

BILDER SER MED DE ØYNENE SOM SER PÅ DEM

Aaslaug Vaa

STEDET ER SALTDAL HØSTEN 1992. ET MØTE FINNER STED MELLOM EN KVINNE MED BOSTED PÅ Plassen, OG EN TILREISENDE. GEDIMINAS URBNAS FRA LITAUEN. SAMTALENS TEMA ER HVOR I BYGDA DEN TILREISENDE KAN PlassERE SIN SKULPTUR. DE ER BEGGE SKJØNT ENIGE OM AT FJELLVEGGEN MIDT IMOT ER ET GODT EGNET STED. DET ER EN Plass SOM ER TILGJENGELIG FOR BLIKKET FRA MANGE STÅSTEDER. DEN ELDRE KVINNEN SPØR DEN TILREISENDE MED STORT ALVOR OM HAN IKKE KAN LAGE NOE MED RØD FARGE. KUNSTNEREN SIER AT HAN FORETREKKER SVART GRANITT. EKKO FRA ET HELT ÅRHUNDRES HENDELSER BLANDER SEG I SAMTALEN.

For kunstneren Gediminas Urbonas er rødt ikke bare en farge med konnotasjoner, men en erfaringens farge. Han er en usedvanlig dyktig håndverker. Dette er kunnskap han har ervervet seg gjennom utdanning – en utdanning som også innebar arbeid i steinbrudd hvor det så sent som på 1980-tallet ble skapt symbolmonumenter for Sovjetunionen. Da Gediminas Urbonas besøkte Saltdal for første gang, var muren i Berlin en saga blott. Russerne var på vei ut av Baltikum, unionen gikk i oppløsning – og perestrojka var et slagord som bar talløse drømmer i en hel verden. Den norske kvinnen hadde på sin side fått seg fortalt, at saltdølingene hver eneste dag under tyskernes okkupasjon lot blikket streife et svart hakekors, malt på den samme fjellveggen. Saltdal var ikke et hvilket som helst sted i Norge under 2. verdenskrig. Ved frigjøringen var det 18 krigsfangeleire i kommunen, med til sammen 9500 fanger, dobbelt så mange som den lokale befolkningen. Bare i Nordland var det 30 000 krigsfanger i mai 1945; russere, polakker og jugoslavere tatt som krigsfanger eller til fange for slavearbeid etter tyskernes okkupasjoner. De ble fraktet til Norge og Nordland fra 1941 til krigens slutt, for å sikre arbeidskraft slik at tyskerne kunne gjennomføre sine planer. Jernbane- og veianlegg skulle forlenges videre nordover fra Mosjøen. Hitlers mål var en Polareisenbahn fram til Kirkenes. Tyskerne hadde store transportbehov, spesielt for forsyningene til Nordfronten, men også for utskipping av malm via Narvik og nikkell fra Finland. Fangene ble behandlet etter nazistiske metoder, og klimaet nord for polarsirkelen ble ikke betraktet som noen formildende omstendighet. De jugoslaviske fangene var partisanere – og det sies at de derfor ble dårligst behandlet.

Det er en kjensgjerning at da møtet i Saltdal fant sted, var Balkan nok engang omskapt til en volds- og krigsarena.

Dette – og mye mer – utspiller seg ubevisst når noe så enkelt som spørsmålet om hvilken farge en ting skal ha, blir tema i en samtale mellom en litauisk mann og en norsk kvinne i Saltdal i 1992. Kan disse store fortellingene – de historiske begivenhetene som ligger bak, og som de fleste fortsatt kjenner – forstås uavhengig av hverandre og som tilbakelagt? Fjerner vi kompleksiteten i vår fortid gjennom å rive de gamle maktmonumentene, slik de gjorde det i Tyskland for en god stund siden, i Russland og Litauen nylig? Slike som de gedigne skulpturene Gediminas Urbonas var med å hugge, og som ga ham praktisk innsikt i steinhuggeryrket. Eller er det en dyd av nødvendighet å la de stå, som en påminnelse om et århundre med regimer som framviste den største bestialitet? Vår beskrivelse av det 20. århundre er fylt av paradokser. Vi liker å betegne det som sivilisasjonens gjennombrudd, moderniseringen som grobunn for framgang og vekst i den rike del av verden. Betingelsene for den nye rikdommen og velferden – de teknologiske nyvinningene – er også opphav til masseutryddelse, økologisk krise og tapet av troen på sannhet. Bakenfor den symbolske meningen til fargene sort og rød – alene på bakgrunn av hendelser i forrige århundre – skjuler det seg kompliserte og sammensatte små fortellinger. Fortellingene til alle aktørene – noen vil si marionettene – i det spillet som fant sted, er fortellinger som spinner videre gjennom mennesker i handling i et nytt årtusen. Mennesket er kastet inn i en livsverden som på forhånd er fylt med mening.

