

Produksjon av nærvær

- en undersøkelse av sanselig tilstedeværelse i møte med kunst

Lene Dalgård

Veileder

Helene Illseris
Agnete Erichsen

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2013
Fakultet for Kunstfag
Institutt for visuelle og sceniske fag

1	En innledning	4
1.1	Bakgrunn for oppgaven	4
1.1.1	Personlig motivasjon	5
1.1.2	Pilotprosjekt	5
1.1.3	Veien videre mot masteroppgaven	7
1.1.4	Sanselige kunstopplevelser	7
1.2	Problemstilling	9
1.2.1	Begreper knyttet til problemstillingen	9
1.3	Oppgavens oppbygning	11
2	Presentasjon av eget kunstverk	12
3	Teori og metode	15
3.1	Det teoretiske landskapet	15
3.1.1	Oversiktskart	16
3.1.2	Gumbrecht, Heidegger og Merleau-Ponty	16
3.1.3	Gumbrechts alternativ til fortolkningsparadigmet	18
3.1.4	Grunnlag for forståelse	19
3.1.5	Førstepersonsperspektiv	20
3.2	Kunstnerisk utviklingsarbeid som metodisk tilnærming	22
3.2.1	Undersøkellesprosessen	22
3.2.2	Kunstpraksis og forskningsarbeid	23
4	Nærvær	26
4.1	Nærvær i et historisk perspektiv	27
4.2	Nærvær knyttet til Heideggers <i>Sein</i>	28
4.3	Utdyping av nærværsbegrepet i henhold til Gumbrecht	30
4.3.1	"Moments of intensity"	30
4.3.2	"Lived experience"	31
4.3.3	"Materialities of communication"	32
4.4	Grunnleggende elementer ved nærværsbegrepet	33
4.4.1	Materialitet	33
4.4.2	Rom (og Materialitet)	35
4.4.3	Temporalitet	36
4.5	Aktuell bruk av nærværsbegrepet	37
4.5.1	Kroppslig nærvær	37
4.5.2	Åndelig nærvær	38
5	Kunst som produserer nærvær	40
5.1	Performativ tilgang til nærværsopplevelse	40
5.2	John Cages nærværsprosjekt	43
5.2.1	Modernismens rutenett	45
5.2.2	Music of Changes	46
5.2.3	4'33 og 0'00	47
6	Eget skapende arbeid - prosess og formidling	49
6.1	Grunnlaget for det skapende arbeidet	49
6.1.1	Stedsbestemt inspirasjon	49
6.1.2	Formmessige grunntanker	52
6.2	Den kreative prosessen	53
6.2.1	Idé og utgangspunkt	53
6.2.2	Refleksjon rundt den kreative prosess	65
6.3	Formidling	67
6.3.1	Modell for formidling	68
6.3.2	Formidling av eget prosjekt	69
6.3.3	Formidling av eget prosjekt i forhold til et forskningsfelt	71

7	Drøfting av nærvær	72
7.1	Nærværsøyeblikkenes fellestrekk	72
7.1.1	Materialitet.....	73
7.1.2	Rom	74
7.1.3	Temporalitet.....	75
7.2	Mulige nøkler til nærvær	77
7.2.1	Performativitet.....	77
7.2.2	Underliggjøring	78
7.2.3	Det åndelige	79
7.2.4	Et moment av uro.....	80
7.2.5	Objekt av interesse	81
8	Avslutning og perspektivering	83
9	Litteratur	87

1 En innledning

Kunst representerer et språk vi ikke nødvendigvis kan oversette, men som vi likevel kan forstå. Forståelsen er ikke bundet av verbalspråklige begrensninger, og kan være ulik fra menneske til menneske, fra kultur til kultur. Kunst kan fortolkes og tillegges en underliggende mening, men den kan også virke direkte, sensorisk i møte med betrakterens kropp. Kunst kan skape en forsterket opplevelse av *nærvær* eller tilstedeværelse.

Nærværsbegrepet er sentralt i denne oppgaven. Det ble slik gjennom en lengre prosess som startet med et kunstnerisk utviklingsprosjekt i forkant av min masteroppgave hvor jeg undersøkte sanselig persepsjon. Gjennom dette forprosjektet oppdaget jeg at det ikke først og fremst var tolkning av sanseinntrykkene i møte med kunsten som opptok meg, men selve den kroppslige opplevelsen av nærvær som kan oppstå i møte med et verk. Dette nærværet kan beskrives som en direkte og umiddelbar opplevelse av intensivert tilstedeværelse i forhold til egen kropp og i forhold til omgivelsene.

Utforskning av nærværsbegrepet i denne oppgaven er delt mellom egen praksis i form av et kunstnerisk prosjekt og et litteraturstudium. Sentralt i undersøkelsen er eksempler på andre kunstnere som jeg mener jobber med å produsere nærvær. I den forbindelse, vil jeg spesielt trekke frem John Cage ettersom jeg tolker hele hans kunstnerskap som en prosess som dreier seg om å skape nærværsopplevelser.

Nærvær er et mangfoldig begrep. Denne oppgavens undersøkelse er fokusert rundt estetiske opplevelser og baserer seg i stor grad på teoriene til Hans Ulrich Gumbrecht (f. 1948) slik han beskriver dem i boken *Production of Presence – what meaning cannot convey* (2004). Tittelen på denne boken kan oversettes til *Produksjon av nærvær – det som mening ikke kan formidle*. Dette peker på et alternativ til en fortolkende meningsdannelse. Målet med oppgaven er å finne ut hva dette alternativet innebærer. Med andre ord vil denne oppgaven undersøke hva nærværsbegrepet rommer og hvordan opplevelser av nærvær kan frembringes i forhold til estetiske opplevelser.

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Gjennom masterstudiets tverrfaglige mangfold og fokus, oppsto et ønske om å skape et prosjekt relatert til kropp og sanseopplevelse. Samtidskunsten synes i stor grad å invitere til

grenseoverskridelser – både i forhold til etablerte konvensjoner og i forhold til sjangre. Mange kunstnere jobber konseptuelt og på tvers av sine fagfelt og det tilbys stadig flere kunstopplevelser som henvender seg direkte og materielt til betrakter på en måte som opphever grensen mellom kunsten og det virkelige liv. Som betrakter kan dette innebære en omstilling fra tradisjonelle fortolkning til en sensorisk opplevelse som deltaker i en hendelse.

1.1.1 Personlig motivasjon

Jeg tenker at det ikke er mulig å frigjøre seg fra kroppen. Den er alltid tilstede. Selv om vi ikke er det bevisst, har kroppen med seg følelser og en erfaring av verden som påvirker våre opplevelser.

Kroppens følesans er knyttet til huden som sanser påvirkning fra omgivelsene. Vi føler temperatur, berøring, smerte, muskulatur. Men også følelser skaper kroppslige fornemmelser. Følesansen har betydning i forbindelse med kommunikasjon mellom mennesker og i forhold til hvordan vi oppfatter og forstår verden omkring oss.

Jeg vil undersøke hvordan kunst kan overraske, skape et nytt blikk på verden og et nytt perspektiv på omgivelsene. Det kan være en liten forskyvning av virkeligheten, akkurat tilstrekkelig til å rykke kropp og tanke ut av sitt vante spor. Det kan være noe som fanger interessen og pirrer nysgjerrigheten, øker bevisstheten og gir en forsterket sanselig opplevelse.

1.1.2 Pilotprosjekt

Proessen med masteroppgaven startet allerede gjennom arbeidet med et kunstnerisk utviklingsprosjekt i studiets andre semester. Mitt valg av prosjekt tok utgangspunkt i et ønske om å gjøre noe stedsspesifikt på Odderøya ved Kristiansand sentrum. Jeg jobbet ut fra tanken om å undersøke sanselig persepsjon og det relasjonelle gjennom en stedsspesifikk installasjon.

Det stedsspesifikke

Odderøya er et spennende friluftsområde med mye interessant historie og mange kulturminner. Beliggenheten er unik, rett ved byens sentrum. Landskapet er vakkert og variert

med skog, strender, svaberg og utsikt ut mot det åpne havet. Odderøya er et populært utfartssted og en viktig del av Kristiansands kultursatsningsplaner for fremtiden.¹

Min jakt etter et sted å utvikle prosjektet endte opp i Karantenebukta på østsiden av øya. Kristiansands tid som karantenehavn er spennende. Historiene rundt Hullet, hvor skipene ankret opp, Karantenemuren, Lasarettet hvor syke sjømenn ble innlosjert, Daumannsbrygga og Kolerakirkegården er mange.²

Begrepsfokusering, materialisering og stedsjustering

Gjennom studier av stedets historie ble jeg fanget av begrepet *karantene* som ble utgangspunkt for videre arbeid. Idé ble til form ut fra assosiasjoner til isolasjon, tap av frihet, nøytralisering, venterom, fravær og begrensning.

Da modellen for den skulpturelle installasjonen var utformet, valgte jeg likevel ikke å montere installasjonen i Karantenebukta. Gjennom utviklingsprosessen hadde jeg jobbet meg forbi begreper og konnotasjoner som var uløselig knyttet til dette stedets historie. Jeg ville frigjøre installasjonen fra historien og åpne opp for andre tanker og forestillinger basert på en individuell her og nå opplevelse. Den nye monteringsplassen fant jeg nede på et svaberg med nærhet til himmel, hav og vind. Dette luftige, åpne landskapet dannet omgivelser som sto i sterk kontrast til den lydisolerte og introverte installasjonsmodellen.

Den midlertidige installasjonen ble montert på svaberget ved *Østre lyskaster* siste uken i mai 2012 og fikk tittelen *Utenfor – Innenfor*. Den ble demontert i september samme år.



¹ Kristiansand kommune (2013)

² Vest-Agder museet produserte i 2009 en utstilling bestående av 4 kortfilmer med tittelen *Feber og fellesskap - epidemiens århundre 1830-1920*. Utstillingen var basert på forskning av May-Brith Ohman Nielsen, professor i historie ved Universitetet i Agder, slik hun har presentert det i boken *Mennesker, makt og mikrober* fra 2008.

1.1.3 Veien videre mot masteroppgaven

I det videre arbeidet var jeg først innstilt på en fordypning med utgangspunkt i de materialene som jeg allerede hadde. Jeg skisserte mulige endringer og vurderte samtidig samme formen på ulike monteringssteder. Det var vanskelig å finne energi i materialene og jeg kjente meg etter hvert helt ferdig med prosjektet. Dette hang i stor grad sammen med formens nære tilknytning til karantenebegrepet.

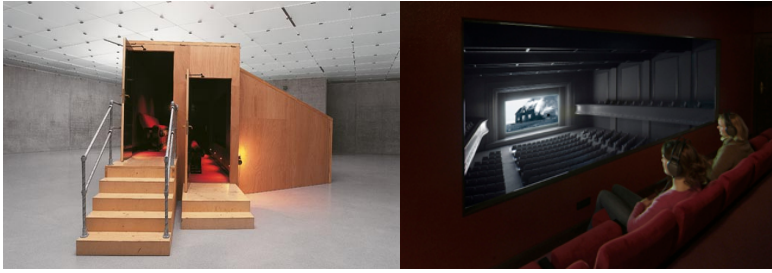
Nytt blikk på nøkkelbegreper

Løsrivelse fra det materielle utgangspunktet skapte et brudd med pilotprosjektet og ga et nytt blikk på andre nøkkelbegrep fra prosessen. Gjennom dette fant jeg litteratur som ga spennende vinklinger til en mulig fordypning. Referansene til karantenebukta ble helt borte og ut fra stedet Østre Lyskaster ble jeg opptatt av kunstnerisk å utforske en opplevelse av nærvær.

1.1.4 Sanselige kunstopplevelser

For å utdype hva jeg tenker om å oppleve nærvær i møte med kunst, vil jeg trekke frem et verk av Janet Cardiff (f. 1957) hvor jeg som betrakter opplevde en tilstand av intensivert oppmerksomhet i forhold egen kropp og omgivelser. I dette verket som er laget i samarbeid med George Bures Miller, benyttes levende bilder kombinert med en form for todimensjonal lyd (2 mikrofoner i opptak). De narrative lyd og bilde-elementene iscenesettes i en spesiallaget kinosal. Dette verket opplevde jeg på Sørlandets kunstmuseum i 2009.

The Paradise Institute ble laget til Veneziabiennalen i 2001 og består av en 16-seters mini-kinosal. Ved hjelp av høretelefoner med 3D-lydeffekt ble lydbildet fylt av både kinosallyder og filmlyd på en slik måte at handlingen på filmlerretet og det som tilsynelatende foregikk i kinosalen rundt meg gled over i hverandre. Lyden av en stemme tett inntil øret skapte både en intimitet og en opplevelse av nærvær. Det var veldig vanskelig å skille virkelig kinosallyd og fiktiv kinosallyd fra hverandre. Jeg snudde meg for å sjekke lyder mer enn en gang og ble ekstremt oppmerksom i forhold til mine omgivelser. Samtidig var jeg opptatt av koblingen mellom det som foregikk på lerretet og det som foregikk i den fiktive (auditive) kinosalen. Det hele smeltet sammen til en spennende opplevelse av sanselig tilstedeværelse.



Effekten dette verket skapte var en merkelig blanding av fortid og nåtid der kroppslige instinkter og hukommelse virket forsterkende på innlevelsen og bidro til en veksling i bevissthet mellom fiksjon og virkelighet. Samtidig gjorde det meg mer oppmerksom på min egen kroppslige tilstedeværelse. Resultatet ble at min kroppslige forankring og tilstedeværelse i forhold til omgivelsene, ble en del av og forsterket opplevelsen i verket.

As I turn my attention away from the preoccupations of my daily life and begin to settle into the feel and detail of my physical body, it is as if I begin to put out small roots that extend both down into the detailed sensations of my body, and also outwards into the particular feel of wherever I am. In this silencing of my daily concerns, the shape of myself begins to change, to soften, and I enter a quieter space, where the scattered and disparate parts of my life begin to cohere in new ways.

As I move out of my head and into my body, I begin to notice not only the details around me and my physical state, but also, impulses to move, as my body responds to feeling and sensation. In breathing, I allow the passage of air in my body, giving up control of my ordinary everyday posture and movement, letting myself “be breathed”, and the breath itself awakens impulses that stir up a sense of movement. These impulses to move, in turn, call up other movements, and I discover the flow of my weight rising or falling and the gathering of energy and momentum – the swing of an arm leads into the delight of a spin or turn, or a surprising balance. These are movements that come, not from any intention or idea, but from the body’s own response to what is in and around me (Tufnell & Crickmay, 2004, s. 47).

Dette sitatet er hentet fra en håndbok for arbeid med kunstuttrykk som setter fokus på kreativitet, forestillingsevne og mottakelighet i forhold til kropp, omgivelser og materiale. Boken handler om hvordan vår forestillingsverden vekkes og pleies gjennom oppmerksom tilstedeværelse i øyeblikket og gjennom en åpen, kroppslig tilgang til verden (Tufnell & Crickmay, 2004). Øyeblikket der det skjer en overgang fra tanke til en opplevelse av tilstedeværelse i kroppen er spennende. Hva skjer i det øyeblikket det sanselige tar over og det kjennes som man handler på impuls? Er det en form for frikobling av hjernen som overstyrer

den bevisste tanken? I dette landskapet av sensoriske opplevelser, fant jeg interesseområdet for masteroppgavens undersøkelser.

1.2 Problemstilling

Hvordan kan jeg utforske, produsere og formidle ”sanselig nærvær” gjennom en teoretisk undersøkelse og et stedsbestemt kunstverk?

Oppgaven handler om å undersøke den direkte sensoriske fornemmelsen som gir en forsterket tilstedeværelse i øyeblikket. Jeg har dannet meg en tese om at et kunstobjekt som evner å forsterke monteringsstedets kvaliteter, vil kunne produsere en opplevelse av *sanselig nærvær*.

1.2.1 Begreper knyttet til problemstillingen

Nærvær

I undersøkelsen av sanselig nærvær tar jeg som sagt, utgangspunkt i Hans Ulrich Gumbrecht. Hans nærversbegrep bygger på Heideggers begrep *Sein*³ der fellesnevneren er materialitet (substans), rom og bevegelse. Ut fra dette blikket på nærvær ønsker jeg å skape et verk som er en direkte fysisk opplevelse i møte med materialitet.

Nærvær handler om å være tilstede. Jeg kan komme til å benytte ordet *tilstedeværelse* som et sammenfallende begrep der det passer. Å være tilstede betyr at man er fysisk nærværende. Jeg opplever imidlertid at nærvær er et sterkere uttrykk enn det å være tilstede - mer oppmerksomt og skjerpet. Jeg tenker meg nærvær som en skjerpet oppmerksomhet i forhold til omgivelsene – en slags sanselig våkenhet. Dette nærværet handler ikke om tilstedeværelse i tid men om tilstedeværelse som kropp i forhold til omgivelsene.

Begrepet nærvær går som en rød tråd gjennom oppgaven og vil bli undersøkt nærmere i et eget kapittel. Det er mange innfallsvinkler til nærversbegrepet. Min innfallsvinkel er basert på estetiske opplevelser. Jeg ønsker å finne ut hva nærversbegrepet kan innebære og hva som er egnet til å produsere en opplevelse av nærvær.

³ Heideggers begrep *Sein* forklares i kapittel 3

Opplevelse

Formuleringen *opplevelse av nærvær* er mye brukt i denne oppgaven. I det hele tatt går opplevelse igjen i mange beskrivelser av erfaringer. I sammenheng med nærvær finner jeg det derfor nødvendig å si noe om dette begrepet her.

Opplevelse er å forstå som en subjektiv erfaring som kan inkludere persepsjon, følelser, tanker og holdninger som er individuelt betinget. Det vil føre for langt å gå dypere inn på ulike dimensjoner av opplevelse i denne oppgaven. Jeg ønsker i stedet å beholde fokus på nærværsbegrepet. Opplevelse er knyttet til det psykologiske og det individuelle erfaringsgrunnlaget som hvert enkelt menneske har opparbeidet seg. I denne oppgaven må disse betraktningene regnes som integrert i oppfatningen av nærværsbegrepet.

Sanselig

Ordet *sanselig* knytter nærværsbegrepet til opplevelser i kroppen og av kroppen. Det kroppslige er sentralt i oppgaven og går igjen i beskrivelser av kunstprosjekter og teoretiske betraktninger.

Det norske ordet ”sansning” gir assosiasjoner til noe følende i en ikke-refleksiv forstand. I oversetting fra det engelske ordet ”sense” kan derfor viktig betydningsinnhold gå tapt. Det engelske uttrykket ”sense” innbefatter også det vi kan kalle en sansende intelligens (”to come to your senses”). Det har på den måten ikke noen klar avgrensing mellom kognitive og sansende evner. Teori og litterære referanser som er benyttet i oppgaven forholder seg til det engelske språket og oppgavens bruk av begrep som sans og sanselig må derfor forstås som å innbefatte en form for sansende intelligens.

Stedsbestemt kunst (site-determined art)

Betegnelsen *stedsbestemt kunst* refererer til et verk som er basert på en idé som er en direkte respons på et bestemt sted. Dette begrepet er hentet fra billedkunstner Robert Irwin (f. 1928)⁴⁵ og hans forklaring av egne verk. Dersom det meningsbærende i verket i tillegg er knyttet til et bestemt sted, brukes den mer kjente betegnelsen stedsspesifikk kunst. At noe er stedsspesifikt

⁴ Robert Irwins stedsbestemte fremgangsmåte innebærer at han møter hver ”site” (bestemmelsessted for kunstverk) uten noen form for forutbestemte intensjoner. Han lar stedet avgjøre hvordan formuttrykket skal bli. Noen ganger fører dette til at arbeidet hans fullstendig kan forsvinne i landskapet og forårsake at betrakterens oppmerksomhet trekkes bort fra kunsten og i stedet rettes mot landskapet eller omverdenen (Nancy Doyle Fine Art, 2013)

⁵ (Kristina Van Kirk, 2009)

innebærer at de elementene (visuelle objekter, auditive og performative elementer) som blir brukt, vil endre sin betydning om de blir flyttet til et annet sted.

Stedskonteksten kan være det meningsbærende i et verk eller det kan være noe som fremhever og forsterker verkets opplevelsespotensiale (Bishop, 2005, s.57).

