

Line S. Hvoslef (f. 1965) – Landskap

Av Hilde Marie Pedersen

«Gi meg et fast punkt og jeg skal flytte Jorden» Arkimedes

Tar man turen fra Nøstet til USF Verftet i Bergen møter man på en bygning langs sjøkanten som er flankert av enorme antenner, vendt opp og ut mot verdensrommet. De tallerkenlignende strukturene er merkverdig fremmedartet og nesten eksotiske i de urbane omgivelsene. I noen få sekunder er det som om man beveger seg inn i et sci-fi-landskap hvor selv lydene på stedet føles å ha en egen merkverdig klang, slik man kan fornemme noe uten å kunne basere fornemmelsen i noe håndgripelig. Men kun for en kort tid, før man faller på plass i det velkjente og trygge.

Det fremmedartede i det velkjente er også det som karakteriserer flere av Line S. Hvoslef sine arbeider. Kombinasjoner av gjenkjennelige gjenstander, besynderlige organismer og oppløste landskaper har særpreget hennes malerier de siste årene, slik som i *Lydlandskap IV* (2019). I første omgang er det et landskap med en heller steil fjellvegg vi ser inn på, komponert over en klassisk tredeling som vi finner innenfor landskapstradisjonen, med forgrunn, fokus og bakgrunn, og med graderinger i fargepaletten fra mørk til lys. Men der opphører også likheten med det tradisjonelle landskapsmaleriet, som nesten alltid åpnet opp for at betrakteren fikk følelsen av å kunne «tre» inn i landskapet. I *Lydlandskap IV* avbrytes blikket innover av malte formasjoner og tegnede strukturer lagt i front, som fremstår både gjenkjennelige og merkelig fremmed. Man aner en viss logikk i strekene som favner det man i første omgang oppfattet som skyer på en himmel, men som nå fremstår som punkterte luftballonger i rolig drift. Andre formasjoner ser ut som utflytende fartøyer fra en annen verden, som går både i ett med og flyter ut fra fjellveggen bak, noe som forsterker flate-virkningen i arbeidet. En snurrebass svever i front, og er i perfekt overensstemmelse med resten av landskapet. Det er et surrealt landskap vi blir presentert for, som fremstår både

besynderlig og urovekkende. Strukturer og mønstre eroderer seg inn i landskapet i bakgrunnen, oppløser det gradvis, og undergraver idéen om et sted som noe konstant.

Det scenografiske

Hvoslef har sin første separatutstilling i 1994 i Bergens Kunstforening, to år etter hun gikk ut fra Vestlandets Kunstakademi. I utstillingen viste hun flere malerier med tittelen *Scene*, med motiver av det som kan minne om teaterscener flankert av tunge søyler eller tepper. Scenen selv er okkupert av formasjoner som veksler mellom å være kulisser for mulige handlinger som kan utspille seg på stedet, til å fremstå som rene mønstre som ligger i overflaten av maleriet. Vekslingen mellom formasjon og mønstre kan minne om Matisse sine interiørbilder, som for eksempel *Harmoni i rødt* (1908), hvor mønsteret i duken som ligger på et bord i front flyter over til å bli en del av veggtappet i bakgrunnen. Denne infiltreringen av for-og bakgrunn skapte et flatt og innviklet billedrom, dominert av dekorative mønstre. *Scene*-seriens utveksling mellom rom og flate er kanskje litt mer subtil enn Matisse sine interiørbilder, men har en tilsvarende sensibilitet mellom det formete og det mer oppløste. I *Scene* (2005) er søylene på hver side av scenen blitt omformet til verktøylignende gjenstander, ennå romskapende elementer i bildet slik søylene har vært tidligere, men peker frem mot en form for ting-estetikk som etter hvert blir mer og mer tydelig i hennes kunstnerskap. Selv

1

mønstrene i motivet har forandret seg fra det som tidligere lå nærmere det mytologiske til nå å ligne mer tekniske tegninger eller omriss av maskindeler.

