng. Fordi materialet på denne måten får nye sammenhenger og nye funksjoner, forskyves materialets betydninger, og den kunstneriske kontekstualiseringen gjør oss oppmerksom på materialet – det trer frem for oss.³

Gjennom bruk av funnet materiale forholder Dolven seg i kunstprosjektet til Stormen til en velkjent kunstnerisk metode. Marcel Duchamp (1887–1968) er den som er mest kjent for å benytte hverdagslige gjenstander i en kunstnerisk sammenheng, og begrepet «readymade» dukket første gang opp i en kunstnerisk kontekst i tilknytning til hans kunst.⁴ Men der «readymade» vanligvis betegner masseproduserte, hverdagslige gjenstander som ikke har et kunstnerisk formål, utvider Dolven en tradisjonell betydning av begrepet når hun både benytter seg av masseproduserte gjenstander, ting fra naturen, kulturarven og ideer eller former i sine installasjoner.⁵ For Dolven er det i hovedsak den betydningsforskyvningen som finner sted som er viktig. Og fordi det funnede materialet har tilknytning til Bodø og andre steder i Nord-Norge, endrer betydningsforskyvningen ikke bare vårt bevissthetsforhold til det aktuelle materialet, men også til stedene som materialet referer til. Slik kan Dolvens prosjekt sies å ha en stedsspesifikk dimensjon, som på den ene siden handler om den enkelte

¹ I eventyret «Prinsessa som ingen kunne målbinde» plukker Askeladden opp ting som han finner langs veien og roper ut: «Jeg fant, jeg fant». Tingene, som brødrene hans overser og synes er ubetydelige, blant annet en død skjæreunge, et bukkehorn og en skosåle, bidrar til at Askeladden målbinde prinsessen og vinner både henne og halve kongeriket. Asbjørnsen og Moe 2012 (1841)

² Kulturkvartalet i Bodø er tegnet av arkitektene Daniel Rosbottom og David Howarth ved DRDH Architects i London og har tittelen «Urbane figurer».

³ Heidegger 2007 (1927): 96

⁴ Duchamp er mest kjent for verket *Fontene* som første gang ble vist på Armory Show i New York i 1917. *Fontene* består av et pissoar som er satt opp-ned på en sokkel og signert «R. Mutt». Fincher-Rathus 2004: 201

⁵ Begrepene «objet trouvé» og «found object» benyttes også for å beskrive den samme metoden å produsere kunst på.

installasjonens plassering i de fysiske omgivelsene, og på den andre siden fungerer diskursivt. Ved å kontekstualisere funnet materiale med tilknytning til steder i Nord-Norge, undersøker Dolven de kulturelle forståelsene av landsdelen, og slik vektlegger hun Nord-Norge som en dynamisk, foranderlig og også imaginær størrelse.

Skrapemerker

På fondveggen i bibliotekets hovedsal er det plassert et sorthvitt fotografi i stort format (3,5x5,25 m.). Utgangspunktet for installasjonen *Skrapa komager* er et familiefotografi som Dolven har fattet interesse for. Fotografiet, som tilhører fotograf Rune Johansen, og kommer fra Johansens familie i Beiarn i Nordland, er opprinnelig tatt rundt 1900.⁶ I installasjonen er fotografiet forstørret, overført til lerret og plassert inn i en lysboks. Ettersom det var Johansen som gjorde Dolven oppmerksom på fotografiet har hun oppført ham som samarbeidspartner for kunstverket. Dette er betegnende for Dolvens måte å arbeide på, der samarbeid med folk med spesialkunnskaper eller folk som har tilknytning til enkeltsteder og enkelte kontekster inngår som en viktig del av prosessen med å utarbeide det endelige kunstverket.

