

Ane Aasmundstad Sommervold

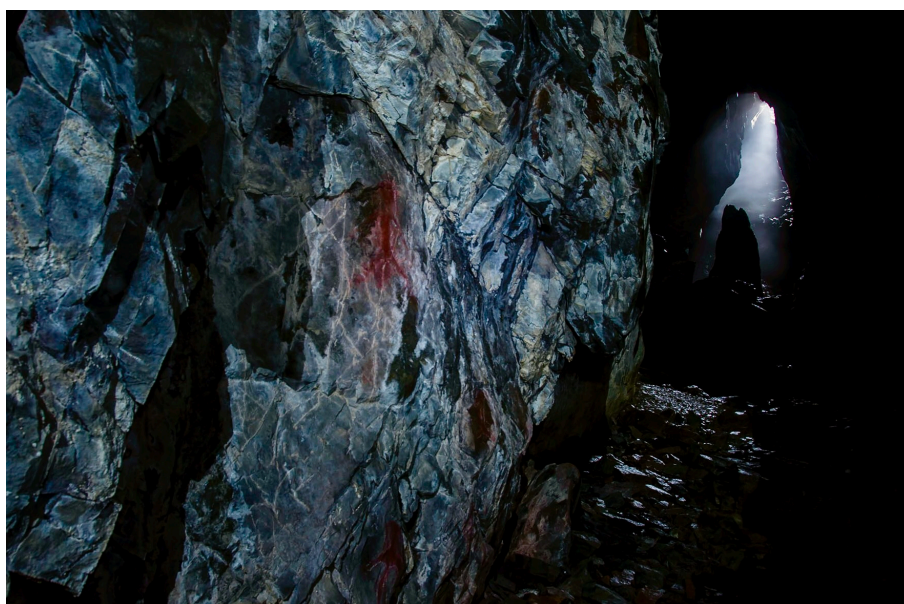
Bergkunst for hvem?

Landskapsanalyse med fenomenologiske perspektiver på bergkunst i Midt-Norge

Masteroppgave i arkeologi

Veileder: Heidrun Stebergløkken

Mai 2021



Fingalshula. Foto: Bernt Kjørsvik.

Ane Aasmundstad Sommervold

Bergkunst for hvem?

Landskapsanalyse med fenomenologiske
perspektiver på bergkunst i Midt-Norge

Masteroppgave i arkeologi
Veileder: Heidrun Stebergløkken
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for historiske og klassiske studier



Kunnskap for en bedre verden

ABSTRACT

Rock art for whom? Landscape analysis with phenomenological perspectives on rock art in Central Norway.

This master thesis is based on rock art from different contexts in Central Norway. The rock art's common feature is that the rock art appears to be purposely placed where it is seen by few, where it is unavailable, or where it disappears at given times. The contexts are rock art in graves, rock art in caves, and rock art in places that are unavailable in one way or another. The material ranges from the Mesolithic to the Bronze Age and features both painted and carved rock art. By having a phenomenological framework and using it in combination with landscape analysis, I explore in which ways this phenomenon in rock art reveals communication between people and other worlds. The landscape plays a central role in this thesis as the rock art and its surrounding landscape are intertwined. The landscape analysis is rooted in a phenomenological approach, with use of archaeological landscape analysis by visual methods (ALAV) and GIS. Most importantly, the landscape is analysed on two levels; micro landscape and macro landscape. The analysis is used to open the discussion on the interpretation of "hidden" rock art. Looking at the rock art's placement in the landscape, examples from other rock art locations, and phenomenological features like sound, touch, light, or fear, I explore how this type of rock art can indicate a form of communication between people in different settings or between people and other worlds.

SAMMENDRAG

Bergkunst for hvem? Landskapsanalyse med fenomenologiske perspektiver på bergkunst i Midt-Norge.

Denne masteroppgaven baserer seg på bergkunst i ulike kontekster funnet i Midt-Norge. Fellesnevneren for lokalitetene er at bergkunsten ser ut til å være hensiktsmessig plassert i landskap hvor den ses av få, hvor den er utilgjengelig, eller hvor den forsvinner til gitte tider. Kontekstene består av bergkunst i graver, bergkunst i huler, og bergkunst knyttet til ferdsel og som på et vis er utilgjengelig. Materialet strekker seg fra mesolittikum til bronsealder og består av både malt og hogd bergkunst. Ved å ha et fenomenologisk rammeverk i samspill med landskapsanalyse, utforsker jeg hvordan dette fenomenet innen bergkunst avslører kommunikasjon mellom mennesker og andre verdener. Landskapet spiller en sentral rolle i oppgaven siden bergkunsten og landskapet rundt henger tett sammen med hverandre. Landskapsanalysen tar utgangspunkt i en fenomenologisk tankegang, med bruk av arkeologisk landskapsanalyse med visuelle metoder (ALAV) og GIS. Analysen av landskapet gjøres på to nivåer: mikrolandskap og makrolandskap. Analysen brukes til å åpne diskusjonen om tolkningene for denne "skjulte" bergkunsten. Ved å se på bergkunstens plassering i landskapet, eksempler fra andre bergkunstlokaliteter, og fenomenologiske egenskaper som lyd, berøring, lys, eller frykt, ser jeg på hvordan denne bergkunsten kan indikere en form for kommunikasjon mellom mennesker i ulike sammenhenger eller mellom mennesker og andre verdener.

FORORD

Den største takken går til min flotte veileder, Heidrun, som ikke bare er den dyktigste veilederen jeg kunne hatt for denne oppgaven, men som også har en uvurderlig evne til å motivere, trøste og gi meg trua på meg selv. Håper vi tåååst snart igjen.

Jeg vil si takk til den fantastiske klassen jeg har gått i. Jeg har aldri vært borti en klasse som er mer sammensveiset, støttende og chill. Dere har fått meg til å føle meg veldig heldig.

Spesielt takk til jentene mine, Gunhild, Martine og Ingvild, som har blitt med på roadtrip til både Tingvoll og Agdenes – begge to ble lengre turer enn vi hadde tenkt, men med dere var det bare fint.

Tusen takk til Ida som har latt meg øvelseskjøre til Bøla, Byneset og Selbusjøen. Takk for at du har vært med på disse arkeologiturene for min del.

Takk til mamma og pappa som heier på meg uansett hva. Deres støtte har lagt grunnlaget for at jeg er der hvor jeg er nå.

En kjempestor takk til min favorittsøster Oda som korrekturleste oppgaven to ganger og var veldig nøye. Du hevet oppgaven min og det betyr enormt mye for meg.

Tusen takk til Brage som har lært meg EndNote og som har hjulpet meg med GIS og alle andre tekniske ting som jeg ikke skjønner. Men mest takk for all kjærlighet og mikrokos når masteren gjorde meg sint og lei. Håper dette blir interessant lesing for deg.

Takk til alle andre som har kommet med lure innspill og god hjelp gjennom hele denne masterperioden.

INNHOOLD

ABSTRACT	i
SAMMENDRAG	ii
FORORD	iii
FIGURER	vii
TABELLER	viii
1. INNLEDNING	1
1.1 Tema og problemstillinger	1
1.1.1 Avgrensing av materialet	1
1.2 Definisjoner	2
1.3 Bergkunstforskning til nå	3
1.3.1 Den tidligste fasen	3
1.3.2 Fra 1960-årene.....	5
1.3.3 Fenomenologi og sosialistisk nyorientering	6
2. TEORI OG METODE	8
2.1 Fenomenologi – teoretisk utgangspunkt	8
2.2 Landskapsanalyse i et fenomenologisk perspektiv.....	9
2.3 Arkeologisk landskapsanalyse med visuelle metoder	10
2.3.1 Mikrolandskap og makrolandskap.....	11
2.3.2 Stasjoneringsspunkter – bergkunst og synsvinkler	11
2.3.3 GIS som verktøy i landskapsanalyse.....	12
2.4 Kritikk av fenomenologi, feilkilder i dateringer og analyser.....	13
3. MATERIALE.....	15
3.1 Gravkontekster.....	16
3.1.1 Steine, Trondheim	16
3.1.2 Rishaug, Orkland	16
3.2 Hulekontekster	17
3.2.1 Solsem, Leka.....	17
3.2.2 Fingalshula, Nærøysund.....	18
3.3 Ferdsselskontekster	19
3.3.1 Honnhammer, Tingvoll.....	19
3.3.2 Selbustrand, Selbu.....	21
3.3.3 Bøla, Steinkjer.....	23
4. ANALYSE OG TOLKNINGER	24
4.1 Steine, Trondheim og Rishaug, Orkland.....	24
4.2 Solsem og Fingalshula	31
4.2.1 Solsemhula, Leka.....	32
4.2.2 Fingalshula, Nærøysund.....	36
4.3 Honnhammer I, II og VIII, Tingvoll.....	39
4.4 Selbustrand, Selbu	45
4.5 Bølareinen, Steinkjer	49

5. KOMPARATIV DISKUSJON	54
5.1 Å ferdes på farlige steder	54
5.2 Påvirkning av vann og lyd	55
5.3 På terskelen til andre landskapsrom, og andre verdener?	56
6. KONKLUSJON	60
REFERANSER	63

FIGURER

Figur 1 Hvalfangstpanelet på Zalavruga. Tegning: A. Szczęsny (Janik, 2020, s. 91).	12
Figur 2 Oversiktskart. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.	15
Figur 3 Hellefragmentene fra på Steine. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	16
Figur 4 Baksida av hellefragmentet fra Steine (Marstrander, 1978, s. 49).....	16
Figur 5 Hellefragmentet fra Rishaug. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	17
Figur 6 Menneskefigurer i Solsemhula. Foto: Arve Kjersheim (Lørdøen, 2010b, s. 28)...	18
Figur 7 Fingalshula. Foto: Arve Kjersheim (Lørdøen, 2010b, s. 31).	19
Figur 8 Ortofoto Honnhammer I. Foto: Åge Hojem & Raymond Sauvage, NTNU (Sauvage et al., 2015, s. 20).....	20
Figur 9 Felt II og VIII på Honnhammer. Foto: Eva Lindgaard, NTNU Vitenskapsmuseet (Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 11).....	21
Figur 10 Rullesteinsbeltet på Selbustrand. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	22
Figur 11 Bølareinen. Foto: Per Steinar Sommervold.....	23
Figur 12 Gravrøysa på Steine. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	25
Figur 13 Steines plassering på Byneset. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold...	26
Figur 14 Rishaug i landskapet. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.	27
Figur 15 Stavøya. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	28
Figur 16 Kalkering fra Steine. Tegning: Kalle Sognnes (2019, s. 7).	28
Figur 17 Regekvinnens gravkammer. Tegning: Anders Lorange, 1882, Arkeologisk museum, Universitetet i Stavanger (Melheim, 2020).....	29
Figur 18 Kalkering fra Rishaug. Tegning: Oddmunn Farbregd (Sognnes, 2019).	30
Figur 19 Geometrisk figur fra Leirfall III. Foto: Kalle Sognnes (2011, s. 195).....	31
Figur 20 Solsemhula og Fingalshula. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.	32
Figur 21 Inngang til Solsemhula. Foto: Arve Kjersheim (Lørdøen, 2010b, s. 26).....	33
Figur 22 Planskisse Solsemhula. Tegning: Theodor Petersen (Lørdøen, 2010b, s. 27)....	34
Figur 23 Kalkering Solsemhula. (Norsted, 2013, s. 22; Sognnes, 1983, s. 109).....	35
Figur 24 Fingalshulas inngang. Foto: Terje Norsted (2008b, s. 6).....	36
Figur 25 Planskisse Fingalshula. Tegning: Sverre Marstrander (1965, s. 148).	37
Figur 26 Fingalshula, med bautasteinen synlig i bakgrunnen. Foto: Bernt Kjørsvik.....	38
Figur 27 Solsemhula og Fingalshula med figurenes plassering i forhold til lys og mørke. Tegning: Hein B. Bjerck (2012, s. 50).....	39
Figur 28 Synlighetsanalyse Honnhammer. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.	40
Figur 29 Honnhammer I. Foto: Terje Norsted (2006b, s. 3).....	41
Figur 30 Honnhammer II og VIII. Foto: Daniela Pawel, NTNU Vitenskapsmuseet (Lindgaard, 2015, s. 16).	41
Figur 31 Felt VIII med en smal avsats foran feltet. Foto: Eva Lindgaard, NTNU Vitenskapsmuseet (Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 13).....	42
Figur 32 Hjortehode i berget på Honnhammer I. Foto: Kristine Johansen (Norsted, 2008a, s. 28).	44
Figur 33 Kalkering Honnhammer VIII. Kalkering: Terje Norsted (Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 14-15).	45
Figur 34 Synlighetsanalyse Selbustrand. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold..	46
Figur 35 Selbustrand 24. april 2018. Foto: Anne Haug, Trøndelag fylkeskommune.	46
Figur 36 Solem IX sine parstilte fotsåler, tørr og våt tilstand. Foto: Heidrun Steberggløkken, NTNU Vitenskapsmuseet.	47
Figur 37 Solem IV. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	48
Figur 38 Bølareinen i 1907. (Hallström, 1908, s. 69; Norberg, 2020, s. 161).	49
Figur 39 Tegning av Bøla, David Habel i 1870 (Norberg, 2020, s. 162).	50
Figur 40 Bøla om vinteren. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.	51

Figur 41 Synlighetsanalyse Bøla. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.	52
Figur 42 Bøla oversvømmes. Foto: Odd Bratberg.	54
Figur 43 Felt I i Fingalshula. Foto: Arve Kjersheim (Norsted, 2008b, s. 29).....	58

TABELLER

Tabell 1 Ulikheter i åpen og lukket bergkunst (Syvertsen, 2003, s. 107).	30
---	----

1. INNLEDNING

Det er mange måter å få fram et budskap på. Det kan snakkes, synges, leses og avbildes. Bergkunst er en måte å formidle et budskap på og kan ses i sammenheng med et narrativ vi ikke lenger har kjennskap til. Bergkunst som visuell kultur er et bevisst brukt medium for kommunikasjon og funksjon. Den vitner om menneskers trang til å markere seg ved å forevige et budskap i stein. Hva ville de si, og til hvem? Bergkunst kan på én side framstå som åpenbart og selvforklarende – et bilde er bare et bilde. På en annen side kan bergkunst være ulidelig mystisk – hvorfor det bildet, og hvorfor der?

1.1 Tema og problemstillinger

Temaet for denne oppgaven er bergkunst som tilsynelatende er skjult med vilje, eller som kan oppfattes av oss i dag som utilgjengelig. Dette kan bety at bergkunsten ekskluderer større grupper mennesker eller visse medlemmer i samfunnet, eller at bergkunsten er lagt på utilgjengelige steder, eller steder som er utilgjengelig til visse tider av året. Temaet ble lagt fram av veileder høsten 2019. Grunnen til at jeg valgte dette temaet var at jeg ville utforske hvordan bergkunst med hensikt kan ha blitt skjult, eller blitt brukt bevisst for å inkludere noen og ekskludere andre. Jeg vil åpne diskusjonen for hvordan noe bergkunst opptrer i så spesielle landskap og hva den henvender seg til, hvilke grunner som ligger bak valg av plassering på disse stedene og hvem den er ment for. Problemstillinga jeg jobber ut fra er: *Hvordan kan bergkunst oppfattes som tilsynelatende skjult eller gjemt vekk? Gjenspeiler dette en kommunikasjon mellom mennesker, eller mellom mennesker og noe annet?*

Bergkunsten opptrer i ulike landskapsrom, noe som kan gjenspeile ulik bruk av bergkunstfeltet, men også ulike former for kommunikasjon. Det er flere underproblemstillinger jeg vil bruke for å kunne svare på problemstillinga mi. 1) Jeg vil se på hvordan bergkunsten ser ut til å være ment for de ulike mottakere. 2) Ser man at bergkunsten er relatert til overganger, for eksempel mellom land og vann, lys og mørke, menneskelig verden og underverden? 3) Jeg vil også gå nærmere inn på hvilken rolle bergkunsten kan ha spilt i ritualer og religionsutøvelser ettersom noe bergkunst ser ut til å ha vært laget i spesielle landskapsrom. Her vil jeg også ta for meg intensjon og funksjon bak bergkunsten.

Oppgaven har et fenomenologisk utgangspunkt siden tolkninga av materialet i oppgaven burde romme fenomenologiske elementer slik som sanselige inntrykk både fra bergkunsten og fra lokaliteten. Sanselig inntrykk som lys, lukt og lyd kan være faktorer som spilte inn da bergkunsten ble laget. Fenomenologi er ikke bare det teoretiske rammeverket for oppgaven, men flyter også over i metode ettersom fenomenologien legger føringer for hvordan metoden utføres. I tillegg til fenomenologi er landskapsanalyse brukt som metode i oppgaven. Som nevnt er bergkunstens plassering i landskapet og hvilken betydning den kan ha hatt oppgavens fokus. Det er derfor like viktig å se på landskapet som på bergkunsten. Spesielle egenskaper i landskapet kan ha vært avgjørende for at folk en gang har valgt å markere seg. For å analysere landskapet bergkunsten befinner seg i grundig, vil jeg analysere landskapet på flere nivåer: makrolandskap, landskapsrom og mikrolandskap.

1.1.1 Avgrensning av materialet

Helt i starten av prosjektet var planen å avgrense oppgaven til bronsealder og jordbruksristninger, men dette ble satt til side og oppgaven ser heller på bergkunst uavhengig av periode og bergkunsttradisjon. Grunnen til dette er at bergkunst er et

uttrykk for ei oppfatning av verden, og det er dette som er interessant i oppgaven min. Ved å se på bergkunsten uavhengig av periode vil jeg kunne se på materialets kontinuitet siden fenomenet jeg ønsker å se nærmere på ser ut til å opptre både i steinalder og bronsealder. En annen grunn er at steder der bergkunst befinner seg ikke nødvendigvis er statisk og fast i tid. En bergkunstlokalitet kan ha vært et sted av betydning over flere tusen år til tross for at kulturene rundt har endret seg. Ved å fokusere helt og holdent på denne typen bergkunstfenomen, uavhengig av periode, håper jeg å utvide diskusjonen om bergkunst i spesielle landskap.

Når det gjelder avgrensning av materialet i oppgaven har jeg valgt å dele det i tre ulike grupper av kontekster hvor det finnes bergkunst som gir inntrykk av å være skjult. Det skjulte materialet står i kontrast til åpne, monumentale møteplasser som for eksempel bergkunstlokaliteten på Leirfall. Leirfall er et av de største bergkunstfeltene i Midt-Norge. Her er det over 800 enkeltristninger. Hovedfeltet er hele 20 m bredt og 6 m høyt. Her er det med andre ord mulig for mange mennesker å samles (Sognnes, 1999, s. 84). Materialet i denne oppgaven representerer ikke slike lokaliteter. Kontekstgruppene i denne oppgaven består av 1) graver, 2) huler og 3) ferdsel. Med siste gruppe menes lokaliteter som ikke nødvendigvis synes like godt når man beveger seg i landskapet. Det kan være felt kun synlig fra sjøveien eller motsatt eller det kan også være at feltene ligger utilgjengelige til eller at området rundt feltene er trange/små, som gjøre at bare ei lita gruppe mennesker kan samles. I hver gruppe tar jeg for meg to-tre bergkunstlokaliteter i tillegg til å trekke inn eksempler fra andre steder som bygger opp disse. Gravkontekstene henter jeg fra bronsealderrøysene på Steine og Rishaug. Hulekontekstene består av Solsemhula og Fingalshula, mens ferdselskontekstene tar for seg Honnhammer, Selbustrand og Bøla. Bakgrunnen for denne inndeling av materialet er for å skape struktur i materialet, men også vise til at utilgjengeligheten kan ha vært en intensjonell faktor på tvers av ulike landskapsrom. Lokalitetene representerer et nødvendig utvalg, så det vil være andre felt som også kunne være aktuelle i en slik analyse. Utvalget er imidlertid gjort på bakgrunn av ulike kriterier. Kildematerialet er blant annet variert i den forstand at det kommer fra ulike kontekster. Det er ikke bundet til en periode, og materialet består av både ristninger og malinger. Grunnen til at jeg ser på alle former for bergkunst og ikke bare én av dem er at jeg heller vil undersøke hvorfor bergkunsten er plassert akkurat der den er, ikke nødvendigvis hvilken form for bergkunst det er. Det samme gjelder motiver. Utvalget av materialet er ikke gjort basert på motiver, men de diskuteres innenfor hver sin case.

Til slutt er oppgaven avgrenset til Midt-Norge på grunn av tilgjengeligheten, da jeg ønsket å besøke feltene, men også fordi Midt-Norge representerer et konsentrasjonsområde som viser stor variasjon (Mandt & Lørdøen, 2005, s. 97). Bergkunsten i Midt-Norge er både skåret, hogd og malt, og vi finner begge bergkunsttradisjonene godt representert. Dette betyr at Midt-Norge er svært allsidig og materialet gir et godt utgangspunkt for undersøkelsen. Denne oppgaven er en regional studie, men fenomenet som undersøkes finnes i hele landet og det er derfor overførbart til andre regioner.

1.2 Definisjoner

Det er nødvendig å definere noen begreper jeg kommer til å bruke gjennom teksten. Jeg definerer *bergkunst* slik som Heidrun Stebergløkken gjør i sin doktorgradsavhandling – som et samlebegrep. Hun skriver at bergkunst som begrep rommer figurer laget med alle teknikker: ristninger, hugginger og malinger. Bergkunst er visuell kultur og det kan ha en funksjonell betydning. Det vi oppfatter som kunst trenger ikke nødvendigvis mennesker i

andre land, eller i andre tider, oppfatte som kunst. Det vi kan være enige om er at det dreier seg om et visuelt uttrykk (Stebergløkken, 2016, s. 23).

Med *skjult* bergkunst mener jeg bergkunst som er plassert slik at det er grunn til å tro at den ikke har vært ment for å bli betraktet av mange mennesker. Jeg har valgt å se på materiale fra graver, huler og ferdsel der bergkunsten opptrer som utilgjengelig. I gravkontekster er bergkunsten skjult i den forstand at den er tilsynelatende ment kun for den døde. I hulekontekster er bergkunsten skjult både med tanke på at man rent fysisk må bevege seg inn i et mørkt, trangt rom for finne den, og fordi den er bevisst laget der. Når det gjelder ferdsel vil jeg se på hvordan vi kan finne bergkunst på steder som gjør det vanskelig å nå kunsten for i det hele tatt å kunne se den. Det er oppsiktsvekkende at noen har valgt å lage bergkunst på steder som er utilgjengelige og i noen tilfeller potensielt farlige.

Et annet begrep jeg bruker er *inkluderende/ekskluderende* som er hentet fra ALAV (se kapittel 2.3) for å beskrive egenskapene ved lokalitetene. Bergkunst som for eksempel ligger på steder der det er lite plass til å bevege seg eller det er plass til kun noen få mennesker kan kalles ekskluderende. Andre lokaliteter kan framstå som åpne og inkluderende, men kan vise tegn på kontrollert adgang (Gansum, Jerpåsen & Keller, 1997, s. 15).

1.3 Bergkunsthistorie til nå

Jeg vil gå kronologisk gjennom forskningshistorien med et spesielt fokus på hvordan man har åpnet mer og mer for landskapets betydning når man tolker bergkunst. Det er også relevant å ta for seg dokumentasjonshistorikken siden flere og bedre dokumentasjonsmetoder har lagt til rette for et større tolkningsgrunnlag i bergkunsthistorie. Fokuset i kapittelet faller derfor mest på de siste 30 årene. Dette kapittelet vil også benyttes til en kort introduksjon av hvordan materialet i oppgaven ble oppdaget med unntak av gravrøysene som aldri rakk å bli dokumentert.

1.3.1 Den tidligste fasen

I tidlig bergkunsthistorie, på 1800-tallet, tolket norske arkeologer bergkunsten relativt direkte ut ifra motivet. Båtmotiver ble for eksempel antatt å avbilde sagaenes store sjøslag i vikingtida. Dette ser man i tegninger av vikingskip fra denne perioden – formen på skipene var tydelig fra bronsealder, men de er satt inn i en vikingsetting (Sognnes, 2007b, s. 16-17). I denne perioden var fokuset i forskninga på å datere og finne ut om bergkunsten i det hele tatt var autentisk. Publikasjonene var kun deskriptive og det lille bergkunstmaterialet man hadde å jobbe med gjorde at arkeologene studerte likheter både i bergkunst langt unna og fra andre tidsperioder (Gjerde, 2010b, s. 27). Dette snudde i perioden mellom 1900 til 1930 da tilfanget av bergkunstmateriale vokste mye. Materialet viste at bergkunst var godt spredt i Norge. For første gang daterte man bergkunst ut ifra strandlinje og dette skulle bli viktig for videre forskning. Det var i denne perioden man innså at bergkunsten kunne være så gammel som tidlig steinalder. Studier av bergkunst på tvers av landegrenser spilte også inn i forskninga og hjalp til å se likheter over større områder. Man så på hvordan landskapet har endret seg og hvordan steder der endringene hadde vært minimale var viktige (Gjerde, 2010b, s. 32). Allerede i 1907 var Gustaf Hallström innom et slags mikrolandskap på bergkunsten i Landverk i Sverige. Han skriver at dyrene ser ut til å komme gående i vannkanten for å drikke. Han ser for seg at de som laget bergkunsten må ha valgt riktige tidspunkter å besøke stedet på, kanskje om vinteren. Mens i Nämforsen skriver Hallström at menneskene har vist en

”ännu större tecknarglädje” ettersom de må ha risikert livet i fossen for å lage sine bilder (Hallström, 1907, s. 188).

Bergmaleriene på Honnhammer ble omtalt for første gang allerede i 1773 av Gerhard Schøning. Verken da eller hundre år senere fikk bergmaleriene den oppmerksomheten de fortjente. De ble avskrevet til å være bare et par hundre år gamle og laget av utenlandske sjøfolk. Bergkunsten var man kjent med på denne tida, men ikke de store dyrebildene og man trodde derfor ikke at dette kunne være forhistorisk. I 1909 besøkte Gustaf Hallström Honnhammer og han konstaterte at bergkunsten var forhistorisk. Han klatret rundt på de bratte lokalitetene og oppdaget følgelig flere andre felt her (Sognnes, 1999, s. 65-66).

Bølafeltet ble også funnet i den første perioden av bergkunstforskninga, allerede i 1896. Her var det igjen de store dyrefigurene som endte opp med å tvinge arkeologene til å revidere deres vante forestillinger om bergkunsten i Norden. Funnet på Bøla førte til erkjennelsen av at det fantes to bergkunsttradisjoner (Sognnes, 1999, s. 19-20). Bergkunsten ble delt inn i veideristninger fra steinalderen og jordbruksristninger fra bronsealderen, også kalt den nordlige og sørlige tradisjon. Trøndelag skiller seg spesielt ut ettersom begge disse bergkunsttradisjonene er representert her og det gjør det dermed mulig å studere forholdet mellom de to. Motiver som elg, hval og båt går igjen i veideristningene. Innad i veideristningene ble motivene datert typologisk og ved hjelp av strandlinje til ulike faser i steinalderen. Jordbruksristningens motiver består i hovedsak av båter, fotavtrykk, skålgroper, mennesker og hester. Disse ble laget av bronsealderens bønder. Blant jordbruksristningene kan også motivene, spesielt båtene, deles inn i faser basert på typologien. I motsetning til veidekunsten som ser ut til å ha ligget ved sjøen, ligger jordbruksristningene i Trøndelag ofte lengre inn i landet og høyere opp, sannsynligvis i nærheten til der gårdene må ha vært (Sognnes, 1995, s. 130-135; 2003, s. 191).

Av hulemalerier i Norge var det Solsemhula på Leka som ble oppdaget først. I 1912 undersøkte Theodor Petersen den for første gang, men han var da mer interessert i det han kalte rester etter en boplass og hvilken betydning det hadde i diskusjonen om den ”arktiske steinalder”. Men inne i mørket her var det også 21 menneskefigurer malt på veggene (Bjerck, 1995, s. 141; Sognnes, 1999, s. 101).

I 1930 ble de første helleristningene på Selbustrand oppdaget, men de fikk ikke ordentlig oppmerksomhet før i 1947 da det var spesielt lite vann i Selbusjøen. I et forsøk på å redde steinene fra erosjonssonen ble flere av dem trukket lengre opp på stranda. Over årene dukket det med jevne mellomrom opp flere helleristninger og etter nye undersøkelser på 1990-tallet var ristningene oppe i 20 stykk på Selbustrand. Motivene var fotsåler og båter, kjente motiver i bergkunsten. Det mest oppsiktsvekkende med Selbustrand var funnet av konturhogde hender som er en sjeldenhet i norsk bergkunst (Sognnes, 1999, s. 78).