Gediminas Urbonas fra Litauen ga aldri farge til skulpturen i Saltdal. Materialenes egne farger var tilstrekkelig for ham. Skulpturen er heller ikke plassert på den fjellveggen det i første omgang var tale om. Den inviterte kunstneren fant et sted uten spor etter tidligere ubudne gjester, nemlig et sandtak. Mange har uttrykt at de synes et sandtak er et simpelt sted for plasseringen av en skulptur, men Urbonas' valg av sted har gjort meg oppmerksom på sandtaket som fenomen i Saltdal. Det er påfallende mange av dem i dalen. En gang fjell, knust under breens tyngde, ført med isen og smeltevannet – vi betegner det som morenemateriale etterlatt etter isavsmeltingen. *Fire eksponeringer* er frambrakt av kyndige hender, kvaliteten på håndverket er talende. De tre gjenstandene som er plassert i nisjer i sandtaket – et fuglereir i marmor, en ski i granitt og en åre – også i granitt – står som representasjoner for hverdagsliv og dagligdags kunnskap. Fugler formerer seg, det finnes framkomstmidler til havs, og vi har hjelpemidler for å ta oss fram i snøkledd terreng. En av de tilsammen fire nisjene står tom. Jeg som betrakter kan ved hjelp av min forestillingsevne plassere hva som passer meg der – eller la den stå tom. Skulpturen i Saltdal er preget av tilbaketrakkethet. Maktsymbolikk er fraværende. Stedsvalget, tilpasningen av de enkelte elementene i landskapet, valg av motiver og kunstverkets inkluderende holdning til betrakteren, uttrykker en respekt for og tiltro til hverdagslivet – og toleranse, stillhet og balanse. *Fire eksponeringer* er dagen transformert gjennom stein til poesi.



«Hvor har dere gjort av pengene?»

Sommeren 1993 var Luciano Fabro på sitt andre besøk på Røst. Skulpturen *Reiret* sto fortsatt på kaia, innpakket i emballasjen fra Carrara. Noen utfordringer måtte håndteres med hensyn til plassering. Fabro ventet. Han vandret rundt på øya. Vi møttes til lunsj, eller var det middag? Jeg hadde mitt å ordne i sakens anledning. Han stilte meg et spørsmål som ikke bare henger ubesvart i bevisstheten, men som jeg også stadig repeterer: Hvor har dere gjort av pengene?

Umiddelbart forsto jeg ikke hva han mente. Så viste det seg at han hadde vært på besøk i kirka. Den var selvfølgelig en skuffelse målt etter italiensk standard. Bortsett fra stavkirkene er det vel knapt en eneste norsk kirke som er av interesse i italiensk sammenheng. Tenk bare på mosaikksmykkede oldkirker i Ravenna, renessansekirken i enhver italiensk by, eller barokkfasadene du snubler i på fortauene i Roma. Det er ikke bare nordnorske fiskevær som kommer til kort. Det er verdt å nevne at de historiske museene her i landet er velbeslått med albertavler og treskulpturer fra senmiddelalderen, som en gang ble kjøpt inn av kirkene nordpå og utført av tyske og nederlandske håndverkere. Kirka og prestene hadde før reformasjonen betydelige fiskeriinntekter, og de gjorde det Fabro etterlyste: Kjøpte gudshuspyrd for tørrfisk. Takket være storsildfiske kombinert med oppgang i torskefiske og russerhandel, fikk mange kirker fremragende orgler fra 1860 og framover. De nord-italienske tørrfiskmarkedene, kjennskapet til forbruket av tørrfisk på den iberiske halvøy og i Italia var bakgrunnen for Fabros spørsmål. Røstsamfunnet har vært og er en av storeksportørene, så hvorfor skulle ikke kirka på Røst være rikt utsmykket med interessant kirkekunst.

Kunstneren stilte et særdeles enkelt spørsmål. Å svare er komplisert.