Fotografiet i *Skrapa komager* viser et eldre ektepar som sitter på en steintrapp foran et laftet trehus.⁷ Fordi det umiddelbart er tydelig at fotografiet er av historisk karakter, rettes betrakterens oppmerksomhet først og fremst mot studiet av det historiske dokumentet. Ved nærmere øyesyn er det en detalj i bildet som overrumpler betrakteren og overskygger en mer distansert studie av bildet: Der mannens sko en gang har vært avbildet, er det kun skrapemerker i fotografiets overflate tilbake. I *La chambre claire : note sur la photographie* (1980) bruker Roland Barthes begrepene «studium» og «punctum» for å beskrive hvordan fotografier virker på oss. Overfor de fleste fotografier hevder han at vi føler det han kaller en middels-affekt. Fotografiene vekker en allmenn, så og si høflig interesse.⁸ I enkelte tilfeller forekommer det likevel avbrudd i dette «studium», og vår oppmerksomhet skjerpes. Det er

⁶ Rune Johansen ble født i Bodø i 1957. Han er autodidakt fotograf, og slo gjennom som kunstner etter å ha deltatt på Høstutstillingen i 1990. Etter at han mottok Statens garantiinntekt for kunstnere i 2003, begynte han å arbeide som kunstner på heltid. Ved siden av utstillingsvirksomheten har Johansen siden 2004 gitt ut seks fotobøker på Forlaget Press.

⁷ Det er Hanna Margrete Bendiksdatter (1850–1929) og Kristian Albrigtsen («Oskrestian») (1846–1931) som er avbildet.

⁸ «Det er gjennom dette *studium* at jeg interesserer meg for mange fotografier, enten ved at jeg oppfatter dem som politiske vitnesbyrd eller gledes av dem som gode historiske scener, for det er gjennom min kultur (denne konnotasjonen er tilstede i ordet *studium*) at jeg blir deltagende i disse figurene, ansiktsuttrykkene, gestene, omgivelsene, handlingene.» Barthes 2001: 38

dette Barthes kaller fotografiets «punctum».⁹ Han beskriver for eksempel hvordan en enkelt detalj i et fotografi kan føre til at vår interesse overfor fotografiet forandres intenst, «(...) som i et lynnedslag.»¹⁰ Skrapemerkene på familiefotografiet fungerer akkurat som et slikt avbrudd, og tittelen på verket, *Skrapa komager*, peker på fotografiets «punctum» – bildets sår. I kontrast til komager, som er myke og behagelige – komager er et tradisjonelt samisk sommerfottøy laget av lær¹¹ – fremstår handlingen som ligger bak skrapemerkene, i all sin enkelhet, som hard og voldelig.

Dolvens appropriasjon av familiefotografiet i *Skrapa komager* er med på å gjøre fotografiet til et offentlig anliggende. Størrelsesdimensjonen på verket understreker transformasjonen som skjer, fra en privat til en offentlig kontekst. Noe som gjør at *Skrapa komager* i stedet for å ringe inn de avbildede enkeltindividene fungerer som en referanse til en generell historisk kontekst: Etter andre verdenskrig kulminerte fornorskningen av samene.¹² Dette førte til at samiske markører, som bekledning, språk og andre symboler, i tiltagende grad ble fjernet, og samisk kultur forsøkt slettet fra både det individuelle og det kollektive minnet.¹³ Ut over at *Skrapa komager* viser til denne historiske situasjonen og dens betydning i dag, tematiserer verket generelle mekanismer knyttet til produksjon av minne, identitet og historie. For hvilke minner er det som velges ut, og hvilke minner er det som velges bort? Og hvem er det som gis autoritet til å gjøre disse valgene? Etersom bibliotek, museer og arkiver blant annet forstås som minneinstitusjoner hvis oppgave det er å ivareta samfunnets kulturarv – dets kollektive minne – er minnetematikken i *Skrapa komager* særlig aktuell.¹⁴ For uten en felles hukommelse mister menneskene evnen til å forstå fortiden, erkjenne samtiden og skape fremtiden.¹⁵ Ideen om bibliotekets betydning i et fremtidsperspektiv er også aktuell all den tid folkebibliotekenes bruk peker mot biblioteket som en kulturell møteplass, et oppholdsrom og et kunnskapssenter, og biblioteket gjennom disse funksjonene får en rolle i forbindelse med