Det grundige arbeidet fra 1930-tallet dannet grunnlaget for det referanseverket man anvender i bergkunstforskninga i Skandinavia. I motsetning til 1930-tallet var 1940- og 1950-tallet stille tider for bergkunstforskninga. Dateringsarbeid fortsatte og forbindelsen til steinalderen gjorde at bergkunstforskning ble ansett som del av arkeologien. Referanseverket fra 1930-tallet og dateringsarbeidet åpnet opp for komparative analyser av bergkunsten, både nasjonalt og på tvers av landegrensene. I denne perioden ble mye av bergkunsten tolket i forbindelse med jaktmagi og jaktsteder. Mens noen arkeologer inkluderte naturlige trekk i berget, som sprekker, bergartsårer, og andre formasjoner, ble dette ofte knyttet opp mot en funksjonalistisk tolkning med fokus på lønnsomheten i skapninga av kunsten (Gjerde, 2010b, s. 42).

1.3.2 Fra 1960-årene

Oppdagelsen av det store bergkunstfeltet i Alta var én av grunnene til at bergkunsthistoria fikk ny giv fra 1960-årene og framover. Det var på denne tida at strandlinjedatering fikk et betydelig gjennombrudd. Strandlinjedatering på Altafeltet sørget for et rammeverk som kunne se bergkunst i relasjon til den kulturelle konteksten. Det økologiske perspektivet i arkeologien la vekt på jaktmagitolkningene til tross for manglende bevis på kobling mellom bergkunst og osteologisk materiale. Bergkunstlokaliteter ble tolket som sentrale steder i landskapet og naturlige elementer i relasjon til bergkunsten fikk arkeologene til å se på bergkunsten på lengre avstand (Gjerde, 2010b, s. 50).

På 1960-tallet ble kalkering ved hjelp av gjennomsiktig plastfolie en ny metode for å dokumentere bergkunsten. Dette var en forbedring i kalkeringsmetoder. Man hadde tidligere introdusert fullstendige kalkeringer, som nesten utelukkende har vært dokumentasjonsmetoden i bergkunsthistoria. Kalkering har til og med vært foretrukket over fotografering, til tross for fotografering sitt potensial. Nattfotografering ble derimot tatt i bruk allerede på 1930-tallet. Nattfotografering ga muligheten for å identifisere ristninger, men metoden hjalp ikke med å skille mellom menneskeskapte riss og naturlige. Likevel viste nattfotograferinga hvor mye lysets posisjon har å si for tolkninga av bergkunsten (Sognnes, 2007b, s. 12-13).

I 1961 ble bergmaleriene i Fingalshula funnet. Dette var den første hula med bergkunst som ble funnet siden Solsemhula. Her fant Sverre Marstrander 21 figurer (Sognnes, 1999, s. 101). I nyere tid har det blitt funnet totalt 48 figurer i hula. Registreringene til Marstrander ga kanskje hulemaleriene fokus, men de rituelle sidene ved maleriene ble ikke gjennomgått i stor grad. Også på 1980-tallet ble det rituelle ved hulene fortsatt bare nevnt i en bisetning da økonomiske aspekter ble mer vektlagt (Bjerck, 1995, s. 143). Videre inn på 1990-tallet kom Anders Hesjedals publikasjoner om hulemaleriene (Hesjedal, 1992, 1994). For første gang ble hulemalerienes kontekst problematisert, og Hesjedal tok for seg hulas egenskaper som et rom for overgangsritualer. Hein Bjerck sitt arbeid like etter vektla sanseintrykk i hulerom. Bjerck mente at hulemalerienes kontekst påvirker oss som mennesker, i nåtid som i fortid, og at dette ikke kan dokumenteres i tall og tabeller. Forskjellen stod kun i hvilke assosiasjoner man får fra bergkunsten. Sanseintrykkene var likevel en legitim metode for å dokumentere hulene (Bjerck, 1995, s. 143-144).

Fram til 1990-tallet hadde bergkunsthistoria fokusert på å få de mest nøyaktige reproduksjonene ut av bergkunsten, å dechiffrere og dokumentere i detalj. Dermed jobbet man med bergkunsten separat og adskilt fra den naturlige bakgrunnen i berget, og figurene stod i fokus. Nyere forskning tar mer høyde for selve bergflata som en mulig aktiv aktør i bergkunstens narrativ (Gjerde, 2007, s. 201; Nyland & Stebergløkken, 2021; Sognnes, 2007b, s. 15).

Nye dokumentasjonsmetoder av bergkunst har avslørt nye figurer gjennom å anvende ny teknologi og mer intensiv registrering. Nye dokumentasjonsmetoder som for eksempel fotogrammetri og DStretch gjør det nå mulig å dokumentere bergkunst og få med flere detaljer av selve bergflata og hvordan figurene forholder seg til den. Nye dokumentasjonsmetoder har bidratt til nye tolkninger av bergkunstmaterialet. Jo flere ulike dokumentasjonsmetoder man anvender, jo mer sannsynlig er det at resultatene er så nærme virkeligheten som mulig. Dokumentasjonsarbeidets resultater er subjektiv tolkning. Selv med foto og skannede bilder som er objektive, må også disse tolkes subjektivt (Sognnes, 2007a, s. 44).

1.3.3 Fenomenologi og sosialistisk nyorientering

Når det gjelder teori ble det på 1990-tallet lagt vekt på fenomenologi og sosiologisk nyorientering. Man så på hvordan bergkunst kunne være en representasjon for sosial praksis og at den spilte en betydelig rolle i fortidas samfunnsmessige strategier. Litt etter ble også hermeneutisk fenomenologi og tankene rundt kroppens funksjon som referanse til meningsproduksjon og kommunikasjon en del av de arkeologiske teoriene (Nyland, 2011, s. 92). Landskapsstudier begynte å ta mer plass på denne tida. I dag er det det fysiske landskapet som er utgangspunkt. Kalle Sognnes var blant dem som var tidlig ute med å bruke geografiske territoriemonstrer for å studere bergkunsten i Stjørdal (Gjerde, 2002, s. 25). Terje Gansum, Gro Jerpåsen og Christian Keller kom med sin *Arkeologisk landskapsanalyse med visuelle metoder* i 1997 hvor de introduserer analytiske metoder for å lese hvordan landskapet ble "innredet" av fortidas mennesker (Gansum et al., 1997).

Melanie Wrigglesworth tok i bruk ALAV da hun undersøkte forholdet mellom helleristnings- og gravrøyskonsentrasjonene funnet i Askvoll i Sogn og Fjordane. Hun skriver at denne analysen gjør det mulig å beskrive dette forholdet mellom ristninger og røyser gjennom visuelle sammenhenger. ALAV systematiserer kulturminnenes plassering og kan på denne måten vise de underliggende mønstrene. Dette gjør det enklere å belyse hvilken oppfattelse menneskene har hatt av landskapet og hvilke forestillinger de hadde ettersom oppfattelse av landskapet er kulturelt betinget. Mennesker velger ut elementer, bevisst eller ubevisst, i landskapet som de vektlegger og som gir en mening for dem. ALAV analyserer *stedet*, mer enn selve kulturminnene. Metoden systematiserte ristningenes og røysenes plassering slik at Wrigglesworth kunne konkludere med at de befant seg i kantene av terrenget, på grensene mellom ulike landskapsrom. Resultatene lot henne skimte en mening bak dem og de gir et innblikk i tankeverden hos bronsealdermenneskene som stod bak dem (Wrigglesworth, 2002, s. 186-187, 196-197).

Jan Magne Gjerde anvender ALAV for å finne et mønster i lokaliseringa av ristninger med ulike motiver på fem lokaliteter i Hordaland (2002). Han fant ut at ett av feltene ligger på en vannrett flate mens de fire andre er på loddrette. I tillegg befinner feltet med det vannrette panelet seg midt i landskapsrommet, mens de andre er plassert i overganger mellom landskapstrekk. Disse fire er selv med på å skape grenser i landskapet siden de er hogd inn i loddrette bergvegger. Gjerde ser derfor for seg at disse fire kan ha vært betydningsfulle steder for fortidas mennesker før helleristningene ble laget her. Tre av feltenes landskapsrom er store nok til at flere mennesker kan samles for aktiviteter, mens de resterende to ikke har nok areal foran ristningene til at dette er mulig. Aktiviteten ved feltene har med andre ord vært begrenset på grunn av landskapsrommet, som igjen kan vitne om ulike aktiviteter på de forskjellige plassene. Gjerde konkluderer med at det mest sannsynlig har vært rituelle aktiviteter på feltene med god plass, mens det ikke har vært det på de med liten plass. Han knytter de to feltene med liten plass til hjortetrekk, hvilket gjenspeiles i motivene her. Han poengterer at man ikke kan knytte all bergkunst til rituelle etterlevninger og skriver at noe bergkunst bare er funksjonell (Gjerde, 2002, s. 43-46).

Landskapsanalyser som dette har økt forståelsen av bergkunstens plassering i landskapet. Bergkunst og landskap er vevd sammen fra de minste sprekkene til lange kommunikasjonsveier. I løpet av de siste 30 årene har etnografi, antropologi og fenomenologi blitt tatt mer i bruk i tolkninga av bergkunst. Bergkunstens mangfoldighet og ulikhet har gjort at man nå aksepterer at lokalitetene ikke alltid er de samme og ikke inneholder den samme informasjonen, men at ulike lokaliteter og ulik bergkunst kan ha hatt forskjellige funksjoner og budskap (Gjerde, 2010b, s. 57). Bergkunst har for det meste hatt base i arkeologien. Det er arkeologien som har stått for dokumentasjon av

bergkunst ved hjelp av arkeologiske metoder. Men fagtradisjoner som religionshistorie og kunsthistorie har også en interesse for bergkunsten. Tverrfagligheten er tydelig i dagens bergkunstforskning hvor blant annet dateringer, betydning av sted, og kjønns- og etniske problemstillinger er i fokus (Nordbladh, 1995, s. 29). Tolkning av bergkunst stiller nå spørsmål rundt den generelle oppfatninga om at bergkunst har vært et uttrykk for sympatetisk magi, men man argumenterer fortsatt for relevansen av religionshistoriske tolkninger i bergkunstforskninga (Sognnes, 2007b, s. 17-18).

Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe fra 2010 er en samling artikler av bergkunstforskere fra hele Norden. Denne antologien omfatter artikler som vedrører blant annet temaer som sanseopplevelser i dans og sang, og hvilken rolle hørsel og berøring spiller. Antologien vektlegger at disse ikke-visuelle aspektene er like viktige deler av bergkunsten som rituell aktør. Tolkninger av bergkunst med fokus på antropomorfisme og resonans i berget tillegger de gamle tolkningene rundt sjamanisme noe nytt (Lahelma, 2010). I samme samling legges det vekt på betydninga av bergflata. Både Jan Magne Gjerde og Trond Klungseth Lørdøen kontekstualiserer bergkunsten i landskapet den ligger i og ikke minst bergpanelet selv. Mens Lørdøen går mer teoretisk til verks, belyser Gjerde samspillet mellom mikro- og makrolandskapet til bergkunst (Gjerde, 2010a; Lørdøen, 2010a). Mikrolandskapet tar for seg hvordan bergkunsten er laget med hensyn til naturlige formasjoner, sprekker og rennende vann på bergflata. Figurene blir satt i et minilandskap på berget, for eksempel en rein som går mot et vann. Det er også kjent at mange kulturer har hatt forestillinger om at berg har vært bebodd av andre vesener og at sprekker var innganger til en verden i berget (Gjerde, 2010b, s. 417-420). Ved å inkludere trekk i berget, som for eksempel sprekker, kunne man åpne for helt nye tolkninger av bergkunstens symbolikk og funksjon. Flere perspektiver på hvordan man skal forholde seg til bergflata har kommet inn de siste årene. Liliana Janik har forsket på hvordan den som observerer bergkunsten må bevege seg over panelet for å forstå narrativet riktig. Hun har hatt en kunsthistorisk vinkling og har sett på forskjellene i vestlig og ikke-vestlig perspektiv på visuelle tradisjoner (Janik, 2014). Mange arkeologer, deriblant Ingrid Fuglestad og Joakim Goldhahn, har brukt fenomenologiske perspektiver på landskapet både på mikrolandskapet og makrolandskapet. En fenomenologisk tilnærming til landskapet har blitt en metode for å kontekstualisere og tolke bergkunsten ut ifra hvordan de forholder seg til hverandre (Bjerck, 2012; Fuglestad, 2018; Goldhahn, 2002; Janik, 2014; Nyland & Stebergløkken, 2021).

De ulike temaene som blir tatt opp i oppgaven har tidligere blitt berørt av andre arkeologer. Mitt arbeid belyser et fenomen i bergkunst ved hjelp av landskapsanalyser på flere nivåer med et fenomenologisk rammeverk. Jeg vil støtte meg på blant annet Gjerde, Janik og Fuglestad sitt arbeid innen landskapsanalyser, stasjoneringpunkter og fenomenologiske perspektiver for å belyse mitt materiale.

2. TEORI OG METODE

Jeg har valgt å slå sammen teori og metode i ett kapittel ettersom det teoretiske utgangspunktet for oppgaven er fenomenologisk. Fenomenologi kan på mange måter oppfattes som å være i grenseland mellom teori og metode. Dette betyr at fenomenologien legger store føringer for hvordan det metodiske arbeidet gjennomføres i en landskapsanalyse.

Fenomenologi bunner i et fokus på et subjekt og forholdet mellom subjektet og verden. Fenomenologiens grunntanker åpner dermed opp for en metodologisk tilnærming. Ingrid Fuglestedt skriver at fenomenologi er en kontinuerlig veksling mellom subjektive og objektive perspektiver. Fenomenologien gjør fortidsmenneskene til noe mer enn bare arkeologisk materiale. Den gir fortidsmenneskene en kropp og et sinn, en verden, og følelser. På denne måten handler fenomenologien også om ontologi (Fuglestedt, 2009, s. 18-19). Noen vil si at fenomenologi i hovedsak er en metode, men fenomenologi er ikke en metode i seg selv. Man kan likevel se på hvordan fenomenologien fungerer rent praktisk da det er en klar sammenheng mellom teori og metode. For at fenomenologi og landskapsanalyse skal kunne jobbe sammen må man kunne fri seg noe fra teorien for å kunne se tingen (bergkunsten) i seg selv slik den framstår. Hvordan bergkunsten framstår blir prioritert i valg av metode. Metoden må være tilstrekkelig for å undersøke virkeligheten (Fuglestedt, 2009, s. 103-105).

2.1 Fenomenologi – teoretisk utgangspunkt

Som teoretisk rammeverk er det naturlig å velge en fenomenologisk retning. I fenomenologien er det mennesket som er utgangspunktet for å forstå verden. Selv om vi er adskilt fra fortidas mennesker med flere tusen år, er vi fortsatt biologisk sett like. Vi sanser derfor verden på lik måte. Landskapets agens påvirker hvordan vi opplever det. Det kan hindre oss i hva vi observerer og forstår, og det kan gi oss en overveldende opplevelse. Som materiell kultur spiller dette inn på sansene våre og det materielle er derfor aktivt, ikke passivt (Tilley, 2005, s. 203-205). Det er på et mer overordnet landskapsnivå, men hvis man ser på bergkunsten på et mikronivå med en fenomenologisk tilnærming, kan man se hvordan observatøren må bevege seg over bergflata. Bergkunsten skal kanskje ses i en viss rekkefølge for å lese narrativet i panelet riktig, og noe kan vært ment å skulle ses kollektivt mens andre skal ses individuelt. Temporale endringer som årstider har også en påvirkning på bergkunsten, noe som blir tydelig for Selbustrand og Bøla. Andre faktorer som spiller inn er om bergkunsten har blitt laget i samspill med sansene. Faktorer som lyd og berøring kan ha en aktiv rolle i oppfattelsen av bergkunsten og landskapet. Med tanke på huler kan dette være spesielt interessant. I hulekonteksten vil man delvis miste sansene sine på grunn av mørket og stillheten, men dette kan gå andre veien også: bergkunst som er plassert i nærheten av elver og fosser kan tenkes å skulle oppleves med støy. En annen innfallsvinkel er hvordan man må bruke kroppen for å observere kunsten. Bergkunsten kan "kreve" at kroppen må være aktiv for å observere kunsten. Eksempler på dette kan være om man må klatre eller krype, eller om man må se opp eller ned på kunsten. Om det er bergkunsten eller observatøren som er den dominante aktøren kan med andre ord variere (Tilley, 2008, s. 42-43). Å inkludere faktorer som bevegelse av kroppen og lysforhold som aktive agenter skaper noen utfordringer for dokumentasjon, men er viktige for å tolke bergkunsten (Nyland & Steberggløkken, 2021, s. 2). Sansene våre blir et verktøy for å forstå fortidsmenneskene bedre. Våre sanselige opplevelser er kanskje det nærmeste vi kan komme opplevelsene de hadde.

Tilbake til et mer overordnet landskapsnivå, vil det være tegn på at

fortidsmenneskene har sett på forfedre og andre åndelige krefter som immanent i landskapet. Hvordan dette har påvirket deres hverdag, ritualer og deres plass i verden er åpent for mange tolkninger, der bergkunst kan spille en viktig rolle. En fenomenologisk tilnærming er ikke nødvendigvis en form for empati for tankene og følelsene til tidligere mennesker, men det er en teoretisk retning og framgangsmåte for å etablere forståelse for fortida ved å bruke sin egen kropp. Ved å bruke sin egen kropp kan man adressere forholdet mellom struktur og topografi. Våre sanselige inntrykk har med andre ord stor innvirkning på hvordan vi oppfatter steder og det er dette som er grunnleggende i fenomenologien. Det subjektive elementet i en opplevelse er ikke overfladisk, men det er slik den materielle verden framstår for oss mennesker. På denne måten kan man se på landskapet som iscenesetter for møter, enten mellom mennesker eller spirituelle treff med andre verdener, og aktiviteter (Thomas, 2013, s. 54-57).

2.2 Landskapsanalyse i et fenomenologisk perspektiv

Å oppfatte landskapet og å forstå landskapet er to forskjellige ting, skriver Gro Jerpåsen i *Application of Visual Archaeological Landscape Analysis* (2009). Forståelsen av et landskap avhenger av den individuelle bakgrunn og kunnskaper. Når vi står og ser utover et landskap i dag, er det ikke sikkert vi ser landskapet slik de gjorde for flere tusen år siden. Gjennom fenomenologi prøver man å forstå hvordan vi oppfatter et fenomen. Dette kan både gjøre det mulig og ikke mulig for oss å forstå fortidsmenneskenes tankegang når oppfattelsesevnen har bakgrunn i individuell kultur, erfaringer og kunnskap. Hvordan fungerer dette når forskinga ligger i den subjektive observasjonen og de menneskelige sansene? Fenomenologi kan med dette ses på som en uvitenskapelig tilnærming i forskning. Annen kritikk går ut på hvordan vi som mennesker oppfatter omgivelsene våre som i stor grad har endret seg siden forhistorisk tid. Fenomenologien kan ikke konkludere noe sikkert. For å anvende en fenomenologisk framgangsmåte i en landskapsanalyse, må man vurdere nøye hvilke elementer i landskapet som kan tolkes ut i fra fenomenologiske prinsipp, og gi mening. Om disse elementene har hatt noen betydning for fortidsmenneskene eller ikke blir en feilkilde man må ta med i tolkninga. Den fenomenologiske framgangsmåten bidrar med å utfordre de mer objektive tilnærmingene til fenomener. Den tar ikke for gitt at subjektive opplevelser kan spille en rolle. Fenomenologien baserer seg ikke bare på synet og det visuelle, men også de andre sansene. Ved å inkludere alle sanseintrykk i den fenomenologiske analysen vil man kunne få en dypere forståelse for fortida. Sosiale fenomener som alder, kjønn og sosiale grupperinger kan også inkluderes i den fenomenologiske framgangsmåten for å minke distansen mellom oss og fortidas mennesker (Jerpåsen, 2009, s. 134-135).

For å tolke forholdet mellom mennesker og landskapet kan fenomenologi og landskapsanalyse fungere som et teoretisk og metodisk rammeverk. Man kan gå ut ifra tre prinsipper: 1) alle mennesker har den samme mentale konstruksjonen, 2) alle mennesker har en kropp, og 3) alle mennesker lever i et eksisterende landskap (Jerpåsen, 2009, s. 140). Forskjellige mennesker kan se det samme landskapet med ulike tolkninger. Landskap er en interaksjon mellom kultur og natur, og dette inkluderer menneskets opplevelse av landskapet. Med andre ord er landskapet dynamisk (Gjerde, 2010b, s. 85).

For om lag 12 000 år siden, da mennesker først begynte å bosette seg i dagens Norge, endret landskapet seg mye bare i løpet av et menneskeliv – havet steg og temperaturen økte. Økologiske perspektiver i arkeologien har fokusert på ressursenes innflytelse på menneskene og hvordan de flyttet på seg. Men disse perspektivene

glemmer det humanistiske ved fortidsmenneskene. Å gå fram i forskning med ei humanistisk tilnærming har gjort at man lettere faller inn under populærvitenskap. Den humanistiske tradisjonen kan deles i to: Opplysning og romantisme. Opplysningen tar sikte på å gi en beskrivende og metodologisk forståelse av menneske og samfunn, der mennesket ses på som et objekt. Romantismen søker å forstå det unike, det ekspressive ved mennesket, der mennesket ses på som et subjekt. Dette fører til fenomenologien. Som Fuglestad nevner med veksling mellom subjektive og objektive perspektiver, vil man se på fortidsmennesket med to innfallsvinkler. Tanken er at man skal se mennesket fra innsida, en empatisk metode, men man skal også se mennesket med et eksternt perspektiv, mennesket som del av et fenomen. Det oppstår et forhold mellom arkeologen og fortidsmennesket – subjekt til subjekt, men forholdet er også subjekt til objekt (Fuglestad, 2009, s. 14-17).

2.3 Arkeologisk landskapsanalyse med visuelle metoder

Bergkunst som kulturminne har den fordel at den ofte ligger in-situ. Dette gir et godt grunnlag for å studere bergkunsten i relasjon til landskapet den alltid har vært en del av, men man må selvfølgelig ta høyde for elementer som har endret seg. Landskap spiller en sentral rolle i denne oppgaven, og det er derfor naturlig å gjøre en landskapsanalyse. Landskapsanalysen baserer seg i stor grad på arkeologisk landskapsanalyse med visuelle metoder, forkortet ALAV. Metoden ble introdusert av Terje Gansum, Gro Jerpåsen og Christian Keller i 1997. Metoden er basert på hvordan man kan lese landskapet som rom der landskapet "innredes" med kanter (fjellsider, dalfører, vannkanter, vegetasjon), passasjer (naturlige linjer for kommunikasjon: elver, daler, strender, stier), distrikter (naturlig ensartede områder), knutepunkt (kryssende stier, veier, transportåre eller bosetningssenter, forgreininger i elver), og landemerker (distinkte punkt i landskapet, brukes til orientering – spesielle trær, fjell) som ofte er et kulturelt betinget fenomen. Kortere sagt kan man se *landskapsrom* med gulv som bakke og sjø, vegger som fjell, berg og elver, og tak som er himmelen (Gansum et al., 1997; Jerpåsen, 2009, s. 126-127). I *Application of Visual Archaeological Landscape Analysis* hevder Jerpåsen at topografien er like viktig som kulturminnet selv (Jerpåsen, 2009, s. 132). Endringer i landskapet er også sosialt betinget. Endringer i sosiale trekk kan medføre at de kulturelle strukturene også endres (Jerpåsen, 2009, s. 138-139).

Jan Magne Gjerde (2010) mener denne metoden kan brukes til å beskrive hvordan landskapet *kan* ha vært strukturert i fortida. Han påpeker derimot at ALAV har sine svakheter da dette er en metode som dokumenterer dagens landskap. Man må ta i betraktning tapte trekk som for eksempel landheving, vegetasjon, og usynlige kulturminner (Solli et al., 2010, s. 65). For å forstå landskap, må man tenke over konseptet landskap. Gjerde skriver at ALAV stopper opp da det analyserer topografien i forhold til kulturminnene. Her må andre aspekter involveres for å utvide kunnskapen om landskapet. Metoden er også avhengig av at man tilbringer tid i landskapet og utfører analysen in-situ. ALAV fungerer fint til å beskrive et landskap ved bruken av kanter, passasjer, distrikter, knutepunkter og landemerker. Problemet blir da at man ikke kan vite sikkert hvilke kulturelle betydninger disse hadde i fortida. Gjerde foreslår at ALAV bør håndteres i et flerfaglig perspektiv for å gjøre forståelsen av landskapet så nøyaktig som mulig. Han nevner blant annet etnografi som et nyttig verktøy for å forstå landskapet. Etnografiske landskap har verdifull informasjon som burde tas med i tolkningene av landskap (Solli et al., 2010, s. 66). Når det gjelder fenomenologi i landskapet, skriver Gjerde at denne tilnærming gjerne mangler den historiske og den naturlige bakgrunnen til landskapet. Kan fenomenologi gjøre rede for endringer i

landskapet og hvordan det ble oppfattet i fortida? Fenomenologien viser derimot at oppfattelsesevnen er et godt verktøy for å forstå hvordan andre forstod verden (Solli et al., 2010, s. 70).

2.3.1 Mikrolandskap og makrolandskap

Det finnes en rekke lokaliseringfaktorer for bergkunst og man kan ikke knytte alt til en trend. Det er derimot mye bergkunst å finne ved elementer som skiller seg ut fra resten av landskapet, for eksempel huler, fosser og loddrette vegger (Gjerde, 2010b, s. 404).

Gjerde bryter opp landskapet i mikrolandskap og makrolandskap, men disse to henger sammen. Makrolandskapet kan inneholde vann, liminale soner, topografiske elementer, bergflater, fjell, kystlinjer, audiovisuelle steder, kommunikasjonslinjer, rituelle steder og tilgjengelighet. Disse naturlige og kulturelle elementene i landskapet kan gi en pekepinn på hvorfor bergkunsten er lokalisert der den er. Bergkunst er ofte plassert i nærheten av elementer i landskapet som kan ha vært av spesiell betydning, for eksempel fjell og fossefall (Goldhahn, 2002) eller mest av alt når det gjelder veidekunst: en tilknytning til strandlinja (Helskog, 1999). Fra veidekunsten kjenner vi til motiver av dyr i naturlig størrelse. Motiver av denne størrelsen kan også regnes som del av makrolandskapet. På Jo-Sarsaklubben i Lødingen er det slipt et ensomt reinsdyr i full størrelse på ei loddrett bergflate 55 moh. Dyret er synlig fra hele 300 meters avstand hvis man kommer i båt på Kanstadvjorden. Dyret kunne uten problemer vært en del av makrolandskapet. I samisk kultur har man benyttet seg av naturlige ressurser, og forfedre og andre ånder var alltid til stede i landskapet. Hele fjell kunne være hellige. Dette er en parallell som kan være nyttig når man skal analysere landskapet på et makronivå (Gjerde, 2010b, s. 151-155). Oppgaven tar for seg to gravrøyser som i seg selv er monumenter i landskapet som kan tas med i en landskapsanalyse på makronivå. De skiller seg likevel ut fra de andre topografiske elementene i landskapet da de er menneskeskapte og i motsetning til naturlige elementer som er tillagt betydning, er dette et element av betydning som er nøye plassert ut i landskapet.

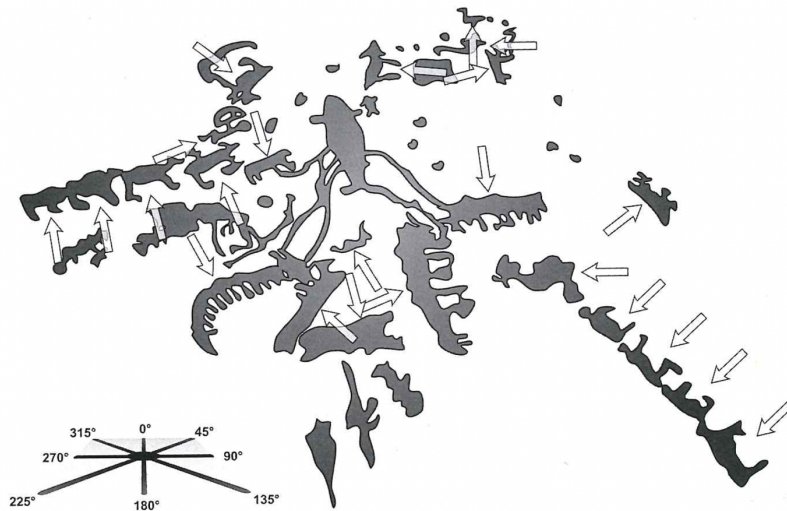
Mikrolandskapet er landskapet og de topografiske elementene på selve bergflata. Bergets overflate har fått større betydning for tolkninga av bergkunsten i nyere forskning. Mikrolandskapet kan ses på som betydningsfull i seg selv og også som en representasjon av landskapet i miniformat. Man tar med sprekker og andre naturlige formasjoner i berget i tolkninga av bergkunsten. Slike tolkninger kan bli subjektive, men det er likevel flere eksempler på tydelige mikrolandskap i berget. Naturlige sprekker og stripedannelser kan gi et bilde av små innsjøer og elver. Bergflata kan i seg selv ha vært medvirkende for valget av motiv og plassering (Gjerde, 2007, s. 201). Blant algonkinske urfolk i Nord-Amerika ble sprekker, kriker og kroker i berget tatt for å være passasjer for åndevesener (Arsenault, 2004, s. 297-301).