Stedsspesifikk kunst har sine røtter i den minimalistiske skulpturtradisjonen⁶ på 1960-tallet og Land Art⁷ på 1960- og 70-tallet. Tanken er at verket skal spille videre på elementer som allerede er i sving på stedet. Kunstnerens mål i det stedsspesifikke verket, er å skape et uløselig forhold mellom verket og stedet.

Det stedsbestemte er det idébærende utgangspunkt for den kunstneriske prosessen i denne oppgaven. Begrepet vil derfor fremheves i forbindelse med kapitlet om eget skapende arbeid. Om verket også er å regne som stedsspesifikt, vil jeg komme nærmere inn på i samme kapittel.

1.3 Oppgavens oppbygning

Andre kapittel i denne oppgaven starter med en kort presentasjon av av eget kunstverk. Dette gjør jeg for å skape en forståelse for sammenhengen mellom praktisk arbeid og teori tidlig i oppgaven. Flere detaljer i den kunstneriske prosessen vil bli forklart senere.

Etter denne presentasjonen følger kapittel 3, *Teori og Metode*. I første del av kapitlet presenteres de viktigste teoriene som jeg benytter meg av i oppgaven. Jeg har allerede nevnt Gumbrecht (2004) som min hovedkilde i forhold til nærværsbegrepet. I tillegg benytter jeg meg av Heidegger (1996) og Merleau-Ponty (1994) til å utdype begrepet. Jeg forklarer fellestrekk ved teoriene og går nærmere inn på Gumbrechts tanker rundt nærvær. Ut fra redegjørelsen følger en vitenskapelig plassering av arbeidet. I kapitlets andre del behandles kunstnerisk utviklingsarbeid som metodisk tilnærming. Jeg benytter meg i hovedsak av Henk Borgdorff til å redegjøre for ulike perspektiver ved en kunstnerisk forskningspraksis.

⁶Kunstverk i den minimalistiske tradisjonen kjennetegnes ved enkle, geometriske former og moderne materialer som glass, stål, plast og finer. Verkene ble stort sett skapt for en spesiell sammenheng og vekten ble lagt på det ytre og betrakterens opplevelse i møte med objektet (Bishop, 2005).

⁷LandArt oppsto som en reaksjon på den økte kommersialiseringen av kunsten og er et overordnet begrep som refererer seg til kunstformer som befinner seg ute i et landskap og som spiller på lag med, eller er ment til å fremheve, landskap og miljø (Sørenstuen, 2011).

I kapittel 4 går jeg i dybden av av nærværsbegrepet gjennom en teoretisk undersøkelse. Gumbrecht, Heidegger og Merleau-Ponty er mine hovedkilder i dette kapitlet. Etter en fordypning av Gumbrechts nærværsteori med tilknytning til Heideggers *Sein*, avklarer jeg grunnleggende elementer ved nærværsbegrepet. Til sist tar jeg med aktuell bruk av begrepet som blant annet forklares ved hjelp av psykolog Per-Einar Binder (2011).

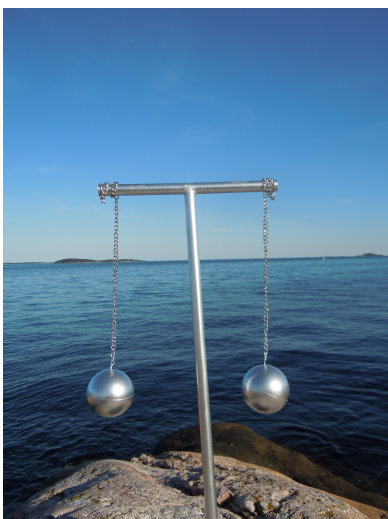
Kapittel 5 handler om kunst som produserer nærvær. I kapitlets første del presenterer jeg en performativ tilgang til nærværsopplevelse ved hjelp av Siemke Bömisch og illustrerer dette gjennom to verkseksempler. Andre del av kapitlet er viet John Cages nærværprosjekt slik det beskrives i Mia Görans avhandling *Sansningens poetikk* (2009).

Kapittel 6 handler om eget skapende arbeid. Kapitlet er tredelt og gjør rede for grunnlaget for det skapende arbeidet, utvikling i den kreative prosessen og til sist formidling av eget prosjekt. Claire Bishop (2005) bidrar til en kunstfaglig refleksjon og tilknytning i dette kapitlet. I formidlingsdelen trekker jeg også veksler på Søren Kjørup (2000).

I det 7. kapittel drøftes nærvær ut fra en redegjørelse av nærværsøyeblikkets fellestrekk og hvordan nærvær kan oppstå. Kapittel 8 inneholder avslutning og perspektivering.

2 Presentasjon av eget kunstverk

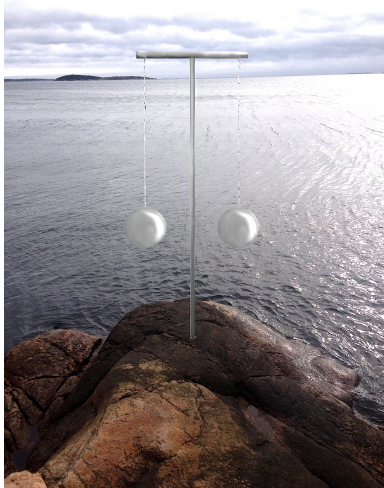
For å tydeliggjøre sammenhengen i oppgaven i forhold til mitt skapende arbeid, vil jeg her kort presentere mitt kunstneriske prosjekt. Den kunstneriske prosessen vil bli forklart i sin helhet i kapitlet om eget skapende arbeid.



Det planlagte verket består av en skulpturell form på et svaberg som befinner seg nedenfor en bunker helt ytterst mot sydøstspissen av Odderøya. Bunkeren heter Østre Lyskaster og ligger i et åpent landskap av svaberg som har utsikt ut mot byfjorden og mot det åpne havet. Verket har fått tittelen ”Flyt”.

(Illustrasjonen viser foto av en 50 cm høy modell på svaberget).

Selve formen i verket kan beskrives som en minimalistisk skulptur som i sin grunnform danner en T. Vertikalstangen er en 5 meter høy jernstang med en 2,5 meter bred tverrstang øverst. Ved hjelp av et innvendig monteringsjern vil formen stå direkte på svaberget uten synlig montering. Ytterst på hver side av tverrstangen er det festet en kjetting med en fjær i toppen. Kjettingen er ca. 3 meter lang. I enden av kjettingen henger en kuleformet ball med en diameter på 55 cm. Både T-formen og ballene er lakkert i kromlakk. Ballene er laget av et gummi materiale og er fylt med luft/helium.



I utformingen av den skulpturelle formen har holdepunktet mitt vært selve svaberget, og ønsket om å forsterke dette stedets iboende kvaliteter og min opplevelse der. Himmel, vind, hav og bølger har gitt inspirasjon som er knyttet til begreper som åpent, luftig, fritt og bevegelse. Min egen opplevelse av stedet er ro, balanse, frihet, fysisk nærværenhet og mental tilstedeværelse i kontakt med naturelementene. Jeg kjenner på en slags *flyt* ved å være i dette landskapet, en opplevelse av å være en del av bevegelsene som omgir meg. (Illustrasjonen viser en bildemanipulering av formen montert

på svaberget).

Gjennom begrepet *bevegelse* fant jeg inspirasjon i barndommens lekeapparater. Først var det ronsa⁸ som fanget min interesse. Dette lekeapparatet har en umiddelbar effekt og er et objekt som skaper begeistring og engasjement hos mange. Som idé hadde ronsa derfor stor kraft. Kraften synes å være knyttet til personlig historie, fysisk eller mentalt, som er tilstede i de fleste av oss. I mitt prosjekt fungerte imidlertid ikke idéen i praksis. I den videre utviklingen kom i stedet stigen som et element fra lekeplassen - først som en enkel stige, luftig ”svevende” opp i luften og deretter som en dobbel, bevegelig stige i kombinasjon med T-formen. Gjennom inspirasjon fra skisser og utprøving av kuler som brukes i ”ballbasseng” for barn, ble den tredje modellen utviklet. En modell som handler om overføring av bevegelse (energi) fra et materiale til et annet. En test i verkstedet med vindeffekt produsert ved hjelp av hårføner, ga et spennende resultatet for kulemodellen. Videre utprøving i vinden ute ved havet ble deretter avgjørende for valg av modell.

⁸ Ronse er Kristiansandsdialekt for huske. Andre norske synonymer er svinge, gyngende og disse.

I skrivende stund er den skulpturelle flyt-formen under produksjon. På verkstedet mitt har jeg tidligere laget tre 50 cm høye modeller som jeg har testet ut i forhold til bevegelser i friluft. De tre modellene er alle basert på T-formen, men har forskjellig uttrykk. Den første er en ronse-form, den andre er en dobbel stige og den tredje har kuler som beskrevet ovenfor. Da jeg prøvde ut modellene i bevegelse, forsto jeg at det var formen med kulene jeg ønsket å bruke. Den fikk en helt spesiell energi i møte med vinden.



Idéen til verket er basert på min egen sensoriske opplevelse knyttet til stedet hvor den er montert. Formen er ikke ment å ha andre betydninger enn det den viser, og er laget for å gi betrakteren en forsterket opplevelse av stedet som forhåpentlig vil utløse en nærværeffekt. At formen er fremkommet som en respons på et bestemt sted, innebærer at installasjonen min er stedsbestemt. Den meningsbærende konteksten til installasjonen er stedet hvor den skulpturelle formen er montert. Det innebærer at også svaberget er en del av verket. Også betrakter er å regne som en del av verket ved å innta plassen med sin fysiske tilstedeværelse. Uten betrakter mister verket sin funksjon. Derfor tillegges oppgaven betrakterens tilgang til verket stor betydning.

Jeg har valgt å behandle den skulpturelle formen med kromlakk fordi jeg ønsker at overflaten vil speile omgivelsene og bidra til å kaste oppmerksomheten tilbake til betrakterens egen sanseprosess. Målet er at det direkte og non-verbale møtet med form og rom⁹, kan bidra til å frigjøre persepsjonen fra tanken og tillate opplevelsen å bli følt (en ren sanseopplevelse). Jeg ønsker å fjerne distansen mellom betrakter og kunstverk. Her finnes ikke noen underliggende

⁹ Rom brukes i betydningen sted og inne bærer at stedet hvor den skulpturelle formen er montert er en del av verksopplevelsen.

mening som trenger å fortolkes. Det umiddelbare dreier seg om et fysisk nærvær i verkets materialitet.

3 Teori og metode

Dette kapitlets første del omhandler teorigrunnlaget for denne oppgaven. Jeg starter med å tegne opp det teoretiske landskapet som danner rammene for oppgavens tematiske innhold. Videre presenterer jeg teoretikerne jeg hovedsakelig vil benytte meg av for å belyse problemet. Jeg introduserer Gumbrecht nærværsteori ved hjelp av Maurice Merleau-Ponty og Martin Heidegger. Jeg forklarer fellestrekk ved disse og hvordan dette kommer til anvendelse. Jeg går nærmere inn på Gumbrechts teori som denne oppgaven i hovedsak er bygd på. Ut fra denne redegjørelsen følger en vitenskapelig plassering av arbeidet.

Kapitlets andre del omhandler metoden jeg har valgt for undersøkelse av nærværsbegrepet. Jeg kommer tilbake til en nærmere forklaring av dette i introduksjonen til andre del.

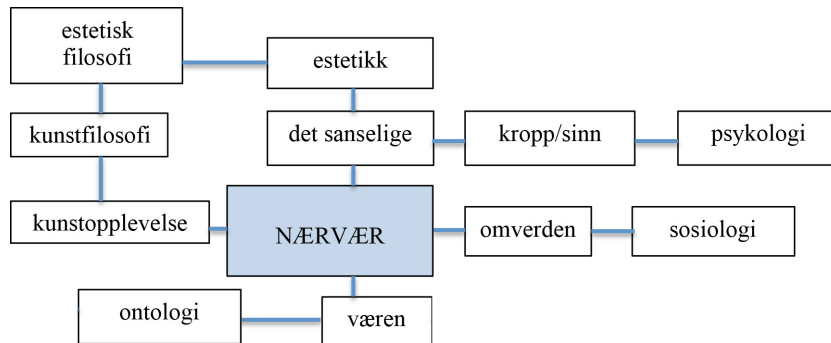
3.1 Det teoretiske landskapet

Min utforskning av sanselig nærvær befinner seg i et teoretisk landskap hvor estetisk filosofi danner et overordnet felt som favner kunstteori, formidling og begrepsundersøkelser knyttet til estetikk. Nærværsopplevelsen er knyttet til det sanselige gjennom estetiske opplevelser. Fra estetikken går en gren videre til kunstfilosofisk fordypning som rommer undersøkelsen av problemstillinger knyttet til kunst og kunstopplevelser.

Teori som hører inn under samfunnsvitenskapene psykologi og sosiologi kommer også i betraktning i forhold til nærværsbegrepet. Psykologi er relevant fordi nærvær handler om sanselig tilstedeværelse der kropp og sinn er uatskillelig. Jeg vil ikke gå inn på en avgrensing av et psykologisk felt, men nevner kognitiv psykologi som aktuelt fordi det handler om hvordan menneskers sanser behandler informasjon og gjennom dette relaterer seg til persepsjon. Sosiologi er relevant for temaet fordi kulturelle og sosiale betingelser og innlærte konvensjoner påvirker vår væren og våre opplevelser. I tillegg er ontologi relevant fordi temaet væren (i betydningen det som *er*) og hva som styrer våre handlinger er vesentlig i forhold til å undersøke hva som kan utløse en opplevelse av nærvær og hvorfor.

Modellen nedenfor viser et forenklet kart som kan illustrere hvordan det teoretiske landskapet rundt undersøkelsen av nærværsbegrepet kan arte seg. Forbindelseslinjene mellom modellens elementer går i begge retninger.

3.1.1 Oversiktskart



3.1.2 Gumbrecht, Heidegger og Merleau-Ponty

Hans Ulrich Gumbrecht (f. 1948) er en tyskfødt språk- og litteraturprofessor som er bosatt i USA hvor han jobber ved Stanford University. Hans bakgrunn og nåværende forskning befinner seg innenfor feltene litteratur¹⁰, estetikk, idéhistorie og ”Scholarship history”.¹¹ Hans bok *Productions of Presence* (2004) kan sees som en videreføring fra boka *Materialities of Communication* (1994) hvor han var medredaktør.¹² Denne boka baserer seg på samlingene til en tverrfaglig forskningsgruppe som Gumbrecht deltok i fra 1981 – 1989. Gruppen søkte blant annet en tilnærming til mening som ikke var ensidig fortolkende.

Gumbrecht baserer sin teori om nærvær på sin tolkning av Heideggers begrep *Sein*. Martin Heidegger (1889-1976) var en tysk filosof som studerte under Edmund Husserl ved universitetet i Freiburg.¹³ Han ble senere professor ved samme sted. Han regnes som en av de

¹⁰ Nærmere bestemt middelaldersk litteratur og kultur historie (Spansk, fransk, tysk og noe Italiensk) og Argentinsk og Brasiliansk litteratur fra det 19. og 20. århundre.

¹¹ Betydning av Scholarship innenfor humanistiske fag er kunnskap, lærdom

¹² Andre sentrale publikasjoner fra Gumbrecht er *In Praise of Athletic Beauty* (2006), *Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship* (2003), *Making Sense in Life and Literature* (1992)

¹³ Edmund Husserl regnes som fenomenologiens grunnlegger.

viktigste filosofer i nyere tid. Hans filosofi knyttes til eksistensialismen og utviklingen av den.¹⁴ Hans hovedverk *Sein und Zeit* ble utgitt i 1927.

Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) var en fransk filosof som fra 1952 jobbet som professor ved Collège de France. Med utgangspunkt i Edmund Husserl (1859-1938) utvikler Merleau-Ponty sin eksistensielle filosofi som vektlegger kroppen og den sanselige persepsjonens rolle i forhold til å forstå og delta i verden. Husserl ønsket å undersøke essensen som ligger forut for vår bevissthet, forut for meningsdannelse (Merleau-Ponty, 1999, s. 16). Denne filosofien inkluderer erkjennelsen om at kropp og persepsjon ikke kan sees atskilt fra hverandre. Merleau-Pontys vitenskapelige arbeid beveget seg også inn på fagområder som deskriptiv psykologi og et område han selv kalte for indirekte ontologi.¹⁵ Merleau-Pontys representerer en filosofi som er sentral innenfor fenomenologien.¹⁶

Det er hovedsakelig professor i litteratur Hans Ulrich Gumbrechts teorier rundt nærvær jeg benytter meg av i denne oppgaven. Det han velger å kalle for nærværseffekter er basert på sanseopplevelser. Hans betraktninger om nærværsbegrepet vil jeg sammenstille med Maurice Merleau-Ponty som med boken *Kroppens fenomenologi* (1994) setter kroppen i sentrum for eksistensen. Jeg vil videre se på hvordan Merleau-Pontys tanker om pre-refleksive, kroppslig forankrede meningsdannelse forholder seg til nærværseffekten som Gumbrecht snakker om.

Både Gumbrecht og Merleau-Ponty benytter seg av begrepet *væren-i-verden* som har sin opprinnelse i Martin Heideggers begrep *Sein*. Dette begrepet er sentralt i Heideggers filosofi og i redegjørelsen av Gumbrechts teori om nærvær. Heidegger knytter menneskets væren til omverdenen gjennom begrepet *Da-sein* (væren-i-verden). Mennesket handler og tenker gjennom en kroppslig bevissthet om sin egen væren i forhold til tingene i verden. Heidegger forklarer at menneskets tilstedeværelse defineres gjennom tiden og kjennetegnes ved en bevissthet om eksistensens muligheter (Heidegger, 1996).

¹⁴ Heideggers tanker har hatt påvirkning på Hans-Georg Gadamer, Emanuel Levinas, Hannah Arendt og Karl Lowith (som var hans elever) i tillegg til Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Jaques Derrida og Michel Foucault.

¹⁵ Indirekte ontologi refererer seg til Merleau-Pontys tanker som har bidratt til en økofenomenologi (gren av miljøfilosofi) som tar utgangspunkt i menneskets faktiske erfaring med naturen.

¹⁶ Relevante utgivelser fra Merleau-Ponty: *La Structure du comportement* (1942), *Phénoménologie de la perception* (1945) (Norsk utgave; *Kroppens fenomenologi*, 1994), *L'Oeil et l'esprit* (1964) (norsk utgave; *Øyet og ånden*, 2000) og *Om Sprogets fenomenologi – udvalgte tekster* (1999)

Fokuset på kroppens sanselige erfaringer er en fellesnevner for filosofene jeg har valgt å benytte meg av i min teoretiske undersøkelse. I dette kapitlets videre forankring av oppgaven, vil jeg se nærmere på Gumbrechts teorier om nærvær i sammenheng med hermeneutikkens dominerende posisjon innenfor humanistiske vitenskaper. Jeg bruker Heidegger til å forklare hvordan fortolkning har fått den sentrale betydning den har for meningsdannelse i dagens samfunn. Videre følger en forklaring av det fenomenologiske synet som tar utgangspunkt i subjektets sanseopplevelser i forhold til omverdenen. Det fenomenologiske perspektivet er sentralt i denne oppgavens undersøkelser og forklares ved hjelp av Merleau-Ponty.

3.1.3 Gumbrechts alternativ til fortolkningsparadigmet

Gumbrecht hevder at humaniora ved sitt fokus på å rekonstruere og tillegge mening, har oversett en vel så viktig dimensjon ved kulturelle fenomener, nemlig *nærvær*. Gumbrechts teori er en kritikk av det han kaller for et ensidig metafysisk verdensbilde¹⁷ der fortolkningstradisjonen står sterkt. Han forklarer at vår relasjon til tingene-i-verden bør inkludere nærværeffekter som appellerer eksklusivt til sansene (Gumbrecht, 2004, s. xv). Dette innebærer ikke en anti-hermeneutisk holdning, men en utfordring av den dominerende status fortolkning har innenfor humanistiske fag.