⁹ «Denne gangen er det ikke jeg som oppsøker elementet (som når jeg undersøkte feltet for *studium* med min overlegne bevissthet), men elementet som skytes frem fra scenen, lik en pil som gjennomborer meg. (...) Et fotos *punctum* er denne tilfeldighet som *treffer meg* (men som dessuten martrer meg, piner meg).» Barthes 2001 (1980): 38

¹⁰ Barthes 2001 (1980): 63

¹¹ Komager er laget av bjørkegarvet reinskinn med såle av lær fra sel eller ku.

¹² Minde 2005: 13–17

¹³ For mer om begrepene individuelt og kollektivt minne, se Erll 2008.

¹⁴ Salvesen, <http://www.nbbs.no/bibliotekhistorie.htm>, lastet og lest 10.11.2014, publiseringsdato ikke oppgitt, unummerert.

¹⁵ Se for eksempel Ydse 2007 og Thorhauge og Larsen 2008.

integrering og inkludering i samfunnet.¹⁶

Minneteknologier

Minnetematikken som er til stede i *Skrapa komager* har relevans også når det gjelder *Eventyrsteinen*. Installasjonen, som er plassert i et utendørs atrium i øverste etasje av biblioteket, består av en fem tonns kampestein¹⁷ donert av Gunn Helmersen i Gildeskål og et lydspor. Lydsporet baserer seg på en joik og et utvalg av samiske eventyr og sagn med tilhørighet i Nord-Norge. Eventyrene og sagnene er hentet fra Just Knud Qvigstads¹⁸ *Lappiske Eventyr og Sagn* (1927), og leses opp av skuespiller Marit Adeleide Andreassen på nordlandsdialekt.¹⁹ Joiken, som i teksten sies å være en beskjed til de neste generasjonene om å hjelpe de trengende og ikke støtte de rike eller tjene de store, er det mor og datter Biret Elle Balto og Laila Somby Sandvik som fremfører på samisk.²⁰ På denne måten hører vi samisk i et par minutter av de to timene lydsporet varer, et truet språk som er utgangspunktet for eventyrene og sagnene som her fremføres på nordnorsk.

Ifølge teknofilosofen Bernhard Stiegler opererer vi mennesker med tre minnesystemer: et biologisk minnesystem basert på genetisk informasjonsoverføring via arv, det psykiske som omfatter hjernens og nervernes nettverk av minner og impulser, og det tekniske som dekker memoteknikker som skrift og andre hjelpemidler, deriblant fotografi.²¹ Når det gjelder det tekniske minnesystemet utvider arkeologer gjerne dette til å inkludere alle slags gjenstander.²² På bakgrunn en slik utvidelse oppfattes den historiske bruken av stein, for eksempel i hedenske gravskikker, som en minneteknologi. Det kan likevel være vanskelig å skille mellom naturlige ansamlinger av stein og kampesteiner, og menneskeskapte forsvarsverk, våpenlager eller gravhauger.

¹⁶ Aune 2012: 3

¹⁷ En kampestein er en frittliggende steinblokk, gjerne med en rundaktig form.

¹⁸ Just Knud Qvigstad (1853-1957) var en norsk språkforsker. Han var rektor ved Tromsø lærerskole i perioden 1883–1910 og 1912–20, og han var kirke- og undervisningsminister i W. Konows regjering i perioden 1910–12. Se Store norske leksikon, https://snl.no/Just_Knud_Qvigstad, lastet og lest 10.11.2014, publisert 27.07.2012, forfatter ikke oppgitt, unummerert.

¹⁹ Eventyrene og sagnene ble samlet inn på begynnelsen av 1900-tallet. I forbindelse med innspillingen av lydsporet er de utvalgte eventyrene og sagnene gitt en samtidig norsk språkdrakt.

²⁰ Innspillingen er fra 1976.