Vi nordmenn liker å se på vår fortid og å beskrive oss selv som fattige bønder. Fisken og fiskerne er nærmest fraværende i denne fortellingen. Nasjonsbyggingen på 1800- og langt inn på 1900-tallet kan være en forklaring på fiskerienes fravær. De nasjonale symbolene ble spunnet rundt den norske bonden. Et talende eksempel er motiver i de nasjonalromantiske maleriene – Vestlandet, Setesdal og Telemark – landskap med bunadskledde bønder i lafta bygninger med torv på taket. Det typisk norske ble skapt, et nasjonalt ikon som så sent som under åpningsseremonien under Olympiaden på Lillehammer i 1994 ble bekreftet og eksportert over skjermen ut i verden. Bare én av de betydningsfulle malerne fra den romantiske periode reiste nordover. Peder Balke gjorde den uvanlige turen i 1832, en reise som ga ham motiver resten av livet. Motivframstilling og teknikk peker framover mot modernistiske formgrep, ikke ulikt Turner. Særegenheten i valg av motivkrets og utføring medførte at både den norske samtiden og ettertiden underkjente ham. Nord-Norge var et ikke-sted i



norsk kunstliv og blant intellektuelle helt fram til 1960-tallet. Dikterne Petter Dass, Elias Blix og Knut Hamsun ble ikke primært forstått som nordnorske før de inngikk i byggingen av den regionale nordnorske identiteten fra 60-tallet og framover. At Nord-Norge ikke har inngått i referanserammen til det typisk norske, kan også forklares med at landsdelen ligger langt borte. De nordnorske utsendingene til Eidsvoll i 1814 nådde ikke fram før grunnloven var utformet og begivenhetene over. Mytene om landsdelen er mange. En gang på 1990-tallet fikk vi oppleve det under en presentasjon av *Skulpturlandskap Nordland* i Berlin. En norsk kunstviter besvarte spørsmålet om hvorfor denne kunstsamlingen var realisert akkurat i Nordland. Han svarte at det skyldtes de statlige subsidiene. Landsdelens eksistensgrunnlag var subsidier og dermed også forklaringen på denne kunstsamlingens tilblivelse.

Røst er en øykommune som flyter ytterst i Norskehavet. I dag bor det 665 mennesker der. Hver innbygger omsatte i 1990 fiskeprodukter for i snitt 350.000 kroner hver, to tredjedeler av inntektene skriver seg fra direkte eksport fra Røst til Italia. I Oslo produserte hver innbygger for 12.000 kroner i dette samme regnestykket, som ene og alene dreier seg om vareproduksjon, ikke tjenesteproduksjon. Hvem som subsidierer hvem får forbli et åpent spørsmål. "I Norge er det udiffereinsierte skattlegging. Derfor beholder ikke fellesskapet på Røst større inntekter enn en hvilken som helst annen kommune i landet.

Fisken ga livsgrunnlag også forut for skikken med å beregne føda og overskuddet i nasjonalbudsjetter. På øya Treøyken utenfor Røstlandet er det nylig funnet hulemalerier som sies å være 3500 år gamle. Sammenlignet med funn som Venus fra Willendorf i Syd-Tyskland – tidfestet til 25.000-30.000 år f. Kr. – er det tale om en ung bosetting. Til tross for de harde klimatiske forholdene, er det dokumentert 8 – 10.000 år gamle boplasser på Vega, ei øy syd i Nordland. Funn av beinangler og søkker på ulike steder i fylket bekrefter fiske. Men ensidig næringsvirksomhet – slik vi driver i dag, – var umulig så langt tilbake i tid. De store fjellområdene ga tilgang til jakt og fangst. En stormann nordfra med navnet Ottar, tjente på slutten av 800-tallet hos kong Alfred av England. Der fortalte han i følge nedtegnelser om skattlegging av samer og finner. Varene han nevner er dyrehuder som mårskind, reinsskind, bjørnefell og fuglefjær – og hvalbein og skipstau, laget av hvalhud og selhud. Men fiskerikdommene la i i alle fall så tidlig som i middelalderen grunnlag for intensiv satsing på fiskeri, og i kjølvannet kom fiskeværene. Dit kom i sesongen et betydelig antall tilreisende. Rorbuer og hjeller ble satt opp spesielt for dem. Querini, den venezianske handelsborgeren som forliste på vei fra Kreta til Flandern og endte på Røst – *Culo Mundi*, verdens ende – i 1432, beskriver i sin beretning næringsgrunnlaget på øya:

I løpet av året fisker de endeløse mengder fisk, og bare av to slag. Den ene, som det er mest av, ja umåtelige mengder, kalles Stocfisi, den andre er flyndre, men av vidunderlig størrelse, hver fisk skulle jeg tro veide to hundre libre. Stokkfisken



tørker de for sol og vind uten salt, og fordi det er fisk med lite fet væske, blir den hard som ved. Når de vil spise den, banker de den med baksiden av en øks, som gjør den trådaktig lik sener, deretter tilføres smør og krydder for å gi den smak. Det er en handelsvare av uvurderlig betydning for Tysklands hav. Flyndren blir, siden den er så stor, partert og saltet, og slik er den god. I mai drar de så fra øya i en ganske stor båt på femti tønner, og lastet med fisk seiler de til et sted i Norge mer enn tusen mil borte kalt Berge. Dit kommer det likeledes skip på tre hundre til tre hundre og femti tønner fra mange kanter, lastet med alle slags varer som frambringes i Tyskland, England, Skottland og Preussen, alt som trengs for å leve og kle seg. Og de som kommer med fisk (og det er en talløs mengde båter), bytter den i varer de behøver, for som nevnt kan de ikke dyrke noe der de bor. De verken har eller bruker noen slags mynt, så når de har byttet varer, reiser de tilbake.

Beretningen forteller at de 120 menneskene som bodde på øya da Querini var på besøk hadde mer å berge seg med enn fisk: *Vår medisin var fersk melk, for hver husbond hadde fire til seks små kuer til underhold av sin familie.*

Dikterpresten Petter Dass i Alstahaug skriver på slutten av 1600-tallet i *Nordlands Trompet*, at *Fisken i Vandet, den er vores Brød*. Fisken – tørrfisken – var som vi ser av Querinis betretning, byttemidlet for det som trengtes. Aller mest korn og mel. Tørrfisken var bærebjelken i eksportmarkedet i århundre etter århundre. Først med den nye teknologien på slutten av 1800-tallet skjedde det endringer som fikk store konsekvenser, også for bosettingsmønsteret. I løpet av det 20. århundre var nye fangstmetoder og foredlingsformer – forsterket av spesialiseringen av arbeidet – årsaken til endringer av flere, mange, hundre års tradisjoner. Et lite eksempel: I løpet av de siste tjue årene er mannskapet på garnbåtene redusert fra 7-8 til 3-4 mann. Nylongarn, dieseldrift og kraftblokka har modernisert fiskebåten. I løpet av de aller siste årene er fiskeriflåten gjennomautomatisert. På de store havgående trålerne er mange arbeidsoperasjoner nå urørt av menneskehender.

Nyksund i Øksnes – der Inghild Karlsen har plassert den ene av sin todelte skulptur *Etterbilde* – er eksempel på et fiskevær ytterst mot Nordishavet. Fram til midten av 1960-tallet var det et levende og dynamisk samfunn. Virksomheten var basert på fiskemottak og -foredling, og sprang ut av den nye teknologien på slutten av 1800-tallet. I det første store slaget innenfor moderniseringen av fiskerinæringa, gikk mange fiskevær under. Båten ble for tung og båtkjølen for dyp. De gamle havnene strakk ikke til. De trakk ikke lenger Nordlandsbåten med seg opp fra havet. Fraflyttingen fra Nyksund fulgte neste fase i utviklingen. Båtene var blitt så store at det ikke lenger var stor nok havn. Nærheten til fiskeplassene var ikke lenger noen dyd av nødvendighet. Trålerne gikk for egen motor. Teknologiutviklingen førte til fraflytting fra uttallige fiskevær. Det såkalte framskrittet var godt hjulpet av statlig sentraliseringspolitikk. Drømmen om ei ny



framtid – og offentlige flyttetilskudd – var grunnen til at mange forlot sine hjemsteder.

Etterbilder kaster lys ved hjelp av elektrisitet – et av fundamentene for de store endringsprosessene. Kunstverket er spesielt synlig i mørketida, og består av to like deler. Den ene er plassert i Nyksund, den andre på det stedet som hadde tilfredsstillende havneanlegg og fiskemottak til å være konkurransedyktig – på Myre.