Gumbrechts fokus på sansebasert nærvær bygger på Heidegger og fremstår som en fenomenologisk kritikk av synet på kropp og ånd som to klart atskilte enheter. Gumbrecht bruker mye tid på å fremheve hva som er galt i forhold til vår ensidige fortolkning av verden. Han fremholder at René Descartes¹⁸ syn på kropp og sinn som noe atskilt, i stor grad har dominert vestlig filosofi og vitenskap. Det kognitive har fått en fremtredende posisjon i epistemologien og de kroppslige erfaringer har fått lite fokus. Gumbrecht tillegger den kartesianske tankegang mye av skylda for den utbredte følelsen av å ikke lenger være i kontakt med verden (Gumbrecht 2004, s.105). Gumbrecht påpeker med dette noen utfordringer som et ensidig fortolkningsparadigme bringer med seg. Om vi hele tiden former idéer om ting som er tilstede, det vil si former idéer om hva denne tingen kan være i relasjon

¹⁷ Gumbrecht benytter seg av begrepet metafysisk i beskrivelsen av det fortolkningsparadigmet han søker et alternativ til. Gumbrecht forklarer at *Metaphysis* "refers to an attitude, both an everyday attitude and an academic perspective, that gives a higher value to the meaning of phenomena than to their material presence" (Gumbrecht, 2004, s. xiv).

¹⁸ René Descartes (1596-1650) utviklet den rasjonalistiske tankegang der fornuften regnes som den eneste kilde til kunnskap og sansene er fundamentalt upålitelige.

til oss selv, ser det ut for at vi til slutt vil svekke virkningen som denne tingen kan ha på vår kropp og våre sanser, sier Gumbrecht (Gumbrecht, 2004, s. xiv).

Ut fra dette landskapet oppsto blant annet reaksjoner knyttet til følelsen av tap-av-verden. Martin Heideggers bok *Sein und Zeit* (1927), fremheves av Gumbrecht som den største kritikken av det metafysiske verdensbildet i denne sammenhengen (Gumbrecht, 2004, s. 46). Forsøk på å forene de ulike perspektivene på oppfatning av verden har vært, og er fortsatt gjenstand for forskning. Gumbrecht forklarer at dette gir seg utslag i et stadig skifte mellom ulike intellektuelle praksiser. Sammen med følelsen av ikke lenger å være i kontakt med tingene i verden, er dette Gumbrechts begrunnelse for behovet for ny teori på området.

I jakten på alternativer til en subjektentrert kultur av fortolkning, har Gumbrecht utviklet en teori om estetiske opplevelser som fremholder at vår relasjon til tingene-i-verden kan veksle mellom nærværeffekt og meningsdannelse. Dette innebærer en veksling mellom nærhet og distanse. Alle kulturer og kulturelle objekter kan i prinsippet analyseres som konfigurasjon av både meningsdannelse og nærværeffekter selv om deres ulike semantiske fremstillingsegenskaper ofte aksentuerer eksklusivt den ene eller den andre siden, mener Gumbrecht (Gumbrecht, 2004, s. 19). Gjennom dette arbeidet bidrar han med et begrepsapparat som gir et alternativ til den hermeneutiske fortolkningslæren. Gumbrechts prosjekt er ikke først og fremst en motsats til fortolkning, men et alternativ og et supplement til en ensidige fokusering på meningsdannelse.

3.1.4 Grunnlag for forståelse

I den moderne hermeneutikken introduserte Heidegger teorien om at forståelse skjer ut fra og på grunnlag av en forforståelse som mennesket har forut for en gitt situasjon. Tanken er at mennesket har en forståelse og erkjennelse i seg som viser seg i form av en intensjonalitet og en åpenhet i forhold til sin situasjon i verden (Collin & Køppe, 2011, s. 150). Hans-Georg Gadamer¹⁹ bygger også på Heideggers teori når han skriver om fordommer som forståelsens betingelse. Han forklarer at ”fordom” må sees som en føroppfatning som er selve grunnlaget vi bygger vår forståelse på – en forståelseshorisont (Gadamer, 2010, s. 333).

¹⁹ Hans-Georg Gadamer (1900-2002) var en tysk filosof som var sterkt påvirket av Heidegger. Hans mest kjente verk er *Sannhet og Metode* (1960). Gjennom dette verket ble Gadamer sentral i utviklingen av hermeneutikken i det 20. Århundre (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2009)

Etter hvert kom også oppfatningen om at fortolkning ikke bare dreier seg om å identifisere tingenes iboende mening, men er å forstå som å bidra til meningsdannelsen (Gumbrecht, 2004, s. 26). Fordi vi alle har ulik bakgrunn og historie, vil vi ha ulike fordommer (føreropfatninger) og dermed vil vi tolke og oppfatte ting forskjellig. Gjennom dette vil vi alle bidra på forskjellig måte til meningsdannelsen. Dette innebærer at forståelse aldri bare er en reprodutiv virksomhet, men alltid også en produktiv virksomhet (Gadamer, 2010, s. 335). I forhold til mitt prosjekt kan jeg forklare dette ved at betrakters deltakelse i installasjonen vil være med og bestemme den totale opplevelsen av verket. Dette impliserer en form for performativitet²⁰ i betrakterens persepsjon av verket. Dette kommer jeg tilbake til i kapitlet om kunst som produserer nærvær.

Gadamer påpeker samtidig at mine forutsetninger og preferanser i undersøkelsen vil påvirke både mitt utvalg og min forståelse av teori og praktiske erfaringer. I den kunstneriske utforskningen av nærværsbegrepet må jeg ta med i betraktning at sosiale og kulturelle forskjeller så vel som holdninger, kunnskap og erfaring vil ha innvirkning på den enkelte betrakters persepsjon og opplevelse av verket.

Et annet aspekt av forståelsen av fordommer, er den uuttalte erfaringen som kroppen bærer med seg. Gjennom kroppen er fortiden med på å skape rammen for nye opplevelser. Dette rammeverket vil, på samme måten som kognitiv viten, variere fra person til person, avhengig av erfaringsgrunnlaget. Dette er en viktig refleksjon å ta med i forhold til forståelse av ulike betraktninger og i forhold til utvikling av et kunstprosjekt som skal henvende seg direkte til sansene. Betydningen av den non-verbale og multimodale sanseopplevelsen, fremheves av Maurice Merleau-Ponty.

3.1.5 Førstepersonsperspektiv

Merleau-Pontys filosofi er sentral i redegjørelsen av et fenomenologisk perspektiv.

Fenomenologi er studiet av fenomener og hvordan de fremstår for oss fra et førstepersonsperspektiv. Det handler om å beskrive de essensielle egenskapene ved bevisstheten, det kroppslige og persepsjonen som bidrar til at vi blir oss bevisst objektene i verden (Collin & Kjøppe, 2011, s. 123). Det er hovedsakelig Husserls forklaringer som legges

²⁰ Begrepet performativitet er flertydig og brukes i mange sammenhenger. I denne sammenhengen knytter min bruk av begrepet seg til Fischer-Lichtes begrepspar materialitet versus tegnfunksjon og umiddelbar virkning versus tolkning slik Siemke Bönisch beskriver dem i sin avhandling fra 2010. Fra dette trekker jeg en parallell til direkte, sansebaserte kunstopplevelser fremfor verk som inviterer til tolkning av en underliggende mening.

frem når jeg ved hjelp av Collin og Køppe fremhever noen grunnleggende temaer fra fenomenologien som er særlig relevant for oppgaven (Collin & Køppe, 2011, s. 122).

Fenomenene må forståes som gjenstanders forskjellige fremtredelsesformer (hvordan de åpenbarer seg) og som en refleksiv undersøkelse av forståelsesstrukturer som tillater gjenstandene å vise seg som det de er. Gjenstandene er alt fra fysiske ting til en melodi, et saksforhold eller en sosial relasjon. Forståelsen av gjenstanden kan være persipert, fantasert, husket, konstatert, betegnet eller kommunisert (Collin & Køppe, 2011, s. 127).

Første-persons perspektivet står i kontrast til den tradisjonelle vitenskapens søken mot objektivisme og bygger på tanken om at ethvert fenomen, enhver gjenstandsfremtredelse, alltid er en fremtredelse *av noe for* noen. Vår intensjonelle kropp er tilstede i en hver persepsjon. Den er vår primære *væren-i-verden*. Subjektiviteten er kroppslig forankret og preger den måten som verden fremtrer for oss på (Collin & Køppe, 2011, s. 129-130). Med andre ord vil undersøkelsen av fenomenene også peke tilbake på min egen intensjon og sammenhengen mellom min subjektivitet og omverdenen.

Fenomenologien tematiserer en pragmatisk holdning til den vitenskapelige undersøkelsen gjennom å la erfaringen bestemme teori og metode. I dette ligger en avvisning av at alle vitenskaper bør ha en og samme grunnleggende metode. Det handler om at ulike områder må bruke metodologi som er tilpasset eget felt (Collin & Køppe, 2011, s. 132). Dette opplever jeg som særlig relevant i forhold til forskning innenfor kunstfagene. Jeg kommer nærmere inn på dette i beskrivelsen av kunstnerisk utviklingsarbeid som metode i dette kapitlet.

Kroppen er ikke bare et fysisk fenomen. Den rommer også psykiske opplevelser som henger sammen med en fysisk erfaring som deltaker i omgivelsene. Opplevelsene er individuelle, basert på hvert enkel persons erfaringshorisont og forforståelse. Dette gir ingen allmenngyldige teorier. Subjektiviteten er tilstede i enhver persepsjon og ethvert prosjekt. Verden rundt oss er den meningshorisont vi bestandig er situert i forhold til. Første-persons perspektivet er utgangspunkt for vår viten om verden og undersøkelser må gjøres blant det subjektive menneskets kroppslige, sosiale og kulturelle tilstedeværelse i verden (Collin & Køppe, 2011, s. 124-125).

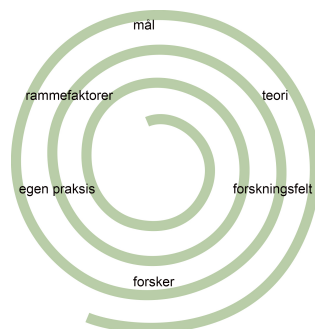
Ut fra den teoretiske redegjørelsen, kan oppgaven vitenskapelig plasseres som en hermeneutisk, fenomenologisk, kvalitativt forankret undersøkelse av kroppslig bevissthet og erfaring i møte med kunst.

3.2 Kunstnerisk utviklingsarbeid som metodisk tilnærming

Denne delen av kapitlet starter med en kort redegjørelse av kunstnerisk utviklingsarbeid som metodisk tilnærming. Videre følger en begrunnelse for valg av metode og en redegjørelse av metodens muligheter, forutsetninger og krav.

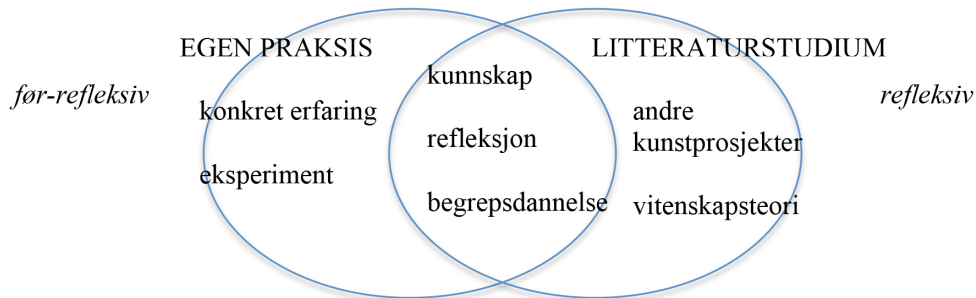
3.2.1 Undersøkelsesprosessen

Prosessen i oppgaven kan best beskrives som en spiral eller en sirkel hvor alle delene står i gjensidig forhold til hverandre. Den hermeneutiske sirkel utgjør selve kjernen i meningsskapende og meningsutvekslende prosesser. Den er et uttrykk for at helheten må forstås ut fra de enkelte delene og at hver del må forstås ut fra helheten, i en gjensidig utveksling. Denne oppgavens hermeneutiske spiral kan illustreres slik:



I arbeidet med masteroppgaven ble teori flettet sammen med praksis gjennom en vekselvirkning av kunnskap, refleksjon og begrepsdannelse. Jeg opplevde denne prosessen som en naturlig pendling og gjensidig utveksling av kunnskap mellom empiri og teori. Den klareste broen mellom praktiske undersøkelser og litteraturstudie ble begrepsarbeidet. Begrepene ble min rettesnor for utviklingsarbeidet. En skisse av prosessen kan se slik ut:

Kunstnerisk utviklingsarbeid



Denne enkle modellen viser hvordan egen praksis bidrar med et direkte erfaringsgrunnlag gjennom idéutvikling og eksperimentering. Praksisen er før-refleksiv og innbefatter improvisasjon, intuisjon og følelser gjennom sanselig og materiell tilstedeværelse.

Kunnskapen og ferdighetene som utvikles kan også være non-verbale. Litteraturstudiet er på den annen side refleksivt og distansert, både i forhold til teori og egen praksis. Denne delen av arbeidet har en fortolkende og meningsdannende form. Den kunstneriske forskningsprosessen preges av at ny kunnskap, begrepsdannelse og refleksjon oppstår gjennom en gjensidig vekselvirkning mellom det før-refleksive og det refleksive.

Kvalitative metoder er mye brukt innen fenomenologisk forskning. Fordi undersøkelse av fenomenene innebærer stor kompleksitet, kan det være problematisk å anvende metoder som forsøker å skape klarhet gjennom en form for forenkling (for eksempel *reduksjonisme* i betydningen av at det er mulig å forklare et komplekst fenomen på bakgrunn av enkelthetene det består av). Dette kan bety tap av kompleksitet som medfører inadequate beskrivelser av fenomenene (Collin & Kjøppe, 2011, s. 133). Det kvalitative opplever jeg som vesentlig i forhold til å få et helhetlig bilde av hva som kan styre opplevelsene i forhold til vår sanseverden. Undersøkelser gjort gjennom kunstnerisk utviklingsarbeid er å regne som en kvalitativ metode.

3.2.2 Kunstpraksis og forskningsarbeid

Hva er relevansen i kunstnerisk forskning? Mitt utgangspunkt er en formening om at forskning i kunsten bringer frem ny viten av en annen karakter enn det den konvensjonelle vitenskapen kan fremvise. På bakgrunn av eget praktisk arbeid blir jeg mer oppmerksom på hvordan teori og praksis henger sammen. Gjennom kunstnerisk, praktisk arbeid ser jeg klarere

hvilke sansbare momenter i estetiske prosesser som utgjør en forskjell, og lærer å tolke det som skjer på en meningsfull måte gjennom en målrettet problemformulering. Samtidig har jeg også blitt klar over på hvilken måte det skapende arbeidet kan skille seg fra en vitenskapelig tilnærming. En skapende praksis er målorientert i forhold til å produsere et kunstverk. I dette kan selve fremstillingsmåten være underordnet. I en vitenskapelig praksis er prosessen frem mot en løsning av problemstillingen av vesentlig betydning.

I motsetning til tradisjonelle vitenskaper, kan det være vanskelig å definere rammene for vitenskapelige metoder innenfor kunstfaglig forskning. I artikkelen *The Debate on Research in the Arts* fra 2007, problematiserer professor Henk Borgdorff²¹ den etablerte oppfatning av en ”forskningsprotokoll” innen kunstfagene. For å gi plass til en kunstnerisk praksis innenfor forskning, er det nødvendig å utvikle og definere egne metoder for kunstfagene. Dette er i tråd med hvordan etablerte forskningsmetoder er definert innenfor sine ulike fagfelt, sier Borgdorff. Det finnes innen standard som er uavhengig av forskningsområde. Alle regler for validitet og reliabilitet av forskningsresultater må nødvendigvis utvikles og defineres innenfor hvert særskilte forskningsområde, mener Borgdorff (Borgdorff, 2007).²²

I forhold til kunstnerisk forskning, forklarer Hannula, Suotanta og Vadén (2005) at det aller viktigste er at forskningen skal kunne kommunisere forståelig med leseren. I deres poengtering av aspekter som er viktige i forhold til forskning innen kunstfeltet, vil jeg spesielt fremheve punktet om kredibilitet og forklaringer og sammenhengen mellom teoretisering og praktisk utforskning som spennende områder. I forhold til kredibilitet og forklaringer mener forfatterne at leser skal kunne forstå både de teoretiske synspunkter hvorfra forskeren nærmer seg sitt forskningsobjekt og selve forskningsprosessen, selv om den inneholder intuitive sprang eller uforklarligheter i den kreative prosessen. Tekst, bilder og annet materiale må være overbevisende og stå i forhold til teoretisering av subjektet og til dokumentasjonen av løsningen på problemet (Hannula, Suoranta, & Vadén, 2005, s. 160). Jeg kommer tilbake til dette i kapitlet som handler om formidling.

²¹ Henk Borgdorff (f. 1954) er professor i kunstteori og kunsthistorie ved Amsterdam School of the Arts og forsker ved Royal Academy of Art og Royal Conservatoire i Haag (Universitetet i Bergen, 2011)

²² Gyldighet sier noe om hvor godt man kan klare å måle det man undersøker mens reliabilitet er forbundet med målesikkerhet.

Fordi jeg både har jobbet med litteraturstudium og kunstnerisk utviklingsarbeid med målsetning om å lage et kunstverk, har perspektivet på oppgaven variert. Jeg benytter her Henk Borgdorff som med utgangspunkt i Christopher Fraylings (1993) distinksjon av ulike former for kunstfaglig forskning, skisserer tre ulike perspektiv på forskning. I min forskningspraksis velger jeg ikke ett av disse perspektivene, men drar veksler på alle tre.

- **På kunsten** refererer til et tolkende perspektiv, sett utenfra. Studiet av litteratur og andre kunstneres verk er en del av dette perspektivet. Denne formen for forskning har et distansert og fortolkende hermeneutisk perspektiv. Forskning på kunsten rommer også en fenomenologisk tilnærming i og med at jeg som forsker gjør utvalg i den teoretiske kunnskapsproduksjonen som avgrenser og former oppgavens perspektiv.

- **For kunsten** tilsvarer et instrumentelt, anvendt perspektiv. Parallelt med det skriftlige arbeidet jobber jeg ut fra en idé om å produsere nærvær gjennom en stedsspesifikk installasjon. Det er målet for det skapende arbeidet mitt. Prosessen dit tilsvarer derfor en forskning *for* kunsten. Kunnskapen jeg erverver gjennom dette, er mindre tilgjengelig enn den litteraturbaserte. Noen prosesser er intuitive og improviserte. Andre ganger handler det om materialkunnskap. Ofte er det et vekselspill mellom praktisk utprøving av idéer og det å åpne opp for nye impulser. Det gir ferdigheter og erfaring som ikke nødvendigvis er så enkle å sette ord på. På vei mot målet har jeg skaffet meg en handlingsbasert kunnskap som jeg tar med meg inn i det fortolkende arbeidet.

- **I og med kunsten** er et performativt, innenfra perspektiv. Dette perspektivet er basert på forståelsen av at det ikke finnes noe grunnleggende skille mellom teori og praksis i kunsten. Forskningen forutsetter derfor ikke et skille mellom subjekt og objekt eller avstand mellom forsker og kunstpraksis. Med bakgrunn i kunstens refleksive karakter, kan konsept, teori, utforskning og forståelse veves sammen med kunstnerisk praksis. Denne oppfatningen er forsøk definert gjennom ulike betegnelser. De mest vanlige er praksis-basert forskning, praksis-styrt forskning og praksis som forskning. Den mest eksplisitte betegnelsen er praksis *som* forskning. I forholdt til dette perspektivet er det naturlig å stille spørsmålsteget ved *når* praksisen er forskning. For, som Borgdorff sier, dersom *alt* er forskning, er ingenting lenger forskning. I denne debatten distingverer han mellom objekt, prosess og kontekst. Objekt er kunstverket, prosess er produksjonsprosessen og konteksten er kunstens operasjonsfelt. Det er stor forskjell på om man kun forsker på resultater i form av et konkret kunstverk eller om man

også inkluderer dokumentasjon av prosessen bak eller konteksten som er en del av meningsdannelsen av både objektet og prosessen (Borgdorff, 2007).