²¹ Stiegler 2010

²² Røssaak 2013: 145

Også *Eventyrsteinen* kan fungere som en slags hukommelsesstein.²³ Selv om steinen ikke bærer spor etter bruk eller har inskripsjon, er det ikke vanskelig å forestille seg at den kan ha hatt en minneteknologisk funksjon. Lydsporet som spilles av kommer innenfra steinen – det er som om steinen snakker til oss. I geologisk forstand er kampesteinen også bærer av biologisk minne. Denne minnefunksjonen understrekes av at *Eventyrsteinen* er i stadig transformasjon grunnet de ytre påvirkningene på installasjonen. For eksempel vil lavet som vokser på steinen forandre karakter, og regn og snø bidra til at installasjonen til ulike årstider ser forskjellig ut. Ettersom *Eventyrsteinen* på en gang er natur- og kulturvendt, ringer verket inn den komplekse relasjonen mellom natur og kultur. Mens moderniteten bidro til at det i vestlig tenkning oppsto et skille mellom natur og kultur, forsøker tenkere som vitenskapssosiolog og antropolog Bruno Latour i dag å oppløse et slikt skille.²⁴ *Eventyrsteinen* kan oppleves som et bidrag nettopp til denne diskursen.

Kunstverkets tematisering av det komplekse forholdet mellom natur og kultur fører oppmerksomheten over mot tradisjonell samisk kultur og naturreligion der steiner og fjell har en viktig posisjon, og der seidi – hellige offersteder – ofte er plassert i tilknytning til naturlige ansamlinger av stein eller kampesteiner. Fordi det tradisjonelle samiske kulturlandskapet på denne måten går i ett med naturlandskapet, gir det ingen mening å skille mellom natur og kultur, og grensen mellom materiell og immateriell kultur fremstår samtidig som glidende. Naturens og stedenes betydning i kulturen formidles gjennom eventyr, sagn og joik, og navngivning har stor betydning. I en slik sammenheng har Qvigstads arkiv og Biret Elle Balto og Laila Somby Sandviks joik en særlig verdi som kulturarv. Gjennom å aktivere denne kulturarven i *Eventyrsteinen* minner Dolven oss på et overordnet nivå om å ta vare på de fortellingene vi omgir oss med, samtidig som hun oppfordrer oss til å legge øret mot steinen og lytte.

Interaktivt monument

I *Bodøstemmer 2014* handler det også om å lytte, og minnetematikken er igjen tilstedeværende i dette verket. Installasjonen, som er plassert utenfor den delen av biblioteket som vender ned mot Bodøs havn, har form som en overdimensjonert lyktestolpe (18 m.) – den likner lyktestolper man finner på en hvilken som helst havn i Norge.²⁵ Armaturet er vendt mot bygningen, og lysstrålen – spotlighten – skaper på denne måten en utendørs scene for byens

²³ Eriksen 2007: 93ff

²⁴ Latour 2003 (1993)

²⁵ Dolven har samarbeidet med arkitekt Sami Rintala om denne installasjonen.

befolkning. På bakken der lysstrålen treffer er det plassert en Cry Baby-pedal på en lav sokkel. Denne typen pedal benyttes vanligvis for å lage en gråtende effekt av elgitarspill, men i stedet for gitarspill er lydsporet som avspilles når man trækker på pedalen basert på stemmene til folk fra Bodø; stemmene til fotballspillere fra Bodø/Glimt, en oldemor i samtale med sine to oldebarn, en nyfødt baby og en ung blogger. Av stemmene som er valgt ut er det laget små lydfiler som varer i 2–5 sekunder. Med referanse til andre verk av Dolven, blant annet *Untuned Bell* (2010), er det nærliggende å tenke på de små bolkene av lyd som klokkeklang; det å trække på pedalen fungerer som å ringe med en klokke. Klokken som ble benyttet til *Untuned Bell* ble i sin tid fjernet fra Oslo Rådhus fordi den ble sett på som ustemt i forhold til de 49 andre klokkene i klokketårnet, og frem til Dolven tok den i bruk sto den stum på bakken. Dolven reinstallerte klokken temporært på Tullinløkka²⁶, noen hundre meter fra Rådhuset, og lot publikum spille på klokken ved å trække på en Cry Baby-pedal. Tullinløkka, som en gang var en sentral møteplass i Oslo, blant annet benyttet til politiske møter og manifestasjoner, ble på denne måten reaktivert, og publikum fikk anledning til å bruke klokken til å varsle om – eller påkalle – historien. På lignende vis kan *Bodøstemmer 2014* i fremtiden komme til å få en funksjon som en påminnelse om 2014. Installasjonen har i tillegg en dimensjon og en vertikalitet som påminner om et monument, et minnesmerke. Men i motsetning til et tradisjonelt monument er estetikken som benyttes i *Bodøstemmer 2014* hverdagslig, og de som minnes er hverdagsmennesker, i kontrast til monumentenes konger, hærførere og oppdagelsesreisende.