En rekke malerier kalt *Fartøy* kan eksemplifisere det jeg vil kalle en begynnende form for ting-estetikk hos Hvoslef. I disse arbeidene, som flyter mellom det abstrakte og det tilsynelatende

konkrete, gjentas en form som kan forstås som et romskip eller en beholder, svevende i et udefinert rom. Formen er mer eller mindre definert som et objekt i de ulike arbeidene, men kommer klarest frem i *Fartøy I (Vessel I)* (2003). I dette svever to objekter i et rom, det ene som en skygge i bakgrunnen av det i front, som fremstår skarpt atskilt fra alt det bakenforliggende. Vi oppfatter begge objektene som teknologiske metall-konstruksjoner, som en del av et mulig virkelighetsrom. Knut Ove Arntzen ser *Fartøy* – serien som «reisebeskrivelser», hvor de ulike objektene fremstår som rituelle, mytiske objekter som «forener rom og tid i en slags sinnets og naturlovenes tidsreise». ⁱ Det kan virke som *Fartøy*-serien slik plasseres innenfor i en moderne mytologi om tingene som representanter for noe annet enn det rent funksjonelle.

Video og lydinstallasjon

Allerede siden hun gikk på Strykejernet i 1984-85 har maleriet vært Line S. Hvoslefs foretrukne disiplin innenfor kunst. Og det er som oftest i relasjon til maleriet at hun utforsker andre sider ved billedkunstfeltet. Utforskningene er ikke konsekvente i den forstand at det er et spesifikt problem hun fordyper seg i, men baserer seg heller på hvordan man kan disponere eller engasjere maleriet innenfor dets rammer. Muligens er hennes store installasjon *Lydlandskap* ⁱⁱ det som best kan eksemplifisere dette. I dette arbeidet skaper hun en kombinasjon av maleri og assemblage ved å plassere flere små analoge lydgivere i maleriet. De små mekanismene står ut fra flaten, men glir like fullt inn i motivet i bakgrunnen gjennom sirlig tegnede streker som følger mekanismenes omriss, for slik å befeste deres tilhørighet i maleriet. Eller mekanismene danner utgangspunkt for den videre tegningen i maleriet. Hvoslefs interesse for scenografi kommer også til uttrykk i dette store verket, men på en annen måte enn hennes tidligere *Scene*-serier, hvor scenen selv var stillestående. I *Lydlandskap* anspores betrakter til aktivt å delta i verket gjennom å følge en nærmest koreografert linje av lydgivere, som skaper et

spesifikt handlingsforløp i opplevelsen av arbeidet. Eller rettere sagt et spesifikt lydbilde som følger opplevelsen. Selvsagt kan betrakter bryte dette forløpet ved å ta andre retninger, og slik skape nye lydbilder. Installasjonen får slik en performativ karakter da det er betrakter som «setter i gang» og til dels bestemmer verket.

Det performative bildet

Det er ikke første gang det performative blir en del av hennes eksperimentering innen kunst. Hun har hatt flere samarbeidsprosjekt med Jostein Stalheim, komponist og i dag sertifisert Soundpainter. I 2008 arbeidet Stalheim og Hvoslef sammen i prosjektet *Movimenti*, med endelig fremføring på Galleri s.e.. Her viste Hvoslef en video hun hadde laget basert på analog teknikk og en egenkomponert lys-boks, hvor linoleumssnitt trykket på kalkerpapir ble satt i rotasjon med neonlys og motor, og nærfilmet av Hvoslef. Videoen ble projisert på vegg i galleriet, akkompagnert av Stalheims delvis improviserte komposisjon. En liten gruppe sangere deltok med sang og improvisert bevegelse i rommet. Året etter laget de prosjektet *Dreamscape* (2009) sammen, som en fortsettelse av sitt samarbeid om lyd og et «bevegelig» bilde.ⁱⁱⁱ Hvoslef brukte samme teknikk som i *Movimenti*, men hadde i tillegg transparenter av egne malerier med i videoen.