Ut fra det performative perspektivet kan jeg, gjennom å rette fokus mot kunstens kommuniserende materialitet og iboende refleksivitet, frembringe verket som noe som, i kraft av seg selv, kan påvirke på en måte som gir ny innsikt og forståelse. Men, for at denne innsikten skal kunne anvendes innen forskningsfeltet, kreves det en verbalisering av kunnskapen. Jeg må vurdere hvordan kunnskapen skal frembringes og for hvem. Dette tas under formidling i kapitlet om eget skapende arbeid.

4 Nærvær

Contemporary communication technologies have doubtlessly come close to fulfilling the dream of omnipresence, which is the dream of making lived experience independent of the locations that our bodies occupy in space.... the more we approach the fulfillment of our dreams of omnipresence and the more definite the subsequent loss of our bodies and of the spatial dimension in our existence seems to be, the greater the possibility becomes of reigniting the desire that attracts us to the things of the world (Gumbrecht, 2004, s. 136).

I dette kapitlet utforskes nærværsbegrepet med utgangspunkt i Gumbrechts blikk. Jeg starter med å sette begrepet inn i et historisk perspektiv. Gumbrecht redegjør grundig for dette i sin bok (2004). Fokus for redegjørelsen er hvordan og hvorfor hans teori om nærvær oppsto som et alternativ til fortolkning. Etter dette vil jeg forklare hvordan Gumbrecht ser sitt nærværsbegrep i forhold til Heideggers mangetydige begrep *Sein* og den påfølgende kobling til Heideggers begrep *Da-sein*²³. Videre utdyper jeg nærværsbegrepet i henhold til Gumbrecht før jeg, i tillegg til Gumbrecht og Heideggers teorier, også trekker inn Merleau-Pontys tanker om kroppens fenomenologi²⁴ i undersøkelsen. Til slutt har jeg tatt med noe om aktuell bruk av nærværsbegrepet.

²³ *Da-sein* forklares som en pre-ontologisk forståelse av væren hvis temporalitet viser horisonten for den mest opprinnelige tolkning av menneskelig eksistens (væren) (Heidegger, 2002, s. 15).

²⁴ Kroppens fenomenologi refererer til Maurice Merleau-Pontys teorier i boken *Kroppens fenomenologi* (1994) som i original utgave utkom under tittelen *Phénoménologie de la perception* i 1945.

4.1 Nærvær i et historisk perspektiv

Vår forståelse av oss selv og det vi omgir oss med, forholder seg til den verden vi lever i - en verden som stadig er i endring. Det er nødvendig med en viss avstand for å kunne tolke verden rundt seg. Dette innebærer en distansering fra egen kropp og fra selv'et. Helt fra opplysningstiden avløste middelalderens mer åndelig orienterte syn, har fortolkning stått i sentrum for epistemologien. Gumbrecht snakker om et metafysisk (fortolkende) verdenssyn. I forhold til synet på nærvær som en alternativ forståelsesform, finner Gumbrecht det spesielt interessant å undersøke hvilke omstendigheter som førte til dette fortolkningsparadigmet. Gjennom en historisk redegjørelse som går tilbake til middelalderen, trekker Gumbrecht frem eksempler som er med på å utdype og skape en forståelse for nærværsbegrepet som hans teori taler for. Gumbrecht insisterer på at den eneste strategien som kan gi oss fremgang i forhold til å bryte fortolkningsdominansen, er å se bakover til fortidens ikke-metafysiske kulturer og diskurser (Gumbrecht, 2004, s.78).

I middelalderen så mennesket seg selv som omgitt av en verden skapt av Gud. Den menneskelige substansen og sjelen var en udelelig enhet og en del av det guddommelige skaperverket. Denne aristoteliske tankegangen skilte ikke mellom materielle og immaterielle egenskaper. En oppstandelse fra de døde innebar en oppstandelse i kroppen. Sjelen var den formale årsak til den levende organismen. Alt var integrert som en del av skaperverket (Gumbrecht, 2004, s. 25). I dette verdenssynet representerte våre sanseopplevelser virkeligheten - i motsetning til Platons idélære²⁵ som antar at det ligger noe essensielt bakenfor fenomenene som kun er tilgjengelig gjennom tenkning. Denne måten å tenke på kan virke mystifiserende og fremmed i dag. Gumbrecht bruker et eksempel hentet fra den katolske nattverden til å illustrere tankegangen der det ikke skilles mellom det materielle og immaterielle. Synet baserte seg på det aristoteliske tegnkonsept som i forståelsen bringer sammen substans (det som er tilstede fordi det opptar rom) og form (den tanken som gjør en substans mulig å persipere). Ut fra denne tenkemåten var det helt naturlig for middelaldermennesket at Jesu legeme og blod materialiserte seg i form av brød og vin. Vi kan si at den hellige nattverd fungerte som en form for magi som omgjorde en substans som var fjern i tid og rom til nærværende. Nettopp dette at Jesu kropp og blod ble gjort til substans, ble problematisk for den protestantiske (tidlig moderne) teologien som omdefinerte nærværet

²⁵ Den greske filosofen Platons idélære går ut på at alle ting har en idémessig essensiell eksistens som ikke er sansbart tilgjengelig. Den sansbare verden er en ufullkommen kopi av de fullkomne idéers verden.

av Jesu kropp og blod til en frem-maning av Jesu kropp og blod som *mening* (Gumbrecht, 2004, s. 29). Med dette oppsto en temporal distanse i forhold til tegn og symboler.

Gumbrecht beskriver hvordan det, i overgangen fra Middelalder til Opplysningstid (Renessanse),²⁶ samtidig fant sted en distansering til kropp og til verdens ting som han blant annet illustrerer gjennom teatrets utvikling. Publikums oppmerksomhet flyttes fra skuespillerens kropp til karakteren som hun representerer. En tidlig-moderne teaterform som minner om middelalderens fremføringer, er den italienske teaterformen Comedia dell'arte. I stedet for en fastlagt dramaturgi, baseres forestillingen på improvisasjon. Teaterformen fremstår som fysisk uttrykksfullt, med få eller ingen replikker. Handlingen utfolder seg i samhandling med publikum. Der Comedia dell'arte ofte utspiller seg på en form for scene, delte det middelalderiske skuespill rommet med publikum. Det var ikke uvanlig at publikum agerte fysisk i samspill med skuespillerne. I sterk kontrast står et klassisk teaterstykke som er koreografert og der skuespillerne spiller (tolker) roller ut fra et manus. Handlingen foregår på en scene, atskilt fra publikum som sitter i salen (Gumbrecht, 2004, s. 31-32).

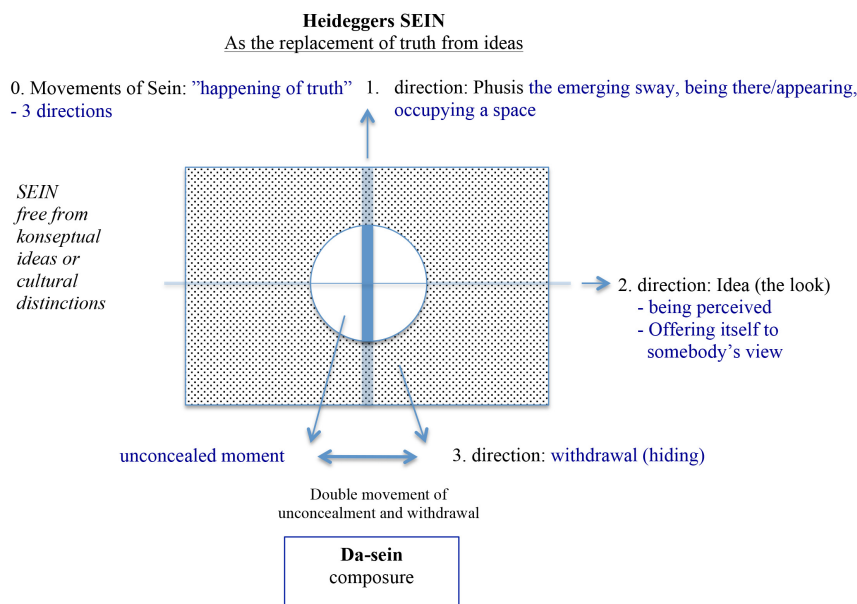
4.2 Nærvær knyttet til Heideggers *Sein*

Gumbrecht knytter sine antakelser om nærvær til Heideggers begrep *Sein*. Dette begrepet er langt fra entydig og Gumbrecht bygger opp sin forklaring basert på mulige tolkninger av begrepet. Han konkluderer til slutt med at Heideggers begrep *Sein* uten tvil ligger nær hans egen forståelse av begrepet nærvær. Forklaringen hans bygger blant annet på at begge konsepter impliserer substans, er relatert til rom (space) og kan assosieres med bevegelse (Gumbrecht, 2004, s. 77).

Gumbrecht har ikke ambisjoner om å få en full forståelse av det komplekse *Sein*, men håper at en konfrontasjon med dette begrepet kan åpne sinnet og utvide vår forståelseshorisont. Han starter med en tese om at *Sein* erstatter sannhet (eller rommet hvor sannhet finnes). Det innebærer ikke at *Sein* er noe konseptuelt eller spirituelt, men at sannheten er noe som skjer i en dobbel bevegelse av avdekking og gjemsel av *Sein*. *Sein* er ikke en mening, det tilhører tingenes dimensjon, noe som innebærer at det tar rom i besittelse. Dette impliserer muligheten for at *Sein* utfolder en bevegelse: "the happening of truth" (Gumbrecht, 2004, s.68).

²⁶ Betegnelsen Renessanse (gjenfødelse) refererer seg til en epoke i Europas historie som startet i Italia ved gjenoppdagelsen av antikkens filosofi, kunst og kultur på 1400-tallet

Med referanse til Heideggers sannhetshendelse, anser Gumbrecht *Sein* for å være tredimensjonal i sin bevegelse. *Sein*'s vertikale bevegelse refererer seg til det å være der, i rommet. En horisontal bevegelse peker til *Sein* som persipert (forholder seg som et uttrykk og objekt til en observatør). Den tredje dimensjonen i bevegelsen er tilbaketrekking – en opphevelse av den horisontale bevegelsen. I forklaringen av dette, ser Gumbrecht *Sein* som en referanse til tingene i verden før de ble del av en kultur. "Being will only be Being outside the networks of semantics and other cultural distinctions" (Gumbrecht, 2004, s. 70). Men, for at vi skal kunne oppleve *Sein*, må det krysse grensen mellom en kulturfri sone til et område av velstrukturert kultur. Det vil si, det må bli del av en kultur. Men så snart *Sein* krysser disse grensene, er det ikke lenger *Sein*. Av denne grunn må avdekkingen av *Sein*, i sannhetshendelsen (the happening of truth), realisere seg selv som en pågående dobbel bevegelse av fremkomst og tilbaketrekking, av avdekking og gjemsel (sst., s.70). Figuren nedenfor er et forsøk på å illustrere bevegelsene som utgjør *Sein* som sannhetshendelse.



Modellen er fritt basert på Gumbrechts forståelse av Heideggers begrep *Sein* (Gumbrecht, 2004, s. 66-71)

Gumbrecht tar også for seg *Da-sein* (en del av væren) som er Heideggers begrep for menneskelig eksistens i forhold til sannhetshendelsen. Heidegger karakteriserer *Da-sein*'s mulige bidrag til avdekking av *Sein* som fatning eller besinnelse (composure) - Det vil si evne til å la ting være. Gumbrecht forstår med dette at impulsen eller initiativet for avdekkingen må komme fra *Sein*'s side, ikke fra *Da-sein* (Gumbrecht, 2004, s.71). En nærmere avklaring av begrepet fatning er dets status å være "utenfor distinksjon mellom aktivitet og passivitet". Gumbrecht forklarer at det er sannsynlig at Heidegger ilegger fatning en kapasitet til å gi slipp

på enhver overskridende forestilling og projeksjon. Han slår fast at *Da-sein* ikke er ment å oppta en posisjon som kan assosieres med manipulering, transformasjon eller fortolkning av verden (sst.). Sett i forhold til Gumbrechts nærværsbegrep er det nødvendig å slippe på innlærte forestillinger og tanker for å kunne åpne opp for en sanselig opplevelse av nærvær.

4.3 Utdyping av nærværsbegrepet i henhold til Gumbrecht

Jeg vil først utdype forskjellige sider ved nærværsbegrepet slik det fremstår hos Gumbrechts. I den videre forklaringen av nærværsbegrepet har jeg valgt å kategorisere sammenfatning av teori gjennom uttrykkene Væren-i-verden, Things of the world og Temporalitet. På denne måten opplever jeg det er enklere å få en oversikt over hvordan Gumbrechts forklaringer av nærvær forholder seg til Merleau-Ponty og Heidegger samtidig som jeg fremhever noen momenter som synes å være grunnleggende for nærværsbegrepet.

Gumbrecht starter sine forklaringer med å opprette et skille mellom nærværs-effekter og meningsdannelse, der nærværs-effekter er noe som direkte appellerer til sansene. Dette danner rammen for Gumbrechts bruk av nærværsbegrepet. Videre legger han frem tesen om at det vi kaller ”estetisk opplevelse” (estetisk erfaring) alltid bidrar med en viss følelse av intensitet som vi ikke kan finne i de historisk og kulturelt spesifikke hverdagslige verdener som vi er en del av (Gumbrecht, 2004, s.99). Den intensiverte følelsen Gumbrechts beskriver, refererer seg til det jeg vil kalle ulike grader av nærværsopplevelser.

4.3.1 ”Moments of intensity”

Intensiverte øyeblikk (av nærvær) kan, i følge Gumbrecht, oppstå og fremstå på mange ulike vis. Selv henter han i stor grad sine forklaringer i opplevelser fra sportsarenaen, men også i forholdet til mat, musikk, arkitektur, vakre kvinner og kunst (Gumbrecht, 2004, s. 97-98). Dette forteller samtidig noe om hva Gumbrecht legger i begrepet estetisk opplevelse. I sin videste forstand rommer dette uttrykket alle former for sanseopplevelser. Gumbrecht forklarer samtidig intensiverte nærværsøyeblikk som en utløsende faktor for estetiske opplevelser (sst., s. 101).

Om ”moments of intensity” sier Gumbrecht at det ikke er noe i dette som kan gjenkjennes som utbytterikt eller en form for erkjennelse. Det vi føler er sannsynligvis ikke noe annet enn et særlig høyt nivå av noen av våre vanlige kognitive, emosjonelle og kanskje også fysiske

evner, skriver Gumbrecht (Gumbrecht, 2004, s. 98). Grunnen til at vi likevel søker slike øyeblikk, er fordi de gir oss noe som vi ikke kan finne i den kulturspesifikke hverdagen som vi lever i (sst., s. 99).

Siden "moments of intensity" oppleves gjennom estetiske erfaringer, mener han at estetiske erfaringer nødvendigvis befinner seg i en viss distanse fra hverdagen (Gumbrecht, 2004, s. 101). At vi søker dette, tar han som symptomer på at det finnes underbevisste behov og ønsker som er knyttet til det enkelte samfunn (sst., s. 99). Gumbrecht vil likevel ikke sammenstille disse øyeblikkenes motiverende kraft som kan tenkes å trekke oss inn i situasjoner av estetiske opplevelser, med tolkning og forståelse av den motiverende kraft som er basert på underbevisste ønsker. Han mener at den tolkning og forsterkede selvrefleksjon som kanskje kan følge av disse øyeblikkene, ikke kan betraktes som del av den estetiske opplevelsen. I stedet skiller han mellom "moments of intensity" (intensiverte øyeblikk) og "lived experience" (levd erfaring, Erleben). Begrepet experience (opplevelse, erfaring) er knyttet til fortolkning og meningsdannelse. Men når han bruker begrepet "levd erfaring" forutsetter det at en ren fysisk persepsjon har funnet sted og vil, i andre omgang, følges av erfaring som et resultat av fortolkning (sst., s. 100).

4.3.2 "Lived experience"

Gumbrecht forklarer uttrykket "levd erfaring" som en fenomenologisk tilgang til objekter innenfor vår egen kulturelle ramme som tilbyr et visst nivå av intensitet, når vi kaller dem estetiske (Gumbrecht, 2004, s. 100). En nærmere differensiering av Gumbrechts nærværsbegrep viser at han skiller mellom kategoriene "levd erfaring" og "intensiverte øyeblikk". I forhold til "intensiverte øyeblikk" refererer dette først og fremst til graden av sensorisk intensitet i den estetiske opplevelsen. Når det gjelder "Levd erfaring" henger dette sammen med tid gjennom begrepet nærværs-effekt. "Levd erfaring" karakteriseres av Gumbrecht som en veksling mellom nærværs-effekter og meningseffekter (Gumbrecht, 2004, s. 107). Det at Gumbrecht snakker om nærvær som effekter, innebærer at øyeblikkene har en begrenset varighet. Dette forstås gjennom Heideggers forklaring av *Sein*. Gumbrecht formulerer det slik:

"For us, presence phenomena cannot help being inevitably ephemeral, cannot help being what I call "effects of" presence – because we can only encounter them within a culture that is predominantly a meaning culture" (Gumbrecht, 2004, s. 106).

Sagt med andre ord, vil selve persepsjonsprosessen projisere vår meningskultur på nærværsfenomenet og føre til en ”normalisering” av fenomenet som vil oppløse nærværsøyeblikket. Nærværsopplevelsene kan, ut fra dette, aldri være annet enn flyktige.

Samtidig erkjenner Gumbrecht at kunst er i en særstilling i forhold til nærværsopplevelser. Kunsten skaper et grunnlag for persepsjon som synes å tillate at nærværeffekter og meningsdannelse kan oppstå simultant (Gumbrecht, 2004, s. 107).

Videre er det interessant å legge merke til hva det er som kan utløse øyeblikk av nærvær. Vi vet at nærværsøyeblikkene er koblet til situasjoner som ligger utenfor vår hverdagslige verden. Hvilket rammeverk og hvilke objekter kan skape en form for interesse som motiverer til å oppsøke estetisk erfaring? Gjennom kobling til begrepet ”insularity”²⁷ beskriver Gumbrecht hvordan estetiske erfaringer kan forflytte vår oppmerksomhet ut av den hverdagslige verden gjennom ”objects of experience” (sst., s. 103).

4.3.3 ”Materialities of communication”

Gumbrecht legger frem to ulike måter vi kan tre inn i situasjoner av ”insularity” på. Den mest dramatiske er når plutselige fremtredelser av visse sansbare objekter kan flytte vårt fokus fra hverdagens rutiner og midlertidig fjerner oss fra dem. Som eksempel trekker Gumbrecht blant annet frem naturfenomener som lyn og torden. Den andre måten er å peke på tilstedeværelsen av visse ”objects of experience” som inviterer til en holdning av fatning. Dette innebærer å møte objektene med åpenhet og konsentrasjon, uten at fokuseringen blir til en anstrengelse (Gumbrecht, 2004, s. 103).

”Materialities of communication [...] are all those phenomena and conditions that contribute to the production of meaning, without being meaning themselves”.
(Gumbrecht, 2004, s. 8)²⁸

Dette sitatet forklarer betydningen av ”Materialities of communication” som alt som ikke kan beskrives eller transformeres til en konfigurasjon av mening (Gumbrecht, 2004, s. 92). Dette innebærer noe pre-refleksivt, noe som taler til sansene. I dette materielle møtet ligger det

²⁷ Insularity kan oversettes til sneversynt eller beskyttet. I denne sammenhengen brukes begrepet i positiv forstand - som en beskrivelse av en form for tilstand der tid og sted mister sin betydning (Oxford Dictionaries, 2013)

²⁸ *Materialities of communication* som nevnt tidligere, refererer seg til tema som opptok forskningsgruppen Gumbrecht var del av (1981 – 1989). Seminarene deres ble til en bok med denne tittelen. Gumbrecht forklarer at tittelen vekket begeistring ettersom den synes å love et alternativ til endeløsheten av fortolkning og fremstillinger av fortiden på stadig nye måter (Gumbrecht, 2004, s. 7). Senere skulle en av Gumbrechts studenter foreslå at effektene av materialities of communication kunne beskrives som *productions of presence* (sst., s. 16).

potensielle nærværsøyeblikket. Men hva er det som utløser denne situasjonen? Gumbrecht mener at vi ikke vil finne svaret ved kun å studere det estetiske øyeblikket fra betrakterens synsvinkel. Vi må også studere det som utløste øyeblikket, det vil si øyeblikkets ”objekt av interesse” (Gumbrecht, 2004, s. 101).