Spørsmålet til Luciano Fabro står fortsatt ubesvart. Men relevansen i spørsmålet hans er bekreftet, det har vært hentet ubegripelige mengder fisk opp av havet. Disse verdiene er ikke umiddelbart synlige langs Nordlandskysten. Men det er ikke tilstrekkelig å si at havet ga livsgrunnlag til så mange. Nord-Norge var i sin tid et alternativt utvandringsmål til Amerika. Vi kan heller ikke hevde at overskuddet var så lite som det som materialiserte seg i beskjedne protestantisk kirkekunst og herskapelige utenlandske møblement på et knippe handelssteder. Kanskje gir Agnar Mykle svaret i *Lasso rundt fru Luna*, hvor vi finner fortellingen om nordlendingen som kjøpte wienerbrød og silketørkle til kjæresten sin for lotten fra Lofothavet. Eller er det ganske enkelt slik at andre har tatt rede på pengene, de som ble til overs? Bergen by ble bygget, hanseatene holdt det gående, noen handelsmenn slo seg opp – store rikdommer i form av fisk har i alle fall gjennom århundre etter århundre blitt frakta sørover. En naturlig forlengelse av Fabros spørsmål er: Hvor vil pengene havne i framtida? Rikdommene hentes direkte opp fra havet og havbruk er landets framtidige næring. Kvotereguleringene som skal beskytte mot overfiske, overholdes ikke. Hvis kvotene blir salgsvare vil bare de få ha tilgangen til havet. Spenningsfeltet mellom globale og lokale interesser er markant mange steder i verden. Ved Victoriasjøen i Afrika sulter de fleste i fravær av lokale rettigheter til fiskeressursene.

Ved hjelp av meislet marmor og et presist stedsvalg kommenterer Luciano Fabro den globale handelen med fisk på en genial måte. *Reiret* er plassert på Vedøya utenfor Røstlandet. På Vedøya hekker store mengder fugl. I *Reiret* samler Fabro det som ligger forut og det som kommer. Å befinne seg der innebærer å møte en hel verden. Eggene i stein – vernet av to søylefragmenter – er både en generøs hyllest og en stum advarsel.

Lokalt ståsted i en globalisert verden

Skulpturlandskap Nordland ble lansert som idé i 1988. Det var før begrepet globalisering gikk som en farsott på alles lepper. Ideen hadde mange fasetter, politiske, økonomiske og kulturelle. Sentrum- og periferiproblematikken var sentral. Hvordan kunne en utkant uten offentlige kunstsamlinger gi rom for kunst som ga allmenn oppmerksomhet og bidro til å synliggjøre en geografi? Frank O. Gehrys mesterverk i Bilbao er et svar på tilsvarende spørsmål. En skulptur av Giacometti – innkjøpt av kommuneledelsen på reise til Paris – hadde en gang



samme symbolske betydning for utviklingen i Holsterbro i Danmark. Som i disse historiene ble svaret å la periferien være arena for internasjonale aktører. Disse menneskene blir regnet som garantister for å få oppmerksomhet – for å bli sett. I vår tid kan det å bli sett sammenlignes med ærens betydning i middelalderens riddersamfunn. Aktørene, kunstnerne, har sin verdi bestemt gjennom og av kunstinstitusjonen. For å bli sett gjennom kunst må en aksept fra denne institusjonen foreligge, siden den omfatter kunstens museer, historie, filosofi, kritikk, ja alt som omhandler kunstens vesen i vår kultur. Men samtidig ligger det innebygd i *Skulpturlandskap Nordland* et brudd med den samme institusjonen. Å etablere en permanent kunstsamling i et svakt befolket landskap rundt polarsirkelen, står i gjeld til – og i en nærmest ironisk forlengelse av – Duchamps plassering av masseproduserte gjenstander i kunstmuseet åtti år tidligere. I dette tilfellet lar bruddet seg identifisere i alle fall gjennom tre forhold: Plasseringen i en av verdens yttergrenser, mangelen på tradisjonell institusjonell tilknytning, og plasseringen av kunstverkene i landskapet. *Skulpturlandskap Nordland* er resultatet av tett samhandling mellom kunstnere, byråkrater, politikere, kunstvitere og kunstkritikere. Samlingen er realisert innenfor offentlig forvaltning, med få unntak innenfor den kommunale forvaltningen selv. Og ledelsen av det hele har befunnet seg innenfor den fylkeskommunale forvaltningen. Denne kunstsamlingen har ikke sett dagens lys gjennom et kunstmuseum eller en institusjon som har spesifikt til oppgave å formidle kunst. Prosjektet plasserer seg slik i tradisjonen forut for romantikken, nemlig innenfor tradisjonen med oppdragskunst. At landskapet er meningsbærende for det enkelte verk og omvendt, var ikke en ny revolt mot kunstinstitusjonen – landart var allerede renommert, dokumentert og utstilt innenfor kunstverdenen. Men det kan ikke overdrives hvor fjernt det var – for det norske kunstmiljø – at en slik kunstsamling skulle realiseres i landets minst befolka kommuner – og i tillegg nordpå.

