

Kartlegging av omflakkende områder.

Ett eller flere områder?

Vi tenker på områder som stabile. Området for Oslo er området for Oslo, Spitsbergen (området) er Spitsbergen (området). Dette er ikke en fantasi, dette må vi bare forholde oss til. Men vi vet, selvsagt, at jordoverflaten beveger seg. Vi vet at Oslo-området engang var et helt annet sted og så helt annerledes ut, at Spitsbergen lå ved ekvator og hadde lite til felles (på overflaten) med dagens arktiske ørken (på overflaten). Men for å holde fast på det stabile området konstruerer vi en baklengs historie. Vi tar som utgangspunkt at området er stabilt og leter fram en fortelling om hvordan det er blitt slik som det akkurat nå er. Fortellingen innfører et uroelement, stabiliteten blir utsatt for en del knuffing, men som motvekt virker fortellingens langsomme strøm beroligende. Kartet er et viktig redskap for en slik fortelling og geologien skaper slike fortellinger.¹

Vårt forhold til områder er imidlertid ikke geologens. Områder er arnesteder for produksjon, identitet, kapital og krig. Stater er definert gjennom områder, for kampen om markeder er områder viktig, hvem vi ”er” knyttes til områder bl.a. gjennom fortolkninger. Men dette stabile forholdet, denne enkle forbindelsen mellom mellommenneskelige strukturer (produksjon, marked, stat, identitet) og områder står i motstrid til viktige erfaringer i dagens verden: De store folkeforflytningene, det globaliserte markedet, transnasjonale endringer ... Grunnlaget for en endimensjonal forståelse svekkes, men hva kommer i stedet? En fornyet stabilitet der ”områder” blir byttet ut med ”området”, jorden som *ett* område? Eller en forståelse som tar opp i seg de mangesidige og ustabile forholdene mellom de mer eller mindre flyktige mellommenneskelige strukturer og bevegelige områder?

Egil Martin Kurdøls ”*Perpetuum Immobile – konstruksjonen som hindre verden i å falle fra hverandre*” (2001) er kunstnerens andre faste installasjon – eller skulptur - i høyfjellsområder. Denne artikkelen vil forsøke å beskrive verket ut fra problemstillinger som kretser omkring oppbruddet fra et stabilt forhold mellom identitet og område.

Indeks, tilegning og subjektivisering.

Å samle spennende enkeltobjekter som fossiler, skjell, uttørkede dyr, rare steiner, sommerfugler etc. kan sammenlignes med å bestemme punkter i en fortelling som ikke er skrevet eller elementer i et begrep som ikke er skapt. Sett fra synspunktet til den ferdige fortellingen eller den modne begrepet vil disse punktene inngå på linje med en rekke andre i den oversikten man kan stille opp. Samlingsarbeidet framstår nå som en del av en innholdsfortegnelse, en indeks.

En slik indeksering kan ses på som et kjennetegn ved all orientering. Menneskenes praksis og indekseringen er en uendelig prosess. Virksomheter endres gjennom at indeks endres, endringer i innholdsfortegnelsen forskyver fortellinger og begreper, gjør dem midlertidige og flyktige. Uansett hva som konkret setter i gang de enkelte indekseringsprosessene så synes det som om disse er ustoppelige. De er en av prosessene som våre begjær produserer.

Egil Martin Kurdøl's første større kunstverk finner sted i *Vismundaprojektet* (1984 - 1986)². En temporær installasjon i tett granskog – ”*Samlerens rom – Flere steder for alltid.*” (1985) - består av en slik samling spesielle enkeltobjekter og deres beholdere: glass, skuffer, esker, skap ... Det er gutteværelsets naturhistoriske samling. De fremmede objektene er blitt ”mine”, både fysisk og mentalt. ”Jeg” som subjekt er blitt endret gjennom innsamlingen, både hva angår fysisk og mental tilhørighet. Den naturhistoriske samlingen på barneværelset uttrykker

en hunger etter å bli fortrolig med omgivelsene og da spesielt de som ikke umiddelbart er menneskelige.

Metoden i *Samlerens rom* er imitasjon, kopiering. Det er resultatet av arbeidet med å samle enkeltobjektene som vises fram, verket mimer gutteværelsets naturhistoriske samling. Subjektiviseringen som verket viser til har et personlig fokus, det gir et glimt inn i en verden der individet skaper seg selv og sin historie.