4.4 Grunnleggende elementer ved nærværsbegrepet

I denne delen trekker jeg veksler på både Gumbrecht, Heidegger og Merleau-Ponty til å belyse grunnleggende trekk ved nærværsbegrepet. De tar i bruk noen sammenfallende uttrykk som jeg forklarer nærmere og kobler til begrepene Materialitet, Rom og Temporalitet. Disse begrepene tar jeg med meg videre som utgangspunkt for drøftingen i forhold til utforskning av problemstillingen.

4.4.1 Materialitet

Både Gumbrecht og Merleau-Pontys benytter seg av uttrykket *væren-i-verden* (*être au monde*), som er hentet fra Martin Heideggers begrep om ”å være-i-verden”. Merleau-Ponty forklarer dette som kroppens gjensidige relasjon til omverden. Denne relasjonen er en del av det perseptuelle feltet og består av åpne og pre-objektive fenomener. Gumbrecht bygger på disse oppfatningene når han fremlegger sitt syn gjennom skissering av typologiene *meningskultur* og *nærværskultur*. Den dominerende selvforståelse i meningskulturen er sinnet, og mennesker ser seg selv som et subjekt i forhold til tingene i verden. For nærværskulturen er selvforståelsen dominert av egen kropp der mennesket anser kroppen som del av verden. Kunnskap i meningskulturen oppstår som et resultat av fortolkning, det å finne frem til sannheten som er skjult under den materielle overflaten. For nærværskulturen er ekte kunnskap noe som blir vist gjennom høyere makter eller det Gumbrecht foreslår å kalle ”events of self-unconcealment of the world” (Gumbrecht, 2004, s. 81).

Gumbrecht viser til en ulik oppfatning av *tegn* i de to kulturene som ytterligere understreker forskjellene mellom dem. Betydningen av tegn i en meningskultur, refererer seg til koblingen mellom dets rent materielle betydning og dets åndelige meningsinnhold. I meningskulturen er den rent materielle delen av tegnet ikke lenger gjenstand for oppmerksomhet så snart dets underliggende mening er identifisert. Som en kontrast til dette synet trekker Gumbrecht

paralleller til den Aristoteliske tegn-definisjonen som tilhører en nærværskultur.²⁹ Dette tegn-konseptet unndrar seg distinksjonen mellom det rent spirituelle og det materielle i delene som er brakt sammen i tegnet. Som en konsekvens vil ingen del av tegn-konseptet forsvinne så snart en mening er oppfattet (Gumbrecht, 2004, s. 82). Ut fra Gumbrechts forklaring kan vi plassere Heideggers begrep *Sein* innenfor en nærværskultur der kunnskap blir en del av oss gjennom sannhetshendelsen ("happening of truth"). Gumbrecht formulerer også dette som å relatere seg til verden gjennom å innstille kroppen til verdens "rytme" (sst.).

Martin Heidegger forklarer at begrepet *væren-i-verden* ikke refererer til den fysiske kroppen i verden, men til en form for forståelse av tilværelse som menneske i kropp. *Værensforståelsen* finnes allerede i mennesket på en eller annen måte. Vi eksisterer i "vår" verden, med andre *værende* og andre mennesker. Dette utgjør en subjektiv forankring som er vår *væren-i-verden* (Heidegger, 2002).

Kroppen forstår sin verden direkte uten å gå via representasjoner i form av symboler, språk eller andre former for "objektiverende" funksjoner. Det materielle kan tale direkte til kroppen i et *pre-refleksivt* nivå som kommer forut for all annen erkjennelse, sier Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1994, s. 94). Denne refleksbaserte bevissthetsformen kan virkeliggjøre forbindelsen mellom det "psykiske" og det "fysiologiske" og danner grunnlaget for videre erfaring (Dag Østerberg, 1994, s. VII).

"Motorikken udgør den primære sfære, hvori først alle betydningers mening (der Sinn aller Signifikation) skabes på det repræsenterede rums område"
(Grünbaum, i Merleau-Ponty, 1994, s. 96).

Merleau-Ponty forklarer at vi har en intensjon som er vår samlede *væren*. Denne gir seg uttrykk i at våre reflekser åpner seg for en situasjons mening og persiperer *pre-refleksivt* (Merleau-Ponty, 1994, s. 17). Kroppen er intensjonell i det bevisstheten kaster seg ut i en fysisk verden og har en kropp, akkurat som den kaster seg ut i en kulturell verden og har holdninger. Bevisstheten består i å lære gjennom bevegelse som kroppen tar opp i sin "verden" og derigjennom besvarer utfordringene som den utsettes for, ved å rette seg mot tingene (sst., s. 90-91).

²⁹ Aristoteles' tegn-definisjon er en kobling mellom stoff (noe som krever rom) og form (noe som muliggjør at stoff kan observeres). Teorien kan sees som en videreutvikling av Platons utlegning av idé og substans (Gumbrecht, 2004, s. 81).

Med dette forklarer Merleau-Ponty, Heidegger og Gumbrecht at den fysiske tilnærming til verden er essensiell for nærværsopplevelsen. Uten denne materialiteten kan ikke nærvær produseres. Samtidig sier Merleau-Ponty at denne tilstedeværelsen representerer en form meningsdannelse. Denne formen for erfaring kan eksemplifiseres ved taus kunnskap³⁰ som er del av de ferdighetene som opparbeides gjennom praktisk arbeid, og som jeg drar veksler på i utforskning av nærværsbegrepet.

4.4.2 Rom (og Materialitet)

Når Gumbrecht snakker om *Production of Presence*, bruker han ordet *production* i henhold til dets etymologiske røtter, noe som refererer til det å frembringe et objekt i rommet. Begrepet *presence* er benyttet som en romlig betydning i forhold til verden og dens objekter. Dette viser til alle hendelser og prosesser der hvor innvirkningen tilstedeværende objekter har på menneskekroppen blir initiert eller intensivert. Det som er *tilstede* refererer til alle ting som er tilgjengelige i øyeblikket. Gumbrecht kaller dette ”things of the world” (Gumbrecht, 2004, s. xiii) .

Betydningen av rom refererer altså ikke bare til sted eller omgivelser, men *alt* rundt oss. Alle tilgjengelige objekter i tilstedeværelsen er ”tingene-i-verden”. Selv om det er mulig å hevde at ingen av verdens objekter kan bli tilgjengelige på en umediert måte for menneskekroppen og menneskesinnet, inkluderer konseptet ”things of the world” en konnotasjon, en referanse til ønsket om en slik umiddelbarhet, mener Gumbrecht (Gumbrecht, 2004, s. 98).

Gjennom tingene i verden kan estetiske opplevelser frembringe sanselig nærvær. Dette refererer seg til både rom og materialitet. I mitt kunstneriske prosjekt er materialitet representert ved en skulpturell installasjon og betrakteren som er tilstede. Rom er representert ved monteringsstedet. Ut fra Gumbrecht kan jeg si at oppgaven går ut på å finne frem til hvordan materialiteten i verket skal kunne initiere eller intensivere en innvirkning på betrakter. Dette kommer jeg tilbake til i drøftingskapitlet.

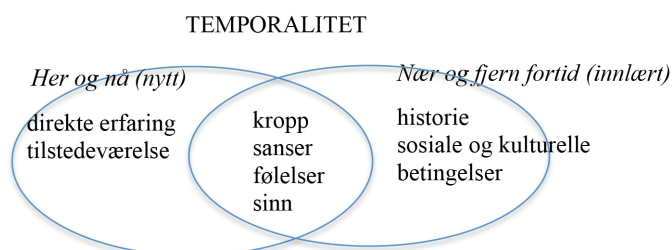
³⁰ tilsvarer innlærte ferdigheter som er lærdom som ikke reflekteres gjennom verbalisering

4.4.3 Temporalitet

Gumbrecht har slått fast at hans bruk av begrepet nærværeffekter er knyttet til det faktum at nærværsopplevelsene er flyktige. De særlige intensiverte øyeblikkene har fått en egen kategori som kalles ”moments of intensity”. *Intensitet* er et kvantitativt konsept og *øyeblikk* er et temporært moment - Derfor er ”moments of intensity” kvantitativt målbare, sier Gumbrecht (Gumbrecht, 2004, s. 99). Det temporære knytter seg til øyeblikkets her-og-nå opplevelse.

”Sjælens og kroppens sammensmeltning i akten, sublimeringen af den biologiske eksistens til personlig eksistens, af den naturlige verden til kulturverden, gøres mulig og settes samtidig på spil av vår erfarings tidsstruktur” (Merleau-Ponty, 1994, s. 24).

Merleau-Ponty helhetlige³¹ tankegang innbefatter også tiden. Vi kan hevde at vi forstår vår fortid bedre enn den forstår seg selv, men den kan alltid avvise vår nåværende bedømmelse og lukke seg inne i sin autistiske evidens, sier Merleau-Ponty. Med dette mener han å fremheve kompleksiteten og flertydigheten i vår væren i forhold til tiden (Merleau-Ponty, 1994, s. 25). Fortid er å forstå som gammel nåtid (sst., s. 24). Samtidig er den spesifikke fortid som vår kropp utgjør, en stadig del av vår nåtid. Det som setter oss i stand til å sentrere vår eksistens, er samtidig det som hindrer oss i å sentrere den absolutt. Vår kropps anonymitet er uatskillelig frihet og treldom, sier Merleau-Ponty (sst., s. 25).



Modellen er et forenklet forsøk på å vise hvordan Merleau-Ponty forklarer at fortid og nåtid lenkes sammen gjennom vår kroppslige eksistens. I forhold til nåtidige øyeblikk av nærvær vil fortiden alltid være med og legge premisser for opplevelsen. Denne erfaringen som er kroppslig forankret, trenger ikke være en del av vår bevisste tanke. Merleau-Ponty påpeker at vår væren har en intensjon. I dette vil også fremtiden kunne spille en rolle for opplevelser her og nå.

³¹ I *Kroppens fenomenologi* gjennomgår Merleau-Ponty kroppen som et sansende, persiperende, handlende, følende og talende fenomen. Hans syn er at kroppen utgjør en enhet eller syntese, hvor alle dens deler står i indre forhold til hverandre og i forhold til verden som omgir den (Østerberg, 1994, s. VIII).

Tidsaspektet er et viktig moment i forhold til mitt kunstverk som kommer til liv gjennom øyeblikkene der betrakter trer inn i landskapet som en del av installasjonen. Uten betrakter finnes det ingen nærværseffekter. Det kvantitative i nærværsopplevelsen vil også komme i betraktning i forhold til utforming av verket. Videre har verket en midlertidig karakter som vil kunne ha betydning i forhold til opplevelsen av landskapet i ettertid. Dette kommer jeg tilbake til i drøfting i forhold til eget prosjekt.

Til slutt i dette kapitlet vil jeg belyse nærværskonseptet ytterligere ved å se nærmere på hvordan nærværskonseptet kommer til anvendelse på andre fagområder.

4.5 Aktuell bruk av nærværskonseptet

Ved nærmere undersøkelse av begrepet *nærvær*, finnes i hovedsak en kobling til medisin og psykisk helse. Det finnes faktisk en egen tilleggsutdanning innen oppmerksomt nærvær hvor målgruppen er helse- og sosialarbeidere, leger, psykologer, ledere og pedagoger. Men også innenfor gudetro og åndelighet, etikk, estetikk og arbeidsliv benyttes nærværskonseptet flittig. Ordet nærvær blir også i stor grad satt sammen med andre ord som understreker den aktuelle betydningen av begrepet. Et søk på nærvær i norsk Wikipedia, viser at begrepet fremkommer med adjektivet *oppmerksomt* foran. *Oppmerksomt nærvær* forklares her med det engelske uttrykket *mindfulness*; evnen til å være våken i nået³².

4.5.1 Kroppslig nærvær

Psykolog og professor Per-Einar Binder³³ forteller i boken *Et Oppmerksomt liv – om relasjon, kropp og nærvær i eksistensens psykologi (2011)* om hvordan kroppslig oppmerksomhet viser vei til følelsene. Hans interesse for oppmerksomt nærvær er knyttet til den konkrete personlige og profesjonelle anvendelse av ”nærværsovelser” innenfor klinisk psykologi og forskning. Øvelsene har røtter i buddhistisk psykologi.³⁴ Binder skriver at kroppslig

³² Selv om jeg opplever begrepet *mindfulness* som noe populistisk og noe annet enn det nærværskonseptet jeg har fokus på, er det likevel riktig å ta med en del om dette. Det skyldes den nære tilknytning dette begrepet har til sammenhengen mellom *kropp og psyke*. Kropp og sinn er ikke atskilte enheter og må sees i sammenheng (Merleau-Ponty, 1994).

³³ Per-Einar Binder er dr.psychol., professor og instituttleder ved Institutt for klinisk psykologi ved Universitetet i Bergen. Hans forskningsområde er menneskers endrings-, bedrings- og utviklingsprosesser. Binders forskning og kliniske praksis er forankret i eksistensiell, relasjonell og emosjonsorientert psykologi (Binder, 2011, omslaget).

³⁴ Amerikaneren Jon Kabat-Zinn (1990) har hatt stor betydning for de siste års interesse for oppmerksomt nærvær innenfor psykologi og medisin. Han har utviklet terapeutiske kursprogram og en rekke

oppmerksomhet i forhold til følelser har lenge vært et tema for emosjonspsykologien.³⁵ Nyere forskning, blant annet nevrologen Antonio Damasio teorier om hvordan følelsesbevissthet alltid vil være knyttet til sansninger av kroppens tilstand, har økt interessen for temaet de senere årene. ”Det å bli oppmerksom på den kroppslige sansingen av situasjonen vi er i, gjør følelsesopplevelsen dypere” (Binder, 2011, s. 56).

Gumbrecht hevder at det dominerende metafysiske verdensbildet delvis baserer seg på et ”tap av verden”. Dette uttrykket referer seg til en følelse av at vi ikke lenger er i kontakt med tingene i verden. Binder bygger på Heidegger når han snakker om å finne frem til en form for oppmerksomhet som bringer oss til væren. Når vi gir slipp på hverdagens prosjekter, trer virkeligheten frem på en annen måte. ”Sansningen av kroppen i møtet med tingene rundt gjennom syn, lyd, berøring og pust, oppmerksomhet på hvilke følelser og tanker som er i oss, får lov til å være en enhet” (Binder, 2011, s. 223).

Vår eksistens er grunnleggende kroppslig og vi er uløselig bundet sammen med naturen rundt oss. Merlau-Ponty (1994) beskriver hvordan vi alltid er tilstede som sansende vesener i en fysisk virkelighet. Vi anvender tingene rundt oss som en forlengelse av kroppen og en utvidelse av våre muligheter. Samtidig har vi aldri levd tryggere enn vi gjør nå. Sikkerheten kommer først, uansett hvor vi er eller hva vi foretar oss. Og vi forventer denne tryggheten. Samtidig eksponerer media en voksende trend av ulike aktiviteter og konkurranser der utviklingen går mot det ekstreme, gjerne i møte med sterke naturkrefter. Kanhende tyder dette på en fornyet erkjennelse av behovet for fysisk utfoldelse og mestring og en økt oppmerksomhet mot virkeligheten som omgir oss. Gumbrecht understreker at nærværeffekter ikke er å finne i vår dagligdagse verden. Nærvær er å finne i direkte sanselige opplevelser i distanse fra hverdagen (Gumbrecht, 2004, s.101).

4.5.2 Åndelig nærvær

Uavhengig av tro, har mennesker i alle tider gitt uttrykk for en følelse av å være del av en større guddommelig helhet, særlig i forbindelse med mektige naturopplevelser. Binder refererer til Kabat-Zinn (1990) og Kornfield (2009) når han snakker om hvordan mennesker,

behandlingsformer som er basert på nærværsmeditasjon og oppmerksomhetsyoga. Den vestlige bruken av nærværsmeditasjon er ikke knyttet til buddhistisk religion (Binder, 2011, s. 61).

³⁵ Psykolog og filosof William James introduserte dette temaet allerede i 1884 (Binder, 2011, s. 56).

gjennom årtusener, har funnet måter å styrke sin evne til nærvær og tilstedeværelse på.³⁶ Noen av disse metodene kalles meditasjon. Innenfor buddhistisk psykologi er det lange, empiriske tradisjoner for slikt. Oppmerksomt nærvær kultiveres gjennom øvelser med observasjon av egen erfaring i øyeblikket, vanligvis med støtte i et forankret oppmerksomhetsfokus på pust eller kropp.³⁷

Innenfor religion og Gudstro er nærvær et mye benyttet begrep. Gjennom bønn søker den troende et nærvær med Gud. Åndelig veiledning handler kanskje nettopp om å få hjelp til å øve opp en oppmerksomhet i forhold til Guds nærværet. Naturopplevelser er også kjent for å kunne fremkalle en form for åndelig nærvær. Romantikken (rett før 1800-tallet) som oppsto som en reaksjon på opplysningstidens ensidige dyrking av fornuften, er den kunsthistoriske retning som nok i størst grad har synliggjort dette. Mye av den romantiske tenkningen er i slekt med panenteisme: Det vil si at Gud er i alt, eller alt er i Gud.³⁸

Gjennom Gumbrechts sammenstilling av nærvær og Heideggers uttrykk *Sein*, forteller Gumbrecht at omgivelsene lurte på om han var blitt en religiøs tenker (Gumbrecht, 2004, s.145). Begrunnelsen er at Gumbrechts lengsel etter nærvær og intensivert kontakt med tingene i verden, syntes større enn det som er mulig i dagens verden. Hans ønske ble opplevd som transcendentalt (sst., s. 146). Gumbrecht sier selv at begrepet *Sein*, forstått som ”tingene i verden blottet for konseptuelt nettverk”, verken impliserer eller trenger (eller ekskluderer) en referanse til ”liturgisk praksis”³⁹ (sst., s. 148). Samtidig må Gumbrecht erkjenne at den sene Heideggers perspektiver på *Seins* historie og mulighet (eller umulighet) for en avdekking av *Sein*, helt klart heller mot teologien. Dette begrunnes ved at Heidegger betegner bevegelsen som veksler mellom mulighet for avdekking av *Sein* og umulighet for at det skal skje, å være utenfor menneskets rekkevidde i tanke og kunnskap. Derfor er den, i hvert fall potensielt, et ”mysterium fra en ukjent kilde” (sst., s. 149).

³⁶ (Binder og Vøllestad, 2010)

³⁷ Et fritt Google-søk på ordet nærvær, gir blant annet en link til nettsiden nfon.no – norsk forening for oppmerksomt nærvær i helse, utdanning og forskning. Her forklares nærvær slik: ”Oppmerksomt nærvær eller ”mindfulness” er en bestemt form for oppmerksomhet. Det handler om å være helt og fullt oppmerksom på det som skjer i øyeblikket.” I den videre forklaringen står det at vi ofte blir oppslukt av ytre aktivitet eller egne tanker og så mister vi opplevelsen av øyeblikket. Gjennom nærværstrening kan man ta øyeblikkene tilbake slik de er, og samtidig observere både det som skjer og egne reaksjoner på dette (Oppmerksomt nærvær Norge, 2013)

³⁸ Panenteisme er en del av religionsfilosofien som gjorde seg gjeldende på 1900-tallet og som er tanken om at Gud gjennomtrenger alt, men selv ikke er identiske med det ettersom Gud er transcendent (Panenteisme, 2013)

³⁹ ”Liturgisk praksis” henviser i denne sammenhengen til forklaringen: på grensen mellom en teologisk tankegang og en subtil avgudsdyrking.

5 Kunst som produserer nærvær

Dette kapitlet er todelt. Aller først vil jeg plukke opp tråden fra innledningen der jeg forklarer min oppfatning av nærværsbegrepet gjennom beskrivelsen av verket *The Paradise Institute*. Jeg vil her presentere Cardiff & Millers verk *Alter Bahnhof VideoWalk* som jeg opplevde gjennom masterstudiets besøk til Kassel høsten 2012. Videre vil jeg ta med en lignende erfaring fra en studietur til Berlin i masterstudiets første semester. Før jeg kommer til disse eksemplene, vil jeg gjøre rede for begrepet performativitet ved hjelp av Siemke Bömisch.⁴⁰ Performativitet representerer et syn på betrakters perseptuelle muligheter som er relevant både for eksemplene jeg kommer med og for mitt eget skapende arbeid.