2

Muligens var det hennes møte og påfølgende prosjekt med komponisten Mansoor Hosseini i Paris i 1995 som kan sees som utgangspunkt for disse senere performative prosjektene med Stalheim. Den gang da projiserte Hvoslef foto av sine malerier på vegg, akkompagnert av Hosseinis musikk. De har videreført samarbeidet med å lage flere videoer sammen, sist med prosjektet *Wings and Chains* i 2017, fremført med kammerorkester, video-projisering og en danser i Komische Oper Berlin.

Hvoslef vokser opp i en familie hvor musikk og bildekunst var en del av hverdagen, og da er det kanskje en viss forventning om at disse to kunstartene skal kombineres i hennes kunstneriske praksis. I videoen *Toccata Lucente* (2019) anvender hun sin fars komposisjon *Duo for akkordeon*^{iv}, fremført av Jostein Stalheim og Kai Hansen, hvor Hvoslefs strek går i dialog med musikken. Rytmen i musikken poengteres av en tilsvarende bevegelse i streken, som beveger seg fra punkt til linje til helhetlige tegninger, og fremstår som lysende riss i et sort tomrom. Kontrasten mellom svevende og fjern stemning og en mer nærværende hektisk stemning i musikken korresponderer med nære og fjerne glimt av strek og antydninger av steder. Arbeidet fremstår som et koherent hele ved at det skapes en dialektikk mellom to motsetninger, hvor streken har blitt et klanglig materiale, og hvor lyden har blitt et visuelt lys- spor. Videoen er laget analogt av Hvoslef, hvor hun bruker samme teknikk som i *Movimenti*. En felles sensibilitet for rytme og klang belyser den siden ved Hvoslefs kunst som gjør at man kan ane at musikk, gjerne hennes fars musikk, kan være en inspirasjonskilde.

Utsmykningen av Voss videregående skole i 2016 skaper en kontinuitet og utvikling av teknikk og estetikk brukt i Lydveggen. I verket *Alle fugler* er det montert analoge lydgivere, høgtalere, elektronikk og led-lys, men også mindre tittehull med miniatyr-landskaper. Settes en spilledåse i gang kommer lyden ut av en liten høgtaler sammen med fuglesang, det hele dempet for å tilpasse konteksten for arbeidet. Hvoslef har flere utsmykninger bak seg, noe hun finner både interessant og utfordrende på mange måter. Det er først og fremst en rekke føringer for utsmykninger som hun ellers ikke har. Hun må lage skisser, og bryter slik den intuitive tilnærmingen hun vanligvis inntar før et nytt arbeid. Hun må forholde seg til det arkitektoniske, og hun må male rett på vegg, noe som er fysisk anstrengende. Det å male på vegg har også tilført motivene på maleriene noe nytt, ifølge Hvoslef. Landskapene er blitt mer utstrakte, som om rammene rundt stedet er blitt flyttet og

tillater nå et større innblikk i det som tidligere var skjult.

Prosesser

Hvoslef arbeider ofte med malerier i store format, noe som krever at man rent fysisk «posisjonerer» seg annerledes i forhold til mediene man jobber med. Lerretene blir lagt på gulvet, slik som Jackson Pollock i sin tid la lerretet ned på gulvet, kastet og dryppet maling på lerretet mens han beveget seg rundt det, og sjokkerte en hel kunstverden med å la det tilfeldige styre motivet. Det tilfeldige er også Hvoslef sitt utgangspunkt. Hun innleder arbeidet med et nytt maleri med å jobbe på lerretet med vannbasert maling, stryker det utover i tynne lag, og ser etter hvert noe i bildet som hun ønsker å jobbe videre med. Det kan være en spennende form som kan utdypes, eller et landskap som gradvis tilkjenner sin eksistens. Hun er ikke opptatt av at «det maleriske penselstrøket» skal stå tydelig avtegnet i tykke lag på lerretet, men tynner, gnir og pensler ut malingen for at bildene skal få en glatt overflatekarakter. Men likefullt lar hun de første sporene av arbeidet med lerretet være synlig bak nye tynne lag av maling, for deretter å jobbe mer konsentrert med motivet. Maleprosessen fremstår som en bevegelse fra det intuitive til det konstruerte, det formete, hvor prosessen i seg selv sees som viktig. Det å la spor fra den innledende delen av arbeidet stå igjen på

3

lerretet er vesentlig for Hvoslef. Det forteller noe om tid som har passert, og anskueliggjør en tanke om det fortidige i det nåtidige, at det ene leder hen mot det andre.