Uttrykket i *Samlerens rom* er imidlertid annerledes enn uttrykket ved den private naturhistoriske samlingen. Nå er det ikke lenger begjæret etter å bli fortrolig med omgivelsene som dominerer, men heller et ønske om å bli akseptert av de samme omgivelsene. Denne vendingen skjer gjennom utplasseringen i skogen.

En ”naturhistorisk samling på gutteværelset” og et ”temporært kunstverk i skogen” har klart forskjellige konkrete og konseptuelle rammer. Men bevegelsen fra den ene til den andre er en dobbelt forflytning. Den opprinnelige tilegningen (og subjektiviseringen) bringes ”tilbake” gjennom en ny tilegning (og subjektivisering). Men denne gangen er det skogen som tilegner seg og subjektiviseringen får som innhold (utopien om) en radikal økologisk harmoni. En radikal økologisk harmoni i betydningen av en målsetning om gjensidig akseptering mellom mennesket og omgivelsene.

I den nyere historien om kunstprosjekter i landskap er det en slik radikal økologisk tendens. For noen er det avgjørende at kunstverkets inngripen er temporær og at det er et nødvendig tabu mot ”ikke-naturlige” materialer.³ I sin materialbruk bryter *Samlerens rom* med denne normen, men slik verket er analysert her bryter det ikke med selve harmonimodellen, ønsket om å bli ”akseptert” framstår som et viktig innholds nivå.

Kapitalisme.

Sosialiseringprosesser produserer samfunnsindivider. Indeksering av objekter (og hendelser) som ikke er menneskelige, er en del av denne. Kapitalismen har skapt meningskomplekser innenfor hvilke mennesker truer seg selv gjennom å true sine omgivelser (”naturen”). Dette er en del av industriens vekst og miljøkonsekvenser. At CO2 utslipp utgjør en trussel overfor ozonlaget i atmosfæren og dermed overfor muligheten for menneskets videre eksistens på jordkloden, er ett eksempel på et slikt meningskompleks. At fortsatt ukontrollert utslipp av industrielle avfallstoffer skaper kritiske miljøer i nærområdene som på lengre sikt gjør menneskelig tilstedeværelse umulig eller svært ubehagelig, er et annet.

Egil Martin Kurdøl's andre større verk ble utført sammen med Tron Kittelsen, *Syklon* (1986 - 1987)⁴ var en temporær installasjon på et fjellområde over tregrensen. Maskindeler fra en fabrikk ble montert sammen med steiner til et miljø med assosiasjoner bl.a. til enkle oppholds- eller boligområder.

Syklon er også basert på kopiering. Objekter finnes og benyttes mimetisk, det som mimes er arkitektur, plassdannelse og lignende. Men verket peker ut over subjektiviseringen som en individuell prosess. Kapitalismen gis en rolle i produksjonen av subjektet. *Syklon* skaper et konkret uttrykk for en utopi. Slik sett tilhører verket familien ”science fiction arkitektur”. Med den radikale økologien som fundament skapes elementer som påstår å gi forvarsler om elementer i en fremtidens sosiale indeks.⁵ *Syklon* må betraktes både som et uttrykk for en slik radikal holdning og en produsent av ideer.⁶

Men *Syklon* inneholder et annet viktig element. I åpne snaufjellsområder, av den typen *Syklon* ble anlagt i, skjer vår orientering på en spesiell måte. Den foregår gjennom at oppmerksomheten vandrer fra store felt og linjer til mindre formasjoner og detaljer og tilbake igjen, i en vedvarende ustabilitet. Og orienteringen er ikke primært retningsorientert, følelsen for stablende og nedbrytende krefter som gravitasjon og erupsjon, vind og vann, varme og kulde inngår i denne orienteringen. Slike høvfjellområder er abstrakte inn mot en geometrisk abstraksjon, men i ennå sterkere grad inn mot en abstraksjon av krefter.⁷

Syklon ble plassert i tilknytning til en steinur som ”flyter” nedover den slakke fjellsiden. Med dette er verket noe mer enn installasjonen, det er blitt tilført et konkret, men samtidig klart abstrahert kraftfelt. Verket mimetiske metode blir slik sett underlagt en konkurrerende tilnærming. Objektorienteringen som er grunnleggende for enhver kopiering eller mimetisk metode, møter en orientering mot krefter, strømmer, flyt ... eller hvilke betegnelser som måtte foretrekkes. Omgivelsene er ikke hovedsakelig objekter, som i *Vismundaprosjektet*, men krefter som produserer og som (abstrahert, stivnet) er tilstede. Dette virker tilbake på de industrielle objektene. Sett som et fenomen i et kraftfelt, befinner *Syklon* seg på et plan der de produserende kreftene er kapitalismen og fjellet. Verket både synliggjør, uttrykker og er disse kreftene.