Andre del av kapitlet er viet John Cages⁴¹ kunstnerskap slik det beskrives av Mia Göran i avhandlingen *Sansningens poetikk* (2009). Han får en særlig rolle i dette kapitlet fordi jeg opplever hele hans praksis som en produksjon av ulike former for nærvær. Filosofien som ligger til grunn for hele hans kunstneriske virke, er godt egnet til å illustrere Gumbrechts prosjekt og denne oppgavens problemområde. Göran forteller at hennes formål med avhandlingen til syvende og sist er å identifisere de transcendent øyeblikkene (Göran, 2009, s. 235). Disse øyeblikkene sammenstiller jeg med Gumbrechts beskrivelse av nærværseffekter.

5.1 Performativ tilgang til nærværsopplevelse

Eksemplene som jeg nå vil trekke frem har til felles en form for performativitet i forhold til betrakterens rolle i verket. Dette peker på kunstformer som er produktive, der betrakteren bli en deltaker i stedet for en utenforstående besruer. Avstanden mellom deltaker og verk smelter bort. Deltakeren blir en del av verket som befinner seg i et grenseland mellom kunst og virkelighet. Dette perspektivet på betrakter er relevant i forhold til mitt prosjekt som handler om en sensorisk tilgang til opplevelse der distansen mellom betrakter og verk er borte.

⁴⁰ Siemke Bömisch jobber som førsteamanuensis ved Institutt for visuelle og sceniske fag ved Universitetet i Agder og er en av veilederne på studiet master i kunsthøgskolen. Hennes doktorgradsavhandling fra 2010 er et bidrag til performativ teori og analyse.

⁴¹ John Cage (1912-1992) var en amerikansk komponist og musikkteoretiker hvis allsidige kunstnerskap også inkluderte litterært arbeid i tillegg til installasjonskunst, performance og annen scenekunst. I begynnelsen av 1950-tallet skjedde det en endring i Cages estetiske praksis til fordel for en eksperimentell og sanselig tilnærming som skulle komme til å forme hans helt spesielle form for estetiske praksis (Göran, 2009, s.4-5).

"I do not see [space] according to its exterior envelope; I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me"

(Merleau-Ponty sitert i Bishop, 2005 s. 50).

I mitt installasjonsprosjekt står betrakteren i sentrum for det jeg ønsker å skape. Den skulpturelle formen skal virke sammen med stedet og skape en helhetlig opplevelse for betrakteren. Denne opplevelsen er avhengig av betrakterens bevegelser og vil være knyttet til individuelle preferanser og oppfatninger. Målet mitt er at betrakteren skal oppleve et nærvær på stedet som utløses eller forsterkes i møte med den skulpturelle formen. Dette tilsvarer et desentralisert perspektiv der den skulpturelle formen i seg selv er av underordnet betydning. Betrakterens interaktivitet og sensorisk, kroppslige persepsjon i møte med kunstobjektet kan også forklares ved hjelp av begrepet performativitet.⁴² Siemke Böhmisch kobler denne formen for performativitet til Gumbrechts fokus på nærvær ut fra deres sammenfallende motstand mot metoder som ensidig fokuserer på betydningsproduksjon (Böhmisch, 2010, s. 30). Gjennom dets kroppslige orientering står performativitetsbegrepet i sammenheng med Gumbrechts oppfatning av nærværproduksjon. For betrakteren innebærer det performative derfor et skifte i persepsjon⁴³ fra en sedvanlig fortolkende holdning til omgivelsene til en åpen og kroppslig forankret sanselig bevissthet. Verkene jeg nå skal fortelle om er godt egnet til å illustrere dette.

Alter Bahnhof VideoWalk

Cardiff & Millers verk *Alter Bahnhof VideoWalk* er et stedsspesifikt videoverk som ble laget til Documenta 13 i Kassel (2012). Dette verket oppleves først utenfra ved at man som besøkende i jernbanestasjonens vrimlehall, blir en del av omgivelsene for deltakere i verket. Det man ser, er enkeltpersoner som går og står rundt omkring med høretelefoner og en skjerm foran ansiktet, oppslukt i sin egen opplevelse. Som deltaker får man utdelt en ipod og så starter det hele ved at man trykker play og en behagelig stemme inviterer til en tur rundt i den gamle jernbanestasjonen. Man blir ledet gjennom stasjonen av den nære stemmen på øret som forteller historier fra fortiden som knyttet seg til stedet, samtidig med at man hele tiden går gjennom de samme stedene som blir snakket om og vist på filmen. Stemmen veksler mellom

⁴² Jeg har i en tidligere note forklart performativitet gjennom Fischer-Lichtes begrepspar materialitet versus tegnfunksjon og umiddelbar virkning versus tolkning. Performativitetsbegrepet kan også sees som en tilnæringsmåte som setter fokus på et kroppslig språk.

⁴³ Persepsjon i denne sammenhengen regnes som alle former for forestillinger, fornemmelser eller sanseintrykk.

personlige betraktninger og minner og glimt fra stasjonens rolle i jødedeportasjon og andre hendelser. Absurde situasjoner viste seg på den lille skjermen foran meg samtidig som man, i sidesynet, ser de samme omgivelsene, fylt med andre mennesker i den virkelige verden. Lyden av stemmen i øret blander seg med virkelig lyd inne i jernbanehallen. På et tidspunkt skjer det et brudd i historien ved at stemmen forsvinner, skjermen begynner å varsle lite batteri og bildet forsvinner. Man rekker å tenke ”å nei, er det mulig?” før stemmen kommer tilbake og kunngjør behovet for å skifte batteri. Så fortsetter turen.



*Alter Bahnhof VideoWalk*⁴⁴

Noen elementer, som for eksempel batteriutladningen, virket malplasert eller unødige i forhold til det stedsrelaterte uttrykket. Men *Alter Bahnhof VideoWalk* hadde absolutt sine spennende øyeblikk der virkelighetens omgivelser, gjennom min fysiske tilstedeværelse, fusjonerte med verkets narrative uttrykk.

Gehörte Stadt

Kunstprosjektet *Gehörte Stadt* dreier seg ganske enkelt om å ”se” Berlin med bind foran øynene, geleidet av en veileder. Med skjerpet hørsel og årvåkne sanser, blir det en opplevelse av byen utenom det vanlige. I en drøy halvtime kan opplevelsen av lyd, lukt, sansing og bevegelse skape en rekke mentale bilder i hodet. Fraværet av syn forsterker lydbildet og gjør opplevelsen mer detaljorientert. Over trafikkstøyen legger man merke til en sykkel som triller



forbi, fragmenter av samtaler fra forbipasserende og lyden av en bjeffende hund i det fjerne. Man hører skrittene til de som går foran og bak. Man kjenner lukten av mat og brosteinene under føttene i en stille bakgate, der lyden av rislende vann overskygger alle andre lyder når man kommer nærmere. Greiner sveiper lett gjennom håret i noe som minner om en park og usikkerheten

hogger til i kroppen i møte med trapper og fortauskanter. Man kan også kjenne på en frihetsfølelse i det å bli ledet trygt gjennom gatene av veileder mens man selv kan gi slipp på kontrollen og bare nyte byen som en helt spesiell sanseopplevelse.

⁴⁴ *Alter Bahnhof Videowalk*, 2012

Verket avsluttes med en form for konsert og en samtale om bakgrunnen for prosjektet og opplevelser i verket der musikere, deltakere og veiledere deler sine erfaringer med hverandre. Dette er lagt opp som en del av verksopplevelsen. Denne samtalen bar preg av en inkluderende og genuint interessert holdning, men jeg opplevde det etter hvert som en form for uttøring av den estetiske opplevelsen. Turen i blinde hadde gitt meg mange inntrykk, tanker og følelser i kroppen som jeg ikke hadde behov for å sette ord på. Opplevelsen var nok i seg selv.

Disse eksemplene har jeg tatt med fordi verkene handler om en skjerping av sansene og en bevisstgjøring om våre omgivelser. John Cage var også opptatt av dette og benyttet seg av ”virkelig lyd” som et viktig virkemiddel i sine komposisjoner. Form og sammensetningen av momenter som utgjør verket, er viktig for helheten av opplevelsen. En refleksjon rundt avslutningen av byvandringsopplevelsen er interessant. Oppsummeringssamtalen fungerte ikke for meg. Tvert i mot opplevde jeg at den gode stemningen jeg hadde i kroppen og de mentale bildene som var skapt, forsvant i takt med den verbale formidlingen av verket og de andres opplevelser. Byvandringens direkte opplevelse av virkeligheten, med forsterkede sanser og i relasjon til et annet menneske innbød ikke til fortolkning. Jeg mener at dette henger sammen med opplevelsens sensoriske karakter. Men det er også en subjektiv, individuell betrakning.

På samme måte synes jeg at opplevelsen av *Alter Bahnhof VideoWalk* tapte seg i forhold til de momentene som brøt med flyten i historien om og på stedet. Det magiske i opplevelsen av verket, var nettopp det å balansere på grensen mellom virkelighet og fiksjon gjennom verkets narrative opplevelse. Bruddet (”batteriutladningen”) forskjøv balansen og brøt denne innlevelsen. Samtidig forsvant en dimensjon i den sensoriske forbindelsen til stedet Alter Bahnhof.

5.2 John Cages nærværprosjekt

Denne siste delen av kapitlet om kunst som produserer nærvær har fått overskriften John Cages nærværprosjekt. Selv om Cage ikke selv formulerte nærvær som det overordnede målet med sin estetiske praksis, forbinder jeg hele hans kunstnerskap med elementer som inngår i denne formen for sanselig tilstedeværelse.

I anledning 100 års dagen for John Cages fødselsdag dedikerte Academy of Arts i Berlin et års langt program fra hans liv og virksomhet med tittelen *A Year from Monday - 365 Days Cage*.⁴⁵ Programmet startet på Cages 99 års dag 6. September 2011 og ble avsluttet på samme dato året etter. På vår studiereise til Berlin, fikk vi anledning til å besøke noen utstillinger som var del av dette programmet. I denne oppgaven har jeg ikke tatt med beskrivelser fra dette besøket, men fokuserer i stedet på å skape en oversikt over Cages estetiske filosofi gjennom beskrivelse av hans arbeidsmetoder illustrert ved noen helt sentrale verk.

Cages komposisjonsteknikker skaper verk som går på tvers av konvensjonene og det forventede. Dette medfører en destabilisering av publikums oppmerksomhet som gir mulighet for en ny type erfaring. I stedet for en fortolkende forventning om situasjonen, kan individet gå i prosess med situasjonens materiale som et sansende vesen. Materialet kan inkludere lyd, handlinger, billedmedier, gjenstander og tilfeldige hendelser. Mia Göran forklarer destabilisering som en del av Cages *nullstillingspoetikk*, også kalt tegnrensning.

Det Cage gjør, er å forstyrre og bryte ned denne etablerte strukturen i vestlige kulturers tegnsystemer. Disse manifesterer seg i institusjonaliserte oppmerksomhetsformer. Formene består av ulike lyder, ting og vesener som plasseres inn i meningssammenhenger (Göran, 2009, s. 153-154). Nullstillingsprosessen er basert på idéen om å komme i kontakt med sansningens prosesser *før* det kulturelle subjektet har tolket dem i henhold til kulturelle innlærte skjemaer (sst., s. 3). Hensikten er å skape et fritt grunnlag i møte med gjenstander slik at gjenstanden kan fremstå som den er, rent materielt eller individuelt erfaringsmessig. Dette tilsvarer Gumbrechts beskrivelser av en nærværskultur.

Gjennom *tilfeldighetsprosedyrer* (tilfeldige hendelser satt i system) iverksatte Cage en prosess der individet skulle være åpent for alle mulige tolkninger og erfaringskvaliteter uavhengig av kulturelle og personlig innlærte erfarings- og handlingsmønstre (Göran, 2009, s. 155).

Kroppen var forstått som oppløst i en sansende organisme i interaksjon med sine omgivelser uten klare grenser mellom kognitive og sansende evner (sst., s. 3). Ved fristilling av en sansende fremgangsmåte gjennom nullstillingsprosessen, var målet å oppnå øyeblikk av rent, sanset nærvær (sst., s. 4).

⁴⁵ Filmklipp som omhandler jubileumsutstillingen for John Cage i Akademie der Künste i Berlin: (*A year from monday – 365 Days Cage* at Akademie der Künste, Berlin, 2011)

5.2.1 Modernismens rutenett

Et sentralt begrep for det grunnleggende konstruksjonsprinsippet i Cage poetikk er *rutenett*. Cage var klart påvirket av den modernistiske tanken om ”ren” materialitet. Gjennom den amerikanske kunsthistorikeren Rosalind Krauss undersøker Göran det fenomenet at bilder med rutenettmotiv har fått en fremtredende plass i modernismens billedkunst (Göran, 2009, s. 15). Krauss forklarer rutenettet som en estetisk strategi for å etablere et kreativt nullpunkt (sst., s. 17). Rutenettet er uttrykk for en poetikk som vil nullstille både verkets referensielle, konseptuelle språkspill og kunstneren selv som en reproduserende aktør i dette spillet. Ut fra dette kan man se repetisjon som gjentatte kunsthandlinger som har som formål å finne en metodisk, kall det gjerne rituell, inngang til en nullstilt, kreativ tilstand (sst., s. 21).

”Rutenettet er utflatet, geometrisk, ordnet, og på denne måten er det anti-naturlig, anti-mimetisk og anti-virkelig. Det er slik kunsten ser ut når den vender ryggen til naturen. I den flatheten som er et resultat av rutenettets koordinater, er nettet en måte å sprengte det virkeliges dimensjoner på og erstatte dem med en lateral spredning av én enkelt overflate. Rutenettets regelmessighet er ikke et resultat av imitasjon, men av en estetisk forordning” (Krauss sitert i Göran, 2009, s.16).

Innenfor den tradisjonelle musikken bar rutenettet med seg en nullstilling av formtenkning og forestilling om tid. Den rutenettbaserte strukturelle organiseringen av materialet følger ikke en lineær logikk men danner en form for *romlighet* der auditive skulpturelle konstellasjoner kan oppstå og oppløses (Göran, 2009, s. 32). Den styrende relasjonslogikken bygd på spenning og avspenning ble erstattet av en utflatet struktur med serialisering av tonehøyder og parameterinndeling av lyden i anslag og styrkegrad.

I følge Göran konstaterer Krauss også at de fleste kunstnere i rutenettets estetikk slett ikke uttalte seg om teknikk og materiale, men om ånd og om kunstverket som åndelig passasje (Göran, 2009, s. 27). Med nullstillingsprosessen søkte Cage seg mot et estetisk område der sansende kvaliteter også kan tolkes som åndelige kvaliteter. ”Det vitenskapelige og det åndelige møtes derved som to uforenelige standpunkter i rutenettets konstruksjon” (sst., s. 28).⁴⁶ Denne situasjonen kan sammenlignes med Gumbrechts beskrivelser av Heideggers *Sein*, der mulighetene for avdekking av *Sein* opplevels som noe transcendentalt.

⁴⁶ Cages filosofi var påvirket av både indisk filosofi og zenbuddhisme. Den lankesisk-amerikanske kunstviteren Ananda Coomaraswamys kritikk av vestlig kunsttradisjon og vestens sekulariserte og individualiserte persondyrking, var av stor betydning for Cage. Han førte dette synet tilbake til tapet av en grunnleggende åndelig dimensjon (Göran, 2009, s.64).

”Forestillingen om, og søken etter, et sansende nærvær før persepsjon og erfaring, kan forståes som en inngang til et metafysisk, åndelig rom. Her møtes tid, rom og evighet som skaperøyeblikk og vitalistisk kraft. På den måten bærer nullstillingsprosessen også i seg den religiøst særpregede opplevelsen av overgivelse uten kontroll” (Göran, 2009, s. 28).

5.2.2 Music of Changes

Music of Changes (1951) er et Cage-verk som er et resultat av en systemisk prosess, som skulle erstatte den tradisjonelle komposisjonsprosessen. Det som skulle drive systemet fremover, var en regelstyrt handlingsorden regulert av et tilfeldighetssystem. Cage hentet sin metode for komposisjonsprosessens tilfeldighetsoperasjoner fra den kinesiske orakelboken I Ching. I Ching er bygd opp som et koordinatsystem med 64 ruter og fulgte derfor rutenettets logikk. Dette kartet inngår i et orakelsystem der hver av de nummererte rutene beskriver forskjellige livssituasjoner. Veldig forenklet fungerer systemet gjennom kast av mynter som bestemte rutevalgene. Myntene adderes og skaper til slutt et heksagram som videre deles og tolkes mot det nummererte tallkartet.

Cage brukte dette systemet ved å bytte ut bestemmelser av livssituasjoner med bestemmelser av de forskjellige parameternes elementer. Et heksagram (seks terningkast) bestemte en lyd, et annet lydets varighet, et tredje dens dynamiske anslag (Göran, 2009, s.35). Det 45 minutter lange verket besto av tusenvis av lydhendelser og metoden var en potensielt utmattende prosess. For å få utbytte av denne prosedurale fremgangsmåten, måtte Cage gi slipp på kontroll og gå inn i en ”flow” ved å akseptere det som kom. Han måtte gi opp analyserende tankevirksomhet og samtidig følge med og være parat til omstilling i møtet med nye situasjoner (sst., s. 39). Gjennom sin ensformige gjentakelse ble prosedyrene en form for *utmattelse* av tanken som hadde funksjonen av å forløse et forhøyet, bevisst sansenivå (sst., s. 40). Denne overgivelsen kan sammenstilles med Gumbrechts beskrivelse av fatning som inngang inn i en situasjon av flyt (”insularity”).

Cage opererte med to forskjellige kategorier lyd: komponert lyd og ”virkelig lyd” (hørt gjennom stillhet) (Göran, 2009, s. 33). De to kategoriene ble vektet likt i verket. Annenhver rute på I Chings nummererte kart ble fylt med lyd og annenhver med stillhet. Dette sikret en åpen struktur i lydbildet (sst., s. 37).

Cages definisjon av ”virkelig lyd” åpner opp for en udefinert kroppslig lyttet virkelighet (Göran, 2009, s. 50). Med dette problematiserte Cage relasjonen mellom kunst og det virkelige liv. Ved å bruke ”virkelig lyd” som en del av sine komposisjoner, ble musikkverk og den sansbare ”virkeligheten” koblet sammen (sst., s. 14). Lydstrukturen skulle kunne fylle to formål. Det ene er virkningen av de komponerte lydene som en lydstruktur man kunne lytte ”gjennom” til verdens lyder. Det andre er som et ”speil”, som reflekterte tilbake slik at lytteren ble seg bevisst sin egen lytting som en sansebearbeidende prosess (sst., s. 51). Cages stillhet er aktørens egen kroppslige og sansende, eksistensielle lyttende orientering (sst., s. 64). Dette svarer til en beskrivelse av et nærværsoyeblikk. Det verket som på den mest radikale måte illustrerer dette, er verket 4’33.

5.2.3 4’33 og 0’00

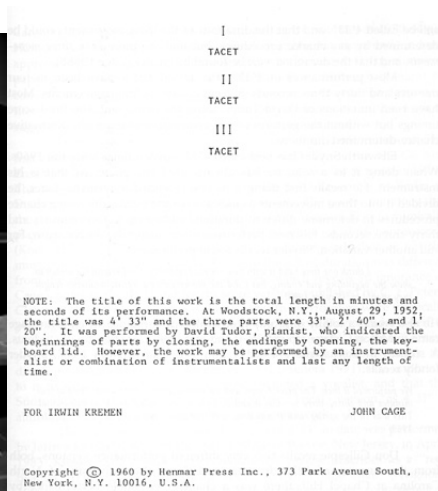
4’33 (1952) er kanskje John Cages mest omtalte verk. Tittelen refererer seg til lengden på verket; 4 minutter og 33 sekunder. Dette verket ble senere fulgt opp med verket 0’00 (1962) som markerer et skifte i Cages komposisjonspraksis mot en performativ stil. Partituret til 0’00 besto av følgende lille tekst:

”Solo to be performed in any way by anyone in a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action. With any interruptions. Fulfilling in whole or part an obligation to others. No two performances to be of the same action, nor may that action be the performance of a ”musical” composition. No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical). The first performance was the writing of this manuscript (first margination only).