Fargepaletten i Hvoslefs landskaper er spesiell, vakker og treffsikker. Det er ikke noe nølende over måten hun setter sammen fargeklanger som ikke er i overensstemmelse med vår forståelse av en virkelig verden, men som likefullt fremstår uhyre finstemte, harmoniske og overbevisende. Som om verden kunne ha sett slik ut.

Videre arbeid med maleriene innebærer tegning med tusj og/eller linoleumstrykk, noe hun for alvor først har arbeidet med i senere tid. Enkelte utgangspunkt fra linosnitt fra flere år tilbake er ennå i bruk, men kuttet opp i mindre deler, slik at kun en form står igjen i snittet. En slik form kan brukes utallige ganger, noe som også preger flere av Hvoslefs arbeider, hvor samme form repeteres over tid, men opptrer i ulike landskaper.

Tegning med tusj

Hvoslef gikk et femte år på Vestlandets Kunstakademi for å fordype seg i grafiske metoder, og ble der interessert i linoleumstrykk og et mer tegnerisk uttrykk. I 2011 begynte hun å eksperimentere med tusj i bildene i forbindelse med et prosjekt hun hadde på USF Verftet, hvor tusjen ble brukt rett på vegg. Både tegning og linoleumstrykk er i dag inkorporert i bildene, og gjør at arbeidene ligger og balanserer i mellomrommet av å være maleri og tegning.

Akryl-tusjene som brukes til å tegne med setter visse grenser for tegningen rent fargemessig, og en må jobbe ganske bestemt med tusj da det som tegnes blir stående, streken kan ikke lett «viskes» vekk. I Hvoslef sine arbeider får dermed streken flere funksjoner enn å være bare tegnede former, den forteller også noe om tid, prosess og skapelse. I enkelte arbeider er tegningen forsøkt dekket over av maling, men kan ennå sees som spøkelsesaktige antydninger av noe som har vært.

Strekens funksjon er også å være den som alluderer det presise og menneskeskapte i Hvoslef sine motiver, - det er med tusjen at intrikate mønstre og maskinelle gjenstander etableres. I flere arbeider er det som om tegningen tar over maleriet, som om det rasjonelle ved streken dominerer det mer primitive landskapet malt i bakgrunnen. I *Lydlandskap VII* (2019) er landskapet i bakgrunnen kontrollert av tusjens nærmest påtrengende karakter. Maskinelle tingester og sopplignende antenner annekterer stedet, og selv horisontlinjen er brutt ned og fragmentert av streken. En merkelig

maskinlignende form sentralt i motivet fungerer som et samlende punkt for streken, som om denne formen er styrende for videre hendelser i bildet. Det kan leses som en form for samfunnskritikk, hvor det teknologiske og menneskeskapte har skapt avstand til naturen, - skapt en fremmedgjørelse av «det naturlige». Men det kan også fremstå som en erkjennelse av tingenes eksistens i verden.

Surreale landskaper

I futurismen ble teknologien dyrket som symbol på fremskritt og det moderne, vist i form av tog, biler og gjenstander i fart, og de mer science fiction - lignende arbeidene til Giacomo Balla, hvor han maler sine abstrakte bilder ansporet av kraftfelt. Dadaistene og kanskje særlig Francis Picabia dyrket teknologien også, men mer som en fascinasjon av gjenstanders form enn det de representerte. Denne fascinasjonen ble ført videre av André Breton og

4

surrealistene, som i sin begeistring for objektet kultiverer og forandrer vårt blikk på objektets plassering i verden for alltid.