Krefter og linjer.

Verkene som følger etter *Syklon* synes å fokusere på slike abstraherte kraftfelt⁸. Oppmerksomheten festes mot detaljer for å finne og la uttrykke bevegelse ved statiske objekter.⁹ Begrepet statiske objekter har mening i forhold til et begrep om objekter som beveger seg. Et begrep om bevegelse ved statiske objekter er en selvmotsigelse sett i denne, relasjonelle sammenhengen. Selve den relasjonelle logikken, logikken som bygger på at ytre forhold alene er konstituerende - ikke objektene isolert betraktet, men bare objektene betraktet i forhold til hverandre¹⁰ - har ikke rom for et slikt begrep. Å lete etter og å finne bevegelse ved statiske objekter, er samtidig å oppdage eller erkjenne flere plan. På den relasjonelle logikkens plan er det ikke plass for en slik ”observasjon” eller et slikt begrep, men på et annet plan kan den observeres. Dette planet ligger under eller over objektgjensidighetens eller den relasjonelle logikkens plan og er knyttet til dette gjennom for eksempel begrepene. Ser vi forholdet mellom objekter som et horisontalt forhold, så kan vi si at forholdet mellom planene er et vertikalt forhold. Men dette andre planet imiterer ikke, kodene her blir abstrakte eller eksistensielle, også på planets overflate. Å arbeide med forhold mellom plan betyr å forlate kopiering eller imitasjon som metode. I Egil Martin Kurdøls kunst blir nå kopieringen eller imitasjonen som dominerende metode forlatt til fordel for det som kan betegnes som ”antydende kartlegging”.

Det som kartlegges er den indre bevegelsen, et forhold som er intuitivt fattbart og som er en sammensatt størrelse. Den indre bevegelsen er et spenningsforhold, følelsen for at noe i neste øyeblikk kan forflytte seg eller endre seg. Skrekkfilmen benytter metoder for å trekke ut varigheten av et slikt spenningsforhold gjennom å legge inn signaler om en forventet forferdelig endring i en stillestående scene. Den indre bevegelsen er en slutning basert på observasjon av signaler og følelsen for de kreftene som er i aktivitet. Egil Martin Kurdøls scener er ikke iscenesatt dramaturgi. Det er et poeng at scenene som velges og objektene som benyttes er object trouvée, slik de forefinnes. Objektene kan være en vegg i et gallerirom eller en stor stein i et fjellandskap. Den indre bevegelsen artikuleres gjennom konstruksjonen av en linje, konkret utført med wire og strekkfisk, men med en utførelse som rendyrker linjens

abstrakte, perfekt regelmessige karakter. Linjen benyttes som en slags vektorsum for et sett med indre krefter som balanseres mot andre, spesielt objektets form og gravitasjonen.

Det er hovedsakelig to grupper av disse verkene, den ene med arkitektoniske objekter (gallerirom eller lignende) den andre med geologiske objekter, hovedsakelig store steiner. Eksempler fra arkitekturrelaterte installasjoner er *My spot* (1988, Lublin, Polen) og *Blindt vindu* (1994, Zooart, Poznan, Polen). Eksempler fra geologisk relaterte installasjoner er *Uten tittel* (1988, Kvitmannsberget, Lillehammer) og *Konstant – variabel* (1997, Fra Overgang, Mærradalsbotnen, Breheimen)

Metoden kan betegnes som en antydende kartlegging fordi arbeidet består i å overskue, å bestemme punkter og å strekke linjer. Linjene blir redskaper for avdekking av et virkelighetsplan som lar seg formidle på et abstrakt, kodet nivå, akkurat som kartet formidler for eksempel topografi eller avstander. Bevegelsen fra imitasjon til kartlegging har erkjennelsen av eller interessen for flere plan som en forutsetning, men denne bevegelsen uttrykker også et sprang. Den kan best forstås som et eksistensielt brudd eller forskyvning. I stedet for et ”jeg” som tilegner seg eller søker aksept, kommer et ”det” som lever og uttrykker seg. *Subjekt-jeg-relaterte uttrykk* viker plassen for *subjekt-det-relaterte uttrykk*. Det er åpnet opp for en undersøkelse og en produksjon som ikke lenger har et ”jeg mestrer”- signal som følger verket.