This is 4’33 (No. 2) and also Pt. 3 of a work of which Atlas Eclipticalis is Pt. L”
(Göran, 2009, s. 104-105).

Det finnes to utgitte partiturer til 4’33. Göran velger å følge en utgivelse hvor tiden er proporsjonal med størrelsen av papiret det er notert på (Göran, 2009, s. 109). Verket fremstår som en tom tidsstruktur, uten komponerte lyder.

4’33 er inndelt i 3 satser av ulik tid og ble første gang fremført av David Tudor. Hans fremførelse innebar å sette seg ved pianoet, åpne og lukke lokket for hver av de tre satsene i tillegg til at han fulgte med på en stoppeklokke (Göran, 2009, s. 109). Tidsstrukturen inviterer lytteren til å rette oppmerksomheten mot lyder som oppstår i fremføringsstedets umiddelbare omgivelser. Disse ”virkelige lydene” er å anse som verkets komponerte lydhandlinger (sst., s. 108). Dette innebærer et performativt blikk på betrakterens rolle i utfordringen av verket.



Illustrasjon: Fremførelse og en verksbeskrivelse av 4'33'⁴⁷ (link til filmklipp)

Det er forståelig at 4'33 er blitt oppfattet som teater, som en ironisk gest eller et narrespill, sier Göran. Kan hende Cage var også bevisst på denne muligheten. Men i hans oppfølgende verk 0'00 finnes ikke en slik tolkningsmulighet. Partituret i 0'00 forutsetter at handlingene utspiller seg performativt i en her-og-nå situasjon (Göran, 2009, s. 111).

Cages radikale komposisjonsprosess innebærer en overgivelse til å la ting folde seg ut og ta form. Overgivelsen blir en kreativ strøm av handlende kraft som skaper et rom for umiddelbar sansning og utveksling med omgivelsene (Göran, 2009, s. 45). Den intensjonsløse handlingen er "a non-knowledge of something that had not yet happened" (sst., s. 47). Dette henspiller til ikke-fortolkende opplevelser av sanselig nærvær.

Fra 1951 arbeidet Cage ut fra det standpunkt at hvert verk skulle være et eksperiment. Hans eksperiment var å undersøke verket som en kulturell fortetning av et anskueliggjørende sansende og eksistensielt nærvær (Göran, 2009, s. 61). Ved å kalle det et eksperiment, ble verkets virksomhet løftet ut av den musikalske verktradisjonens uttrykksetetikk. Cage aksepterte ikke akademias tanker om at hensikten med musikk var kommunikasjon. I stedet ville han forandre verkets virksomhet til en tilrettelagt og akutt situasjon av kreativ utfoldelse og en utforskning av den kulturelle estetiske kroppens erfaringspotensial (sst., s. 67).

⁴⁷ (John Cage's 4'33.1952., 2012)
Because You Don't Need it in Order to hear it (2012)

Eksperimentets strategi for å sette ut av spill en automatisert respons gikk ut på å gjøre det kjente ukjent. Virkningen utløste en forhøyet energi av sansende nærvær, en akutt tilstand av å være i rommet her og nå (sst., s. 70). Benevnelsen eksperiment flytter oppmerksomheten fra verket til selve prosessen som ligger til grunn for opplevelsen.

6 Eget skapende arbeid - prosess og formidling

“Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience”
Robert Morris⁴⁸

Dette kapitlet vil skille seg noe ut fra de andre kapitlene i sin fremstillingsform. I forklaring av prosessen kan teksten tidvis ha et uformelt uttrykk. Den første delen av kapitlet skisserer utgangspunkt for prosjektet og inneholder en del grunnleggende betraktninger og plasseringer som ligger til grunn for det praktiske arbeidet. Den andre delen handler om den kunstneriske prosessen og viser eksempler på hvordan det praktiske arbeidet er strukturert gjennom begrepsarbeid, skisser, modeller, forutsetninger og vurderinger. Siste del av kapitlet handler om formidling i forhold til det praktiske arbeidet.

6.1 Grunnlaget for det skapende arbeidet

Jeg starter med å gjøre rede for inspirasjon og utgangspunkt for kunstverket. Videre forklarer jeg litt om mine grunntanker i forhold til form og uttrykk og viser tilknytningen til kunstfaglig teori som jeg trekker veksler på i arbeidet. Det er i særlig grad Claire Bishop⁴⁹ jeg støtter meg til i disse forklaringene.

6.1.1 Stedsbestemt inspirasjon

Inspirasjon til arbeid med masterprosjektet fant jeg på monteringsstedet for pilotprosjektet *Utenfor-Innenfor*. Stedet kan beskrives med ord som *himmel, vind, hav, bølger, svaberg, åpent, luftighet, frihet og bevegelse*. Min egen opplevelse av å være på dette stedet er *ro, balanse, frihet, fysisk nærværenhet og mental tilstedeværelse* i kontakt med naturelementene. Jeg kjenner på en slags *flyt* ved å være i dette landskapet, en følelse av at jeg er en del av bevegelsene som omgir meg.

⁴⁸ (Tate, 2013)

⁴⁹ Claire Bishop (f. 1971) er en amerikanske kunsthistoriker som arbeider som professor i kunsthistorisk avdeling ved City University of New York. Det er hennes bok *Installation art* fra 2005 som jeg benytter som referanse i denne oppgaven.



Som nevnt i forklaringen av problemformuleringen, innebærer det at verkets idé er basert på min reaksjon på dette stedet, at jeg jobber med et *stedsbestemt* verk. I motsetning står prosjekter som er stedsdominante (site-dominant). Dette er prosjekter som lages (i studio) uten hensyn til sted som de skal plasseres. Pilotprosjektet der formen ble inspirert av Karantenebukta og deretter flyttet til hit Østre lyskaster er en tredje variant. Denne typen verk definerer Robert Irwin som stedsjustert (site-adjusted). Selv om verket er laget med utgangspunkt i et bestemt sted, er det likevel mulig å relokalisere det uten at meningen går tapt (Bishop, 2005, s. 57). Det er ikke umulig at formuttrykket i mitt masterprosjekt også kan flyttes til et annet sted og likevel skape en opplevelse av nærvær. Det vil i så fall bety en dreining mot et stedsjustert verk.

Jeg opplever mitt verk som både stedsbestemt og stedsspesifikt. Det stedsspesifikke innebærer at meningen med verket må sees i sammenheng med stedet det er montert. Målet med mitt verk er å skape nærvær gjennom å forsterke stedets kvaliteter. Disse kvalitetene representerer dermed den meningsbærende idéen i mitt arbeid.

Det er først og fremst de særlige kvalitetene ved dette stedet som tiltaler meg. Ut fra beskrivelsen himmel, vind, hav, bølger og svaberg burde jeg kanskje kunne velge hvilket som helst svaberg ved sjøen. Men denne beskrivelsen viser ikke hele bildet. Konteksten til opplevelsen på svaberget innbefatter også turen ned dit, forbi bunkere og minner fra krigens dager - gjennom materialitet som rommer hendelser som har skjedd akkurat der og ingen andre steder. For meg har plassen i tillegg fått en ekstra dimensjon gjennom det forrige kunstprosjektet. Den skulpturelle formen gjorde noe med opplevelsen av stedet mens den var

der. Den er borte nå, men den sanselige opplevelsen den skapte er fortsatt en del av meg og min opplevelse av stedet.



Bildet til venstre viser utsikten mot svaberget fra et punkt rett ved bunkeren Østre lyskaster. Dette stedet ligger ytterst mot sydvest på Odderøya. Pilotprosjektet *utenfor – innenfor* ble montert i området rett til venstre for venstre billedkant. Til høyre for skikkelsene på bildet, sees et litt mørkere felt helt fremme mot vannet. Dette er en liten odde som stikker seg frem helt nederst i vannkanten.

På midterste bilde står jeg på den lille odden. Det er her jeg ønsker å montere installasjonen. Lengst ut mot havet. Jeg er 175 cm høy. Installasjonen skal være 5meter høy – nesten 3 gang så høy som meg. Det vil gi en luftig og åpen form.

På monteringsstedet er det flere praktiske hensyn å ta. Installasjonen skal først og fremst kunne monteres på en trygg måte. På svaberget vil installasjonen stå fritt ut mot havet. Der vil den ikke skape konflikt med områdets verneverdige konstruksjoner og minnesmerker. Jeg er opptatt av at monteringen skal medføre minimal inngripen i naturen. Gjennom søknad om monteringsstillatelse, fikk jeg godkjenning til å sette ned en monteringsbolt i fjellet. Når det er

sagt, oppsto det flere praktiske og prinsipielle problemstillinger i forhold til montering av installasjonen. Jeg kommer tilbake til dette i delen som omhandler utvikling av arbeidsprosessen.

De to prosjektene jeg har jobbet med på samme svaberget har hatt forskjellig idémessig utgangspunkt. Sammenlignet med pilotprosjektets trange og omsluttende stillhet, hvor kun blikket var fritt til å beveges, bringer masterprosjektet med seg større grad av bevegelse. *Utenfor-innenfor* sto i kontrast til monteringsstedets åpne landskap, mens idéen bak masterprosjektets skulpturelle installasjon er å virke forsterkende på stedets kvaliteter. Dette vil naturlig nok gjenspeile valg av materiale og form.

6.1.2 Formmessige grunntanker

Målet for arbeidet er å skape et kunstverk som skaper nærvær gjennom en forsterket opplevelse av stedet. Oppgavens teori har vist at betrakterens tilgang til et slikt nærvær forutsetter en åpen og performativ holdning. Det å koble ut tanken kan oppleves som å oppgi en kontroll det kan være vanskelig å gi slipp på. Å fri seg fra fortolkning i møte med kunst kan derfor være problematisk. Dette er kanskje den største utfordringen jeg har i forhold til utformingen av den skulpturelle formen. Formen må ikke utformes slik at den oppfattes som klart semiotisk og dermed blir gjenstand for fortolkning. Samtidig er det viktig å produsere et ”objekt av interesse” slik at betrakter får hjelp til å koble ut tankestrømmen og åpne opp for et sanselig møte.

Robert Morris⁵⁰ sitat i starten av dette kapitlet knytter seg til aspekter ved minimalistiske skulpturer som kjennetegnes ved enkle, geometriske former. Merleau-Pontys fenomenologiske teorier har hatt stor innflytelse på minimalismen i kunsten. Stilen kjennetegnes ved en forenkling av form og det at verket ikke er ment å ha andre betydninger enn seg selv. Bishop fremhever spesielt to fenomener som opptrer i møte med minimalistisk skulptur. Først vil verket bidra til en økt bevissthet om relasjonen mellom verket i seg selv og rommet det befinner seg i. Det vil samtidig kaste oppmerksomheten tilbake til betrakterens egen sanseprosess (Bishop, 2005, s. 54). Prinsippene som ligger til grunn for minimalistisk

⁵⁰ Robert Morris (f. 1931) er en amerikansk billedkunstner (skulptur og konseptkunst) og forfatter som regnes som en av de fremste teoretikere på den minimalistiske stilretningen (Bishop, 2005).

skulptur tilsvarer mitt mål om et ikke-fortolkende og sansebasert verk og er derfor godt egnet som utgangspunkt for utforming av min stedsbestemte installasjon.

Inspirasjon til overflate og uttrykk



Inspirasjon til overflatebehandling henter jeg blant annet fra billedkunstner Jørgen Moe⁵¹ som hovedsakelig jobber med keramiske skulpturer. I stedet for tradisjonell glasure er formene spraylakkert med metallisk billakk i ulike farger. Jeg ønsker å benytte meg av kromlakk til min skulpturelle form. En forkromming vil gi skulpturen en funksjon av å speile sine omgivelser. Det vil kunne forsterke det luftige uttrykket i tillegg til å kaste betrakterens blikk tilbake på sin egen tilstedeværelse.

6.2 Den kreative prosessen

I denne delen vil jeg forsøke å trekke opp noen hovedlinjer i den kreative prosess og skape en forståelse for arbeidsmetodene som er benyttet og valgene som er gjort underveis. Jeg starter med å gjøre rede for idémessige utgangspunkt og går videre med å forklare den kreative prosessens hovedveier gjennom utvalgte eksempler.

6.2.1 Idé og utgangspunkt

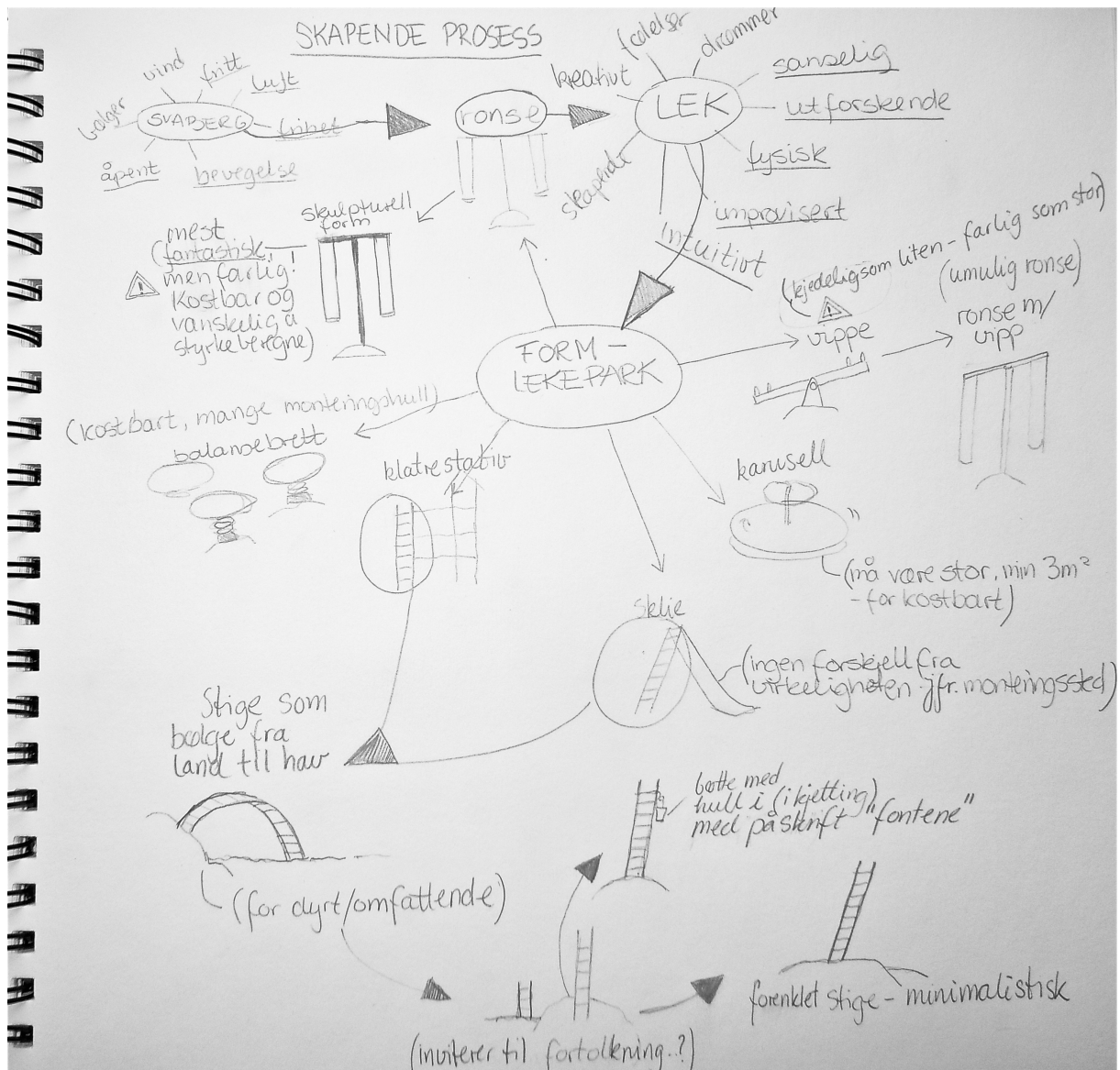
Jeg ønsker meg et skulpturelt prosjekt som befinner seg i grenseland mellom virkelighet og kunstens verden. En forvring eller dekonstruksjon av tingenes betydning slik vi normalt kjenner og bruker dem. Det må gjerne være noe som inviterer til opplevelse utenfor komfortsonen. Noe som insisterer på en bevissthet og tilstedeværelse i kroppen – et nærvær som åpner for refleksjon uten å konkludere.

⁵¹ Jørgen Moe (2013) I utstilling ” Meccano” på Sørlandets kunstmuseum høsten 2007, viste han en rekke former som fremsto som en slags hybrid av funksjonelle apparater og organiske former. Den industrielt pregede metalliske overflaten var en overraskende kombinasjon til de myke formene og utgjorde et spenningsfelt som understreket figurenes fremmedgjorthet.

Stadige besøk til svaberget ved Østre lyskaster gir et mangfold av opplevelser. Om høsten er vinden sterk og og bølgene slår mot svaberget. Det gir en stor luftgjennomstrømming som kjennes på kroppen. Luft og bevegelse gir en forsterket sensorisk opplevelse og tilstedeværelse. Er det denne opplevelsen jeg skal forsterke?

Jeg ser for meg bevegelsen i en ronse. Den vil danne en høy og luftig bue, som en leken sving i lufta. Hvordan vil det være ytterst på svaberget? Jeg tenker at en form for ronse på dette stedet vil forsterke min opplevelse av nærvær. Å ronse forbinder jeg med en umiddelbar kroppslig opplevelse og tilstedeværelse av sug i magen, glede, lekenhet, barnlighet, barndom, åpenhet, det umiddelbare, det allmenne, det kjente, det trygge, valg, tvil, våge, grenser.

Gjennom skisser leter jeg etter en form. Jeg lager tankekart og assosierer til lekeplass, rutsjebane, vippe, sandkasse, klatretau, ronse. Hva med å kombinere en vippe og en ronse? Slik utforskes hver idé frem til begreper som danner utgangspunkt for nye idéer og fordypning av disse. Fra ronse gikk veien til lek og videre derfra til assosiasjoner som sanselig, utforskende, fysisk, improvisert, intuitivt, skapende, følelser, drømmer. Dette er begreper som passer godt til utforskingen av nærvær. Fra tidligere hadde jeg med meg begrepene åpen, luftig, fritt, bevegelse. Samlet sørget disse begrepene for at lekeklassen ble utgangspunkt for utforsking av forskjellige former.

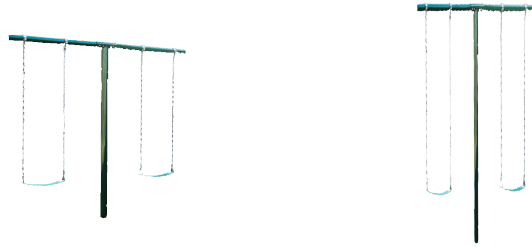


Skissen viser hovedtrekk ved den kreative prosessen som har sitt utgangspunkt i svaberget. Begrepene er sentrale for veivalg i prosessen. Jeg forfølger hver idé som en mulig vei å gå samtidig som jeg er åpen for andre idéer underveis.

Jeg vil videre starte med å skissere ronse-idéen, både fordi den var det første idéen jeg fikk og fordi dens grunntanke har fulgt meg gjennom hele prosessen, parallelt med andre undersøkelser.

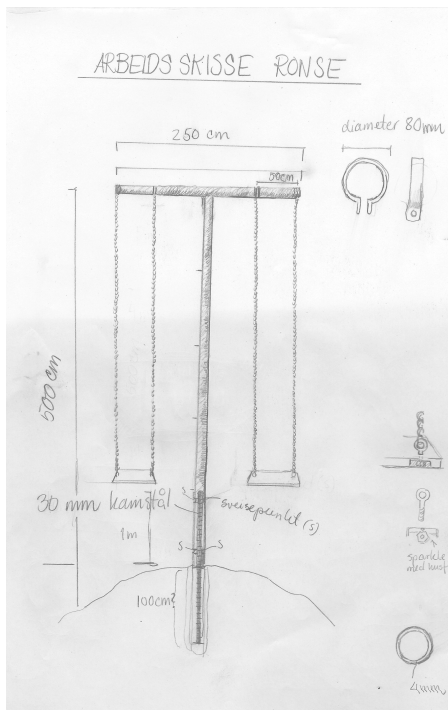
Jeg forfølger ronseidéen

Jeg starter med et søk på nettet og ser om det eksisterer en ronse tilsvarende den åpne formen jeg er på jakt etter. Jeg finner en T-form som et spennende utgangspunkt. Denne ronsa manipulerte jeg ved hjelp av photoshop for å endre perspektivet og få en skulpturell form.