Surrealismens åpnet i sin tid opp for merkverdige og ulogiske formsammenstillinger i billedkunsten, og fremstillingen av landskapet skiftet karakter fra å være noenlunde nøyaktige gjengivelser av virkeligheten til å bli realistisk fremstilte drømmelandskaper. Ut ifra en særegen logikk oppstod en verden hvor objekter møtte hverandre og ble knyttet sammen uten at de nødvendigvis hadde noe slektskap eller forbindelse med hverandre. Det var objektets form som gjerne ble sett som interessant, og ikke objektets funksjon eller tilhørighet i verden. Salvador Dali er kanskje den som går lengst av surrealistene ved å gjøre selv menneskekroppen til et objekt, eller rettere sagt til en ting blant alle andre ting i verden. På denne måten kom han kanskje den senere objekt-orienterte ontologien i forkjøpet, hvor tingenes væren i verden gjerne sidestilles med menneskets. Jane Bennett

anerkjenner ikke- menneskelige krefter eller energier iboende i ulike ting og materialer som påvirker og igangsetter hendelser og forandringer i verden i sin avhandling om «vibrerende materier». Alt har ikke sitt utspring i mennesket selv, og selv de tingene som vi ser som «døde» har sitt liv, sin energi, sin «Thing-power», ifølge Bennett, «..the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.»^v, som legger til rette for en ny måte å se forbindelsene mellom natur og kultur på. Og det kan være mulig å lese Hvoslefs estetikk i forhold til et tilsvarende verdiperspektiv.

Det er ikke bare det teknologiske som preger Hvoslefs malerier, også biomorfe strukturer og organiske former som sprer seg utover større fargeplan er en del av hennes vokabular. I *Multitude* (2009) presenteres vi for et innfløkt, tilsynelatende biologisk, system, hvor et nettverk av mikroorganismer danner et mønster som dekker hele flaten og beveger seg ut over billedkanten. Det er som å få et glimt inn i en bitteliten del av noen langt større, hvor en kan ane et samspill mellom deler i en helhet som vi ikke presenteres for. Lignende mikroorganismer som danner sannsynlige systemer finner man igjen i senere arbeider som for eksempel *Havlandskap* (2016) og *Lydlandskap* (2018). Men i disse får vi ikke samme nærbilde av et system som i *Multitude*, hvor arrangementet av former bærer preg av å være mer organisk og mindre rigid enn i de senere arbeidene. I de senere arbeidene råder en orden anskueliggjort av streken som virker langt strammere og tettere, kanskje spesielt utpreget i arbeidet *Havlandskap*. En sirlig tegnet bakgrunn med utallige gjentatte streker i finurlige mønstre konstaterer en interesse for repetisjon og langsomhet og prosess. Plantelignende ovale organismer liggende i front myker opp den tegnede bakgrunnen, samtidig som de infiltrerer bakgrunnen og danner mørke hull i systemet av streker. Den sorte tusjen som er brukt i bildet beveger seg over en bakgrunn av lyse farger i grønt, blått og oker, med glimt av rødt innimellom. Bildet har en viss affinitet med den tidligere popkunsten, men hvor de typiske raster-

prikkene fra pop er her byttet ut med repetitive streker.

Det sublime og det dystopiske

Interessen for det mikroskopiske i noe større, og det å få et lite glimt av noe som er stort og langstrakt kan sees i de senere landskapsbildene, som nesten alle tar for seg utsnitt av et sted. Det handler om noe som er uendelig satt i forhold til noe som er forsvinnende lite. Og følelsen av å se inn i noe uendelig og langstrakt kan sette tonen for Hvoslefs drømmende landskaper. Den tonen er den samme som man sanser når man vandrer på Hardangerviddene, hvor stillheten kan være overveldende, som om landskapet selv holder pusten. En slik stillhet er nesten mulig å høre. Det er, som Mai Lahn-Johannessen påpeker, en egenartet stillhet i Hvoslefs landskapsmalerier: «En stor, innkapslet, nærmest fysisk tilstedeværende stillhet.