Faste punkter.

Feste (1998)¹¹ er Egil Martin Kurdøl's første permanente installasjon¹² i et høyfjellsområde. I dette verket er kartlegging en åpenbar referanse¹³. Landmåling, det empiriske elementet i en kartleggingsprosess, foregår gjennom å bestemme et sett med punkter, avmerke disse, og å måle vinkler, horisontalt og vertikalt. *Feste* består av 5 slike punkter, avmerket i terrenget med bolter. Verket beholder imitasjonen på ett, overraskende, nivå gjennom at boltene hodeform abstraherer et utsnitt av fjellandskapet slik det kan betraktes fra boltens sted eller slik det kan betraktes mot boltens sted. Dette forholdet blir tydeliggjort gjennom fotoserien som også er en del av verket.¹⁴

Kartlegging har mange innganger og mange oppkoblinger. Dette mulighetsmangfoldet hefter også ved det uttrykket som er knyttet til *Feste*. Boltene er punkter, men i forhold til orienteringen er de ikke nødvendigvis bundet til det stedet de står, i forhold til orienteringen er det viktig at de finnes i området, ikke nødvendigvis at de finnes nettopp på det stedet de faktisk befinner seg. Slik markerer den enkelte boltet et punkt som fungerer på en annen måte enn punktet i imitasjonen, der punktet er knyttet til ”sitt” sted (for eksempel ”nesen i ansiktet”). Men punktene i *Feste* er i forhold til orienteringen også nærmest absurde, deres størrelse er så liten (diameter 2 cm) og kodene for å finne dem er så mangelfulle (kartreferanse i målestokk 1: 50 000) at muligheten for å finne dem er mikroskopiske. Boltenes mimetiske karakter, som fotoserien redegjør for, knytter dem til et fast sted, men også her er denne tilknytningen karakterisert ved et kraftig element av tilfeldighet eller valg. Utsikten fra boltet eller inn mot boltet er en 360 graders mulighetssfære (så lenge man holder seg på overflatens plan), men boltens form refererer seg nødvendigvis bare til ett av mange mulige utsnitt av denne utsikten.¹⁵

Møtet med *Feste* vil for de fleste være knyttet til fotoserien og presentasjonen av denne. Gallerirommet vil være rammen rundt, den eksistensielle opplevelsen vil være avhengig av

den sosiale treningen. For de som går på letning etter *Feste* i høyfjellet vil sannsynligvis opplevelsen være svært annerledes.

Det store fjellandskapet utgjør en ramme av produserende krefter med umiddelbare kosmiske og (i dårlig vær) skremmende dimensjoner. Kartleggingsprosessen, som boltene henviser til, uttrykker at et *subjekt-jeg* eller et *subjekt-vi* er tilstede i dette kosmos-kaos. Men dette subjektets *spesielle* stedstilknytning ikke av avgjørende betydning, i *Feste* er den tilfeldig og (så godt som) usynlig.

Begrepet territorialitet inneholder en ide om et fast tilknytning mellom noe og et spesielt område. Det benyttes bl.a. i zoologien om bestemte dyrearters geografiske tilhørighet. Det benyttes i politikken om menneskers geografiske tilhørighet. For *Feste* er en slik territorialitet enten midlertidig, tilfeldig eller absurd.

Perpetuum Immobile.

Mens *Feste* spiller på boltens plassering, ett av de to punktene i kartleggingsprosessen, så legger *Perpetuum Immobile* (2001) opp til det andre punktet, teodolittens plassering. (Skulpturens form kan betraktes som en abstrahert teodolitt i tillegg til andre mulige assosiasjoner.) Teodolittens plassering er stedet for det registrerende apparatet og det menneskelige subjektet i kartleggingen. Landmålerens registrering er ikke en eksistensiell opplevelse, men en målrettet handling.

Skulpturen er tjoret fast til fjellet slik at all bevegelse hindres. Linjen som synliggjør krefter virker her som en fastlåst tilknytning, ikke uttrykk for en balanse. Skulpturen kan betraktes som et landmålingsinstrument som i all fremtid skal kunne kartlegge det samme område. Men noe mangler, eller er utilgjengelig. Boltens punkt mangler, det som er nødvendig for å fullføre kartleggingen. (Eller om man vil, boltene er tilstede i *Feste*, dvs. utilgjengelig.) Territoriet kan ikke bestemmes eller det kan bestemmes på uendelige mange måter. Sagt på en annen måte, territoriet er bestemt som ikke-bestemt eller som skiftende, omflakkende.