2.3.2 Stasjoneringpunkter – bergkunst og synsvinkler

Liliana Janik bruker begrepet *station points* om hvilken posisjon en kunstner observerer det som skal avbildes, mens kunsten blir til. Retninga kunstneren så på objektet, personen og landskapet blir avbildet på lerretet, eller i dette tilfellet bergflata (Janik, 2014, s. 109). Jeg velger å oversette *station points* til stasjoneringpunkter. I bergkunsten kan man gjerne se tendenser til at forskjellige deler av panelet har blitt lagt til ved forskjellige tider, og kanskje av ulike kunstnere også (Janik, 2014, s. 116). Bergkunsten er ofte ikke laget ut fra et stasjoneringpunkt. Ulike stasjoneringpunkt i et bergkunstpanel antyder en bevegelse i bergkunstens narrativ. Noen motiver kan være avbildet ovenfra, mens andre er i profil. Dermed kan man tenke seg et aktivt narrativ i

scenene på bergflata (Stebergløkken, In press). Sammensetninga av ulike stasjoneringpunkter i et bergkunstpanel kan også tolkes som et øyeblikksbilde.

Stasjoneringpunktene kan hjelpe med å tolke et øyeblikksbilde fortalt av forskjellige personer som har vært på ulike steder under samme hendelse slik Janik argumenterer for ved hvalfangstpanelet på Zalavruga ved Kvitsjøen i Russland.



Figur 1 Hvalfangstpanelet på Zalavruga. Pilene viser alle de ulike stasjoneringpunktene panelet inneholder. Tegning: A. Szczęsny (Janik, 2020, s. 91).

Narrativet er bygd opp av alles stemmer, og alle de ulike historiene er like viktige i det helhetlige bildet. Narrativet er ikke fordelt i tid, men i rom. Panelet involverer alles stemmer og er i den grad et demokratisk panel. Denne framstillinga står i kontrast til vestlig visuell tradisjon hvor historien har én fortellerstemme. Samlinga av flere stemmer som ved Zalavruga kan gi et bilde av samfunnet som stod bak bergkunsten, hvem de framhever som

viktige personer og hvem sin historie de ville fortelle (Janik, 2014, s. 122-124).

Stasjoneringpunktene til bergkunsten kan med andre ord fortelle oss noe om intensjonen til kunsten. Menneskelig intensjon er en grunnstein i fenomenologien og beror på at opplevelsene våre kan ha en mening. Intensjon handler i grunn om menneskets persepsjon for verden og ting. Persepsjonen må passere gjennom et subjekt (mennesket) og er derfor utsatt for en rekke meninger. Mening og subjekt går derfor hånd i hånd. Persepsjon er avhengig av et objekt. Objektet kan være konkrete ting som naturlige strukturer i landskapet, andre mennesker, gjenstander og bergkunst. Det kan også være imaginære ting som en enhjørning eller følelser. I mange samfunn kan ulike objekter være medier for å få kontakt med ånder og vesener. Objektene kan ha livsløp hvor de tilegner seg sine egne historier. Objektene kan dermed få evnen til å gi uttrykk for sosiale forhold og synliggjøre flyktige historier (Fuglestvedt, 2009, s. 56-57; 2018, s. 74; Hodder & Hutson, 2003, s. 102).

2.3.3 GIS som verktøy i landskapsanalyse

Som et tilleggsverktøy til ALAV vil en del av landskapsanalysen baseres på enkle analyser utført i GIS. Analysene er *viewshed analyses*, eller såkalte synlighetsanalyser. Hensikten til analysene er å illustrere det visuelle makrolandskapet til de ulike lokalitetene da disse analysene viser hva som er synlig i landskapet fra et gitt punkt. Synlighetsanalysen baserer seg på siktlinjer trukket fra et punkt i landskapet. Om noe blokkerer siktlinja, vil dette vises i analysen. På denne måten kan man illustrere i et kart hvor godt utsyn man har fra et punkt, i dette tilfellet bergkunstlokalitetene. I analysen legges en høyde på 1,7 m for å representere øyehøyden til en person. Radiusen for synlighetsanalysen ligger mellom 3-5 km i denne oppgaven, men ved lokaliteter ved havet vil sikten naturligvis strekke seg lenger enn det analysen viser. Synlighetsanalysene tar utgangspunkt i høydemodeller i DTM-format (digital terrengmodell) som ekskluderer vegetasjon i terrenget (Heywood, Cornelius & Carver, 2011, s. 213-215; Rød, 2015, s. 228-229).

Fortidas mennesker hadde ikke tilgang på kart med et fugleperspektiv over landskapet. Likevel kan GIS være et nyttig verktøy for å trekke mer informasjon ut av landskapet og forhåpentligvis få et mer helhetlig tolkningsgrunnlag (Solli et al., 2010, s. 68).

Ettersom analysene blir gjort på lokalitetsnivå, har jeg valgt å bruke DTM 1 som gir en feilmargen på bare 1 meter. Kartdataene er generert ut i fra ArcGIS Pro sine egne bakgrunnskart, mens høydedataene er hentet fra hoydedata.no. Alle kartene i oppgaven er laget av forfatteren.

2.4 Kritikk av fenomenologi, feilkilder i dateringer og analyser

En humanistisk tilnærming til et fenomen gir mer mening når man jobber med kontekster som for eksempel graver og andre monumenter, og ikke minst med bergkunst. Fenomenologi kan kalles "a philosophy of experience". Sammenlignet med "philosophies of experience", som positivisme og naturalisme, er fenomenologien mer radikal. Man utforsker objektet ved å oppleve alle dens kvaliteter og hvilke meninger den kan assosieres med. Med andre ord inkluderer man aspekter ved objektet som ikke nødvendigvis sanses direkte, men som vi opplever likevel (Fuglestvedt, 2009, s. 49-50).

Strandlinjedatering er den vanligste dateringsmetoden brukt på bergkunst i Norge. Strandlinjedatering som metode har vist seg å være en effektiv metode på flere bergkunstlokalteter som for eksempel i Alta. I Trøndelag er metoden ikke like treffsikker. Ett av problemene med å bruke strandlinje for å datere bergkunst er at det kun gir en maksimumsdatering. Om man kun skulle basere seg på strandlinjedatering, ville all bergkunst blitt til i strandsonen. Dette har ikke nødvendigvis vært tilfelle. Bergkunst kan i teorien ha blitt til når som helst etter at berget kom opp fra havet. Det er ingenting i veien for at yngre felt kan ligge høyere i terrenget enn det en strandlinje skulle tilsi. I tillegg kan bergflata ha blitt gjenbrukt flere ganger gjennom tidene (som nevnt tidligere med utgangspunkt i ulike stasjoneringer). Ved å støtte ideen om at bergkunst ble laget i strandsonen har man trukket en slutning om at hvis det finnes gammel havbunn, må den originalt ha ligget i strandsonen. Her er det også åpent for at man tolker strandsone og dens grenser ulikt. Om vi tolker grensene ulikt, endrer naturlig nok tolkninga av materialet seg også og det kan gi store utslag på datering. Kalle Sognnes har uttalt at veidekunst har en tilknytning til sjøen, men han uttaler likevel at dette ikke kan knyttes til strandsonen hver gang. Han mener at strandlinjedatering er tvilsomt og at bruken av det er for ureflektert. Strandlinjedateringer bør av disse grunner ikke brukes som en endelig løsning på datering av bergkunst (Sognnes, 2003, s. 201-205; 2007a, s. 49-50; Stebergløkken, 2016, s. 62-65). Strandlinjedatering bidrar derimot med å gi et visst bilde av hvordan strandlinja kan ha sett ut til ulike tider og gir en bakre ramme for datering. Uten å binde bergkunsten til strandlinja, kan man i det minste forsøke å rekonstruere forhistoriske landskap.

Brit Solli stiller seg kritisk til ALAV. Hun poengterer at metoden tilegner fortidsmenneskene de metodologiske konseptene, og at metoden ikke utforsker noe som ikke allerede er forhåndsbestemt (Solli et al., 2010, s. 64). Hun mener at ALAV er for "overfladisk, anakronistisk og sirkulær til å produsere noe interessant kunnskap om fortidig landskapsoppfattelse" (min oversettelse, Solli et al., 2010, s. 64).

Det er også feilkilder ved å bruke GIS i landskapsanalyser. Synlighetsanalyser er brukt i arkeologien fra bygdeborger til gravrøyser i et forsøk på å gjenskape og forstå fortidas landskap. En synlighetsanalyse i GIS gjøres ut ifra dagens landskap, med dagens vegetasjon og dagens menneskelige endringer i landskapet. Man vil med andre ord aldri kunne si at synlighetsanalysen er 100% nøyaktig. I tillegg må man ta høyde for variasjoner i årstidene. Dette kan ha ekstra mye å si for bergkunstlokalitetene i denne

oppgaven da de til å begynne med er plassert i spesielle landskap. En siste feilkilde å ta med i beregninga er at synlighetsfaktoren kan ha vært helt betydningsløs i fortida. Til tross for disse feilkildene kan synlighetsanalyser være et verktøy i arkeologien for å forstå mer, selv om de ikke vil kunne gi et fullstendig bilde av fortida (Heywood et al., 2011, s. 328-329).

Ingen metoder er uten feilkilder og dette er noe man må ta høyde for i alt forskningsarbeid. Ved bruk av disse metodene håper jeg å lage et bilde på hvordan landskapet kan ha sett ut da bergkunsten ble til. Metodene skal hjelpe meg komme så nærme det fortidige landskapet for å tolke det best mulig. Metodene bidrar til å se landskapet i relasjon til kulturminnet på en systematisk måte og gir mulighet til å beskrive observasjoner. Ved i tillegg å trekke inn fenomenologi kan man se muligheter og tolkninger av hvordan landskapet kan ha vært brukt og opplevd.

3. MATERIALE

Kildematerialet i oppgaven vil bestå av bergkunst fra tre forskjellige kontekster: 1) graver, 2) huler, og 3) ferdsel. Jeg har valgt ut noen forskjellige bergkunstlokaliteter i hver gruppe. Hovedfokus i analysen vil gå ut ifra dette materialet, men det vil være naturlig og nødvendig å trekke inn andre eksempler for å bygge opp under tolkninga.



Figur 2 Oversiktskart over alle bergkunstlokalitetene i oppgaven. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Jeg har valgt å se på de forskjellige kontekstene for å vise en variasjon i materialet. Hver av kontekstene er interessante i seg selv, og de er ulike fra hverandre med tanke på plassering og bruk. I tillegg varierer lokalitetene i tidsperiode. Grunnen til dette er at bergkunst har eksistert i Norge nesten like lenge mennesker har bodd her. Bergkunst kan ikke lages hvor som helst og de er stedfaste, noe som betyr at menneskene måtte reise til dem. Materialet i oppgaven strekker seg fra Tingvoll på Nordmøre til Leka helt nord i Trøndelag. Materialet viser derfor god representasjon for bergkunst som er utilgjengelig eller ekskluderende i form av kontekst, periode og geografi. Det finnes selvfølgelig andre lokaliteter med bergkunst i Midt-Norge som viser det samme fenomenet. Langs kysten fra Namdalen til Lofoten finnes det mange andre huler med bergmalerier. På Fosen-halvøya ved Gjølgavatnet befinner det seg bergkunst på vegger som stuper ned i vannet i likhet med bergkunsten på Honnhammer. Graver med bergkunst er også kjent flere steder i landet. For denne oppgaven har det derimot vært nødvendig å gjøre et utvalg av lokaliteter som får fram variasjonen i denne typen materiale.

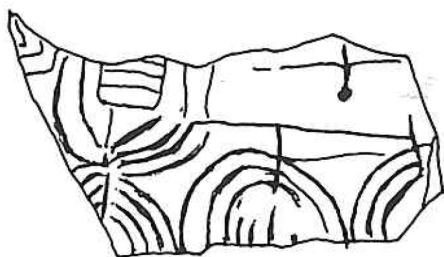
3.1 Gravkontekster

3.1.1 Steine, Trondheim

Like ved Byneset kirke i Trondheim har det ligget en gravrøys fra bronsealderen. Fordi røysa ble destruert uten noen arkeologisk utgravning er det ingen nærmere dateringer av den. Selv om selve røysa er borte, finnes fragmentene etter dekkhella til gravkammeret fortsatt. Det største fragmentet av de to, 68 x 38 cm, ble funnet under jordarbeid, mens de andre delene har blitt kastet bort på et tidspunkt. Det største fragmentet er dekorert på begge sider.



Figur 3 Hellefragmentene fra gravkammeret på Steine. Disse henger i dag på utstilling på Vitenskapsmuseet. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.



STEINE B

Figur 4 Baksida av det største hellefragmentet fra gravkammeret på Steine (Marstrander, 1978, s. 49).

Motivene på hellene på Steine finner vi igjen på andre gravheller fra bronsealderen, både på Vestlandet og i Trøndelag. Frynsemotivet er nøyaktig det samme som funnet i Mjeltehaugen på Giske utfor Ålesund. Motivet på hellene fra Steine gir assosiasjoner til tekstiler med frynser som opprinnelig kan ha hengt i gravkammeret. Motivene av konsentriske sirkler henger mest sannsynlig sammen med kultiske forestillinger (Marstrander & Sognnes, 1999, s. 24-25).

Steine ble valgt til oppgaven på grunn av det spesielle motivet på hellene, men også fordi dette er bergkunst som har vært del av et gravkammer, i motsetning til bergkunst på løse steiner som del av oppbygninga av ei gravrøys.

3.1.2 Rishaug, Orkland

Den andre gravkonteksten i oppgaven er Rishaug på Agdenes i nye Orkland kommune. Rishaug går også under navnet Solhaug. I likhet med Steine finnes ikke denne bronsealderrøysa lenger og Rishaug ble også ødelagt uten noen arkeologisk utgravning. Ingen nærmere dateringer av Rishaug har blitt tatt. Et hellefragment fra gravkammeret har overlevd. Fra denne grava ble det funnet to gråblå skiferhellere som har tilhørt et gravkammer. Hella skal ha blitt overlatt til noen unggutter som slo den i stykker og

kastet bitene. Gravrøysa som hella har vært del av dateres til bronsealder. Motivene består av menneskefigurer, en mulig hund, konsentriske sirkler, samt et slags fiskebeinsmønster. Hella ble knust under bygginga av en bunker under andre verdenskrig. En tysk offiser skal ha gitt bitene til eierne av villaen på Solhaug. Der ble den brukt som gjerdefundament og de øvrige bitene havnet trolig i fyllmasser ved militæranlegget (NTNU Vitenskapsmuseet, 2020). I et notat fra 1903 nevnes det en annen helle med runer på begge sider som skal ha blitt funnet i en grav på samme sted. Denne hella har dessverre gått tapt (Marstrander & Sognnes, 1999, s. 17).

Rishaug ligger 14 moh. som gir gravrøysa en maksdatering på ca. 1500-1300 fvt. med strandlinjedatering (Holmeslet & Møller, 2012; Simpson, 2003; Svendsen & Mangerud, 1987). Rishaug kan med andre ord ikke være eldre enn eldre bronsealder.



Figur 5 Hellefragmentet fra gravkammeret på Rishaug. Hella ligger i dag utstilt på Vitenskapsmuseet. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.

I likhet med Steine ble Rishaug valgt på grunn av motivet og tilgjengeligheten til materialet, men også plasseringa gravrøysa har hatt på Rishaug.

3.2 Hulekontekster

Valg av hulekontekster falt på Solsem og Fingalshula ettersom de begge har mange malerier som har blitt godt dokumentert. Solsemhula er spesielt interessant siden den er så funnrik på andre ting enn bare bergmalerier. Disse funnene gir mer grunnlag for tolkning av hulenes bruk og hensikten bak maleriene. Den brede dokumentasjonen og funnrikdommen til hulene er viktige ettersom jeg ikke hadde mulighet til å besøke dem selv og må derfor basere meg på andres dokumentasjon.

3.2.1 Solsem, Leka

Solsemhula ble oppdaget i 1912. Inngangen ligger 80 moh. i ei ur. Foran inngangen står en svær steinblokk som gjør det vanskelig å ta seg inn i hula. Innenfor går det nesten 10 m ned og hula er dyp og trang. Bergkunsten består av 21 menneskefigurer og et kors. Korset er unikt og måler hele 2,6 m høyt og 3,2 m bredt. Tykkelsen på linjene tilsier at korset har blitt malt med pensel, mens menneskefigurenes tykkelse tilsier at de ble malt med fingrene. Noen av menneskefigurene har blitt tolket som menn ettersom noen av dem ser ut til å ha en fallos, men om dette virkelig er en fallos eller om det er del av klesdrakt eller bare maling som har rent litt ut er usikkert (Løddøen, 2010b, s. 25-35; Norsted, 2013, s. 22). Undersøkelsene gjort like etter oppdagelsen av Solsemhula

avdekket nesten 2000 beinrester etter ulike dyr. Det ble også gjort funn av menneskebein, da både av voksne og barn. Om disse beinrestene stammer fra en grav, om de bare har dødd der inne, eller om disse kunne vært ofre for rituell kannibalisme var ikke mulig å si ut ifra undersøkelsene. Av gjenstander ble det funnet redskaper som harpun, beinpren og slipeplate. I tillegg ble det gjort funn av ei fløyte i selbein og en utskåret fugl i oksebein. Disse funnene, og en mangel på funn av steinavfall, tyder på at hula ikke har blitt brukt som en boplass, men heller brukt til noe utenom det dagligdagse (Bjerck, 1995, s. 130; Lørdøen, 2010b, s. 28-29).



Figur 6 Menneskefigurer i Solsemhula. Foto: Arve Kjersheim (Lørdøen, 2010b, s. 28).

3.2.2 Fingalshula, Nærøysund

I 1961 ble en hule lik Solsem oppdaget i Gravvik i Nærøysund. Maleriene i Fingalshula ble dokumentert av Sverre Marstrander som undersøkte hvordan hula kan ha blitt brukt som boplass. Han konkluderte med at det ikke var tegn til dette og at Fingalshula i større grad enn Solsemhula framstår som et kultsted. Marstrander fant 21 figurer i Fingalshula, men ved ny dokumentering i 2004 og 2005 ble det registrert totalt 48 figurer (Norsted, 2008b, s. 7-9). Fingalshula har blitt datert typologisk ut ifra bergmaleriene til rundt 2250-1000 fvt., som plasserer den i neolittikum/bronsealder (Norsted, 2008b, s. 15).



Figur 7 Fingalshula. Foto: Arve Kjersheim (Lødøen, 2010b, s. 31).

Fingalshula er uten funn, men den ligger bare 8 km i luftlinje fra Solsemhula. Disse har vært i bruk på samme tid. At to så like huler ligger så nært hverandre sier noe om samfunnet som har vært her. Huler som kontekst er i ei særstilling. Dette er en kontekst som tilbyr et rom, en verden, som er helt unik. Huler er motsetninger til den verden vi kjenner og vanligvis ferdes i. Av denne grunnen er huler en viktig kontekst å ta med i en oppgave om bergkunst innunder fenomenet "skjult".

3.3 Ferdskontekster

3.3.1 Honnhammer, Tingvoll

Sett bort ifra hulemaleriene, er det 25 kjente åpne bergmalerilokaliteter i Norge, og hele 15 av disse ligger i Midt-Norge (Lindgaard, 2015, s. 8). Bergmaleri er med andre ord sjeldent i Norge. På Honnhammer i Tingvoll ligger bergmaleriene i et dramatisk landskap hvor bratte bergvegger stuper ned i Tingvollfjorden. Bergkunsten er malt på disse bratte bergveggene med utsikt over fjorden og helt til Raudsand på andre sida. Bergkunstfeltene her ligger på høyder mellom 10 og 30 moh. Basert på strandlinjekurvane for området gir dette bergkunsten en maksalder på 8000 til 3000 år før nåtid. Høydevariasjonen på lokalitetene trenger ikke nødvendigvis påvise en sammenheng mellom maleriene og alder, men det kan indikere at det har blitt malt på berget her over et lengre tidsspenn (Sauvage, Hojem & Lindgaard, 2015, s. 9). Flere ting gjør maleriene på Honnhammer spesielle, ikke bare i Norge, men også i Norden. Det er rundt 30 figurer spredt på et lite geografisk område. Noen av motivene på Honnhammer er uvanlige, deriblant et konturmalt kors på felt VIII (Lindgaard, 2015, s. 14).

Feltene ligger på Honnhammerneset og på Hinna. Hinna består av felt I, II, VI, VIII og IX. Jeg har valgt å se nærmere på felt I, II og VIII. Honnhammer I ligger under et overheng mot sør og har fem malte elg- og hjortefigurer, to geometriske figurer og ett uidentifisert motiv. Ulikt de andre feltene på Honnhammer er at her er det også skrap

eller risset inn tre båtfigurer. Det er sjeldent å se bergkunst fra to tradisjoner på samme felt (Nyland, 2011, s. 89). De rissede båtene er like båter vi kjenner fra steinalder, men ristningene dateres likevel til bronsealder. Stedet var åpenbart lenge et sted folk følte for å uttrykke seg. De geometriske motivene på feltet er sjeldne. I tillegg til sikksakk-mønstre, er det en ringfigur med tverrstrek her. Ringfigurer med indre kors er vanlige i bronsealderens bergkunst i Sverige og opptrer noen få ganger i ristninger her i Midt-Norge. Figuren på Honnhammer I, med én tverrstrek, er uvanlig (Sauvage et al., 2015, s. 10). Helt til venstre i panelet er det en naturlig bergformasjon som ligner et hjortehode. Dette kommer ikke fram i figur 8, men vil bli diskutert i kapittel 4.



Figur 8 Ortofoto over felt I. Overhenget er betydelig og skaper en portal. Bergformasjonen av et hjortehode kommer ikke godt fram her. Foto: Åge Hojem & Raymond Sauvage, NTNU (Sauvage et al., 2015, s. 20).

Honnhammer II ligger rundt 20 moh. med felt VIII like nedenfor. Feltene befinner seg på nærmest loddrette bergflater med kun smale hyller foran. Berget stuper ned i sjøen som gjør disse lokalitetene nesten helt utilgjengelige. Honnhammer VIII ligger på ca. 18 moh. Feltet har totalt tre figurer som vender vestover. To av figurene berører hverandre, en korsfigur og et sikksakk-mønster. Den siste figuren er et hjortedyr. De mest tydelige figurene er det konturmalte korset og sikksakk-mønsteret. Linjene i figurene som er tydeligst er bredere enn en finger noe som kan indikere at figurene ble malt med en slags pensel (Linge, 2014, s. 14; Norsted, 2008a, s. 18-24; Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 13).



Figur 9 Felt II og VIII på Honnhammer. II ligger øverst, med VIII noen meter under. Bildet er tatt fra båt. Foto: Eva Lindgaard, NTNU Vitenskapsmuseet (Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 11).

3.3.2 Selbustrand, Selbu

På nordsida av Selbusjøen ligger det en rekke med steinblokker/rullestein i strandkanten. På disse er det hogd inn til sammen 60 figurer bestående av fotsåler og noen båter av Bjørngård-typen fra eldre jernalder og Bardal-typen fra bronsealder. Et par dyrefigurer og noen enkle eller konsentriske sirkler er også funnet. Det mest oppsiktsvekkende på Selbustrand er derimot tre konturhogde hender, noe som er sjeldent i Trøndelag (Sognnes, 1999, s. 78).

Steinene med ristningene oversvømmes og kan kun ses mellom isgangen og flommen om våren. Dette utgjør i dag bare et par uker i april/mai. Selbusjøen er regulert, noe som først og fremst gir utslag når den tappes om vinteren. Sjøens høyeste nivå er 161 moh. og den kan tappes ned til 155 moh. Demningen ved utløpet hever den høyeste vannstanden til ca. 2 m mer enn normalstanden før regulering. Hyller i berget ved Selbustrand vitner om tidligere strandlinjer fra da Selbusjøen må ha vært tilknyttet fjorden. Disse ligger høyere enn sjøens munning før oppdemminga. Munningen er målt til en høyde på 158,8 moh. og dette har trolig ikke vært noe høyere i bronsealderen heller. Kalle Sognnes konkluderer med at topografien har vært så godt som uforstyrret hele perioden mennesker har oppholdt seg her (2005). Steinene med ristninger ligger like over den gamle normalvannstanden og hvert år oversvømmes de. Hver gang de oversvømmes, poleres de av vannet. Ristningene er i dag svært grunne. Én av steinene ligger for seg selv en kilometer unna de andre steinene på Selbustrand. Denne steinen ser ut til alltid å ha ligget over vannet da den er kraftig forvitret. De andre steinene utsettes for Selbusjøens årlige bevegelser. Det er tilsammen 20 steiner med ristninger på Selbustrand. Figurene består av 31 fotsåler, 9 båter, 3 hender, 2 dyr og 4 konsentriske sirkler. Fotsåler er et svært vanlig motiv i Trøndelag. Båtmotivene gjør det mulig å

datere ristningene typologisk til bronsealder (Sognnes, 1999, s. 78; 2005, s. 574-575). Sverre Marstrander skrev i 1949 at Selbusjøens normalnivå, den høyeste sommervannstanden, var på 160,5 moh. før reguleringa. Marstrandens målinger viser at to av ristningene lå på 161 moh., sju av dem på 160-160,5 moh., og to på 159-159,5 moh. En avløpsterskel i vestenden av sjøen tilsier at den laveste mulige vannstanden har vært 158,8 moh. Marstrander påpeker at denne terskelen kan ha endret seg siden bronsealderen og han mener det er umulig å si noe eksakt om vannstanden til Selbusjøen i bronsealderen. Han tror i motsetning til Sognnes at vannet må ha ligget lavere enn ristningene da de ble til (Marstrander, 2007, s. 129). Jeg velger å støtte meg på Sognnes i dette tilfellet.



Figur 10 Rullesteinsbeltet er over vann på Selbustrand 1. mai 2021. Den våte steinen i forgrunnen er Solem IX. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.

Selbustrand ble med i oppgaven ettersom det er en svært spennende lokalitet. Steinene her er utilgjengelige store deler av året, noe som åpner for ulike tolkninger rundt helleristningene på Selbustrand. For å se nærmere på mikrolandskapet har jeg valgt ut enkeltsteiner. Utvalget falt på to steiner av rød sandstein: Solem IX som har to parstilte fotsåler som ser ut til å speide utover Selbusjøen, og Solem IV hvor de tre hendene er hogd inn. Bakgrunnen for valget av Solem IX er dens plassering på Selbustrand og den tydelige henvendelsen mot sjøen. Solem IV er dessverre ikke lenger på sin plass på Selbustrand, men de sjeldne konturhogde hendene er grunnen til at denne steinen er en jeg vil se nærmere på i analysen.

3.3.3 Bøla, Steinkjer

Bølareinen var lenge den eneste kjente helleristningen på denne lokaliteten. Bare i løpet av de siste tiårene har det vist seg at det befinner seg rundt 30 enkeltristninger her. Bølareinen skiller seg ut som den desidert største av ristningene og den er en av de mest kjente helleristningene i Midt-Norge. Den er stor og naturalistisk utformet og ligger rett ved Bølaelva, ute i fossen over Snåsavatnet. Reinen er nesten 2 m lang, og linjene er 2 cm brede og delvis prikkhogde. Reinen er hogd på ei nesten loddrett flate og vender mot vest og ligger på 40 moh. i bratt terreng. Omtrent 20 m nedover elva er det også en bjørn og et menneske på ski. Det er i tillegg tegn på at det har vært påbegynt andre dyr ved Bølareinen.

Strandlinjedatering gir Bølareinen en maksimumsalder på 5500 år. Som nevnt tidligere i metodekapittelet er dette en usikker datering da strandlinjedatering ikke tar hensyn til lokal topografi. Forvitring i berget taler likevel for at reinen er gammel. Kalle Sognnes har sett det som tvilsomt at Bøla har vært en strandlokalitet. Han mener det er fossen som har vært avgjørende for at ristningene ble laget der (Sognnes, 2007a).



Figur 11 Bølareinen, tatt sommeren 2008. Foto: Per Steinar Sommervold.

Bøla er en av de desidert mest kjente ristningene vi har i Midt-Norge. Bakgrunnen for utvelgelsen av Bølareinen er at den har flere aspekter ved seg som gjør den spesiell. Plasseringa i en foss og de dype hoggmerkene er blant aspektene som åpner for forskjellige tolkninger.