Landskap

Hva vi hører og hva vi ser avhenger til enhver tid av hvilket perspektiv vi anlegger på tingene, enten det er bevisst eller ubevisst. For eksempel påvirkes vårt syn på det nordnorske landskapet av de perspektivene kunstnere skaper, ettersom landskapet og naturen står sentralt i kunstneres behandling av Nord-Norge.²⁷ Med installasjonen *Change my way of seeing seeing is about thinking* plasserer Dolven seg inn i en landskapsmaleritradisjon knyttet til Nord-Norge. Samtidig har verket klare referanser til en modernistisk, abstrakt maleritradisjon. Installasjonen består av 272 malerier i samme format (20 x 40 cm.) og en naturstein på 19 tonn, donert av Gunn Helmersen i Gildeskål. To av maleriene har en mørk palett, mens de resterende bildene har en dus palett – de er nærmest hvite. Maleriens

²⁶ Den 1.5 tonn tunge klokken ble hengt på en vaier 20 meter over bakken mellom to stålsøyler som var plassert med 30 meters avstand.

²⁷ For mer om Nord-Norge i kunsten, se Høydalsnes 2003.

horisontale format, og det vannrette, transparente feltet i maleriene som kan minne om en horisont, bidrar til å påkalle landskapsmaleritradisjonen. Den romantiske maleren Peder Balkes (1804-1887) landskapsmalerier med motiver fra Nord-Norge er i denne sammenhengen en interessant referanse.²⁸ Selv om Balke i sine malerier fokuserte på naturens storslagenhet, er Dolvens maleriske prosjekt og hans sammenlignbart når det kommer til den duse fargepaletten så vel som den fysiske arbeidsprosessen. Balke var utdannet dekorasjonsmaler og frigjorde seg i stor grad fra tradisjonelle maleriske metoder. Når det gjelder Dolven, så har hun malt maleriene i dagslys, og som en performativ gest har hun gjentatt den samme maleprosessen for hvert enkelt maleri. Til å begynne med har Dolven tilført aluminiumen som utgjør grunnlaget for maleriene slag, for deretter å anodisere aluminiumen for å skape feste for malingen. Etter dette har hun grunnet aluminiumen med ghesso, før hun i store strøk har påført oljemaling med en svak cadmium oransje farge i de hvite maleriene. Effekten av dette er at det oppleves som om lyset kommer innenfra bildene. Det abstrakte, men samtidig ekspressive uttrykket i enkeltmaleriene, og verkets iscenesettelse av et stille landskap med stein i bunn og åpen himmel, gjør det påfallende å tenke på den abstrakte ekspresjonisten Mark Rothkos (1903–1970) rektangulære fargeflater i sterke farger, som gjerne beskrives som meditasjonsbilder.²⁹

I foajeen/vrimlearealet i konserthuset skaper installasjonen *Change my way of seeing seeing is about thinking* et større collageaktig landskap – en komposisjon der ingen deler er mer eller mindre viktige. Tittelen, som er hentet fra et sitat av komponisten og kunstneren John Cage, understreker dette.³⁰ Forstått som avtrykk av lys eller minner av tidligere kunstverk viser kunstverket og den ambisiøse tittelen tilbake til en askeladdenaktig måte å forstå verden på – der enhver ting har sin betydning, og om vi er oppmerksomme kan det som virker ubetydelig få oss til å se og tenke nytt.