Skulpturen har posisjonen til *subjekt-jeg* eller *subjekt-vi*. Den er en møteplass for det åpne fjellandskapet og den mangetydige kartleggingen av de skiftende territoriene. Ser vi på orienteringsprosesser som et bidrag til å skape inter-individuelle soner for argumentasjon, soner der diskurs, argumentasjon er mulig og effektiv, så uttrykker *Perpetuum Immobile* en konfrontasjon mellom den eksistensielle opplevelsen og de prosesser som gjør handlingsvalg og orienteringer argumentative.

Med fjellandskapet fastlegges rammen for det eksistensielle som ett nivå bestående av kosmos-kaos krefter. Kartleggingen bestemmer det diskursive til en mangetydig og mangesidig (uendelig) mulighetssfære både i høydeforskjeller (dybde) og i utstrekning (sammenhenger).

Omflakkende områder.

Egil Martin Kurdøls verk fra *Vismundaprojektet* til *Perpetuum Immobile* omhandler spørsmål om hva er et subjekt, hvordan skapes og endres subjekter, hva er et område og hvordan er forholdet mellom subjekt, samfunn og områder. Gjennom disse verkene blir vi presentert for en sammensatt virkelighet, ingen prosesser er enkle, ingen forhold lar seg

begripe som stabile. Den eksistensielle opplevelsen er alltid tilstede, men aldri som et grunnlag for argumentasjon om enkel tilhørighet. Disse verkene er territoriale i en umiddelbar betydning, nemlig at de forholder seg til et bestemt og karaktersterkt landskap. Men måten de forholder seg på uttrykker ingen faste relasjoner. De benytter ikke landskapet som inspirasjon for å skape en ny type dekor, de benytter ikke landskapet for å skape et uttrykk for stedets egenart (*genus loci*), de benytter ikke landskapet for å fortelle om hva det kan brukes til eller hvordan det eller er blitt til, der benytter ikke landskapet for å fortelle om hvordan menneskene lever eller hvorfor de er som de er. I den gjennomgangen jeg har foretatt er går det fram at verkene riktignok berører alle disse forholdene, men disse belyser ikke verkene. Det er heller slik at verkene uttrykker en verden av omflakkende områder og mangfoldige muligheter for tilhørighet. Med denne rystende kritikken og skremmende åpenheten er disse verkene med på å skape nye politiske muligheter. Ikke en unison verden, men en verden bestående av omflakkende territorier og midlertidige tilhørigheter som stikk imot all tradisjonell logikk ikke er ødeleggende eller reduserende, men *er der med full eksistensiell tyngde*.

Per Bj. Boym

¹ Geologiens fortellinger inneholder evolusjoner og revolusjoner. Det er den geologiske tiden som er årsak til at vi undervurderer mangelen på stabilitet i denne historien.

² Vismundaprojektet ble gjennomført i 1984-1986 i Fåberg Vestfjell ved elva Vismunda i Lillehammer Kommune. Kunstnerne Marit Arnekleiv, Kai Bratbergsengen og Egil Martin Kurdøl leide et område av Lillehammer kommune i to år og arbeidet der i perioder, enten hver for seg eller med felles prosjekter. Prosjektarbeidet ble avsluttet høsten 1985 med åpning av området og omvisninger for publikum. Arbeidene ble demontert våren 1986.

³ Andy Goldworthys verk illustrerer denne tendensen. Den imponerende gjennomføring av konstruksjoner basert på områdets materialer gir et resultat som kan beskrives som en oppdagelse av nye former form design.

⁴ *Syklon* ble gjennomført på Slåseterfjellet i Øyer kommune i 1986 – 1987 av kunstnerne Trond Kittelsen og Egil Martin Kurdøl. Arbeidet var ferdig og ble åpnet for publikum høsten 1986. Det var kunstnerens hensikt å dokumentere installasjonen i alle årstider, *Syklon* ble derfor ikke demontert før høsten 1987.

⁵ Michael Heizers prosjekter fra begynnelsen av 1970-tallet har denne karakteren av science fiction arkitektur (eks. XXX) samtidig som den utvider den sosiale kunstsfæren ("tegnings" med motorsykkel i ørkenen.)