4. ANALYSE OG TOLKNINGER

For å analysere materialet i sin helhet vil jeg bruke fenomenologi og landskapsanalyse. Landskapsanalysen foregår på to nivåer: makroperspektiv og mikroperspektiv. Makroperspektivet, eller makrolandskapet, ser på elementer som det overordnede landskapet, landskapsrommet, henvendelse, strandlinje, innsyn/utsyn, påvirkning av årstider og vær, og lyd. Makroperspektivet tar for seg hvordan bergkunsten opptrer i landskapet. Mikroperspektivet/mikrolandskapet derimot ser på panelnivået og på bergkunstens bergflate, plassering av motiver, påvirkning av vann eller lys, landskap i bergflata, samt henvendelse. I hulekonteksternes tilfelle vil en større del av analysen gå til et mellomstadium mellom makrolandskapet og mikrolandskapet, nemlig hulerommet. Dette er et eksempel på hvordan analysen må tilpasses de ulike lokalitetene. Ved å bruke en fleksibel analyseform vil det være enklere å trekke ut informasjon fra materialet. Ved å se på materialet med både makro- og mikroperspektiv håper jeg å belyse hvem eller hva bergkunsten i de ulike kontekstene henvender seg til. Spesielt mikroperspektivet er viktig her for å få fram bredden i de ulike landskapene.

Styrken til bergkunst som kulturminne er at den fortsatt er i kontekst. Siden bergkunst ligger in-situ er det flere faktorer ved landskapet som spiller inn i tolkninga av bergkunsten. Dette kan være blant annet temporale endringer som årstider, og vær og vind. Disse faktorene påvirker hvordan vi opplever landskapet. Det finnes bergkunst som kun kan ses visse tider av døgnet når lyset er rett, mens noe bergkunst blir levende når den blir våt. Slike faktorer spiller viktige roller i landskapsoppfattelsen (Gjerde, 2010b, s. 95-96). Bergkunstens plassering i landskapet og hvor tilgjengelig den ligger er med andre ord helt avgjørende i analysen. Landskapet kan enten tillate mange mennesker å samles ved bergkunsten eller ikke. Valget av sted for bergkunsten kan fortelle oss om bergkunsten var noe alle kunne delta i eller om den var mer eksklusiv. Tilgjengelighet til bergkunsten trenger ikke nødvendigvis å ha vært på landskapets betingelser. Bergkunsten kan ha hatt begrenset tilgang ut ifra kjønn, alder og status blant dem som ville se den. Den kan ha vært forbeholdt visse territorielle grupper og fungert som kommunikasjon med forfedre eller en ånde verden som knyttet gruppa til området. Bergkunsten hadde dermed en magisk og mytisk funksjon som markør for gruppa. Slike bergkunstlokaliteter kan da tolkes som en viktig ressurs som representerer et samfunns selvforståelse og verdensbilde (Nyland, 2011, s. 92-93).

Jeg har valgt å slå sammen analysen og tolkninger ettersom disse henger sammen med opplevelsen av stedet. Jeg vil tilnærme meg feltene fenomenologisk ved å se på elementer som det visuelle og det auditive, men også gjennom å vurdere landskapene fra ulike stasjoneringspunkter.

4.1 Steine, Trondheim og Rishaug, Orkland

Selv om mange bergkunstfelt har blitt dekket av jord i nyere tid, har de opprinnelig ligget åpent i dagen. Bergkunst i graver skiller seg derimot ut her. I motsetning til de andre ristningene, inngår gravristningene i en sammenheng som umiddelbart kan hjelpe oss et stykke på vei mot en forståelse av hvorfor de ble laget. To ting er viktige her: 1) de er laget i forbindelse med død og begravelse, 2) de er ikke laget for å ses for ettertiden. De tilhørte ikke de levende, men var del av en annen verden som tilhørte de døde (Sognnes, 1999, s. 113). Steine og Rishaug er svært like og jeg har derfor valgt å slå dem sammen i analysen for å se på gravene som fenomen.

Gravrøyser fra bronsealderen ligger som regel på bergknauser med godt utsyn mot sjøen. De er ikke nødvendigvis lagt i forbindelse til dyrket mark som gravrøyser fra jernalderen. Ved funn av bergkunst i graver kan man knytte bergkunsten til gravskikk.

Dette indikerer at datidas trosverden var en del av alle livets aspekter. Gravgaver var et uttrykk for den døde sosiale status. Ikke nødvendigvis en hierarkisk orden, men en religiøs/rituell orden. Gravene var av betydning for den døde nærmeste, men like fullt for en større sosial gruppe om den døde var av høy rang (Grønnesby, 1998).

Graver med ristninger er godt kjent. I Rogaland er det flere (Syvertsen, 2002), og i Melhus har det bare de siste årene dukket opp flere (Henriksen, 2019). Gravrøysene i bronsealderen ble bygd i en periode med endringer innen bosetningsstruktur, økonomi, og både politisk og sosial organisasjon. Det skjedde også endringer i gravskikken hvor man gikk over til likbrenning. I en periode preget av diskontinuitet, viser bergkunsten kontinuitet. Ettersom det er relativt få graver som har bergkunst, kan vi anta at det er gitte dødsfall som har fortjent å få med seg bergkunst. Bergkunst i graver kan vitne om datidas kosmologi, religion og ideologi som har holdt seg gjennom andre endringer i samfunnet (Syvertsen, 2002, s. 176). Bergkunst i graver kan også knyttes til et samfunns eskatologi, altså læren om verdens ende. Joakim Goldhahn trekker paralleller mellom fenomenet med gravristninger og bronsesmedens virksomhet. Han kaller gravristerne for "hellesmeder" og i likhet med bronsesmeder er de begge rituelle spesialister. Deres jobb består i å lage ikonografisk ladede avbildninger som skulle brukes til et spesifikt formål. Abstrakt ikonografi, som først og fremst kommer fram i bronseobjekter og på gravheller, taler for at seremoniene og ritualene tilknyttet begravelser handlet om eskatologi og kosmologi. I Norge kan man se dette i materialet fra blant annet Mjeltehaugen på Giske, Regegrava på Sola, og Steine og Rishaug i Trøndelag (Goldhahn, 2007, s. 271).

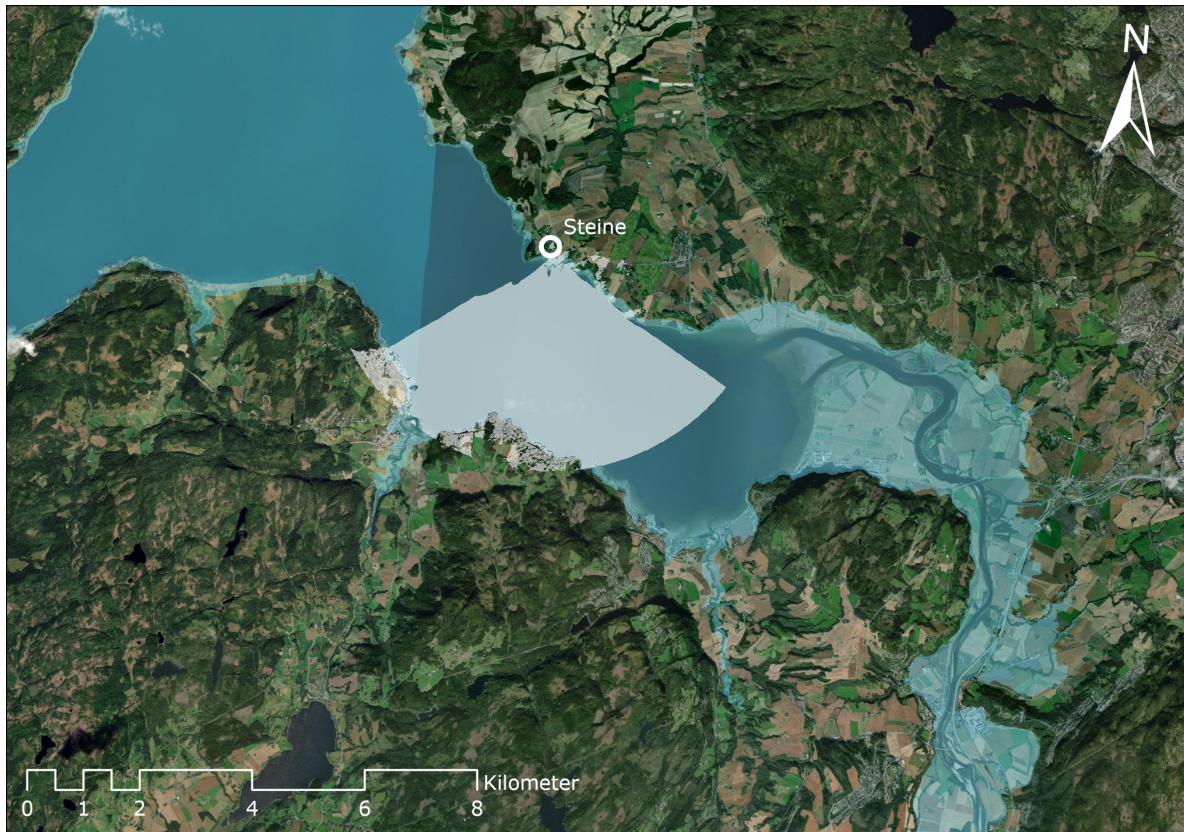
Makrolandskap

Bronsealderrøysa på Steine på Byneset i Trondheim ville ha ligget 49 moh. Med strandlinjedatering gir det en maksalder på ca. 5500-5100 fvt. Dette er en alder som åpenbart ikke passer med bronsealderrøysen, og man må trekke strandlinja helt ned til rundt 20 moh. for å få dateringer til bronsealder på Byneset (Holmeslet & Møller, 2012; Simpson, 2003; Svendsen & Mangerud, 1987). Strandlinja har med andre ord ligget rett i underkant av 20 moh. da gravrøysa ble reist for den døde. Gravrøysa ville i dag ha ligget midt på kirkegården til Byneset kirke hadde det ikke vært for at den har blitt jevnet med jorda. Til tross for at gravrøysa er borte, er det tydelig at plassen har vært ansett som et egnet gravsted fra bronsealder, til middelalder da kirka ble bygd, og helt fram til vår tid.



Figur 12 Gravrøysa på Steine har ligget midt på dagens kirkegård ved Byneset kirke. Her har gravrøysa hatt en fin plassering i landskapet med godt utsyn utover fjorden og god innsikt fra fjorden. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.

Steine ligger vendt mot sør og har utsikt over fjorden til Børsa som ligger på andre sida. Steine ligger sentralt i landskapet hvor fjordarmene Orkdalsfjorden og Gaulosen møter Trondheimsfjorden. De største topografiske elementene i landskapet ved Steine er utløpet til Gaula i Trondheimsfjorden. Med havnivået hevet med 20 m, har både Gaula og Orkla vært betydelige ferdselsårer mellom de indre strøk av Trøndelag og Trondheimsfjorden. Om man kom med båt fra Gaula, ville man ha passert Byneset hvor gravrøysa på Steine ville skilt seg ut i landskapet.

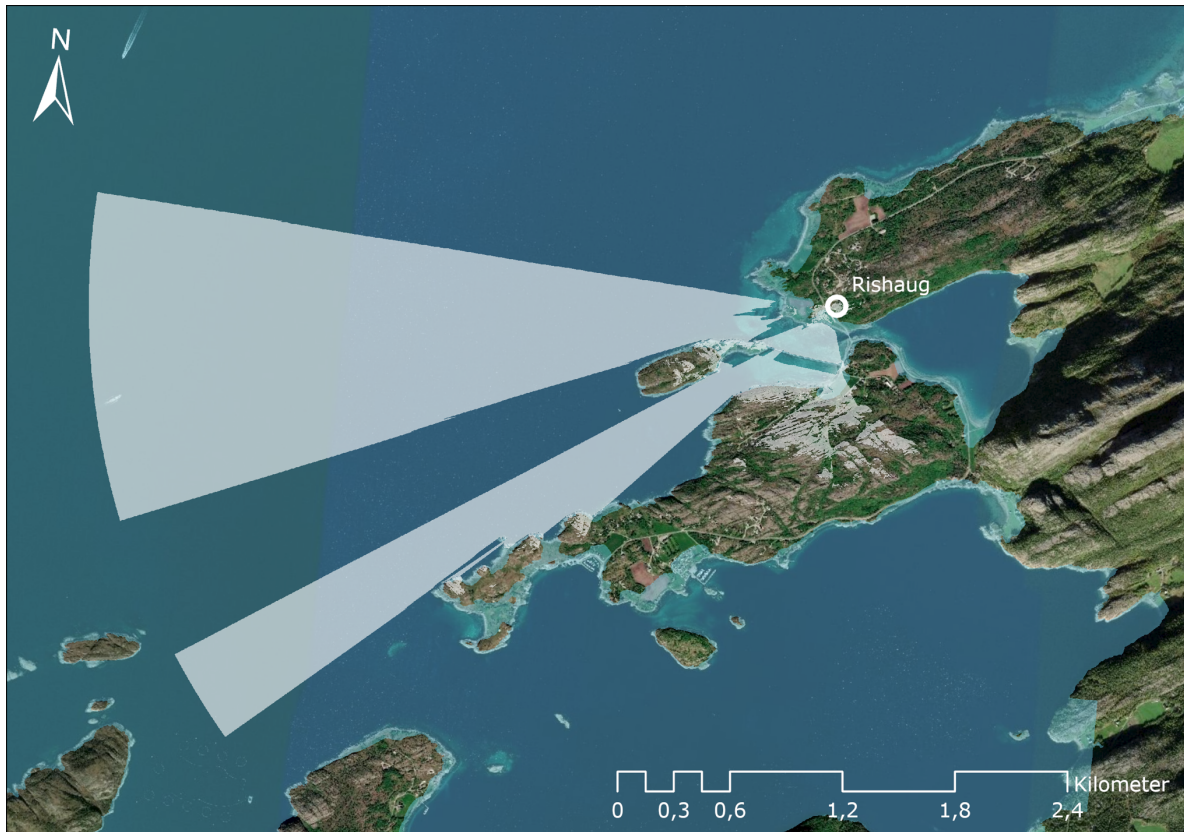


Figur 13 Steines plassering på Byneset. Orkla ligger sørvest, til venstre i bildet, mens Gaula ligger sørøst til høyre i bildet. Strandlinja er hevet til 20 moh. for å rekonstruere bronsealderlandskapet. Synlighetsanalyse fra gravrøysa på Steine. Analysen er gjort i GIS og viser utsynet fra røysa med en radius på 4 km. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Synlighetsanalysen av Steine viser klart hvilken vei røysa har henvendt seg. Landskapsrommet gravrøysa har ligget i har gitt fri sikt mot Børsa på sørsida av Gaulosen. Sikten mot det som ville vært Gaulas utløp i øst er også delvis fri. Mot vest er sikten mot resten av Trondheimsfjorden øyeblikkelig blokkert av en vegg der terrenget heller oppover. Sikten bak røysa, mot nord, blokkeres også av vegger med oppoverbakker. Røysa har på et vis ligget pakket inn i et landskapsrom som har vært avgrenset fra land, men som har hatt et utvidet gulv i fjorden.

Graver har en dominerende effekt i et landskap. De er som regel markante i landskapet, med godt utsyn. Dette gjør dem offentlige, mens innsida er det motsatte (Wrigglesworth, 2002, s. 191). Gravrøysa på Rishaug har ligget på 14 moh. og kan derfor strandlinjedateres til tidligst eldre bronsealder rundt 1500-1300 fvt. (Holmeslet & Møller, 2012; Simpson, 2003; Svendsen & Mangerud, 1987). Fra Trondheimsfjorden kommer man ut på Agdenes hvor gravrøysa på Rishaug har ligget. Her er man virkelig i overgangen mellom havgapet og fastlandet. Her er det et tradisjonelt kystlandskap med mange små øyer og holmer, nes og vikar som skaper et lite skjærgårdslandskap ved

munningen av Trondheimsfjorden. Rishaug ligger like ved innløpet til Hopavågen, ei innestengt bukt. I dag har innløpet til Hopavågen lite vannføring som fører til uregelmessig gjennomstrømning av oksygen. Med en hevet strandlinje vil denne gjennomstrømninga vært betydelig større. Hopavågen har tidligere vært et ypperlig sted for fiske (van Marion, 1996). Det er også registrert en steinalderbosetning her som kan vitne om gode fiskeforhold i Hopavågen. Rishaug ligger slik til at den har god utsikt over båter som kom seilende inn.



Figur 14 Rishaugs plassering i landskapet. Strandlinja er hevet med 9 m, 5 m under gravrøysas posisjon. Røysa har ligget i en rett linje fra Stavøya. Synlighetsanalyse fra Rishaug. Analysens radius er satt til 4 km. Hopavågen ligger til høyre for Rishaug. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Synlighetsanalysen viser at Rishaug har henvendt seg vestover, mot innløpet til Trondheimsfjorden fra havgapet. Området som gravrøysa har ligget i er typisk trøndersk kystlandskap – det er forblåst og vakkert på samme tid. Ved besøk til lokaliteten er det tydelig at gravrøysa må ha ligget pakket inn i landskapet med lite utsikt annet enn ut mot havet. I nord og øst blokkeres sikten av bakker som danner vegger rundt landskapsrommet. I sør er sikten blokkert av fjell og terrenget som svinger inn i innløpet til Hopavågen. Vestover ser den ut mot havet, med god sikt til Stavøya som ligger en drøy ½ km i luftlinje fra røysa. På Stavøya er det registrert tre gravrøysyer, én av dem er datert til bronsealder/jernalder. Gravrøysyer fra bronsealderen er gjerne plassert på høyder for å få utnytte innsyn og utsyn mest mulig, men gravrøysa på Rishaug er ikke plassert på toppen av bakken like nord for røysa. Den er heller plassert innelukket med bakken i nord som en vegg. I likhet med Steine er utsynet klart ut mot vannet hvor landskapsrommets gulv strekker seg utover. Landskapsrommet som Rishaug befant seg i



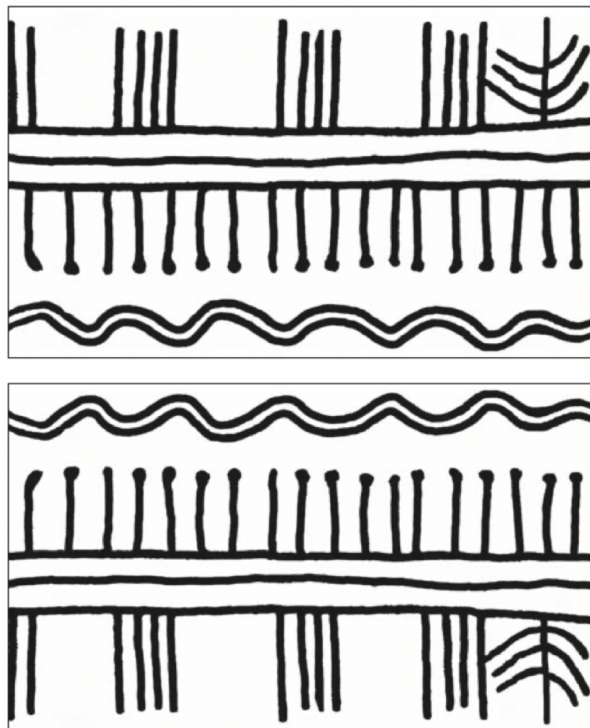
Figur 15 Stavøya ligger midt i utsynet til gravrøysa på Rishaug. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.

var derfor begrenset på land, men hadde god og lang sikt utover vannet. Stavøya ligger midt i utsynet fra gravrøysa noe som gjør det mulig at røysa var ment å henvende seg til øya. Både Steine og Rishaug har det samme utgangspunktet for utsikt. Om stasjoneringpunktet er røysene, har man godt utsyn utover fjordene. Snur man seg med ryggen til fjorden, er sikten i landskapet kort. Begge lokalitetene kan ha vært utsatt for mye vær og vind, og kanskje dette var en påvirkende faktor for å plassere røysene i le i landskapet. På en dag med godt vær og ingen vind, som ved mitt besøk til Steine, kunne man ikke høre fjorden. I et landskap hvor vannet har stått 20 m høyere enn dagens strandlinje, og med hardt vær, ville landskapet ha blitt oppfattet helt annerledes enn det det gjorde for meg en solfylt dag tidlig i mars. Landskapet Rishaug ligger i er like utsatt for vær som

Steine, om ikke mer, da Rishaug ikke ligger innerst i en fjord, men ut mot åpent hav. Sett i lys av fenomenologiske perspektiver ga landskapsrommet på Rishaug en mer åpenbar følelse av å være nær havet både visuelt og auditivt enn på Steine. Likevel har begge gravrøysene hatt en klar henvendelse mot havet, og ikke mot land.

Mikrolandskap

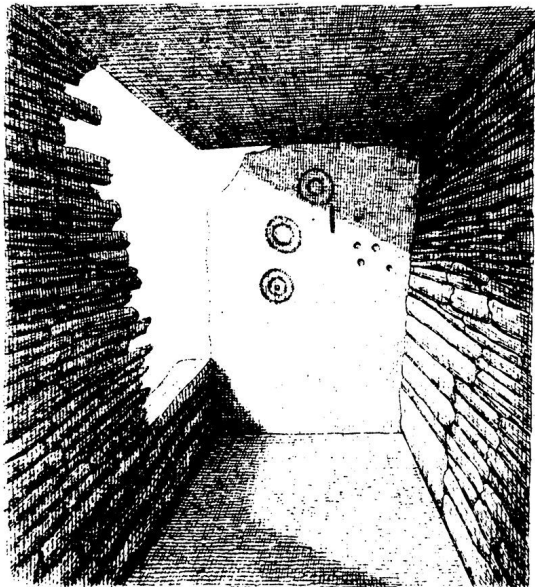
Mikrolandskapet til en gravrøys vil være selve gravkammeret. Gravkamrene på Steine og Rishaug er tapt. Hvor mange dekorerte heller som utgjorde kamrene kan vi aldri vite sikkert. Gravkammeret har likevel vært et eget rom for den døde og et ekskluderende landskapsrom. Om dekoren på hellefragmentene som er igjen hadde ei dypere mening



eller om det var kun for dekorasjon av kammeret er usikkert, men det ene utelukker ikke nødvendigvis det andre. Et gravkammer må ha vært stort nok til å romme et voksent menneske, som betyr at selve kammeret må ha vært rundt 60x200 cm. Om ristningene er ment å ses fra den dødes synsvinkel, må vi tenke oss hvordan ristningene har sett ut om man var liggende i gravkammeret. Bergkunsten kan ha vært over, under eller på sidene av den døde. Fragmentene fra Steine henger i dag på Vitenskapsmuseet der de henger med frynsemønsteret pekende ned. Ved første øyekast kan ristningene se ut til å danne et

Figur 16 En sammensatt kalkering av hellefragmentene på Steine. Øverst er slik det henger utstilt i dag, mens nederst er kalkeringa snudd opp ned og frynsemønsteret gir inntrykk av å være mennesker. Tegning: Kalle Sognnes (2019, s. 7).

landskapsbilde der bølgemønsteret på bunn er vann. De horisontale linjene kan være bakken, mens de vertikale linjene over ser ut som trær. Frynsemønsteret mellom bakken og vannet gir en følelse av noe annet, noe utenom landskapets naturlige fysiske elementer. Kanskje disse frynsene kan tenkes å representere den liminale sonen mellom land og vann. Snur man fragmentene opp ned blir bildet annerledes. Gitt at de horisontale linjene fortsatt tolkes som bakke, kan bølgene forestille fjell eller skyer, frynsene blir seende mer ut som mennesker som står over bakken, mens under bakken blir de horisontale linjene som røtter. Her er en verden under jorda, blant de døde. Ettersom bergkunsten befinner seg på gravhellene som har utgjort gravkammeret, og



Figur 17 Illustrasjon av Regekvinnens gravkammer. Tegning: Anders Lorange, 1882, Arkeologisk museum, Universitetet i Stavanger (Melheim, 2020).

ikke på steinene brukt til å bygge opp røysa, kan man anta at bergkunsten har vært ment for den/de døde i kammeret. Ristningene har blitt laget med omtanke for så aldri å bli sett av levende igjen. Ristningene kan til og med ha fortalt en historie om den døde. Hvordan gravkammeret inne i gravrøysa på både Steine og Rishaug har sett ut blir umulig å rekonstruere korrekt, men man kan se på andre gravrøyser hvor gravkammeret har blitt gravd ut og dokumentert arkeologisk. Illustrasjonen av gravkammeret til Regekvinnen gir et bilde på hvordan gravkamrene til Steine og Rishaug kan ha sett ut (se figur 17). Nøyaktig hvilke forestillinger man har hatt rundt døden i bronsealderen kan vi ikke si med sikkerhet, men det vi vet er at de avdøde på Steine og Rishaug har fått forseggjorte gravkamre med mystiske ristninger. I tillegg har gravkamrene ligget inni gravrøyser som ikke bare ville ha

skilt seg ut i landskapet, men som også ville krevd mye tid og arbeid fra andre i samfunnet å bygge.

Kate Irene Jellestad Syvertsen har i sin masteroppgave tatt for seg ristninger i graver fra Rogaland. Hun peker på de åpenbare ulikhetene mellom ristningene man finner i graver og de man finner åpent i landskapet (se tabell 1). Syvertsens tabell med forskjeller forteller at ristninger i graver spilte en annen rolle enn ristninger i det fri. Ristninger i graver vender seg inn mot den døde i mørket, de understreker distansen mellom den døde verden og den levende verden. At ristningene befinner seg i kammeret med den døde viser til en sterk tilknytning til den døde og det private. I tillegg trekker Syvertsen fram en forskjell som blir gjort til en likhet mellom ristninger i graver og ristninger i åpent landskap. De er begge hogd i stein som gjør kunsten "udødelig", men ved å plassere løse heller med ristninger i ei grav, under tonnevis med stein, blir også hellene "fast fjell". De kan ikke flyttes, de har blitt uforanderlige og evige. Gravristningene og de åpne ristningene blir begge låst i landskapet (Syvertsen, 2003, s. 107-108).

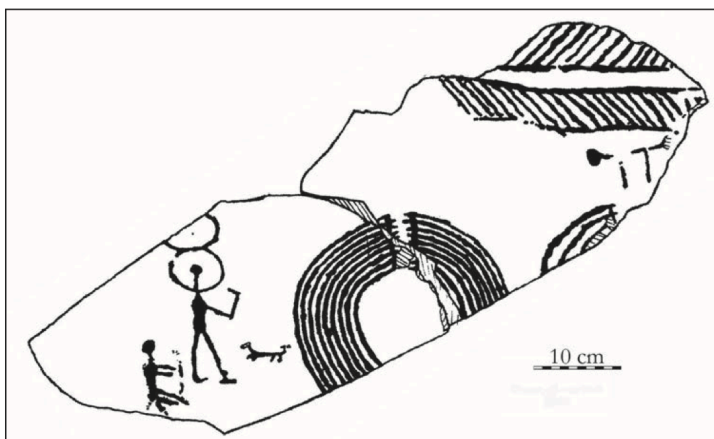
Ristninger i graver	Ristninger i åpent landskap
Inne	Ute
Lukket og mørkt	Åpne og lyst
Jord	Himmel
Innadvendt	Utadvendt
Individuelle og private	Kollektive og offentlige
Få	Mange
Løse heller	Fast fjell
Abstrakte	Konkrete

Tabell 1 Basert på Syvertsens tabell (Syvertsen, 2003, s. 107).

Graver er direkte knyttet til en person og ristninger i graver kan dermed si oss noe om personen. I Rogaland utgjør ristninger av abstrakte geometriske mønstre ei lita gruppe innen graver med bergkunst. De har blitt funnet sammen med gjenstander som tilsier at både menn og kvinner kunne få med seg slik kunst i døden. Denne type motiver kan representere eksklusivitet siden motivene er unike, og de er også funnet i tilknytning til gravleggelse av kun én person (Syvertsen, 2005, s. 507-509). Både Steine og Rishaug har abstrakte geometriske mønstre. Om man skal følge observasjonene rundt gravristningene i Rogaland, er dette eksklusive ristninger å ta med seg i grava.

Graver og bergkunst blir ofte oppfattet som et produkt av overgangsritualer. Bergkunsten i gravene kan ha fungert som et ledd i ritualer knyttet til begravelse for å hjelpe den døde videre til en annen tilstand (Wrigglesworth, 2002, s. 194). Overgangsritualer kan oppstå fra hvilke som helst forandringer, både individuelle og kollektive. Likevel er de kanskje mest knyttet til fødsel, død, å gå fra barn til voksen, og ekteskap. Overgangsritualer kan deles inn i tre faser: 1) den preliminale (separasjon), 2) den liminale, og 3) den postliminale (gjenforening). Den preliminale og den postliminale er bortføringa fra og tilbakeføringa til en normalt tilstand. I den liminale fasen må den som skal initieres føres til det liminale rommet. Dette betyr at de må forlate det øvrige samfunnet ved å krysse grenser. I det liminale rommet strippest den som skal initieres for sin identitet. Navn, status og kjønn viskes vekk. Man faller utenfor sin egen definisjon. De som leder ritualene er ansvarlige for å formidle *sacra*, hemmelighetene om hvordan alt henger sammen. *Sacra* kan formidles på tre måter: 1) ved å framvise hellige gjenstander, 2) ved å gjennomføre visse aktiviteter, og 3) ved å instruere muntlig (Fuglestad, 1999, s. 94-96).