Den internasjonale representasjonen av utøvere er typisk for kunstens operative felt i dag. Kunsten er en handelsvare – slik fisk er det. Akkurat som i middelalderen, byttes verdien av fisk mot verdien av kunst. Økonomien, politikken og kulturen utvikler en elite som har hele verden som nedslagsfelt. Veggene mellom de fysiske og mentale rom bygges ned, forskjeller forsvinner. *Den nye eliten*, skriver Zygmunt Bauman, som ikke *defineres av noen lokalitet, den er fullt og helt eksterritorial*. Paradoksalt nok er det også det lokale som framheves gjennom *Skulpturlandskap Nordland*, fordi stedene i seg selv er avgjørende størrelser. Det er en dynamikk mellom det lokale og det internasjonale. Utviklings skeptikerne kan trøste seg gjennom en innsikt i hvordan godene er fordelt – eller mangel på fordeling – i det faktum at per 1999 hadde bare fem prosent av verdens befolkning reist med fly. Det er ikke første gang i historien at kulturkritikken bekymrer seg for tap av kulturforskjeller. I 1830 kom franskmannen Alex de Tocqueville tilbake fra demokratistudier «over there». I bekymrede ordelag beskrev han konsekvensene av nedbyggingen av de sosiale rangordningene etter revolusjonen. Han spådde tap av kulturelle variasjoner. Hundre og førti år senere tegnet en annen franskmann – dekonstruktivist Baudrillard – et bilde av masse mennesket som slavebundet forbruker av varer og



mening i boken *Amerika*. Kritiske røster som frykter ensretting – opphør av forskjeller og mangfold – kan la de to franskmennenes beskrivelser virke beroligende eller avskrekkende, avhengig av hvordan verden framstår fra den enkeltes ståsted.

Umiddelbart har de fleste forbundet *Skulpturlandskap Nordland* med romantikkens forestillinger og idealer om det sublime. Kanskje er en sammeføyning av disse to størrelsene uunngåelig, fordi Nordlandslandskapet innfrir kravene til sublimitet gjennom det storslåtte, uendeligheten i møtet mellom himmel og hav og et landskap som tilsynelatende er uberørt av menneskehender. Men selv om landskapsrommene er store og antall mennesker som bor i Nordland er få, er det spor etter folks liv og virke overalt. De ferdes i de rommene hvor skulpturene tar plass. På denne måten befinner kunsten seg der folk allikevel er. Ikke i hus spesialbygd for kunsten alene, og hvor terskelen er høy for de besøkende som ikke naturlig er født eller oppdratt inn i slike kulturvaner. Og siden vi mennesker er flettet sammen i en enhet med den verden som omgir oss, blir vår tilværelse både noe mer og noe annet ved at denne verden også gir rom for det vi kaller kunst.

Under åpningen av *Øymuseet* til Raffael Rheinsberg på Andøya var det mange eldre mennesker til stede. Mennene var særdeles interessert i jerngjenstandene kunstneren hadde funnet utendørs på Andenes, katalogisert og utstilt i hyllene. Deres konklusjon var at de skulle reise hjem til Bleik og lete fram alt det fine arbeidet til stedets forhenværende smed, og lage en utstilling av hans fremragende arbeider. Skulpturen hadde sett tilbake på dem med deres egne øyne. Eller sagt med Josè Saramago: *...Bilder ser ikke, Du tar feil, bilder ser med de øynene som ser på dem*. En annen portugisisk forfatter, Fernando Pessoa, lar sin hyllest til blikket og stedet komme til uttrykk gjennom en av sine dikteriske identiteter, i dette tilfellet den hedenske naturskalden Alberto Caiero:

Fra landsbyen min kan jeg se

Fra landsbyen min kan jeg se like mye av jorden

Som fra noe annet sted i Universet...

Derfor er landsbyen min like stor som noen annen verden:

For jeg er på størrelse med det jeg ser

Og ikke med min egen høyde...