⁶ Referanse til min artikkel i en eller annen avis den gangen.

⁷ Det mest berømte eksemplet på et kunstverk som "synliggjør krefter" er Walter de Maria's "Lightning Field" (197?) i New Mexicos ørken. James Turrells fantastiske prosjekt "Roden Crater" i Arizona er et annet storslått eksempel.

⁸ Tidligere eksempler på beslektede verk hos E.M.Kurdøl er *Konstant-Variabel* fra *Vismundaprojektet* (1985).

⁹ Richard Serra's skulpturer utgjør det mest kjente eksempler (og de beste) på verk der ideen om den indre bevegelsen ved statiske objekter skaper et forhold til skulpturen. Eksempel (bly-vegg-1968), Mfs 1990.

¹⁰ Duchamps understreking av de relasjonelle forholdene i konstitusjonen av et kunstverk er med rette eller urette blitt fortolket dit hen at det relasjonelle forholdet alene er bestemmende. Dette har fått sin populære versjon i påstanden om at "det som plasseres i en kunstinstusjon er et kunstverk". Dette er, med skam å melde, å gjøre det enkelt både for kritikk, kunstner og kunstinstusjon. Men verre er det at man mister kunstens potensial av syne.

¹¹ *Feste* ble gjennomført i juli måned 1998 i fjellområdet Breheimen. Fire av boltene er plassert i Skjåk kommune og 1 i Jostedalbreen Nasjonalpark i Stryn kommune. De står med relativt jevne mellomrom i fjellandskapet og en vandrer vil bruke noen døgn på å dekke den ruten boltene danner, tiden er avhengig av vær og snømengde. I tillegg til de 5 boltene består *Feste* av en fotoserien der et nærbilde av hver enkelt bolt er montert sammen med et fotografi av et utsnitt av landskapet i nærheten av der boltene er plassert, et utsnitt som viser det særtrekk ved landskapet som er forbilde for boltens form.

¹² Det er Jostedalbreen Nasjonalparkforvaltning som har ansvaret for å vurdere hvor lenge boltene i Jostedalbreen Nasjonalpark kan stå. Om den ikke avstedkommer uønskede situasjoner for dyr eller fauna i området vil den få stå i ubegrenset tid. De fire boltene i Skjåk kommune ble utplassert midlertidig inntil 1. januar 1999. På grunn av snømengdene ble de ikke fjernet og står fremdeles der de ble satt ut.

¹³ Egil Martin Kurdøl arbeidet i Norges Geografiske Oppmåling sommersesongene 1972 , -73, -74 og -75, hovedsakelig med triangulering og signalbygging, men også i perioder med nivellering.

¹⁴ Fotoserien kan betraktes som en varisjon over Robert Smithson's begrepspar site – nonsite. Smithson var oppmerksom på at forholdet mellom verket og kunstinstitusjonen var en del av verket. Hans radikale vending mot kunstverk utenfor kunstinstitusjonenes arkitektur og konseptuelle rammer, løste han gjennom en form for tilstedeværelse innenfor institusjonene. Film, skulptur, forflytning av materialer, fotografi etc. ble benyttet som "pekere" (for andre kunstnere benyttes også begrepet dokumentasjon) innenfor den tradisjonelle rammen, men samtidig "pekere" med en egenverdi som "institusjonaliserte verk". Smithson's egen vurdering var at dette også var en dyd av nødvendighet, siden man ikke kunne forvente at publikum faktisk beveget seg til disse folketomme områdene (henvisning). Mens *Feste* følger denne strategien, gjennom sin tosidige tilstedeværelse (i fjellet, som fotoserie), forlater *Perpetuum Immobile* den samme. Det finnes ingen "peker" med egenverdi.

¹⁵ Å bruke betegnelsen "tilfeldig" på valg av utsikt som bestemmer boltens hodeform, vil likevel være misvisende. I denne valgsituasjonen er det enkel geometri som styrer valget. Det utsynet velges der formen enklest kan reduseres til en enkel geometrisk form. I *Feste* synes det som om dette er en framgangsmåte som første og fremst gir boltene en dekorativ, designet karakter. Men en forenklingsprosess med åpen eller skjult referanse til et geometrisk grunnmønster synes å være et gjennomgående trekk ved E.M.Kurdøls arbeider.