På hellefragmentet fra Rishaug ser vi to menneskefigurer, en mulig hundefigur, et fiskebeinsmotiv og konsentriske sirkler. Det mest slående motivet er den stående menneskefiguren. Figuren ser ut til å holde en økselignende gjenstand. Figurens hode er innenfor en sirkel. Avskalling rett over øksa betyr at den kan ha vært større eller avbildet



noe helt annet enn ei øks. Figuren står vendt mot de konsentriske sirklene som kan minne om en slags portal. En annen tolkning kan være at sirklene avbilder gravrøysa, med den innerste sirkelen som en representasjon av gravkammeret. På hellefragmentet

Figur 18 Kalkering av hella fra gravkammeret på Rishaug. Tegning: Oddmunn Farbregd (Sognnes, 2019).

fra Rishaug har sirklene en åpning, en mulig passasje, som kan styrke teorien om en avbildning av gravrøysa. Menneskefiguren på hella gir øyeblikkelig en følelse av å være noe mer enn bare menneskelig. Motivene er kjent både på åpne bergkunstlokalteter og i lukkede gravkamre. Valg av hvor gravrøysa skulle ligge ville vært bestemt ut ifra religiøse og sosiale tradisjoner og påbud, og var nok heller uavhengig av hvor mye arbeid det innebar. Selv om konstruksjonen på røysen har variert fra sted til sted i landet, har utformingen av gravkammeret vært likt. Kammeret har vært bygd opp av steinheller som kan ha veid flere hundre kilo (Johansen, 2000, s. 98-99).

Et lignende mønster til gravhellene til både Steine og Rishaug finner vi på Leirfall III (Sognnes, 2011, s. 195-196). Bølgemønsteret og frynsene er like de fra



Figur 19 Geometrisk figur fra Leirfall III.
Foto: Kalle Sognnes (2011, s. 195).

gravkammeret på Steine og også Mjeltehaugen utenfor Ålesund. De konsentriske sirklene minner om de sirklene fra Rishaug. At mønsteret på Leirfall har likheter med mønsteret man finner i graver er interessant. Det er ikke mange bronsealderrøysen i Midt-Norge generelt. Det taler for at de få som fikk en slik begravelse var spesielle. Av de få røysene, er det en enda mindre gruppe blant disse som har fått bergkunst i grava. Begravelsesritualene for disse menneskene var enda sjeldnere enn den vanlige røystradisjonen. Motivene i gravkamre vitner om eksklusive hendelser. Motivene var kun synlig i det de ble laget, og under gravlegging før de ble lukket inne med den døde (Sognnes, 2011, s. 202). Fra et fenomenologisk perspektiv er gravkammeret spesielt. Her blir det et fravær av lys og lyd, som blir et skarpt skille fra den levende verden utenfor.

Stasjoneringpunktet kan sies å være fra den dødes "synsvinkel". Bergkunstens funksjon kan derfor tenkes å være en måte å kommunisere med den døde på.

4.2 Solsem og Fingalshula

Å gjøre en landskapsanalyse av noe som befinner seg i en hule, skaper en rekke utfordringer. Det er naturlig å analysere hula i et overordnet landskap, et makronivå. Ei hule er derimot et naturlig landskapsrom i seg selv. Å se landskapsrom i et åpent landskap kan kanskje være vrient å forstå, men ei hule er allerede et rom i en forstand vi alle kan være enige i. Den har en inngang, gulv, vegger og tak. I analysen av hulene blir det derfor et mellomstadium mellom makrolandskapet og mikrolandskapet. Hulerommet vil muligens ha mer å si i analysen enn makrolandskapet ettersom sistnevnte forsvinner idet man trer inn i ei hule. De to landskapsnivåene viser et markant skille mellom to ulike verdener.

Det er en forståelse blant oss at det kan være farlig å ferdes i huler. Den vissheten om fare vil forsterkes ved å tre inn i ei hule. Ikke bare kan ferdsel i huler ha vært knyttet til fare, men det er naturlig å tenke at hulene har vært et religiøst eller mytologisk sted. Ved å gå inn i ei hule mister man alle de dagligdagse inntrykkene. Fenomenologisk sett er huler svært interessante. Man står i et rom der din egen bevissthet vris om og man kan framkalle syn og kanskje gå i transe (Løvdøen, 2010b, s. 36).



Figur 20 Solsemhula og Fingalshula. Strandlinja er hevet til 19 moh. for å rekonstruere landskapet slik det kan ha sett ut da hulene var i bruk. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Både Solsemhula og Fingalshulas innganger er delvis blokkerte av steinblokker som gjør det ekstra vanskelig å ta seg fram her. Disse blokkene kan ha rast ut i nyere tid og kan ikke med sikkerhet tas med som et element i landskapsanalysene av hulene. Berget over inngangen til Fingalshula er løst og har rast ut tidligere. Terje Norsted skriver i sin rapport om maleriene i Fingalshula at hula er en "levende struktur" hvor ras kan forekomme både utenfor og inne i hula (2008b, s. 96-97).

Dessverre har det ikke vært mulig for meg å besøke hulene. Reisevei, tillatelse, sikkerhet og restriksjoner har gjort det for vanskelig å gjennomføre. Analysene er derfor basert på dokumenterte observasjoner av andre forskere.

4.2.1 Solsemhula, Leka

Makrolandskap

Inngangen til Solsemhula befinner seg 80 moh. Funnrikdommen i hula har gjort at den kan radiokarbondateres, og den er datert til 1800-900 fvt. (Løvdøen, 2010b). Dateringer fra funnmaterialet gir alder på aktivitet i Solsemhula, men ikke nøyaktig alder på selve maleriene. Dette kan derimot gi en indikator på hvor gamle maleriene er. Kalle Sognes daterte Solsemhula, Fingalshula og Skåren-Monsen typologisk og kombinert med boplasser og løsfunn i 15 km radius fra hulene. Med dette arbeidet konkluderte han at hulene kan dateres til 3500-1000 fvt., neolittikum/eldre bronsealder i Midt-Norge. Han mente siste halvdel av denne perioden var mest sannsynlig (Norsted, 2008b, s. 15). Med Sognes sitt arbeid havner dateringene for både Solsemhula og Fingalshula mellom 2250-1000 fvt. Om man skal heve strandlinja til det den lå på i denne perioden må man heve den til mellom 13-19 moh. som vist på figur 20 (Holmeslet & Møller, 2012).

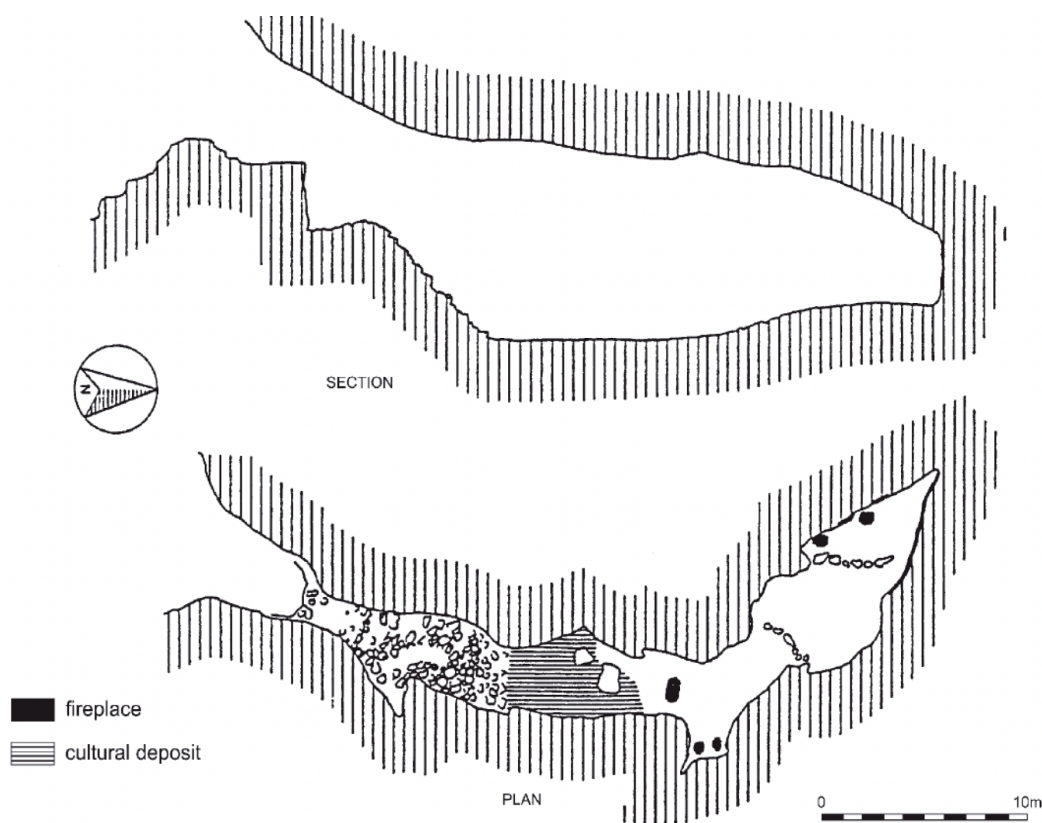


Figur 21 Inngang til Solsemhula. Foto: Arve Kjersheim (Lødøen, 2010b, s. 26).

I makrolandskapet kan huler være godt synlige og gapende huleinnganger framstår som et avvik i det ellers faste fjellet. Størrelsen på inngangene kan være så enorm at man føler seg ganske liten og ubetydelig i forhold (Bjerck, 2012, s. 58). I Solsemhulas tilfelle må man overkomme ei bratt steinur like innenfor inngangen for å ta seg videre inn i hula.

Hulerommet

Man kan trekke en parallell mellom hulerommene og gravkamrene på Steine og Rishaug. I likhet med et gravkammer henvender bergkunsten i hulene seg til et eget rom som er lukket og mørkt. Funn av menneskebein gjorde at Theodor Petersen tolket Solsemhula som et gravkammer da han utførte sine undersøkelser i 1914 (Sognnes, 2009, s. 86). Fløyta og fuglefiguren er funn som kan ha hatt en tilknytning til maleriene i hula. Hulas naturlige akustiske forhold kan ha lagt til rette for musikal aktivitet i forbindelse med ritualer som har funnet sted her (Bjerck, 1995, s. 131; Lødøen, 2010b, s. 29-30). Fenomenologisk sett kan dette bety at den ellers tause hula ble fylt med lyd. Fuglefiguren funnet i Solsemhula kan tenkes å ha vært del av ritualer knyttet til sjamanisme og ei forestilling om å gjenføde en fugl. Mange sjamanistiske samfunn har hatt ei forestilling om at man kunne gjenføde dyr fra bein. Beinet dyret skulle gjenfødtes fra måtte ikke være det samme som dyret selv, i Solsems tilfelle er fuglefiguren av oksebein (Lewis-Williams, 2004, s. 200-201).



Figur 22 Planskisse over Solsemhula. Tegning: Theodor Petersen (Lødøen, 2010b, s. 27).

Landskapsrommet i hula har klare vegger, tak og gulv. Hein Bjerck peker på hvordan arkeologer tidligere har unngått å "se mørket" i hulene. Man har analysert og dokumentert hulerommet med mål og tegninger, men mangler å ta mørket, frykt, gåsehud og alle andre følelser som vekkes i ei hule med i beregninga. Med et fenomenologisk perspektiv tar Bjerck for seg hulene med alle sansene og han merker seg spesielt *mangelen* på alt – bevegelse, lukter, lyder, lys og farger. Hula utgjør det motsatte av den levende verden vi kjenner. Hulerommet har ikke grønt gress, vind og varmende solskinn. Kulde og lukt av jord får hula til å minne om en kjeller, mens fraværet av lyder øker bevisstheten over deg selv (Bjerck, 2012, s. 56-58). Solsemhula måler ca. 40 m lang fra inngang til innerst i hulerommet og er med det den korteste av de malte hulene langs Trøndelag- og Nordlandskysten. Da Petersen undersøkte hula i 1912, delte han den inn i tre deler etter hulas naturlige kurver (se figur 22). I tillegg ligger det rader med stein på hulegulvet som lager skiller i hulerommet. Bak den siste steinraden, i den mørkeste delen av hula, finner vi maleriene (Norsted, 2011, s. 11-13).

Mikrolandskap

Figurene malt i hulene langs kysten fra Namdalen til Lofoten er så like at de må kunne knyttes til et tradisjonsfelleskap hvor maleriene viser en klar tendens til å bli malt i brytningene mellom lyset og mørket. Tykkelsen på linjene til korsmotiv tyder på å ha blitt malt med pensel. Menneskefigurene i de malte hulene viser tegn til å ha blitt malt med fingrene ut i fra tykkelse på linjene og størrelsen på figurene, men Terje Norsted hevder at dette neppe har vært tilfelle i Solsemhula da menneskene er såpass store (Lødøen, 2010b, s. 35-36; Norsted, 2011, s. 20).



Figur 23 Kalkering av menneskefigurene i Solsemhula. Panelet måler totalt 6,3 m. Bare korset er 2,6 m høy og 3,2 m bredt (Norsted, 2013, s. 22; Sognnes, 1983, s. 109).

I de nordligste hulene, i Lofoten, er maleriene plassert i skillet mellom lys og mørke, mens lengre sør er de i mørket, innerst i hulene. Ingen annen bergkunst er like monoton i teknikk og format som i disse hulene. Homogeniteten i motivene i hulene er med på å gjøre stedet mer levende. Det like motivet understreker hva stedet representerer og symboliserer. Varierte motiver på et og samme panel antyder at stedet også har hatt flere betydninger, mens paneler som konsentrerer seg om et motiv antyder en spesifikk type ritual eller funksjon. Hulenes monotone motiver kommuniserer muligens til en verden eller en form for vesener. Her i Norge skiller de antropomorfe motivene inne i hulene seg fra bergmaleriene ute hvor vi finner mer variasjon i motivene. Ulikheten mellom inne i hulene og ute i det åpne indikerer at det har vært en annen type kommunikasjon i hulene (Helskog, 1999, s. 81-82). Huler er kanskje det mest livløse landskapet mennesker kan oppholde seg i. At det er her man har valgt å male på veggene sier noe om en felles idé blant menneskene. Hulemaleriene er som nevnt ofte plassert ytterst i hulemørket, og dette kan være symbolsk for overganger mennesket må gjennom. Psykiske hinder setter oftere en stopper for hvor langt inn vi kommer enn fysiske hinder (Bjerck, 1995, s. 138-140). Ei hule har en stor innvirkning på menneskelige sanser – til og med den sjette sans. Mangelen på bevegelser, lyder, farger og lukter nullstiller sansene våre og gjør opplevelsen av å komme ut igjen veldig sterk. Menneskene i fortida må ha sanset hula på samme måte som vi gjør nå, men knyttet antakelig andre følelser og assosiasjoner til opplevelsen (Bjerck, 1995, s. 125).

Motivasjonen til å male i hulene kan komme fra et ønske om å markere seg i møte med andre kulturer. Bjerck skriver at den sør-skandinaviske bronsekulturen kom i konflikt med fangstkulturen i nord. Ulike religioner og samfunnsstrukturer mellom de to kulturene må ha skapt et geografisk skille. I områdene hvor vi finner malte huler må disse to kulturene ha levd side om side og mest sannsynlig ha hatt kontakt med hverandre. Bjerck mener at et slikt naboforhold må ha innebåret noen konflikter. Bergmaleriene kan være resultatet av at konfliktene ble svart med en økning av den rituelle aktiviteten (Bjerck, 1995, s. 148).

4.2.2 Fingalshula, Nærøysund *Makrolandskap*

Fingalshula ligger helt nord i Trøndelag, like før man krysser over til Nordland. Den er likevel den sørligste av hulene med bergkunst i Norge. Fingalshula har vært kjent lokalt i mange år før den vekket interesse hos arkeologer. Da de arkeologiske undersøkelsene begynte, gjorde de noen annerledes funn i det innerste kammeret. Det viste seg at på 1910-tallet skal ungdommer fra de omkringliggende gårdene hatt tradisjon for å gå opp i hula og legge igjen en lapp med navnet sitt i ei flaske. Det var også skikk å legge kobbermynter på en avsats i det innerste kammeret av hula. Fingalshula ligger på ei halvøy, i et landskap av viker, ulendt terreng og bratte fjell. I mellom bratte kløfter og skar med steinur ligger inngangen til Fingalshula (Marstrander, 1965, s. 149-150).

Fra inngangen til hula er det god utsikt mot sørvest og innerste del av Tennfjordvågen. Videre forbi kan man skimte åpent hav (Marstrander, 1965, s. 153). Sverre Marstrander skriver at inngangen til hula ligger på 90 moh. (1965, s. 149), mens i NIKUs rapport for 2008 skriver Terje Norsted at inngangen til Fingalshula befinner seg

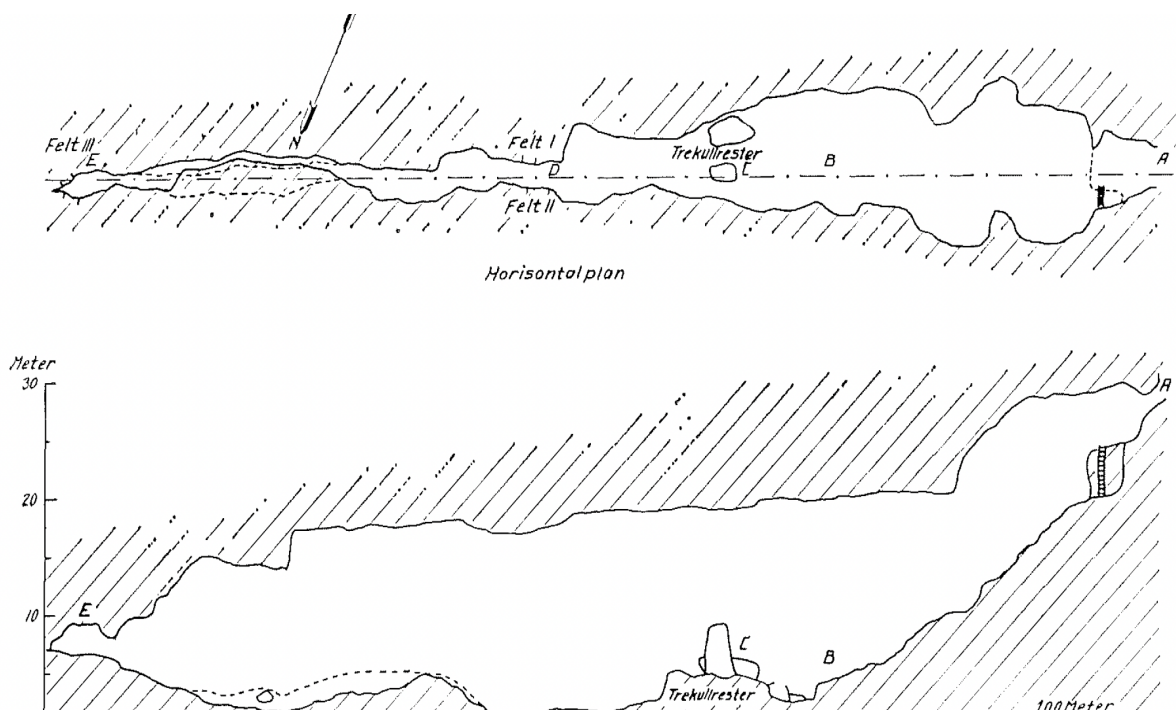


Figur 24 Fingalshulas inngang framstår som en gapende munn i fjellet. Foto: Terje Norsted (2008b, s. 6).

150 moh. og er orientert mot vest-sørvest, noe høydedata støtter. Inngangen er plassert øverst i ei ur som ligger like under en loddrett bergvegg som strekker seg 30 m oppover. Selve inngangen er skjult bak steinblokker som gjør at den ikke kan ses før man står på toppen av ura. Fra toppen av ura ser man så vidt havet i det fjerne. Inngangen måler 2 m høy og 5 m bred. Å komme seg inn i hula er kinkig ettersom steinblokker har rast ned og gjort deler av inngangspartiet stengt. I tillegg fører en sti bratt nedover til en avsats der berget stuper 4 m loddrett ned. Derfra heller ei ur bratt nedover til hulas gulv (Norsted, 2008b, s. 9-10).

Hulerommet

Til tross for at hula har vært kjent av lokalbefolkninga i lange tider, er det i følge Marstrander ingenting som tilsier at maleriene har vært kjent før i 1961. Det har derimot blitt rapportert om observasjon av et ildsted med rester etter bein fra større dyr allerede rundt 1910. Tre rester i ildstedet skal ha vært dekket av ei kalkskorpe på samme måte som maleriene, som kan bety at ildstedet var jevngammelt med dem (Marstrander, 1965, s. 152-153).



Figur 25 Plan over Fingalshula, inngang til høyre i tegninga. Tegning: Sverre Marstrander (1965, s. 148).

Hulerommet her er storslagent, med 15 m under taket, men hulegulvet er strødd med steinblokker som gjør fremkommeligheten vanskelig. Midt i dette hulerommet ruver en steinblokk på 4,5 m som en bauta. Hula strekker seg over 110 m innover fra inngangspartiet og blir stadig trangere, 1,5 m bredt på det smaleste i det aller innerste kammeret av hula. I dette innerste kammeret kan man ikke stå ordentlig oppreist og her befinner man seg i fullstendig mørke. Kammeret krever at man må huke seg ned, hvilket er et ekskluderende trekk ved hula. Man kan derfor argumentere for at kammeret ikke er ment for hvem som helst (Cooney-Williams & Janik, 2018, s. 230). Det er flere grupper med maleri i dette kammeret, mens andre grupper med figurer ligger der hvor bergveggen og hulegulvet først glattes ut (Marstrander, 1965, s. 154; Norsted, 2008b, s. 10-11).

Der hulerommet smalner (ved D på plantegninga, se figur 25) finner vi de første maleriene på hver sin side av "korridoren". Herfra fortsetter hula videre 50 m innover, og det blir trangere og trangere. Til slutt befinner man seg i et lite kammer innerst i hula (E på figur 25). Overheng og ei forhøyning på sida av felt I danner ei slags ramme som kan minne om en portal i bergveggen. Inni portalen heller bergflata så vidt utover og har flere sprekker og utfellinger. Menneskefigurene på felt I er samlet i portalen med unntak av én som befinner seg på karmen (Marstrander, 1965, s. 154-157; Norsted, 2008b, s. 28-31).



Figur 26 Fingalshula, med bautasteinen synlig i bakgrunnen. Foto: Bernt Kjørsvik.

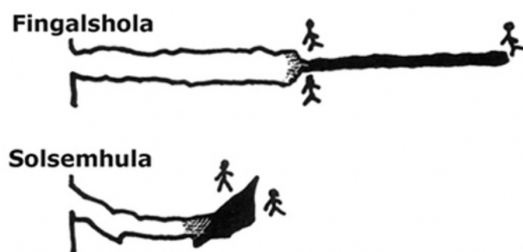
I *The Mind in the Cave* har David Lewis-Williams sett på hvordan den malte hula Gabillou i Frankrike kan ha blitt brukt av et paleolittisk samfunn. Han deler hula opp i utsida, inngang, tunnel og indre rom, og foreslår at de ulike delene av hula har vært brukt til forskjellige ritualer av forskjellige folk. Ikke alle har vært i de innerste delene av hula, mens utsida og inngangen er mer åpent for kollektive ritualer, som dans og sang. Tunnelen representerer den mentale reisa de som søkte dypere inn i hulas mørke måtte gjennomgå. Tunnelen ville vært et psykisk hinder like fullt som det er et fysisk hinder. Man må ha funnet motet i seg selv og undertrykt klaustrofobi og frykt, for å trenge dypere inn i hula. Det ville blitt mørkere for hver meter, og ingen kunne si med sikkerhet hvem eller hva som levde innerst i mørket. De som klarte ferden helt inn og ut igjen ville være endret ikke bare sosialt, men også mentalt. De fikk status som de som hadde overvunnet hulas ukjente mørke og de hadde tilegnet seg unike krefter fra denne reisen. Hula bidro til å skape sosiale skiller i samfunnet, de som hadde sett underverden og de som levde i lyset til menneskeverden (Lewis-Williams, 2004, s. 233-236).

I Fingalshulas tilfelle kan man godt tenke seg den mentale påkjenninga av å ferdes i mørket. Den strekker seg over 100 m innover fra inngangen, og det blir stadig mørkere og trangere. Fra stasjoneringspunktet i inngangen må man henvende seg til mørket og ta stegene innover. Menneskene som kom seg til det innerste kammeret har gått på uten å vite hvor enden på hula var eller hva som ventet dem der. Alle kan relatere til påvirkninga mørket har på oss. Om man har vært ute i skogen i bekmørket vet man at det ikke tar lang tid før man begynner å innbille seg ting. De andre sansene dine er skjerpet, du hører ting du ikke kan se og du ser ting du ikke kan se. Når man er alene i mørket med tankene sine, begynner fantasien å løpe. I Fingalshula har man måtte navigere seg gjennom hulas tunnel i mørket. Dette må ha gitt mye tid til å tenke og forestille seg hva som kan befinne seg her.

Mikrolandskap

Det innerste kammeret av Fingalshula har flere felt med et overtall av menneskefigurer, men også noen dyreskikkelser. Bakken i hula har blitt gjennomgravd og viser ingen tegn til at hula har vært bebodd i lengre perioder. Beinrestene funnet i hula stammer fra fugl og fisk brakt inn i hula i nyere tid. Det ser ut til at man har brukt palettstein i hula (Marstrander, 1965, s. 157-159). Disse palettsteinene var ikke lenger å se på befaring i 1996. Maleriene i Fingalshula er trolig laget ved å blande inn litt kalkholdig dryppvann fra taket i hula. Bruk av dryppvann kan ha hatt en rituell funksjon også. Det er kjent fra andre kulturer at dryppvann kan ha åndelig kraft og at vannet kommer fra en annen verden. Dryppvannet kan ha gjort malinga ekstra kraftfull i den rituelle prosessen. Den røde fargen på malinga har en sakral symbolikk globalt sett på grunn av dens assosiasjon til blod. Menneskefigurene ser ut til å være malt med fingrene ut ifra breddene på strekene, mens større malerier viser tegn til å ha blitt malt med en pensel (Norsted, 2008b, s. 23-24). I tillegg til hulas innvirkning på sanser som syn og hørsel, blir berøringssansen aktivert av fingermaling.

De malte figurene i Solsemhula og i Fingalshula befinner seg i de innerste og mørkeste delene av hulerommene. I Fingalshula er det i tillegg plassert figurer i



Figur 27 Solsemhula og Fingalshula i plan som viser figurenes plassering i forhold til lys og mørke. Tegning: Hein B. Bjerck (2012, s. 50).

brytninga mellom lys og mørke (Bjerck, 2012, s. 52-54). Figurene i Fingalshula og i Solsemhula er mellom 20-50 cm høye og har utstrakte armer og bein (Bjerck, 1995, s. 132). Plasseringa av figurene i overgangen mellom lys og mørke kan symbolisere den psykiske overgangen eller et overgangsritual for de som beveget seg i hula.

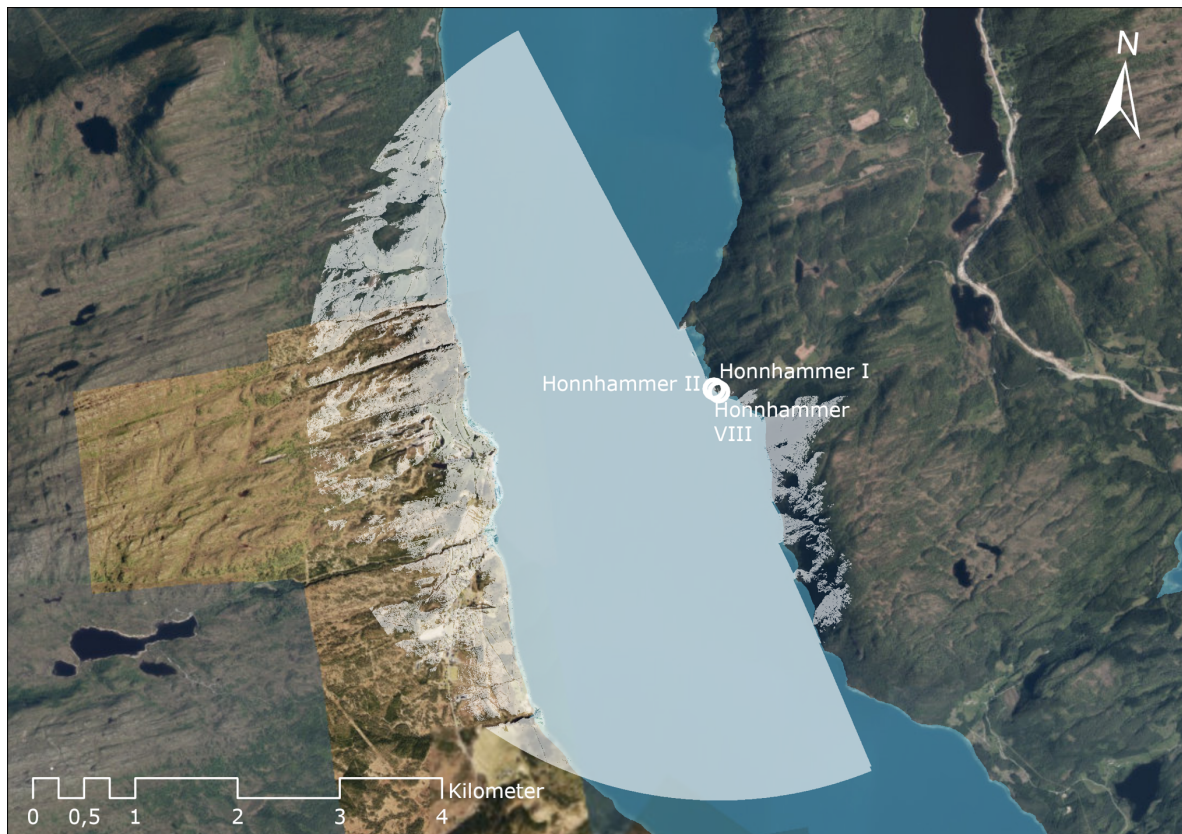
passer for slike rituelle aktiviteter fordi de i seg selv representerer motsetninger mellom menneske og natur, men også mellom individet og samfunnet, fortid og framtid. Dette er steder egnet for å komme i kontakt med andre ånder (Bjerck, 1995, s. 146).