²⁸ For mer om Balke, se Ljøgdott mfl. 2014.

²⁹ For mer om Rothko, se Fichner-Rathus 2004: 495–496.

³⁰ Den amerikanske komponisten og kunstneren John Cage er kanskje mest kjent for sin komposisjon *4'33"* fra 1952. Komposisjonen fremføres uten at musikerne gjør noen ting bortsett fra å være til stede i det tidsrommet tittelen på verket angir. Selv om komposisjonen ofte beskrives som 4 minutter og 33 sekunder med stillhet, er det lydene i miljøet der komposisjonen fremføres som utgjør verket. På denne måten understreket Cage at alle delene av en komposisjon er like viktige. For mer om John Cage, se Ross 2010.

Litteratur

Asbjørnsen, Per Christian og Jørgen Moe: *Norske folkeeventyr*. Aschehoug Forlag: Oslo 2012 (1841).

Aune, Karianne Joelsen: «Biblioteket i et multikulturelt samfunn. En studie av bibliotekets institusjonelle rolle fra et kulturvitenskapelig perspektiv», masteroppgave. Universitetet i Bergen: Bergen 2012.

Barthes, Roland: *Det lyse rommet*. Pax Forlag: Oslo 2001 (1980).

Eriksen, Anne: *Topografens verden: Formminner og fortidsforståelse*. Pax Forlag: Oslo 2007.

Erlil, Astrid: «Culture Memory Studies: An Introduction», i Erlil, Astrid, Ansgar Nünning og Sara B. Young, (red.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. De Gruyter: Berlin: 2008. s. 1–15.

Fischer-Rathus, Lois: *Understanding Art*. Thomson Wadsworth: Belmont 2004.

Heidegger, Martin: *Væren og tid*. Forlaget Klim: Århus 2007 (1927).

Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*. Forlaget Bonytt: Oslo 2003.

Store norske leksikon: «Just Knud Qvigstad», https://snl.no/Just_Knud_Qvigstad, lastet og lest 10.11.2014, publisert 27.07.2012, forfatter ikke oppgitt, unummerert.

Latour, Bruno: *We Have Never Been Modern*. Pearson Education: Harlow 2003 (1993).

Ljøgodt, Knut, Marit Lange og Christopher Riopelle (red.): *Peder Balke: visjon og revolusjon*. Nordnorsk kunstmuseum: Tromsø 2014.

Minde, Henry: «Assimilation of the Sami – Implementation and Consequences», i *Gáldu čála: Journal of Indigenous Peoples Rights* No. 3 2005, s. 6–33.

Ross, Alex: «Searching for Silence. John Cage's Art of Noise», <http://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence>, lastet og lest 04.11.2014, publisert oktober 2010.

Røssaak, Eivind: «Bexells talende steiner. Kunst, arkivet og selvet», i Eriksen, Anne, Mia Görán og Ragnhild Evang Reinton: *Tingenes tilsynekomster. Kulturproduksjon, materialitet og estetikk*. Novus forlag: Oslo 2013. s. 145–165.

Salvesen, Helge: «Bibliotekhistorie – hva og hvorfor?», <http://www.nbbs.no/bibliotekhistorie.htm>, lastet og lest 10.11.2014, publiseringsdato ikke oppgitt.

Stiegler, Bernard: «Memory», i Hansen, Mark B. N. og W.J.T. Mitchell (red.): *Critical Terms for Media Studies*. Chicago University Press: Chicago 2010. s. 64 –87.

Thorhauge, Sally og Ane Hejlskov Larsen: *Museumsgrundbogen. Kunsten at læse et museum*. Systime A/S: Århus 2008.

Ydse, Tone Frediksen: *Museum, arkiv og samfunn. Kunnskapsbehov og utfordringer*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget: Oslo 2007.