5

Ikke bare slik den kan fortone seg i drømmenes verden eller på havets dyp, men også slik den må oppleves i det ytterste rom.», og henviser til det metafysiske ladde *Colour-Field*-maleriet.^{vi}

Begrepet det sublime ble knyttet til *Colour-Field*-maleriet, kanskje særlig hos Barnett Newman, som ønsket å legge grunnlaget for den sublime opplevelsen i maleriet selv. Det sublime refererer til en erfaring av det grenseløse, det overveldende, som ikke er så lett å begripe, og som kan bli vekket av «det formløse» ifølge Newman. Det grenseløse og stille i Hvoslefs landskaper åpner opp for en tilsvarende erfaring.

Det kan også være interessant å plassere hennes malerier innenfor begrepet dystopi. Et dystopisk samfunn eller sted forbindes ikke med det vakre eller det balanserte, noe arbeidene til Hvoslef absolutt er. Tvert imot brukes begrepet om det verst tenkelige, et skremmebilde på hva fremtiden kan bringe. Men likevel, det er noe foruroligende i hennes malerier av mennesketomme landskaper preget av teknologi og skjematiske modeller, som får landskapene

til å virke som om de er i oppløsning eller i konstant flyt. Som for eksempel i *Triptykon* (2018), hvor landskapet er blitt nesten bare atmosfærisk, som om det faste endelig er helt løst opp. Det store tredelte arbeidet har en rødlig midte som splitter de to mer ensartete sidefløyene i blått, og saboterer inntrykket av sammenhengende formasjoner i arbeidet. Mindre kulelignende kloder svever i de to romlige blå rommene, mens en snurrebasslignende form svever i det rød, og blir en av flere repetitive former i Hvoslefs kunstnerskap. Streken knytter de tre delene sammen gjennom en arkitektonisk eller maskinlignende form som favner dem alle, og holder arbeidet samlet. Det er et fascinerende kompromiss av det tegnete og det malte i arbeidet, som nøytraliserer og balanserer arbeidets tre deler til å utgjøre et hele. Men landskapet mangler det arkimediske punktet, - et stabilt ståsted hvor resten av verden kan betraktes ut ifra. Og det er en uhyrlig tanke i seg selv, det å være i en verden uten kjerne, uten stabilitet, uten et sted å legge kompasset som kan lede oss inn på riktig kurs.

Ifølge Rebecca Solnit er det nettopp det å våge å gå seg vill i landskapet som gjør at mennesket blir selvstendig, finner en retning, og klarer å komme seg ut av vanens overmakt. I *Å gå seg vill – en felthåndbok* argumenterer hun mot et samfunn hvor «... mange aldri forlater rekkene, som aldri går utover det de allerede vet», og videre at samfunnet, teknologien og det evige jaget og «selve utformingen av det offentlige og private rom konspirerer om å skape en slik verden.»^{vii} Hun siterer Thoreau som belegg for verdien i det å gå seg vill: «...ikke før vi har tappt verden, kan vi finne oss selv og fatte hvor vi befinner oss, og først da kan vi forstå hvilken uendelig sammenheng vi er en del av.»^{viii}

ⁱ Knut Ove Arntzen: *Rituelle, mytiske objekter – Line Hvoslef i det fysiske kaos*, 2005, s. 3 – 4.

ⁱⁱ Se Trond Lossius: *Lydlandskap – en visuell lydinstallasjon av Line Hvoslef* for en videre lesning om arbeidet.

ⁱⁱⁱ Hvoslef og Stalheim fikk i oppdrag av Hordaland Fylkeskommune til å lage et åpningsnummer til konferansen *Den europeiske landskapskonvensjonen og kommunene*, Grieghallen, nov. 2009.

^{iv} Ketil Hvoslef, *Duo for akkordeon*, 1979

^v Jane Bennett, *Vibrant Matter: a political ecology of things*, 2010, s. 8.

^{vi} Mai Lahn-Johannessen, 2006. Tekst for Line S. Hvoslef i forbindelse med utstilling på Galleri Gann, Sandnes. ^{vii} Rebecca Solnit, *Å gå seg vill – en felthåndbok*, 2005, s. 8.

^{viii} *Ibid*, s. 17.