Homogeniteten i motivene i hula symboliserer kanskje en nullstilling, eller aidentifisering, av de som skal initieres gjennom et ritual. Ei hule tilbyr settingen som

4.3 Honnhammer I, II og VIII, Tingvoll

Makrolandskap

Norsted skriver at bergmalerier gjerne har tre grunntrekk: 1) de ligger som regel i tilknytning til vann, 2) de vender ofte mot sør, og 3) de danner en portal ved for eksempel å være bergvegger med overheng eller at berget har en fordypning som ligner en lukket port. Figurene er da som regel å finne i denne "porten" (Norsted, 2006a, s. 32). De rundt 30 bergmalerifeltene på Honnhammer er plassert i et dramatisk landskap. De har blitt malt på bergvegger og hellere i et landskap hvor berget stuper ned i Tingvollfjorden. Her har feltene utsikt utover fjorden og Rausand på den andre sida. Bergmaleriene på Honnhammer skiller seg ut i norsk bergkunstmateriale. Det er mange felt samlet på et lite sted og det er unike figurer her, som det konturmalte korset på felt VIII (Sauvage & Stebergløkken, 2017, s. 9). Synlighetsanalysen til Honnhammer viser hvordan bergkunsten henvender seg både til vannet og også delvis sørover slik Norsted beskriver. Analysen får også fram hvor lite bergkunsten er synlig fra land (se figur 28).



Figur 28 Synlighetsanalyse fra feltene på Honnhammer. Strandlinja er hevet til 13 moh., men dette er lite synlig i kartet da landskapet er så bratt. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Flere bergmalerilokaliteter i Norge er lettere tilgjengelig om vinteren når vannet fryser (Gjerde, 2010b, s. 98-99). Trond Eiliv Linge mener at dette ikke har vært tilfellet på Honnhammer. Grunnen er at feltene på Honnhammer befinner seg på bratte bergflater, men maleriene er plassert nederst på flatene. Det ser ut til at de som malte på Honnhammer har stått på de små avsatsene foran bergveggene. Disse er tilgjengelige til tross for dårlig plass og bratt terreng. På Honnhammer I er et av maleriene plassert høyere opp på veggen slik at en voksen person gjerne måtte opp en halv meter til for å male. Her ser det derimot ut som at avsatsen foran veggen har falt av. Linge mener derfor at det ikke er noen grunn til å tro at noen av maleriene på Honnhammer har blitt laget fra båt, til tross for at berget har stupt ned i fjorden og gjort det mulig å legge til her med båt (Linge, 2014, s. 26).

Honnhammer I er tilgjengelig fra land uten at man må klatre i de bratte bergveggene. Feltet ligger under et overheng hvor maleriene er vendt sør-sørøst. På feltet er det malt fem elg- og hjortedyr, to geometriske mønstre og en ringfigur med en enkel tverrstrek som er et sjeldent motiv. I tillegg til det malte er det risset eller slipt tre båtfigurer som dateres til tidlig bronsealder da de ligner steinalderbåter med høye stevner. Disse båtene er et tegn på at Honnhammer I ble brukt for å ytre seg selv etter steinalderen da maleriene ble malt (Sauvage et al., 2015, s. 10).



Figur 29 Honnhammer I. Foto: Terje Norsted (2006b, s. 3).

Honnhammer II og VIII viste seg å skape problemer i GIS. For å få posisjonen på feltene inn i GIS-kartet, hentet jeg ut koordinater fra Askeladden og førte disse inn på høydedata for å hente ut z-verdien. Høydedata informerte da at felt II og VIII lå på 7-8 moh. Askeladden selv sa 11 og 14 moh., mens Trond Eiliv Linge skriver 18 og 20 moh. (Linge, 2014, s. 27). Raymond Sauvage og Heidrun Steberggløkken skriver i en rapport



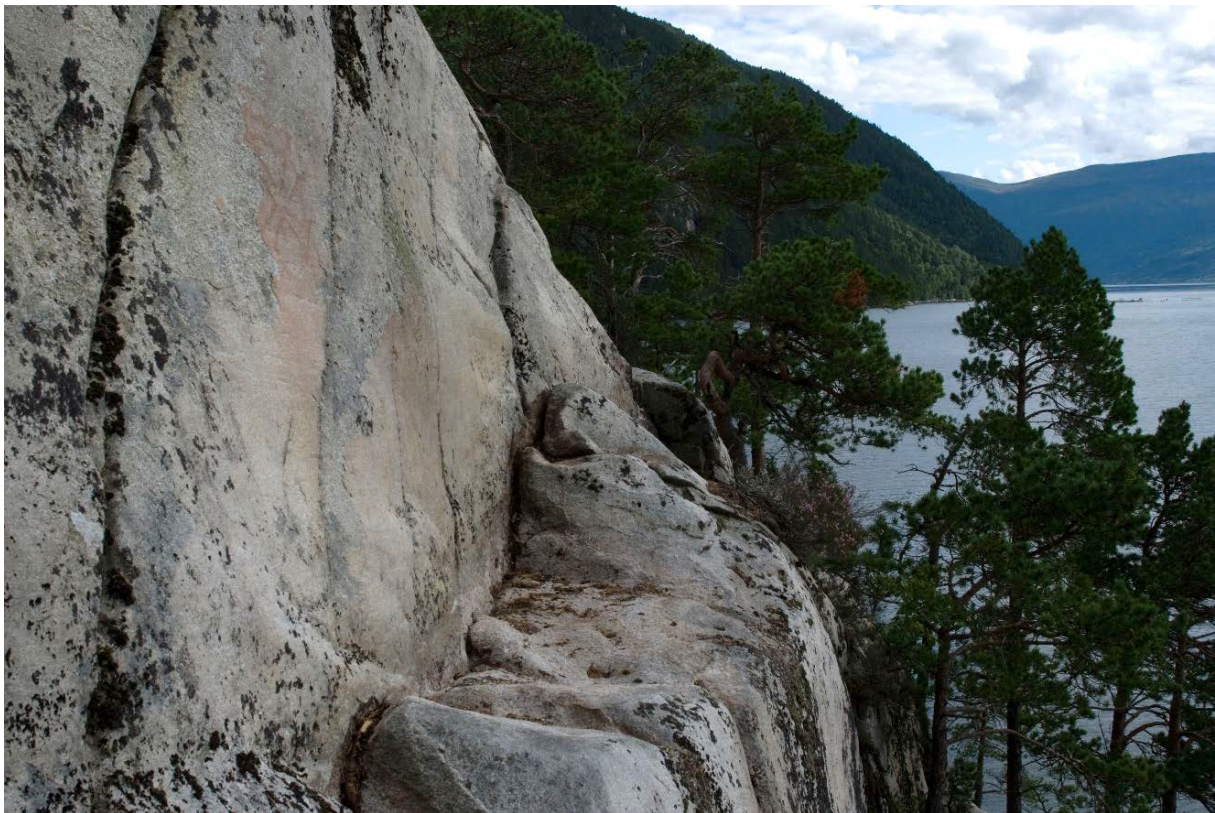
fra 2017 at II ligger 17 moh. og VIII 6 m nedenfor dette (Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 11). Jeg konkluderte med at koordinatene i Askeladden måtte være feil ettersom forskjellen var så stor. Felt I ligger på 22 moh. noe som gjør det mer sannsynlig at Linges høyder er de riktige. Derfor ble disse høydene brukt i GIS for å lage kart for Honnhammer.

Felt II og VIII ligger på berghyller med nesten loddrette flater. Foran hyllene er det kun smale avsatsar, mens resten av landskapet stuper ned i fjorden og gjør feltene lite tilgjengelige. Felt II har totalt 11 figurer, 9 av dem hjortedyr og 2 geometriske figurer (Linge, 2014, s. 14; Sauvage & Steberggløkken, 2017, s. 11-12).

Landskapsrommet på II og VIII blir derfor

Figur 30 Honnhammer II og VIII. På VIII ser man det konturmalte korsset. Hjortedyrene på II ser nesten ut til å vandre på ei fjellside. Foto: Daniela Pawel, NTNU Vitenskapsmuseet (Lindgaard, 2015, s. 16).

svært spesielt. Bergkunsten befinner seg på en av landskapsrommets vegger og det faste gulvet er nesten ingenting. Fra et stasjoneringpunkt må man enten ha stått på den lille avsatsen, helt opp mot bergkunsten, eller sett det på avstand fra båt.



Figur 31 Felt VIII med en smal avsats foran feltet. Foto: Eva Lindgaard, NTNU Vitenskapsmuseet (Sauvage & Stebergløkken, 2017, s. 13).

Tilgang til et bergkunstfelt kan kontrolleres. Plassering i landskapet og tilgjengelighet er et viktig aspekt i en analyse av bergkunsten. På felt II og VIII sitt tilfelle er et ikke snakk om å samles i større grupper ved feltene. Valg av sted for bergkunst sier noe om hva slags informasjon som skulle formidles videre her. Informasjon kan ha vært eksklusiv og kun ment å deles med noen få. Tilgjengeligheten kan ha vært begrenset til et utvalg av mennesker basert på kjønn, alder, eller status i samfunnet. En bergkunstlokalitet må ha blitt sett på som en ressurs for samfunnet, selv om vi i dag ikke kan vite hva motivene har betydd for menneskene som malte og hogde dem på berget. Med et fenomenologisk perspektiv utfordrer felt II og VIII høydeskrekken og menneskers naturlige instinkter for fare. Dette stedsvalget for bergkunsten er derfor interessant. Bergkunsten kan ha vært en måte å utøve felles ritualer, skape en tilknytning til et område, eller opprette kommunikasjon med ånder eller forfedre. Den kan ha bidratt til hell i jakt, eller for å markere myter. Bergkunsten og stedet representerer et samfunns selvforståelse og tolkning av deres virkelighet (Nyland, 2011, s. 92-93).

Mikrolandskap

På Honnhammer I finner vi fem malte elg- eller hjortedyr, to geometriske figurer og en figur som hittil er uidentifisert. De geometriske figurene er sikksakk-mønster som ligner mønster som er funnet på slipte skifergjenstander andre steder i regionen. Disse gjenstandene er datert til rundt 2300 fvt. Men her befinner det seg også tre rissede eller slipte båtfigurer som knyttes til tidlig jordbrukskultur. Dette er ei sjelden sammensetning

av både figurer og tradisjoner innen bergkunst, noe som kan bety at to grupper fra forskjellige kulturer har møttes på Honnhammer (Nyland, 2011, s. 89-91).

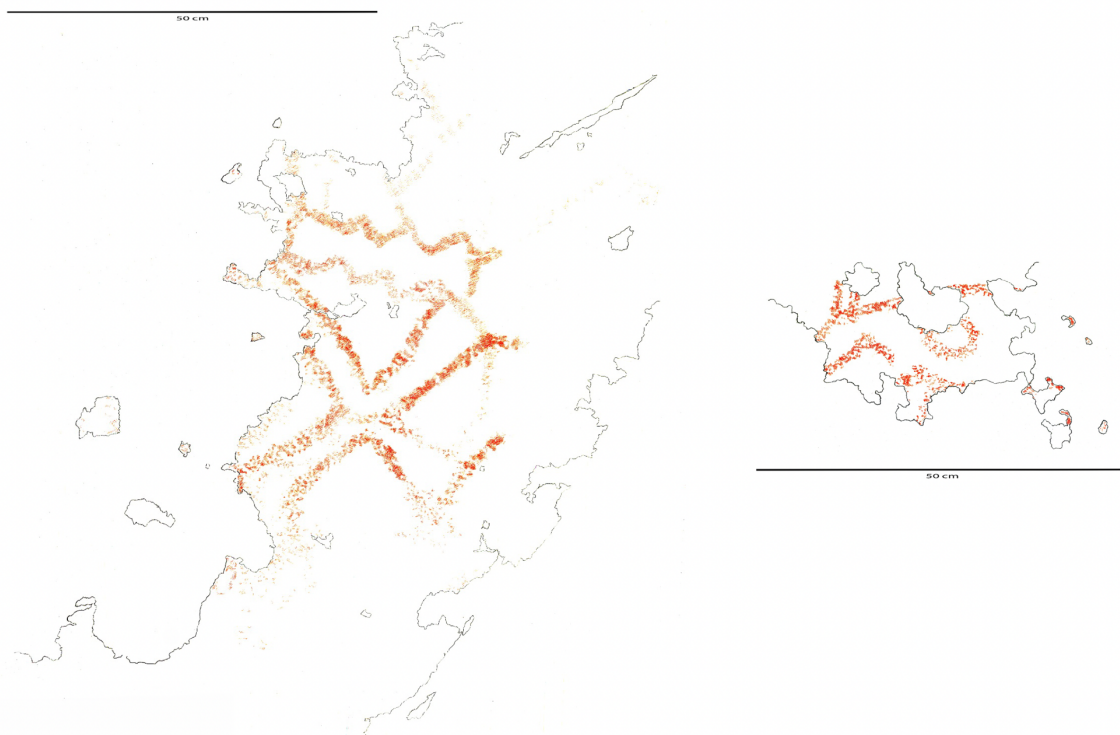
Elg- og hjortedyrene på felt I ser ut til å ha blitt malt med pensel ut ifra den varierende bredden på linjene. De geometriske figurene ser derimot ut til å ha blitt malt med fingrene ut i fra bredden på linjene som er ca. 1,2 cm brede (Norsted, 2006b, s. 7). Båtfigurene er risset med respekt for de malte figurene som kan tyde på at de som risset båtene har verdsatt det som var eldre. Båtfigurene ble risset i en periode hvor det skjedde store forandringer i samfunnet og de kan derfor ha vært et uttrykk for en hverdag som var under stadig utfordring. Båtristningene kan ha vært et forsøk på å komme i møte med nye mennesker, inntrykk, og ny materiell kultur. Det at ristningene ble gjort på et sted det allerede befant seg eldre malerier viser et ønske om å knytte et forhold til stedet. Gjenbruk av bergflata viser også at de som risset båtene har hatt en lokal forankring til stedet og at de ønsket å markere dette på et vis. Astrid Nyland argumenterer for at dette viser at menneskene bak båtristningene hadde en selvforståelse og en forståelse av deres verden i en historisk setting (2011, s. 92-96). Bergkunst med elgmotiv er ofte tilknyttet markerte elementer i terrenget. Elementene må ha vært lette å se hvis man kom reisende i med båt. Bergkunsten befinner seg gjerne på holmer, som vi ser på Søbstad og Hell, på bratte bergvegger eller bergrygger som på Almfjellet, eller fjell som på Bardal. Flertallet av båtmotiv blir funnet i daler som Stjørdal og Gauldal, men noen ser også ut til å ha ligget i strandsonen. I motsetning til elgmotivene ser de ikke ut til å være plassert i noen stor grad ved markerte elementer i terrenget. Her er det unntak, men i hovedsak er disse motivene på bergflater som ikke er synlig før man er like i nærheten av dem (Sognnes, 1999, s. 106). Kombinasjonen av figurer som elg, båter og mennesker kan knyttes til sjamanenes reiser. Både elger og båter kunne bli brukt at sjamanene for å reise mellom verdener (Lahelma, 2019, s. 225). Relasjonen mellom elg og menneske kan også knyttes til jaktmagi. Om elg og menneske fikk intim kontakt, for eksempel gjennom å dele mat eller å ha sex, ville de kunne utveksle egenskaper. Et menneske kunne bli en elg og omvendt. Slike tradisjoner rundt sex og forførelse kan finnes i nyere folketradisjoner i Fennoskandia hvor noen av dem overlevde helt fram til 1800-tallet på avsidesliggende steder. I finsk-karelsk jaktmagi ville de mannlige jegerne henvende seg til skogens herskerinne, en kvinnelig ånd som rådde over skog og dyr. Måten de gikk fram på var å gjøre seg mer tiltrekkende ved å bade og gni seg med kvist og løv for å kvitte seg med menneskelig lukt og bli en del av skogen (Lahelma, 2019, s. 228).

Helt til venstre i panelet på Honnhammer I er det en mulig zoomorf bergformasjon i bergflata. Formasjonen er vendt vestover og kan se ut som hodet til et hjortedyr, men det kan også minne om et ulvehode. Ørene på hodet er vanskelig å se uten det rette lyset. Det er mulig at dette hodet i berget kan ha påvirket valget av bergflate å male på. Linjene på felt I går tvers over bakre del av hodet. Det er vanskelig å si om dette er tilfeldig eller om det var meninga fordi forholdet mellom hodet og figurene var av betydning. Antropomorfe berg vet man har blitt malt på og muligens på denne måten "forsterket" stedets betydning. Med andre ord tyder det på at kunstnerne la mening i naturlige bergformasjoner. Fra førkristen samisk kultur vet man at spesielle bergformasjoner ble tillagt mening og magi. Disse tilhørte sieidi (spesielle kultobjekter). Dette kunne være offerplasser. Denne kulturen er ansett å være samenes mest arkaiske trekk og den har muligens røtter tilbake til steinalder. Sieidi er ikke nødvendigvis knyttet til vann, mens bergmalerier er det. Likevel er det flere malte felt på antropomorfe og zoomorfe berg (Norsted, 2008a, s. 28-29). Bergformasjoner gir også bergflata taktile elementer i tillegg til å være et blankt lerret for bergkunst. Honnhammer I aktiverer flere sanser med visuelle og taktile elementer.



Figur 32 Hjortehode i berget på Honnhammer I. Bildet er tatt i det optimale lyset. Foto: Kristine Johansen (Norsted, 2008a, s. 28).

Å hogge eller male på berg skapte et sted hvor man kunne formidle kunnskap videre. I følge Nyland er "både motivet på bergflaten, selve produksjonshandlingen eller stedet motivet befant seg på, kunne fungere som en knagg til å henge minner, ideer eller myter på." (Nyland, 2011, s. 92). Honnhammer II, med 9 hjortedyr, ser ut som en hjorteflokk i ei fjellside på grunn av den lille avsatsen mellom II og VIII (se figur 30). I likhet med hulene kan man ta for seg selve malinga og produksjonen på Honnhammer. Ved å male med fingrene åpnet man for en intim kontakt med berget. David Lewis-Williams argumenterer for at malinga ikke bare skal anses som en ubetydelig substans, men som et middel med agens i seg selv. Han åpner for å tolke maling som et slags kraftfullt løsemiddel for å slippe menneskene gjennom til verden inne i berget (Lewis-Williams, 2004, s. 217-218). Med malinga som en aktiv aktør i produksjonen, vil de visuelle og de taktile sansene engasjeres på Honnhammer II og VIII. For disse feltene vekker også høydeskrekk og dette kan telles som et ekskluderende trekk i landskapsrommet på Honnhammer. I tillegg er det begrenset plass på avsatsene foran feltene som vil si at jo flere folk det er på avsatsen, jo farligere blir det.



Figur 33 Det konturmalte korset og et hjortedyr fra felt VIII. Målestokken på bildene viser 50 cm. Kalkering: Terje Norsted (Sauvage & Stebergløkken, 2017, s. 14-15).

4.4 Selbustrand, Selbu

Makrolandskap

Landskapet rundt Selbusjøen er variert. Sjøen ligger nær utmarksområder med gode ressurser. I tillegg har Selbusjøen hatt stor betydning som transportåre, noe som gjenspeiles i funnmaterialet herfra. Bergkunsten ligger på nordsida av Selbusjøen, hogd inn i rullesteinene. I den vestre enden av sjøen ble det også funnet skålgroper i 2016 (Stebergløkken, 2019, s. 4-6). Noen av steinene har blitt trukket lenger opp på land i et forsøk på å redde dem fra å rase ut når vannstanden veksles. Noen har også blitt flyttet til Vitenskapsmuseet og Selbu bygdemuseum (Sognnes, 2005, s. 571). Selbustrand ligger lett tilgjengelig, men størrelsen på rullesteinene har noe å si for framkomsten og kan regnes som et ekskluderende trekk ved lokaliteten. Rullesteinene ligger slik til at de markerer tydelig Selbusjøens høyeste vannivå. Topografien rundt sjøen kan vi anta er ganske lik slik den var i bronsealderen og Sognnes skriver at sjøen må ha blitt avsnevret fra fjorden allerede for 9800 år siden. Ristningene henvender seg tydelig mot vannet. Fra land er det derfor nesten umulig å se hvilke steiner som har ristningene i mylderet av rullesteiner. Med utgangspunkt i at den årlige vannvekslinga var den samme i bronsealderen som den er nå, må de lavtliggende steinene (159,5-160,5 moh.) blitt oversvømt om våren og sommeren på tida de ble hogd. De må derfor ha blitt hogd i løpet av noen uker tidlig på våren etter at isen hadde smeltet, men før snøsmeltinga hevet vannivået i sjøen (Sognnes, 2005, s. 573-576).

Synlighetsanalysen for Selbustrand ble annerledes fra synlighetsanalysen til de andre lokalitetene i oppgaven. Dette er mest sannsynlig fordi lokalitetene på kartet er under vann. Likevel illustrerer kartet godt hvordan ristningene på Selbustrand henvender seg utover sjøen. Når man står på stranda, trekkes blikket utover sjøen til andre sida. Landskapsrommets vegger avgrensner rommet bakover med bakketopper.



Figur 34 Synlighetsanalyse for Selbustrand. Vannivået er satt til 158 moh. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Et viktig aspekt ved landskapet ved Selbustrand er påvirkninga fra årstidene. De hogde steinene er ikke tilgjengelig store deler av året. Været har også noe å si da noen felt er best synlig når det er vått, mens andre er det motsatte (Stebergløkken, 2019, s. 8). Lyd er også et aspekt å trekke inn i Selbusjøs landskapsrom. Heidrun Stebergløkken kan fortelle at isbrytning ved Selbusjøen skaper enorme smell og drønn. I tillegg til lyden fra isbrytninga er området hvor steinene med ristningene ligger det første området som



blir isfritt om våren (personlig kommunikasjon, 10. mars 2021). Jeg besøkte Selbustrand 1. mai 2021 for å se helleristningene mens de lå over vann. På dette tidspunktet var størsteparten av Selbusjøen isfri. Isgangens smell og drønn ble byttet ut med en konstant bølgeskvulp som hadde en nærmest meditativ virkning. Knut Helskog skriver i *The Shore Connection* at vannkanten ikke bare er et sted hvor naturens lyder er sterke, men det er også steder hvor lyder fra ulike dimensjoner møtes – vind i trærne møter bølgeskvulp. Helskog åpner for at slike overgangssteder gir motivasjonen for å skape ting, for eksempel bergkunst. Noen steder er mer åpenbare steder for å åpne kommunikasjon, slik som huler. Helskog foreslår at strandsonen

Figur 35 Bildene viser Selbustrand 24. april 2018. Foto: Anne Haug, Trøndelag fylkeskommune.

og vannkanter kan representere et slikt egnet sted for ritualer som kobler mennesker sammen med andre verdener (Helskog, 1999, s. 79).

Mikrolandskap

For å se på Selbustrand med et mikroperspektiv har jeg plukket ut et par av steinene med ristninger: Solem IX og IV. Solem IX er spesiell siden den har parstilte fotsåler som står veldig tydelig og "ser utover" sjøen, mens Solem IV er spesiell siden det er denne steinen som har de konturhogde hendene.

Ristningsmerkene er grunne og glatte. Dette er tegn på at de har blitt utsatt for oversvømmelse over lang tid. Ristningene er synlig mest på grunn av fargeforskjellen mellom steinenes overflate og ristningsmerkene. Overflata er rødlig sandstein, mens under den røde berghuden er fargen mer gul. Figurene framstår derfor som gule i kontrast til det røde, og denne kontrasten må ha vært ennå sterkere i bronsealderen. I de fleste tilfeller er det kun ett motiv på hver stein med ristninger. Prosessen med å lage bergkunsten, bryte berghuden, kan ha vært en måte å nå inn til verdenen i berget. Fargeforskjellen mellom den røde berghuden og den gule innsida forsterker denne følelsen av at det er en verden bak bergoverflata – en verden som forsvinner i vann.



Figur 36 Solem IX sine parstilte fotsåler står å speider utover Selbusjøen. I våt tilstand blir de derimot usynlige. Foto: Heidrun Stebergløkken, NTNU Vitenskapsmuseet.

Fotsålene på Solem IX ser ut til å være skostørrelse 37-38, omtrentlig målt ut i fra størrelsen til undertegnede. Fotsålene var mulig å se når man gikk langs vannkanten, men ville vært vanskeligere å få øye på fra land. Stasjoneringpunkt fra vannkanten var med andre ord bedre enn om man stod stasjonert ved skogen bak. Riktig vinkel er med andre ord viktig for å observere bergkunsten. Selv når steinen var tørr og tilgjengelig, som ved mitt besøk, var fotsålene ikke lette å se. Solem IX er en av steinene som endres drastisk mellom våt og tørr. I tørr tilstand er fotsålene synlig, mens de forsvinner helt i våt tilstand (se figur 36). Om steinen er våt eller tørr avgjør med andre ord om bergkunsten er tilgjengelig eller ikke. Om dette er tilfeldig eller om ristningene ble hogd vel vitende om at de kunne bli usynlig i våt tilstand er umulig å si sikkert. Det er mer sikkert å anta at menneskene som hogde på Selbustrand

var klar over at steinene store deler av tida er under vann.

Solem IV er en av steinene som har blitt flyttet fra Selbustrand og som i dag står utstilt på Vitenskapsmuseet i Trondheim. Solem IV er av samme type sandstein som IX og vi kan derfor tenke oss at disse ristningene har hatt samme påvirkning av vann som IX har. Bergkunsten på Selbustrand krever visse forhold for å være synlig. Dette finnes det andre eksempler på. Motivene på Hammer påvirkes av om berget er vått eller tørt og om det er riktig lys for at bergkunsten skal komme til live. På Hammer finner vi også tre håndfigurer (Kirkhus & Stebergløkken, 2019; Stebergløkken, In press). På verdensbasis



Figur 37 Solem IV, står nå utstilt Vitenskapsmuseet. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.

er håndavtrykk blant de eldste kjente motivene og de mest spredte geografisk sett.

Håndavtrykk som motiv kan gi et inntrykk av alder og kjønn på den hånda er hogd etter.

Bilder av hender symboliserer ofte beskyttelse.

I San-kulturen tror man at hvis et godt menneske tar på et bilde av en elgantilope så vil dette menneske få evnen til å helbrede.

Skulle et ondt menneske ta på bildet, vil hånda sitte fast i berget og personen vil sitte fast der til han dør (Lahelma, 2010, s. 55-56).

Håndmotiv kan også være tilknyttet døden. I

Dödens hand knytter Joakim Goldhahn

håndmotivet til døden ettersom steiner med

hogde håndmotiver har blitt funnet i blant

annet i kulthus fra bronsealder (Goldhahn, 2007). Det er da interessant at fra Selbustrand

er det utsyn mot ei øy i vest hvor det er

registrert ei gravrøys. Med de konturhogde hendene er det ei utfordring å skulle si om

dette er innsida av hender som holdes ut som et slags stopptegn eller om dette skal

være forevigelse av hender som holder på steinen. To av hendene har tverrstreker som

kan tenkes å være en representasjon for linjene i hånda, som betyr at hendene på Solem

IV er innsida av høyrehender. De kan nesten se ut som om de kommer fra innsida av

steinen.

Fotsåler er også hogd i naturlig størrelse som betyr at man kan se om føttene har

tilhørt alt fra en voksen mann til et barn. Hva fotsålene representerer er en annen sak.

Dette kan ha vært fotsålene til menneskene som hogde eller det kan ha vært usynlige

ånder eller guder som ble avbildet i en menneskelig form (Johansen, 2000, s. 230). De

mange fotsålene på Leirfall kan hjelpe med å tolke fotsålene på Selbustrand selv om

figurene opptrer i forskjellige landskap. Sognnes har sett på fotsålene på Leirfall som

veivisere i den forstand at man kan følge sporene for å oppleve bergkunstfeltet.

Fotsålene tvinger noen ganger observatøren til å gå på sporene og ikke bare ved siden

av. Fotsålene guider observatøren gjennom feltene og gir personen de ulike

stasjoneringpunktene. Ulike fotsåler gir ulike inntrykk. Noen virker som å være "ledere"

ettersom de befinner seg på toppen av feltet, vendt nedover mot de andre fotsålene som

dermed virker som et publikum. Fotsålene lurer deg til å gå gjennom og over feltene. De

viser mest sannsynlig stedet folk har stått i rituelle aktiviteter. Mange av fotsålene ser ut

til å ha tilhørt barn, mens fotsålene til "lederne" er voksne. Med andre ord kan fotsålene

indikere at det har foregått seremonier hvor barn har vært målgruppa og at kanskje det

er dette som avbildes i den kjente prosesjonen på Leirfall (Sognnes, 2011). Fotsålene

leder det visuelle narrative, og oppfordrer til bevegelse i ei gitt retning. På Leirfall er det

tydelig at det har vært flere stasjoneringpunkter. Dette gjør at alle kan være med på

hendelsen, det er ikke én stemme i narrativet, men mange (Janik, 2014, s. 123-124). I bronsealderen ville fargeforskjellen mellom den rød berghuden og det gule berget innenfor vært sterkere og fotsålene ville vært mye tydeligere i landskapet. Kanskje fotsålenes hensikt har vært å lede noen i landskapsrommet. De kan også indikere noens faste plasser når steinene ble tilgjengelige om våren. Persepsjonen av bergkunsten på Selbustrand påvirkes av vann både ved at Selbusjøens vannveksling gjør bergkunsten utilgjengelig mesteparten av året, og ved at noen av ristningene blir usynlige når de er våte. I Selbustrands tilfelle er dermed været og tida på året ekskluderende faktorer for tilgangen på bergkunsten.

4.5 Bølareinen, Steinkjer

Makrolandskap

Bølaelva faller fra 50 moh. til 30 moh. Det er i fossene til Bølaelva at ristningene på Bøla er plassert. Landskapet her har endret seg mye. Utsikten mot vannet og følelsen av å være nærme sjøen er borte grunnet utbyggelsen av Nordlandsbanen på 1920-tallet. I tillegg er vanntilførselen til en liten foss som rant like bak Bølareinen stoppet av en betongmur. Denne betongmuren har en direkte påvirkning på reinen. Før denne kom ville fossen ved vanlig vannføring om sommeren renne like bak reinen hvilket man kan se på et bilde tatt av Gustav Hallström i 1907, mens en tegning gjort av David Habel fra 1870 viser at reinen til og med er dekket av fossen (Mandt & Lødøen, 2005, s. 98-99; Norberg, 2020, s. 159-160; Sognnes, 1999, s. 99; 2007a, s. 35-37).



Figur 38 Bølareinen slik den så ut i 1907 da Gustaf Hallström besøkte stedet (Hallström, 1908, s. 69; Norberg, 2020, s. 161).



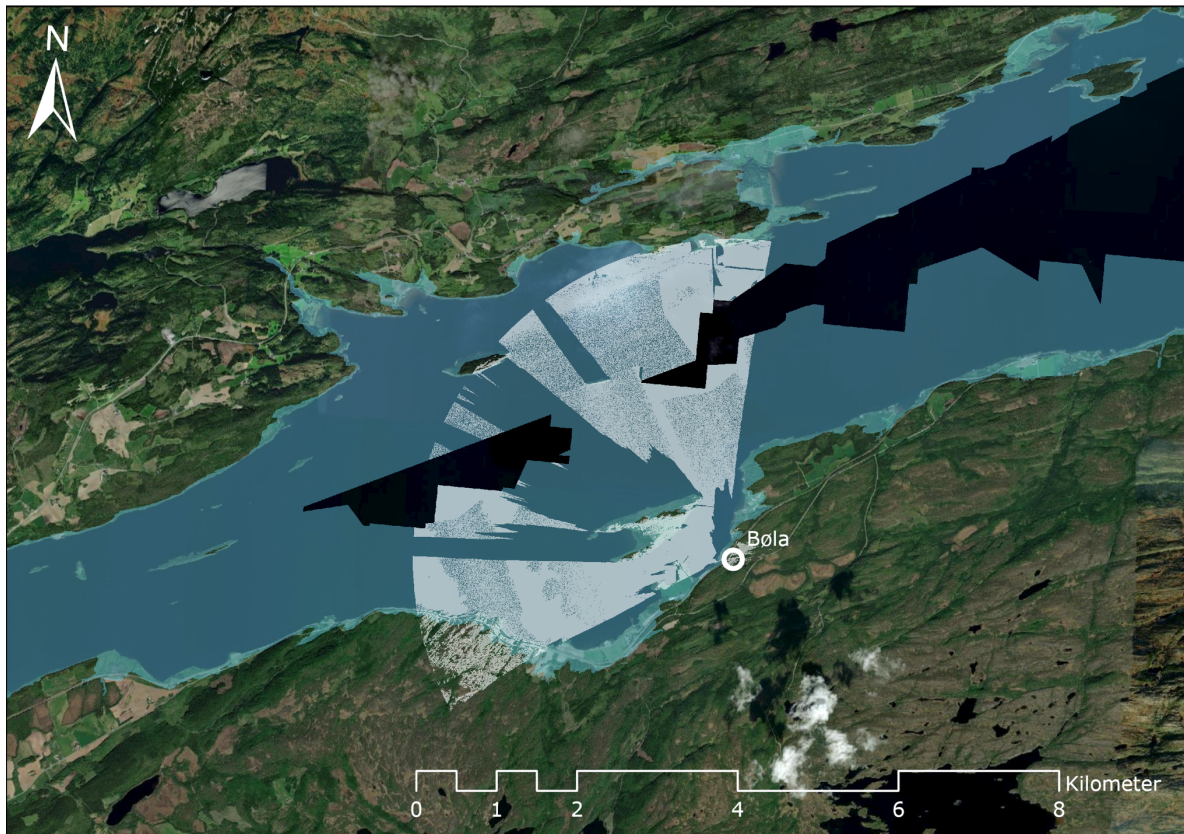
Figur 39 Tegning trolig gjort av kunstneren David Habel i 1870 (Norberg, 2020, s. 162).

Gustaf Hallström skrev i 1908 at "läget för ristningen är utomordentligt vackert och den syns på långt håll." (Hallström, 1908, s. 70). Når du står ved Bølareinen, står du nede i fossen, med utsikt mot Snåsavatnet i vest. Bergflata Bølareinen er hogd inn i henvender seg nordvest, mens reinen har snuten vendt mot fossen som faller nedover mot vest, mot Snåsavatnet (se figur 41). Bølareinen selv befinner seg på en av landskapsrommets vegger og gulvet strekker seg naturlig vestover i fossen og elveløpet. Endringene i landskapet betyr at vi i dag ikke opplever landskapet helt slik de gjorde i steinalderen. Selv uten fossen direkte bak reinen, er støyen ved reinen signifikant. Lyd spiller med andre ord en sentral rolle i makrolandskapet ved Bøla. Bølareinens plassering ved en foss forsterker bergkunsten ved å gi den et audio-visuelt inntrykk (Goldhahn, 2002, s. 52).



Figur 40 Bøla om vinteren. Foto: Ane Aasmundstad Sommervold.

På besøk til Bøla i starten av mars 2021 kunne man allerede på parkeringsplassen for Bøla, ca. 400 m fra ristningene, høre bruset fra fossen gjennom skogen. Uheldigvis var hele reinen, og alle andre ristninger på Bøla, dekket av snø ved mitt besøk, men fossen bruset likevel. På Bøla er fossen stor nok til å skape øredøvende støy om vannføringa er stor, men det skal ikke mye foss til før lyden er betydelig nok. Helleristningene på Åsli i Balsfjord ligger plassert på et svaberg rett ved en liten foss. Fossen lager overraskende mye lyd og lyden øker raskt jo nærmere du kommer helleristningsfeltet. Feltet ligger der det bråker mest, men man skal bare gå 2-3 meter unna ristningene før støyen fra fossen avtar betraktelig. Det var flere egnede svaberg på stedet som kunne hatt ristninger, men likevel var de plassert rett ved fossen. Dette virker ikke tilfeldig. Joakim Goldhahn har beregnet at 33% av alle bergkunstlokaliteter ved bråkete vann i Skandinavia lager lukkede rituelle "rom" (Goldhahn, 2002, s. 52). Som nevnt tidligere har bergkunstforskninga fokusert mest på det visuelle. Bakgrunnen for dette er at det er en utfordring å skulle gjøre ikke-visuelle inntrykk vitenskapelige. Inntrykk vi får fra hørsel, lukt, smak og berøring kan virke upålitelig, overflødig og unødvendig i en vitenskapelig sammenheng. Dette baserer seg på personlige meninger, som fort blir for subjektivt for forskninga. Det visuelle går for å være en mer objektiv tilnærming siden synet er den sansen man kan stole på. Likevel kan fem forskjellige personer se på samme bilde og ha fem forskjellige meninger om det. Et objekt kan oppfattes ulikt av øret enn det gjør av øyet. For å få en bedre innsikt i mentaliteten til fortidas mennesker bør man inkludere de andre sansene for informasjon om plassering, design og mening, og ikke bare sette sin lit til synet (Goldhahn, 2002, s. 31-32).



Figur 41 I kartet er strandlinja hevet til 38 moh., ca. 5 m under Bølareinens plassering. Med strandlinjehevinga kommer helleristningene på Bøla mye nærmere Snåsavatnet. Synlighetsanalysen viser at utsynet ikke er like rent som de andre lokalitetene. Dette kan skyldes dagens endringer i landskapet, men det viser likevel godt hvilket utsyn landskapsrommet på Bøla har. Reinen er på en nordvendt bergflate, mens reinen selv ser mot vest. Illustrasjon: Ane Aasmundstad Sommervold.

Fra et samisk perspektiv har det også blitt påpekt at Bølareinen ikke er en bukk, men en *staanje* – en rein som er verken hann eller hunn. Disse reinene er utenom det vanlige og har blitt sett på som lykkebringende. Disse kunne bevege seg mellom vår verden og andre dimensjoner. Om Bølareinen skulle være ei simle kunne man trukket inn argumenter for at dette er et bilde på fruktbarhet. Avbildning av ei simle på Bøla kan i så fall si noe om historien bak motivet. Om vinteren er bukkene uten gevir, mens simlene beholder dem og blir mer dominante i flokken. Mange avbildninger av elger fra samme periode viser hunddyr, uten gevir. Motivet av skiløperen på Bøla styrker tanken om at stedet har vært viktig for visse vinteraktiviteter (Norberg, 2020, s. 161-162). I arktiske fangstkulturer har det vært vanlige å utføre kalendariske riter ved sine vinterboplasser. Hva ritene gikk ut på er vanskelig å si, men i blant annet Norrland i Sverige er det gjort funn av større mengder elgbein og dette har blitt tolket som mulig offermåltid rettet mot forfedre i en annen verden. I forfedrenes verden ville det vært evig sommer som gjør det vanskelig å jakte på elg, mens i menneskenes levende verden var det vinter og man kunne utnytte årstida for å gi elg til forfedrene (Fandén, 2002, s. 29-30)

Mikrolandskap

Hoggmerkene på Bølareinen er ca. 1 cm djupe. Dette kan tilsa at reinen har blitt hogd igjen og igjen, kanskje over lengere tid eller at dette har skjedd ved visse hendelser eller til visse tider av året, for eksempel vinterstid. De andre ristningene på Bøla viser ikke tegn på å ha blitt hogd ved flere anledninger (Norberg, 2020, s. 163). Reinen later til å

ha vært en scene for sesongbaserte ritualer, kanskje i likhet med bergkunsten på Selbustrand.

Man har lenge visst at fosser er sett på som hellige steder i samisk tradisjon. På disse stedene kan man oppnå kommunikasjon med andre ånder eller vesener. I det samiske landskapet ville ethvert sted av betydning, fjell og berg, sjø og fosser, være bebodd av et åndevesen. I likhet med Goldhahn trekker Erik Norberg fram betydninga av lydbildet til en foss. Lydbildet og landskapet bergkunst ligger i er svært meningsbærende, skriver Norberg. På Bøla er ristningene plassert hvor lyd og vannføring kan veksle mellom sterk og svak. Lyden fra fossen kan være så høy at den stenger ute alle andre sanser og man isoleres fra resten av stedet. Det er av nettopp denne grunnen bergkunsten ble laget her. Det finnes flere eksempler på bergkunst laget i fosser. I Jämtland befinner det seg små dyrefigurer på toppen av en foss i Glösabekken, og ved Sagelva på Hamarøy ligger det ristninger i et trangt og farlig gjel hvor elva renner gjennom. Med fossen som en aktiv aktør på bergkunstfeltet bør denne tolkes med bergkunsten. I den samiske forestillingsverdenen har rennende vann blitt sett på som hjemmet for vannånder. Fra området der fosser bruser som mest til der den avtar til et frodig sus har vært områder med helt spesielle egenskaper (Norberg, 2020, s. 157-158). For Norberg er det ingen tvil om at lyden av fossen på Bøla har spilt en sentral rolle i plasseringa av ristningene. Ved Bøla vil lyden endres over tid og ved nedbør kan denne endringa skje raskt. Ved tørre perioder vil det knapt være lyd og fossen reduseres til en bekk. Ved mye nedbør vil det bråke så mye at det vil være umulig å føre en samtale. Reinen er plassert der hvor det bråker som mest. Norberg ser på muligheten for at man kan ha ofret ting i fossen. Det er en praksis i samisk tradisjon å gi en del av byttet til fossen etter jakt. Dette skal styrke båndet mellom mennesker og dyr og gjøre at dyrene skal fødes igjen og komme tilbake (Norberg, 2020, s. 172).

5. KOMPARATIV DISKUSJON

Det man kan se ut ifra de valgte lokalitetene er at bergkunsten befinner seg i spesielle landskap og at de har blitt besøkt igjen og igjen. Disse faktorene tyder på en mer rituell tilknytning til stedene hvor bergkunst opptrer og disse stedene har ikke bare vært gjennomfartssteder. Ved å ha et fenomenologisk utgangspunkt har jeg forsøkt å forstå bergkunsten i landskapet i kraft av å være et menneske. Til tross for at de ulike kontekstene materialet opptrer i, kan man se noen likheter og ikke minst hvor mange ulike lag for tolkning et enkelt bergkunstfelt kan ha.

5.1 Å ferdes på farlige steder

Det er praktiske grunner til å plassere bergkunst i for eksempel strandsonen. Her får man eksponert berg og det er ingen vegetasjon. Det finnes derimot ikke en funksjonell forklaring på hvorfor bergkunst er funnet på steder som bratte klipper, i huler eller andre farlige steder (Helskog, 1999, s. 74). Joakim Goldhahn skriver i *Roaring Rocks* at bergkunst ved vann må ha hatt en hensikt. Han ser på hvordan bergkunsten ved Nämforsen og Norrfors i Sverige er plassert på sleipe, små øyer i midten av ei drønnende elv. Disse lokalitetene er gode eksempler på bergkunst som er plassert på fysisk restriktive steder. I tillegg ville det vært knyttet en stor risiko å komme seg ut dit for å i det hele tatt lage kunsten (Goldhahn, 2002, s. 33). I Nämforsen og Norrfors sitt tilfelle spør Goldhahn seg om ikke krafta til bergkunsten ligger i deres plassering på farlige steder (Goldhahn, 2002, s. 44).



Figur 42 Bøla oversvømmes og bergkunsten forsvinner under vannet. Foto: Odd Bratberg.

Dette kan være noe som går igjen på lokaliteter som Bølareinen, Honnhammer II og VIII, og i hulene. På hver sin måte er disse lokalitetene på plasser som utgjør en risiko. Bølareinen er plassert i en foss ved en elv der både lyd og vannføring kan være

potensielle farer. Ved høy vannføring oversvømmes hele Bølafeltet og gjør det umulig for mennesker nå bergkunsten (se figur 42). Felt II og VIII på Honnhammer befinner seg på bratte vegger som stuper ned i fjorden, mens hulene er mørke og trange i tillegg til å være utsatt for ras. Det virker usannsynlig at menneskene som stod bak bergkunsten ikke har vært klar over risikoen de utsatte seg for på disse stedene. Kalle Sognnes mener norske arkeologer har undervurdert fortidas menneskers "vilje og evne til å utføre dristige handlinger – nettopp fordi de var dristige." (Sognnes, 2007a, s. 50). Man må med andre ord tenke at menneskene da kunne være like uforutsigbare og adrenalindrevet som vi er nå. Om dette har vært tilfellet på Bøla, Honnhammer og i hulene betyr det at det gir et ekstra lag til tolkninga av bergkunsten fordi landskapet har spesifikt krevd mot og viljestyrke fra menneskene. Menneskene har aktivt oppsøkt landskap og landskapsrom som vekker sterke følelser som frykt i form av klaustrofobi og høydeskrekk, og som utfordrer sansene i den grad man mister synet eller oppholder seg på øredøvende plasser. Dette er landskap som skiller seg fra det hverdagslige landskapet. Å overkomme disse landskapene som framkaller sterke følelser og som aktiverer/deaktiverer sanser resulterer i at man "kommer ut på andre sida" som gjenfødt. Det kan bety at det har eksistert en forestilling om at en høyere form for kommunikasjon har vært mulig på steder hvor landskapet har utgjort en fare som mennesket måtte overkomme.

5.2 Påvirkning av vann og lyd

Både Bøla og Selbustrand er eksempler på bergkunst som påvirkes betydelig av endring av årstider og vær. Både årstidene og vannføring avgjør om helleristingene i det hele tatt kan ses eller ikke. Magnus Ljunge har sett på helleristingene på Karlsberget i Norrköping i Sverige. Dette feltet påvirkes av vannivået. Om våren kommer vannet helt oppunder båtristingene som gjør at det ser ut som de seiler på vannet. Ljunge skriver at dette stedet kan ha vært et siste stoppested før man seilte ut på åpent hav. Variasjoner i årstider som dette kan ha vært med på å aktivere eller deaktivere et steds betydning. Stedet kunne aktiveres eller deaktiveres ettersom det var tilgjengelig til fots eller via båt. Når et sted var aktivert kan det ha vært reservert noen utvalgte få med de riktige erfaringene eller kunnskapen. Disse personene kunne da besøke stedet og helliggjøre det med bergkunst (Ljunge, 2010, s. 98). Vann opptre som kontaktsoner mellom verdener, og eger seg derfor til rituell kommunikasjon mellom mennesker og ånder. Samene trodde man kunne nå dødsriket gjennom bunnen av den hellige sjøen Savio. Navnet på sjøen skal stamme fra det samiske *saivuoh* som er et undervannsvesen i samisk mytologi, ikke ulikt huldra. Når guder og ånder er like stor del av hverdagen som det å gå og spise, er det nærliggende å tro at kommunikasjonen mellom menneskene og andre ånder i landskapet var en essensiell del av livet (Cocq, Heinerud, Larsson & Hyvönen, 2014, s. 176; Helskog, 1999, s. 77). Det er antatt at samenes forestilling om landskapets rituelle betydning var en etterlevning av trosformer som strekker seg langt tilbake i tid. Disse trosformene var basert på at noen naturformasjoner var ilagt en immateriell kraft. Førkristne samer så på enkelte fjell, berg, fosser og sjøer som hjemmet til ånder og andre mytiske vesener. Slike kraftfulle steder i landskapet var derfor ofringssteder som ble merket med for eksempel en steinring eller trefigur. Dette kan ha vært tilfellet med Bøla og Selbustrand, men i stedet for en trefigur ble stedet merket med bergkunst. Bergkunsten var da et merke for et sted med rituell verdi (Norsted, 2006a, s. 32).

Lyden av vann ser ut til å spille en rolle på begge lokalitetene. I Bølas tilfelle er det brusert fra fossen og siltring fra elva, mens på Selbustrand er det isgangens drønn og

ellers bølgeskulp som preger lydbildet. Goldhahn argumenterer for at dette er aspekter ved bergkunstfelt som må tas med i forståelsen av stedet. Det er ikke lett å videreformidle inntrykk av en ståkete atmosfære, eller små detaljer som lukt av dis. Alle disse sanseintrykkene spiller inn på den helhetlige oppfattelsen av landskapet og bergkunsten. Jo nærmere man kommer feltet, jo mer av lydene rundt forsvinner og de erstattes av lyden av vannet. Til slutt er du helt omringet av lyden. Plasseringa av bergkunsten skaper et lukket rom ved hjelp av lyd. Stedet absorberer deg, prating blir umulig og man må ty til kroppsspråk for å kommunisere med hverandre. Denne typen støy vil tappe deg for energi på et par timer. Det er verdt å nevne at menneskene da var mindre vant til støy enn vi er nå. Støyen har likevel ikke vært konstant. Fra årstid til årstid vil støyen ha endret seg. Goldhahn legger også ved lyden av selve hogginga i stein som kan skape en "auditiv gardin" mellom menneskene og ånder (Goldhahn, 2002, s. 35-43). Liminale sfærer og rom kan være både spesielle steder og steder med spesielle egenskaper hvor kosmologiske verdener møter en motpart i naturen. En liminal sfære kan kontrastere skillet mellom landskapsendringer og -elementer som land og vann, kyst og innland, sommer og vinter, og det ville og det domestiserte. En liminal sfære er ikke bare en markert endring i det fysiske landskapet, men det markerer gjerne en endring i individer eller gruppers sosiale status eller kulturelle/psykologiske stadier. Til tross for at Bølareinen og helleristningene på Selbustrand blir dekket av vann til visse tider, kan kjennskapet om at ristningene var der ha vært nok for å kommunisere med andre ånder og vesener. Selv om bergkunsten ikke var tilgjengelig for menneskene, kan den ha vært det for andre. Dette vil si at kommunikasjonen alltid kan ha vært åpen.

På bergkunstfelt som er plassert i eller ved en foss, sånn som Bøla, kan lydnivået noen ganger bli farlig høyt for mennesker. I et slikt tilfelle må man anerkjenne hvor fenomenalt et slikt landskapsrom er og hvordan det har virket for menneskene som laget bergkunst der. Ved besøk til Bøla i mars var støynivået på fossen så høyt at når man stod rett ved reinen, måtte man rope til hverandre for å kunne snakke sammen. Forholdet mellom lyd og landskap skaper en egen liminal sfære, et skille som kan representere skillet mellom det sakrale og det profane. Dette er tegn på at det har vært humanistiske grunner for plassering av bergkunsten i landskapet, det har ikke kun vært for å markere et sted med kultur (Goldhahn, 2002, s. 52-56).

5.3 På terskelen til andre landskapsrom, og andre verdener?

Steder som befinner seg på terskelen til ulike landskapsrom eller som har liminale soner kan tolkes som ekstra kraftfulle steder for mennesker å kommunisere med andre ånder. Liminale soner i landskapet er der hvor verdener møtes, og kanskje grunnen til at bergkunst er plassert på disse stedene. I sjamanistiske samfunn har man hatt en religiøs praksis knyttet til å oppleve andre virkeligheter. Dette er gjort mulig med bistand fra menneskelignende og dyrelignende ånder. En sjaman kunne tilegne seg autoritet i samfunnet gjennom erfaringene han fikk fra å være i transe. Autoritet i samfunnet kunne for eksempel være retten til å være healer eller en rituell leder. Sjamanens reiser til andre virkeligheter var knyttet opp mot ei forestilling om tre verdensnivåer: en oververden, en mellomverden/menneskeverden, og en underverden. Åpninger i grensene mellom disse verdensnivåene var der sjamanen kunne foreta sjelelige reiser. Denne forestillingsverden hadde utgangspunkt i verden de kjente. Dermed kunne underverden være under vann eller inne i berg (Norsted, 2006a, s. 32-33).

Flere kulturer har hatt forestillinger om at berg har vært bebodd av andre vesener. Blant flere algonkinske urfolk har det vært en forestilling om at bergkunst lagt ved vann har vært bebodd av små, hårete menneskelignende skapninger kalt memegwashio. For å forsegle sine magiske portaler i berget, måtte memegwashio lukke

dem med et håndtrykk av blod. Disse skapningene skal ha stått bak kunsten og hvis man ropte ville de svare deg inne i berget. Bergkunsten var typisk laget på berg med resonans slik at det skapte ekko. Samene har også hatt en lignende tanke om at noen bergvegger og steiner har vært hellige eller bebodd av andre vesener. Samiske sieidi er gjerne plassert ved bratte bergvegger ved vann. Disse oppfattes med ærefrykt delvis for de akustiske egenskapene. Selv om disse bergflatene ikke nødvendigvis har bergkunst, er det en felles tanke om at berg med resonans har vært bebodd. Samt i finsk tradisjonsdikt blir det nevnt at berg har vært bebodd av dyr som slanger og hjort (Lahelma, 2010, s. 50-52). Ved å legge sine døde i gravrøyser har man sørget for at den døde blir en del av landskapet i et eget topografisk element. Innsida av røysa er privat og opptrer som overgangen mellom den levende verden og dødsriket. Bergkunsten var kanskje da et ledd i døderitualene som skulle være til hjelp for den døde i overgangen til den nye tilstanden. Røysene er plassert ved vann som i seg selv symboliserer en liminal sone. Overgangen mellom land og vann er et undefinerbart sted som kan knyttes til både liv og død. Vann kan assosieres med både liv og død. Kanskje disse assosiasjonene ligger til grunn for gravenes plassering i landskapet – en overgang fra livet til døden (Wrigglesworth, 2002, s. 194-195).

På samme måte som graver, utgjør huler et eget landskapsrom hvor man befinner seg inne i mørket. For huler som Solsemhula og Fingalshula utgjør huleinngangen en åpenbar portal til en annen verden. For å utforske hulene må man fysisk krysse terskelen til huleåpningene. Jeger-sankere har trolig hatt en annen oppbygning av sin egen virkelighet, der man har en intern virkelighet (individet) og en ekstern virkelighet (verden). Sjamaner kan ha hatt flere identiteter når de var i transe og på hallusinatoriske reiser til andre verdener. De kan ha hatt schizofrene tilstander der de hørte stemmer, men dette ville blitt tolket som stemmer fra en annen virkelighet (Ouzman, 1998, s. 32). Hulene var tenkt å være passasjen til den underste verden i et sjamanistisk kosmos. Med denne kosmologien ble vegger, tak, gulv og steiner i hula gitt ei høyere mening. En kunne ikke bare foreta hallusinatoriske sjelereiser til underverdenen, men også fysiske i hulene (Clottes & Lewis-Williams, 1998, s. 99). Spesielle medlemmer av samfunnet, slik som sjamaner, kan ha vært noen av de få som fikk tilgang til hulene, mens andre i samfunnet kan ha vært ekskludert fra å gå inn (Janik & Kaner, 2018, s. 149). Huler kunne være offentlige eller private og bergkunsten kan dermed også ha vært offentlig eller privat. Hulerom som krever krabbing eller har ujevnt gulv bidrar til å gjøre hulene mindre offentlige og tilgjengelige. Offentlige deler av ei hule kunne vært inngangen, men i Solsem og Fingalshula er det ingen bergkunst her i inngangspartiene. Det er mer fysisk krevende å nå bergkunsten i disse hulene og det kan derfor tenkes å være reservert for enkelte. Bergkunst plassert i hulas mørkeste kammer, som er vanskelig å nå og vanskelig å se, kan være kommunikasjon med underjordiske ånder og vesener mer enn det er med andre mennesker (Cooney-Williams & Janik, 2018, s. 230).

Bergkunst er ikke lineært som tekst, men kan ses som ustabil og tilfeldig, noe som gjør at deres betydning stadig endres (Ouzman, 1998, s. 32-33). Menneskefigurer har vært tolket som ånder i berget. Hvordan figurene står kan vise til rollene deres. Figurer med attributter kan være avbildninger av opphøyde skikkelser slik som en av figurene i Solsemhula (se figur 23) (Norsted, 2006a, s. 35). I hulene er de fleste menneskefigurene veldig enkle. De står rett opp og ned, med utstrakte armer og bein. I Fingalshula er det totalt 48 av dem, spredt fra der hula smalner og mørkner og inn til hulas innerste kammer. De uniforme menneskefigurene gjør uttrykket i hula nesten mer fryktinngytende enn om motivene hadde vært varierte og figurene gir følelsen av å være iaktatt. I tillegg til at sansene allerede er forvridt i en hule, blir inntrykkene fra bergmaleriene enda sterkere.



Figur 43 Felt I i Fingalshula. Menneskefigurene ser ut til å flyte på bergveggen og gir en uhyggelig følelse av at du er i nærvær av noe umenneskelig. Foto: Arve Kjersheim (Norsted, 2008b, s. 29).

I motsetning til felt II og VIII på Honnhammer er felt I tilgjengelig fra land. Honnhammer I har derimot andre ekskluderende trekk. Bergkunsten befinner seg under et overheng som danner en slags portal. I tillegg er det en zoomorf formasjon i berget. Det er ikke gitt at hvem som helst har fått delta på seremonier eller malinga av bergkunsten, selv om feltet ikke er fysisk utilgjengelig. Eksempler fra aboriginsk bergkunst i nyere tid viser hvordan enkelte initierte personer har hatt retten til å male spesifikke motiver. Motivene kunne være mytologiske dyr hvor detaljer og historier tilknyttet var delvis hemmeligholdt selv i vår tid. Selv om bergkunsten fort ble vasket vekk, opplever etterkommerne bergkunsten som levende i berget (Goldhahn et al., 2021, s. 62-67). Det er problematisk å trekke paralleller mellom Australia og Midt-Norge, men det er likevel et par forestillinger som er interessante for det midtnorske materialet. Det ene er at selv om bergkunsten forsvinner, enten vaskes helt vekk eller bare dekkes av for eksempel vann, betyr det ikke at bergkunsten ikke lever videre i berget og i samfunnet. Det andre er at man kan ta høyde for at noe bergkunst har vært reservert for noen få medlemmer av

samfunnet som har blitt inkludert i en spesiell gruppe. Disse kan ha fått retten til å lage bergkunst eller kanskje også fått eksklusiv tilgang til visse landskapsrom. Dette kan gjelde for alle lokalitetene jeg arbeidet med. Sjeldne motiver sånn som det konturmalte korset på Honnhammer VIII vil være i lignende stilling til de eksklusive motivene hos aboriginerne hvor kun initierte personer hadde rett til å male det. På Honnhammer II og VIII spiller utilgjengeligheten også inn. Med bratte bergvegger og dypt vann under, har andre ekskluderende faktorer spilt inn på disse feltene enn på felt I. Motivene på bergmaleriene kan være en henvisning til hvilke aktiviteter som fant sted ved bergkunsten. Stedets funksjon som kultplass kan ha gjort hele området for bergkunsten tabubelagt. På denne måten kunne man kontrollere hvem som fikk tilgang til stedet og hvem som ble holdt utenfor. Om bergkunstens betydning henger sammen med typen ritual, kan man bruke ritualer som et verktøy for å tolke motivets symbolikk (Norsted, 2006a, s. 34-35).

I mange kulturer er vann assosiert med en kosmologisk verden. Blant samene var det kjent at man kunne nå underverdenen gjennom vann (Helskog, 1999, s. 76). I en animistisk forestillingsverden er naturen fylt med ånder og vesener som skiller seg fra menneskene. Fjell, vann og dyr har sjel og er ånder i fysisk form. Åndene og vesenene kan velge om de vil hjelpe menneskene eller ikke. Bergkunst kan ha vært en hyllest av dyrene og andre som var essensielle for overlevelsen av et samfunn (Helskog, 1999, s. 78; Norberg, 2020, s. 169-170). Bergkunstlokaliteter som Bølareinen kan ha vært en slik hyllest. Den kan også ha vært et "kriseritual" som har blitt utført når for eksempel viltet uteble. Ettersom Bølareinens hoggespor er så dype, kan den ha vært scenen for kalendariske ritualer som ble utført til bestemte tider i året, for eksempel ved jakt. I sjamanistiske samfunn kan det ha vært del av den rituelle virksomheten å ofre en del av jaktbyttet til ånder som vokter over byttedyr. Disse åndene kunne bo i berg og ha formen til et byttedyr. Hensikten med ofring var å hedre dyret og sørge for at nye dyr ble født. Åndenes oppgave var å se til at dyret ble behandlet rett. Som nevnt tidligere kan underverdenen ha vært under vann. En sjaman som skulle foreta sjelereise til underverdenen ville oppnådd transe ved hjelp av auditive inntrykk som ga assosiasjoner til det å være under vann (Norsted, 2006a, s. 35). Både Bøla og Selbustrand sine auditive egenskaper kan ha hatt en slik funksjon.

Bak handlinger ligger det forestillinger som har sin bakgrunn i kosmologi, religion og ideologi. Bergkunst kan ha vært knyttet til ulike aspekter ved et samfunn, en person, ritualer eller kommunikasjon. Det er mulig at bergkunsten har vært primær med tanke på forestillinger og ritualer og at mennesket bare har vært middelet for å plassere bergkunsten i landskapet (Syvertsen, 2002, s. 180).

6. KONKLUSJON

Tittelen på oppgaven er *Bergkunst for hvem? Landskapsanalyse med fenomenologiske perspektiver på bergkunst i Midt-Norge*. Ved å bruke landskapsanalyse og fenomenologiske perspektiver har jeg sett på et fenomen innen bergkunst der bergkunsten kan oppfattes som tilsynelatende skjult eller gjemt vekk og om dette kan gjenspeile kommunikasjon mellom mennesker eller mennesker og noe annet. Dette fenomenet er å finne igjen i hele Norge. I de ulike kontekstene i denne oppgaven er det flere faktorer som gjør bergkunsten utilgjengelig eller ekskluderende. I gravrøysene er bergkunsten skjult i lukkede gravkamre. Gravkamrene og åpen bergkunst er rake motsetninger – hvor den ene er inne i et mørkt og lukket rom under jorda, er den andre ute i lyset under åpen himmel. Bergkunsten har vært innadvendt i gravkamre, noe som tyder på at den ikke bare var ment for få personer, den var åpenbart kun ment for én person: den avdøde. Et kollektivt ytre og privat indre kan gjelde for hulene også. Utsida av hulene kan regnes som offentlige områder, men allerede i de bratte inngangene kan man ekskludere noen grupper. Hulene krever hele veien noe av menneskene som ferdes der. Hulene som landskapsrom utfordrer menneskelige sanser, frykt og fantasi. At hulemaleriene er plassert i brytninga mellom lys og mørke eller i det innerste mørket, viser at noen har overkommet fysiske og psykiske hindre for å komme seg dit. Det er verken fysisk mulig eller forventet at bergkunsten i hulene var ment for mange å se.

Ferdselskontekstene tilbyr andre utilgjengelige og ekskluderende faktorer. På Honnhammer er det farlig bratt og svært begrenset plass på hyllene i berget. Med andre ord kunne bare noen få stå foran bergkunsten. Selbustrand er fysisk utilgjengelig store deler av året, som betyr at man må ha visst om bergkunstens lokalisering for å finne den igjen når vannet var lavt. At bergkunsten ble oversvømt år etter år kan også ha vært med på å aktivere eller deaktivere stedets betydning. I tillegg til å være fysisk utilgjengelig som følge av oversvømmelse, kan enkelte ristninger være usynlige i våt tilstand selv når steinene er over vann. Rullesteinsbeltet hvor ristningene befinner seg spiller inn på de ekskluderende faktorene da de gjør det vanskeligere å ta seg fram. Bølareinen påvirkes også av vann. Både plasseringa i fossen og den voldsomme støyen som medfølger bidrar til å endre persepsjonen av bergkunsten. Før nyere utbygging på Bøla, ville reinen vært delvis eller helt dekket av fossen til ulike tider på året, noe som kan tyde på at reinen har vært del av ritualer knyttet til sesongbaserte aktiviteter.

Bergkunstens henvendelse kan være et avslørende tegn på hvem mottakeren av bergkunsten er. I gravkontekstene er dette kanskje mest tydelig da bergkunsten er innelukket i grava sammen med den døde. Gravrøysene hadde to forskjellige henvendelser. Utsida av gravene var offentlige, tilhørte de levende og de henvendte seg mot sjøen, mens innsida var privat og var en del av den dodes verden. Bergkunsten henvender seg direkte til den døde i gravkammeret og er ikke synlig for noen andre. Med andre ord var bergkunsten i gravkamrene en kommunikasjon til den døde. I likhet med gravene, henvender bergkunsten i hulene seg inn i et mørkt og lukket rom. Plassering av bergkunst helt innerst i de mørkeste delene av ei hule, hvor det kreves noe mer av menneskene som skal inn der, vitner om at mottakeren av bergkunsten ikke var andre mennesker. Bare inngangene til hulene kan virke umenneskelig der de framstår som gapende dører til fjellens dyp. I ferdselskontekstene henvender bergkunsten seg til vannet. Ikke bare henvender den seg mot vannet, men det er som om vannet "tar bergkunsten" visse tider av året på Selbustrand og Bøla. Et slikt sesongbasert gjensyn med bergkunsten kan ha vært sett på som en aktivering eller deaktivering av det rituelle landskapet. På Honnhammer henvender feltene seg tydelig mot Tingvollfjorden og flere av feltene befinner seg på bergvegger som går rett ned i fjorden. Menneskene har

utvilsomt vært trukket mot landskapsrom hvor terrenget er farlig, naturkreftene er sterke og følelsene vekkes.

I landskapet er bergkunsten utelukkende plassert ved en form for overgang. Dette er spesielt i den liminale sfæren mellom land og vann. Dette er tilfellet for gravkontekstene og ferdselskontekstene. Overgangen mellom land og vann kan regnes som et "verken eller"- og "både og"-sted hvor mennesket kunne møte andre verdener. Kanskje det var nettopp fascinasjonen til vann, ukjente dyp hvor menneskene ikke kunne leve, som styrket forestillingene om at vann innehar en spesiell kraft i landskapet. Hulekontekstene er derimot lokalisert i overgangen mellom en kjent utsideverden og en ukjent innsideverden. I tillegg er noen av bergmaleriene inne i hulene i overgangen mellom lys og mørke. Om man har hatt en kosmologi der det eksisterer ulike verdensnivåer, kan liminale steder i landskapet blitt oppfattet som åpninger i grensene mellom de ulike verdene – altså mulige kommunikasjonsveier. Dette betyr at en underverden kunne være inne i berg eller under vann. Spesielle egenskaper ved landskapet medvirker til at det kosmologiske kan møte en motpart i naturen. Egenskapene kan være elementer som aktiverer flere sanser enn det visuelle i landskapet og bergkunsten. Selbustrand og Bølareinen er lokaliteter hvor lyden av vann er nok til å skape et eget lukket rom. Det auditive rommet i landskapet kan være en representasjon av skillet mellom det sakrale og profane. Lyden fra fossen på Bøla er ei skarp motsetning til stillheten i hulerommene. Likevel innvirker disse ulike lokalitetene på psyken, hvor den enes støynivå er øredøvende og utmattende mens den andre har trykkende stillhet.

Hvilken funksjon har bergkunst og hva er intensjonen fra menneskenes side? Bergkunst viser kontinuitet i perioder som var preget av mange endringer og den kan derfor være en reaksjon på møter med andre kulturer. Forholdet mellom bergkunst og landskapet den er plassert i, viser at samfunnet som stod bak har hatt selvforståelse og fortolkning for sin egen virkelighet i verden de levde i. Selv når samfunnet og menneskene bak bergkunsten forsvant, har bergkunsten forblitt udødeliggjort i berget. Kanskje mennesket kun var sett på som middelet for at bergkunsten kom til live og var ikke selv målet. Uavhengig om det var bergkunsten eller mennesket som var mål og middel, har bergkunsten uten tvil vært en aktiv deltaker i ulike ritualer og religionsutøvelser i landskapsrommene den befinner seg i. Topografiske elementer i landskapet som fosser, elver og berg kan ha blitt sett på som hjemmet til ånder og vesener som mennesker kunne kommunisere med.

Menneskefigurene i hulene kan tolkes som ånder i berget. Homogeniteten i hulemaleriene kan vitne om en spesifikk kommunikasjon med disse åndene eller vesenene. Figurene skaper ei stemning av å være iaktatt. Malerienes plassering i hulenes mørke forsterker denne følelsen enda mer. Malinga kan ha blitt påført med fingrene, noe som oppretter en intim kontakt mellom mennesket og verden i berget. Landskapsrommet som har blitt valgt for bergkunst kan gi en indikasjon på hva som ville formidles. Landskapsrom som er lite tilgjengelige kan lettere kontrolleres, noe som betyr at bergkunsten kunne forbeholdes visse ritualer eller visse mennesker. Bergkunst på utilgjengelige steder kan dermed ha vært del av en eksklusiv kommunikasjon med forfedre, ånder eller andre vesener. Bergkunsten opptre i spesielle landskapsrom som framstår som kontaktsoner til andre verdener. En rituell kommunikasjon mellom mennesker og andre vesener i landskapet kan ha vært en essensiell del av livet. Selv når bergkunsten ikke var tilgjengelig for menneskene, kan den ha vært det for mottakeren fordi budskapet i bergkunsten lever videre i selve berget. På denne måten er kommunikasjonen mellom menneskene og andre verdener alltid åpen.

Dette har vært en regional studie, men fenomenet er å finne igjen andre steder i

landet og analysene er derfor overførbare til andre regioner. Ved å analysere landskapet på flere nivåer og ved bruk av stasjoneringpunkter har materialets betydning i landskapet blitt tydeligere, men også forholdet mellom bergkunst og landskap. Det fenomenologiske perspektivet gir flere lag for tolkning til bergkunsten. Til tross for de valgte kontekstenes åpenbare ulikheter er det mulig å se noen likheter i dem ved hjelp av teorien og metoden jeg har brukt.

REFERANSER

- Arsenault, D. (2004). From natural settings to spiritual places in the Algonkian sacred landscape: an archaeological, ethnohistorical and ethnographic analysis of Canadian Shield rock-art sites. I C. Chippindale & G. Nash (Red.), *The Figured Landscapes of Rock-Art* (s. 289-317). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bjerck, H. B. (1995). Malte mennesker i "Helvete". Betragtninger om en nyopdaget hulemaling på Trenyken, Røst, Nordland. *Årbok (Universitetets Oldsaksamling), 1993/94*, 121-150.
- Bjerck, H. B. (2012). On the outer fringe of the human world: phenomenological perspectives on anthropomorphic cave paintings in Norway. I K. A. Bergsvik & R. Skeates (Red.), *Caves in Context: The Cultural Significance of Caves and Rockshelters in Europe* (s. 48-64). Oxford: Oxbow Books.
- Clottes, J. & Lewis-Williams, D. (1998). *The Shamans of Prehistory. Trance and Magic in the Painted Caves*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Cocq, C., Heinerud, J., Larsson, T. & Hyvönen, B. L. (2014). *Rock art in Sápmi: images and stories*. Umeå: Västerbottens museum.
- Cooney-Williams, J. & Janik, L. (2018). Community Art: Communities of Practice, Situated Learning, Adults and Children as Creators of Cave Art in Upper Palaeolithic France and Northern Spain. *Open Archaeology, 4*(1), 217-238.
- Fandén, A. (2002). *Schamanens berghällar - nya tolkningsperspektiv på den norrländska hällristnings- och hällmålningstraditionen*. Nälden: Lofterud Produktion.
- Fuglestvedt, I. (1999). Adoranten, voltigeuren og andre dødelige. I I. Fuglestvedt, T. Gansum & A. Opedal (Red.), *Et hus med mange rom. Vennebok til Bjørn Myhre på 60-årsdagen* (s. 83-102). Stavanger: Arkeologisk museum i Stavanger.
- Fuglestvedt, I. (2009). *Phenomenology and the Pioneer Settlement on the Western Scandinavian Peninsula*. Lindome: Bricoleur Press.
- Fuglestvedt, I. (2018). *Rock Art and the Wild Mind: Visual Imagery in Mesolithic Northern Europe*. Abingdon: Routledge.
- Gansum, T., Jerpåsen, G. B. & Keller, C. (1997). Arkeologisk landskapsanalyse med visuelle metoder. *AmS-Varia, 28*.
- Gjerde, J. M. (2002). Lokalisering av helleristninger i landskapet. I J. Goldhahn (Red.), *Bilder av bronstid - ett seminarium om förhistorisk kommunikation* (s. 23-51). Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Gjerde, J. M. (2007). The *location* of rock pictures is an interpretive element. I R. Barndon, S. M. Innselset, K. K. Kristoffersen & T. K. Lødøen (Red.), *Samfunn, symboler og identitet - Festskrift til Gro Mandt på 70-årsdagen. UBAS Nordisk 3* (s. 197-210). Bergen: Universitetet i Bergen.
- Gjerde, J. M. (2010a). 'Cracking' Landscapes. New documentation - new knowledge? I J. Goldhahn, I. Fuglestvedt & A. Jones (Red.), *Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe* (s. 170-185). Oxford: Oxbow Books.
- Gjerde, J. M. (2010b). *Rock art and landscapes: studies of Stone Age rock art in Northern Fennoscandia*. (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Tromsø, Tromsø.
- Goldhahn, J. (2002). Roaring Rocks: An Audio-Visual Perspective on Hunter-Gatherer Engravings in Northern Sweden and Scandinavia. *Norwegian Archaeological Review, 35*(1), 29-61.
- Goldhahn, J. (2007). *Dödens hand - en essä om brons- och hällsmed*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för arkeologi och antikens kultur.
- Goldhahn, J., Biyalwanga, L., May, S. K., Blawgur, J., Taçon, P. S. C., Sullivan, J., ... Lee, J. (2021). "Our dad's painting hiding, in secret place": Reverberations of a rock

- painting episode in Kakadu National Park, Australia. *Rock Art Research*, 38(1), 59-69.
- Grønnesby, G. (1998). *Helleristningene på Skatval. Ritualer og sosial struktur*. Gunneria 73. Trondheim: Norges teknisk-vitenskapelige universitet, Vitenskapsmuseet.
- Hallström, G. (1907). Nordskandinaviska hållristningar. 1. De svenske ristningarna. *Fornvännen*, 2, 160-189.
- Hallström, G. (1908). Nordskandinaviska hållristningar. 2:1. De norska ristningarna. *Fornvännen*, 3, 49-86.
- Helskog, K. (1999). The Shore Connection. Cognitive Landscape and Communication with Rock Carvings in Northernmost Europe. *Norwegian Archaeological Review*, 32(2), 73-94.
- Henriksen, M. M. (2019). Sandbrauta - graver og ritualer i bronsealderen. *SPOR*, 34(1), 19-23.
- Hesjedal, A. (1992). Veideristninger i Nord-Norge, datering og tolkningsproblematikk. *Viking*, 55, 27-53.
- Hesjedal, A. (1994). The hunters' rock art in Northern Norway. Problems of chronology and interpretation. *Norwegian Archaeological Review*, 27(1), 1-14.
- Heywood, I., Cornelius, S. & Carver, S. (2011). *An Introduction to Geographical Information Systems*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Hodder, I. & Hutson, S. (2003). *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holmeslet, B. H. & Møller, J. (2012). Havets historie i Fennoskandia og NV Russland. Hentet 2021 fra <https://www.tgo.uit.no/sealev/>
- Janik, L. (2014). Seeing visual narrative. New methodologies in the study of prehistoric visual depictions. *Archaeological Dialogues*, 21, 103-126.
- Janik, L. (2020). *The Archaeology of Seeing: Science and Interpretation, the Past and Contemporary Visual Art*. London/New York: Routledge.
- Janik, L. & Kaner, S. (2018). Art and the Brain: Archaeological Perspectives on Visual Communication. *Open Archaeology*, 4(1), 145-151.
- Jerpåsen, G. B. (2009). Application of Visual Archaeological Landscape Analysis: Some Results. *Norwegian Archaeological Review*, 42(2), 123-145.
- Johansen, Ø. K. (2000). *Bronse og makt*. Oslo: Andresen & Butenschøn.
- Kirkhus, L. V. & Stebergeløkken, H. (2019). *Dokumentasjon av helleristningsfelt Hamme IX, Steinkjer, Trøndelag* (NTNU Vitenskapsmuseet arkeologiske rapport 2019-5). Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Lahelma, A. (2010). Hearing and Touching Rock Art: Finnish rock paintings and the non-visual. I J. Goldhahn, I. Fuglestad & A. Jones (Red.), *Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe* (s. 48-59). Oxford: Oxbow Books.
- Lahelma, A. (2019). Sexy beasts: animistic ontology, sexuality and hunter-gatherer rock art in Northern Fennoscandia. *Time and Mind*, 12(3), 221-238.
- Lewis-Williams, D. (2004). *The Mind in the Cave*. London: Thames & Hudson.
- Lindgaard, E. (2015). *Oppsummering av sikringsarbeid på bergmalerier, Honnhammer, 1990-2014* (NTNU Vitenskapsmuseet arkeologiske rapport 2015-11). Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Linge, T. E. (2014). Rørsle gjennom fjordlandskapet - om nyfunne bergmalingar på Honnhammar i Tingvoll. *Viking*, 77, 7-36.
- Ljunge, M. (2010). Rock Art and the Meaning of Place: some phenomenological reflections. I J. Goldhahn, I. Fuglestad & A. Jones (Red.), *Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe* (s. 88-105). Oxford: Oxbow Books.

- Lødøen, T. K. (2010a). Concepts of *Rock* in Late Mesolithic Western Norway. I J. Goldhahn, I. Fuglestvedt & A. Jones (Red.), *Changing Pictures: Rock Art Traditions and Visions in Northern Europe* (s. 35-47). Oxford: Oxbow Books.
- Lødøen, T. K. (2010b). Hulemalerier i Nord-Trøndelag og Nordland. *Acta Spelæologica*, 1-2, 25-38.
- Mandt, G. & Lødøen, T. K. (2005). *Bergkunst: Helleristninger i Noreg*. Oslo: Det norske samlaget.
- Marstrander, S. (1965). Fingalshulen i Gravvik, Nord-Trøndelag. *Viking*, 29, 147-165.
- Marstrander, S. (1978). The problem of European impulses in the Nordic area of agrarian rock art. I S. Marstrander (Red.), *Acts of the international symposium on rock art. Lectures at Hankø 6-12 August 1972* (s. 45-67). Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.
- Marstrander, S. (2007). Nye helleristninger i Selbu. I K. Sognnes (Red.), *Hundre års bergkunstforskning i Midt-Norge - utvalgte artikler 1890-1990* (s. 123-129). Trondheim: Institutt for arkeologi og religionsvitenskap, NTNU.
- Marstrander, S. & Sognnes, K. (1999). *Trøndelags jordbruksristninger*. Trondheim: Tapir forlag.
- Melheim, L. (2020). Krigerske menn og reisende kvinnfolk. Hentet 2021 fra <https://www.norgeshistorie.no/bronsealder/0313-krigerske-menn-og-reisende-kvinnfolk.html>
- Norberg, E. (2020). Hällristningarna vid Bøla - Reflexioner med utgångspunkter i samiska perspektiv. I B. Fossum (Red.), *Åarjel-saemieh - samer i sør, årbok 13* (s. 155-173). Saemien Sijte.
- Nordbladh, J. (1995). The history of Scandinavian rock art research as a corpus of knowledge and practice. I K. Helskog & B. Olsen (Red.), *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives* (s. 23-34). Oslo: Novus forlag.
- Norsted, T. (2006a). De aller fleste er røde: forhistoriske hellelmalier i Norge. *Årbok (Foreningen Til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring, trykt utg.)*, 160(2006), 29-36.
- Norsted, T. (2006b). *Honnhammer (Hinna, felt I og VIII) i Tingvoll. Dokumentasjon og konsolideringsforsøk 2006* (Rapport Kunst og inventar 46/2006). NIKU.
- Norsted, T. (2008a). *Hellelmalierne på Honnhammer (Hinna), felt VI, IX og VIII, Tingvoll kommune. Dokumentasjon 2007* (Rapport Konserveringsavdelingen 24/2008). NIKU.
- Norsted, T. (2008b). *Maleriene i Fingalshula, Gravvik i Nærøy* (NIKU Rapport 23). Oslo: NIKU.
- Norsted, T. (2011). *Maleriene i Solsemhula, Leka kommune* (NIKU Rapport 44). NIKU.
- Norsted, T. (2013). The Cave Paintings of Norway. *Adoranten*, 2013, 5-24.
- NTNU Vitenskapsmuseet. (2020). T18933 Helle. Hentet 2021 fra <https://collections.v.m.ntnu.no/artefacts/29948-T18933>
- Nyland, A. J. (2011). Båtfigurene på Honnhammer I - Uttrykk for historisitet og møte mellom kunnskapssystemer på Nordmøre. *Viking*, 74, 89-102.
- Nyland, A. J. & Stebergløkken, H. (2021). Changing perceptions of rock art: storying prehistoric worlds. *World Archaeology*, 1-18.
- Ouzman, S. (1998). Towards a mindscape of landscape: rock-art as expression of world-understanding. I C. Chippindale & P. S. C. Taçon (Red.), *The Archaeology of Rock-Art* (s. 30-41). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rød, J. K. (2015). *GIS. Verktøy for å forstå verden*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Sauvage, R., Hojem, Å. & Lindgaard, E. (2015). *Dokumentasjon av bergkunst med fotogrammetri, Honnhammer I og III* (NTNU Vitenskapsmuseet arkeologiske rapport 2015-10). Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Sauvage, R. & Stebergløkken, H. (2017). *Dokumentasjon av bergkunst med fotogrammetri, Honnhammer II, VI, VIII og IX, Tingvoll kommune i Møre og Romsdal* (NTNU Vitenskapsmuseet arkeologiske rapport 2017-3). Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Simpson, D. (2003). SeaLevelCurvesSunm-STrond_v2. Bergen.
- Sognnes, K. (1983). Prehistoric Cave Paintings in Norway. *Acta Archaeologica*, 53, 101-118.
- Sognnes, K. (1995). The social context of rock art in Trøndelag, Norway: rock art at a frontier. I K. Helskog & B. Olsen (Red.), *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives* (s. 130-145). Oslo: Novus forlag.
- Sognnes, K. (1999). *Det levende berget*. Trondheim: Tapir forlag.
- Sognnes, K. (2003). On Shoreline Dating of Rock Art. *Acta Archaeologica*, 74, 189-209.
- Sognnes, K. (2005). Vandring langs en strand - helleristning i Selbu, Sør-Trøndelag. I J. Goldhahn (Red.), *Mellan sten och järn* (s. 571-579). Göteborg: Göteborgs universitet.
- Sognnes, K. (2007a). Ensom rein blant mange: helleristningene ved Bøla, Nord-Trøndelag. *Viking*, 70, 35-56.
- Sognnes, K. (2007b). Hundre års bergkunsthforskning i Midt-Norge. I K. Sognnes (Red.), *Hundre års bergkunsthforskning i Midt-Norge - utvalgte artikler 1890-1990* (s. 7-23). Trondheim: Institutt for arkeologi og religionsvitenskap, NTNU.
- Sognnes, K. (2009). Art and humans in confined space: reconsidering Solsem cave, Norway. *Rock Art Research*, 26(1), 83-94.
- Sognnes, K. (2011). These rocks were made for walking: Rock art at Leirfall, Trøndelag, Norway. *Oxford Journal of Archaeology*, 30(2), 185-205.
- Sognnes, K. (2019). Dekorerte heller i gravrøyser - eldre enn sitt rykte? *SPOR*, 34(2), 4-8.
- Solli, B., Gjerde, J. M. & Jerpåsen, G. B. (2010). Comments on Gro B. Jerpåsen: 'Application of Visual Archaeological Analysis. *Norwegian Archaeological Review*, 43(1), 63-76.
- Stebergløkken, H. (2016). *Bergkunstens gestalter, typer og stiler* (Doktorgradsavhandling). NTNU, Trondheim.
- Stebergløkken, H. (2019). *Årsrapport: Selbusjøen som transportsåre og rituelt landskap i bronsealderen* (NTNU Vitenskapsmuseet arkeologisk rapport 2019). Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Stebergløkken, H. (In press). Rock art in Central Norway - challenges with chronology and rock art narratives
- Svendsen, J. I. & Mangerud, J. (1987). Late Weichselian and Holocene sea-level history for a cross-section of Western Norway. *Journal of Quaternary Science*, 2, 113-132.
- Syvvertsen, K. I. J. (2002). Ristninger i graver - graver med ristninger. I J. Goldhahn (Red.), *Bilder av bronsealder - ett seminarium om förhistorisk kommunikation* (s. 151-183). Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Syvvertsen, K. I. J. (2003). *Ristninger i graver - graver med ristninger. Om ristningers mening i gravminner og gravritualer. En analyse av materiale fra Rogaland*. Universitetet i Bergen, Bergen.

- Syvertsen, K. I. J. (2005). Rogalands ristninger i graver som transformerende og stabiliserende faktorer i tilværelsen. I J. Goldhahn (Red.), *Mellan sten och järn* (s. 503-520). Göteborg: Göteborgs universitet.
- Thomas, J. (2013). Phenomenology and Material Culture. I C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands & P. Spyer (Red.), *Handbook of Material Culture* (s. 43-59). London: SAGE Publications.
- Tilley, C. (2005). Phenomenological Archaeology. I C. Renfrew & P. Bahn (Red.), *Archaeology - The Key Concepts* (s. 201-207). London/NewYork: Routledge.
- Tilley, C. (2008). *Body and Image - Explorations in Landscape Phenomenology: 2*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- van Marion, P. (1996). *Ecological studies in Hopavågen, a landlocked bay at Agdenes, Sør-Trøndelag, Norway. Gunneria 71*. Trondheim: Norges teknisk-vitenskapelige universitet, Vitenskapsmuseet.
- Wrigglesworth, M. (2002). Ristninger og graver i landskapet. I J. Goldhahn (Red.), *Bilder av bronsålder - ett seminarium om förhistorisk kommunikation* (s. 185-199). Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