Den skulpturelle formen skiller ronsa mi fra virkelighetens lekeapparat og bidrar til et luftig og åpent uttrykk. Den estetiske utformingen er viktig i forhold til opplevelsen. Jeg ønsker at formen skal være mest mulig høyreist, slank og luftig. Jeg ser for meg å arbeide i stål som er et materiale med maksimal styrke i forhold til volum. Dersom ronsa skulle være mulig å bruke, må tverrstangen være minst 125cm på hver side. Proporsjonsmessig blir da den vertikale stangen 500cm høy.

Nedenfor vises en arbeidsskisse av den ultimate ronse-skulpturen slik jeg ser den for meg i forhold til materialer og dimensjoner.



Visualisering av ronse

For å finne ut hvordan en idé fungerer, er det viktig for meg å få visualisert den på best mulig måte. Jeg starter med skisser. Når jeg har funnet frem til en form, følger jeg opp ved å lage en tredimensjonal modell. Materialvaget her styres av praktiske hensyn. Videre er det viktig å få

sett hvordan formen fungerer på monteringsstedet. Dette gjør jeg gjennom å tegne eller avfotografere formen og manipulere den inn i et bilde fra stedet. Et tredje alternativ kan være å få laget en tredimensjonal skisse. Dette kan være aktuelt i forhold til et ønske om å se formen fra flere vinkler i monteringsrommet, eller for eksempel for å animere frem mulige skyggevirkninger. Projisering av skygge kan utgjøre et viktig element i forhold til opplevelsen av verket og virkning på monteringsstedet.



1.

2.

3.

Modell av ronse

1. bilde: Tredimensjonal modell i størrelse: 50 x 25 cm

Materiale: plastør, tynn kjetting, pappør og en sokkel av tre. Formen er sprayet med kromlakk.

2. bilde: En digital tredimensjonal modell av ronsen, utarbeidet i Arcicad.

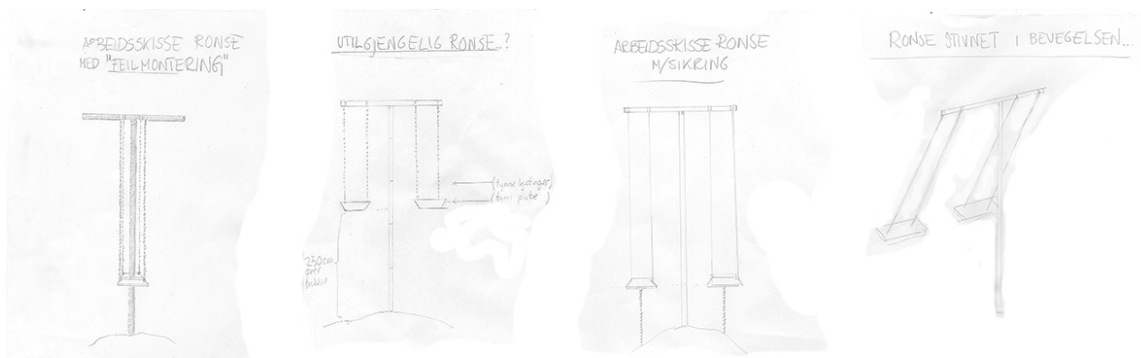
3. bilde: En bildemanipulasjon fra Photoshop der ronsen er montert inn på svaberget.

Estetisk sett og som idé, fungerer ronseskulpturen godt. Som funksjonell form er det store utfordringer i forhold til konstruksjon og sikkerhet. Konstruksjonsmessige utfordringer knytter seg til at store krefter settes i sving dersom ronsen tas i bruk. I forhold til sikkerhet, er faremomentene stor fart og høyde. Det må også tas i betraktning at publikum kan komme til å bruke verket på en annen måte enn det er tiltenkt.

Det er grove materialer og store størrelse jeg jobber med. Det kreves solid sveisearbeid i sammenføyningene og i tillegg må det foretas en beregning i forhold til belastning. Jeg er derfor helt avhengig av å koble inn erfarne fagfolk på det tekniske området. Faktisk var det ingen fagfolk som ville bekrefte at det i det hele tatt var mulig å gjennomføre et slikt prosjekt.

Beregning av ronseskulpturen for et eventuelt bruk skulle vise seg å være en for stor utfordring, og jeg ble nødt til å tenke nytt.⁵²

Skissene under viser alternativ montering av ronsen som ikke endrer på proporsjoner eller komponenter, men vil gjøre den umulig å bruke. Disse umulige ronsene hadde en annen energi enn det jeg jeg var ute etter. Jeg opplevde ikke at denne energien passet inn i min opplevelse av svaberget.



Nye veier å gå

Jeg vurderte også alternative ronser som var mye mindre i størrelse, fordi jeg i utgangspunktet hadde lyst til å skape en form som betrakter aktivt kunne ta i bruk i opplevelsen av svaberget. Det ble aldri noen god form ut av dette arbeidet. Samtidig laget jeg skisser på andre uttrykk som har i seg noe av de samme bevegelsene som ronsen. I tillegg studerte jeg lekeplassen for å finne andre mulige former som kunne gi betrakteren den opplevelsen jeg var ute etter. Strukturen i disse undersøkelsene var basert på nøkkelbegrepene som jeg har nevnt tidligere.

Også den litterære delen av oppgaven influerte det praktiske arbeidet i søket etter den skulpturelle formen. Gumbrecht snakker om hvordan et ”tap av kroppen” kan føre til at vi glemmer vår kroppslighet og våre omgivelser. Gjennom våre vaner, kan vi komme til å ”kultivere bort” den sanselige erfaringen. Barn derimot, har mye nytt de skal lære seg og er

⁵² Den luftige formen med en høyde på 5 meter, innebærer at en ronse vil gi mulighet for en svingradius som må betraktes som svært risikofylt. Med den korte tverrstangen, vil svingen i tillegg bli mindre stabil. At tverrstangen er så kort, vil gi større risiko for å treffe vertikalstangen ved litt ubalanse. Svingradiusen på ronsen vil gi muligheten for stor fart der fallhøyden kan bli stor. Landingsplassen er enten hardt fjell eller vann. Jeg kan ikke risikere at en form som inviterer til lek så fort kan føre til personskade. Tekniske modifikasjoner som ivaretar bruksfunksjonen er kanskje mulig, men vil koste for mye.

derfor bevisst sin kroppslige tilstedeværelse. På den måten er barnas lek en viktig jobb der de går i gang med å utforske verden med alle sanser. Apparater fra barnas lekeverden egner seg derfor godt som inspirasjonskilde i en prosess som handler om sanselig nærvær.

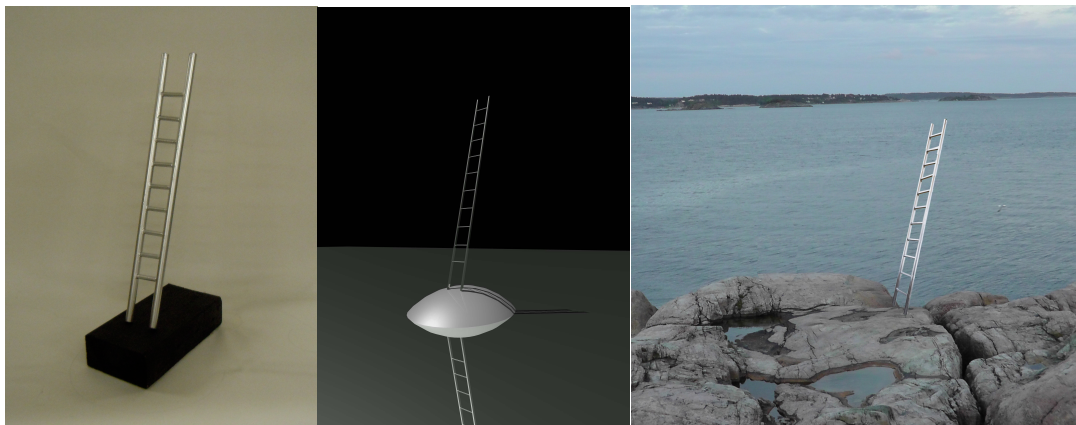


Med utgangspunkt i begrepene *utforskende* og *deltakelse* hentet fra barns lek⁵³, undersøkte jeg andre apparater fra lekeklassen. Jeg undersøkte ulike aktiviteter, men synes ofte ikke at det frie og luftige ble bevart. Det jeg sto i igjen med var klatrestativ og sklie – det som var oppe i lufta. Jeg vurderte ikke sklia som aktuell fordi den vanskelig kan fremstå som annet enn ei sklie på et svaberg. Gjennom bilder på nett og besøk i lekeparker, kunne jeg slå fast at barn elsker å klatre. Jeg prøvde først skisser av ulike plattformer, tårn og klatrestativer. Jeg sjekket også stillas på byggeplasser og vurderte om dette kunne være en løsning. Til slutt satt jeg igjen med stigen - et felles element for både klatrestativ og sklie.

⁵³ Refererer seg til skissen over skapende prosess

tanker om at stigen kan skape et større fokus på omgivelsene enn ronse-idéen fordi ronsa utgjør så mye opplevelse i seg selv.⁵⁴ Stigen vil ikke ha de sterke personlige referansene knyttet til seg som ronsa har og kroppen står dermed friere til å gi oppmerksomhet til en undersøkende opplevelse i forhold til sine omgivelser. På den annen side er det en viss fare for at stigen, med referanse til en iboende symbolsk betydning, blir oppfattet semiotisk og blir gjenstand for fortolkning.⁵⁵

Men kanskje kan et direkte møte med en stige som ”svever i løse luften” likevel åpne for en sanselig opplevelse. Heidegger gir kunst en helt spesiell rolle i forhold til mulighet for avdekking av *Sein* (Gumbrecht, 2004, s. 73). Gumbrecht konkluderer også med at kunsten (the art system) synes å ha spesielle egenskaper som sosialt system der persepsjon av mening og nærværeffekter kan skje simultant (Gumbrecht, 2004, s. 107). I lys av dette, vil stigen kunne bringe med seg en ekstra dimensjon til den estetiske opplevelsen.



1.

2.

3.

Modeller av stige

1. bilde: 3D-modell i størrelse 35 x 5 cm

Materiale: 10 mm messingrør, 5 med mer stål rundstokk og en sokkel av tre. Formen er sprayet med kromlakk.

2. bilde: En digital 3D- modell av stigen, 70 graders vinkel, utarbeidet i Arcicad.

3. bilde: En bildemanipulasjon fra Photoshop der stigen er montert inn på svaberget.

⁵⁴ I undersøkelsen av ronse-idéen, hadde jeg samtaler med mange ulike mennesker. Ronsa virker å være noe som absolutt alle har et forhold til. De fleste har gitt uttrykk for at de har minner, oppfatning og tanker direkte knyttet til akkurat denne leken. Kanskje nettopp dette er en grunn for at stigen er en bedre løsning. Kanskje ronsa vil ta for mye plass og stjele fokus fra stedet?

⁵⁵ Stigen har siden de tidligste tider hatt status som symbol for oppstigning eller nedstigning i tilknytning til noe åndelig, spirituelt eller personlig utvikling. Som eksempel kan nevnes historien om Jacobs stige som er hentet fra Bibelhistorien.

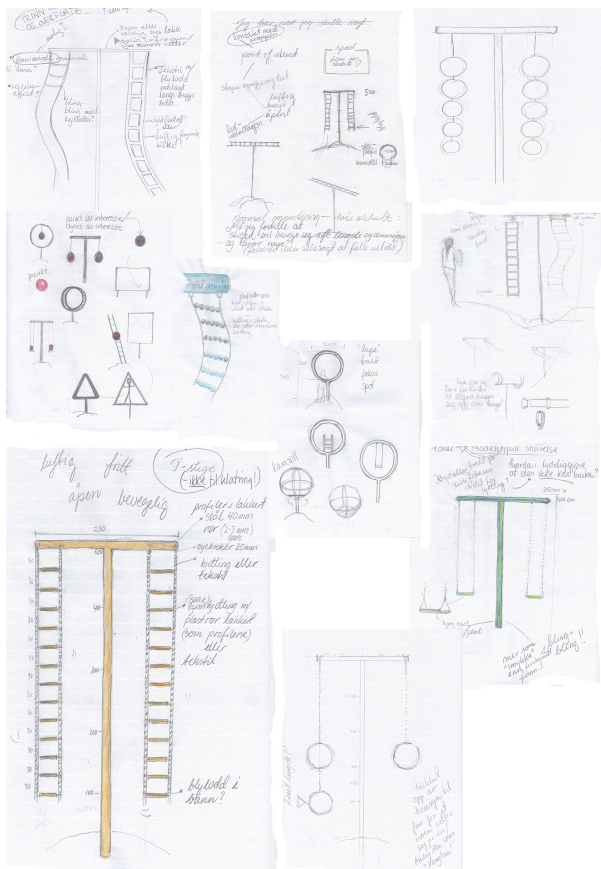
Også stigeformen skulle vise seg å støte på visse praktiske vanskeligheter. I forhold til det konstruksjonsmessige var det fullt mulig å lage en ”svevende” stige uten synlige monteringsjern som ville være solid nok til å tåle bruk. Men, det er en viss fare forbundet til klatring i stige som parkvesenet i kommunen anser som problematisk i forhold til et offentlig rom.

Som et resultat av problematikken rundt sikkerhet, bestemte jeg meg for å lage en skulpturell modell i størrelse 1:1 som ikke kan ”brukes”. Betrakteren vil dermed kunne forholde seg kroppslig til skulpturen, men hun kan ikke klatre, gyngje eller på annen måte forflytte kroppen i forhold til landskapet ved hjelp av den skulpturelle formen. Med dette som utgangspunkt, søkte jeg og fikk godgjenning av å sette opp en skulpturell form på svaberget.

Neste idétrinn

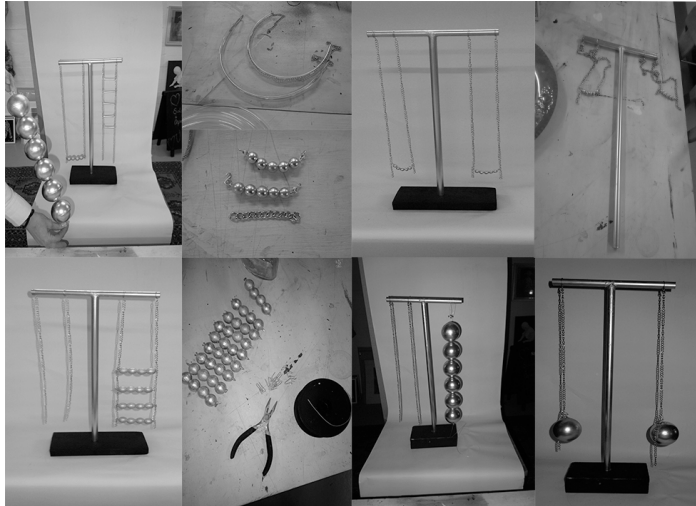
Med de nye forutsetningene, fortsatte idéutviklingen i form av skissearbeid. Jeg jobbet ut fra en bearbeidelse av T-formen parallelt med å utforske andre mulige former. Utgangspunktet var

å finne et ”objekt av interesse” eller et fokuseringspunkt som kan utløse en tilstand som åpner for en nærværsopplevelse på svaberget. Her vises noen eksempler på skisser.



Den opprinnelige T-formen tiltalte meg fortsatt med sin luftighe åpenhet. Jeg undersøkte hvordan jeg på ulike måter kunne kombinere denne formen med den enkle stigen. En sentral problemstilling i dette arbeidet var hvordan jeg kunne gjøre det klart at den skulpturelle formen ikke kan brukes, slik at ingen ville forsøke seg på å sitte eller klatre i den. Gjennom lek med materialer og i kombinasjon med andre skisser, oppsto alternativet med kuler.

I løpet av denne prosessen lagde jeg flere modeller av de ulike skissene og undersøkte materiale som kunne tenkes brukt til skulpturen. I dette arbeidet prøvde jeg ut små lekeballer av den typen som brukes i barns ballbasseng. Tanken var å teste disse som grunnlag for trinn som ikke kan tråkkes på eller sete som ikke kan sittes på.



Bildene viser hvordan utprøving av materialer og lek med T-modellen kombineres med skisser for å finne den endelige formen. Til mitt bruk var lekeballene alt for skjøre og lite egnet. Men gjennom utprøvingen brukte jeg disse ballene til å utarbeide den tredje modellen,

med en kule på hver side. Til slutt hadde jeg tre ulike modeller som utgangspunkt for min skulpturelle form; en ronse, en stige og en kuleform som vist i presentasjon tidligere i oppgaven. Kuleformen kan beskrives som en blanding av balanse og fri bevegelse som er i flyt med omgivelsene. At kulene kun henger fra ett punkt, gir mulighet for å følge vindens bevegelser i alle retninger.



Ut fra disse tre modellene, ville jeg foreta en utprøving i forhold til hvordan modellene vil fungere på monteringsstedet. Jeg startet med å utsette dem for luft i bevegelse ved hjelp av en hårføner inne på verkstedet. Etter dette tok jeg med meg modellene ut. Det var spennende å se hvordan kulemodellen kom til liv i møte med vinden ved havet. Gjennom modellen tegnes et bilde av vindens omskiftelighet som gir en uforutsigbarhet i bevegelsen som er spennende å følge.

Skulpturens form og materiale

Med utprøving av modellene unnagjort, var det på tide å i sette i gang arbeidet med materialer som er tenkt brukt i den endelige skulpturen. T-formen er 5 meter høy og 2,5 meter bred i tverrstangen. Den solide konstruksjon er grunnlaget for den skulpturelle formen. Den er enkel og åpen. Materialene er jernrør med en diameter på 52 mm som er sveiset i sammenføyningen øverst. Formen har jeg fått laget på et metallverksted ut fra min arbeidstegning. Overflaten er behandlet med kromlakk på et billakkererverksted.

Jeg liker at T-formen minner meg om en person som står med utstrakte armer og er klar for en opplevelse av verden. Ut fra denne faste formen har jeg utarbeidet tre alternative utforminger som er bevegelige. Dette gir mulighet for ulike opplevelser. Materialene i tilbehøret er som følger:

1. ronseform:

4x4 meter kjetting og 2 store lakkerte fendere. Fendernes avrundede form er lakkert i krom og skal bidra til å gi en forståelse av at dette ikke er en ronse for bruk.

2. stigeform:

4x4 meter kjetting kombinert med trinn av kromlakkerte plastrør. Montering ved en tynn wire gjennom plastrøret som er festet i kjettingene på en slik måte at dersom noen prøver å trække i et trinn, vil det umiddelbart gå i stykker.

3. kuleform (flyt-form):

Ut fra modellutprøvingen har jeg valgt å satse på formen med kulene. Materialene består av 2x3 meter kjetting, 2 fjærer, kroker og to ekstra sterke gummiballer med en diameter på 55 cm som er fylt med luft/helium. Lengden på kjettingen er justert med tanke på at ingen skal sette seg på ballen eller bruke den som slengtau. Ringene som jeg har montert på ballene er av typen som brukes på gummibåter. Ballenes gummimateriale er problematisk i forhold holdbarhet, feste og lakkering, men har samtidig en letthet som er nødvendig for maksimal oppdrift i forhold til vinden på stedet. I utprøvningsmodellen brukte jeg ekstremt lette baller. Jeg er spent på om jeg vil oppnå en tilsvarende effekt med store baller. Valget av gummiballer er basert på en balansegang mellom letthet og styrke i materialet. De benyttede kulene er nøye utvalgt med tanke på maksimal styrke og en ren overflate uten mønster. Jeg vil vurdere å fylle

kulene med helium fremfor luft for å få en bedre oppdrift når jeg ser hvordan skulpturen fungerer på stedet. Helium er en svært flyktig gass. Om jeg bruker helium vil det sannsynligvis være behov for å etterfylle gass. Jeg vurderer ulike måter å sikre ventilen på som likevel gir meg tilgang til å fylle på kulene.



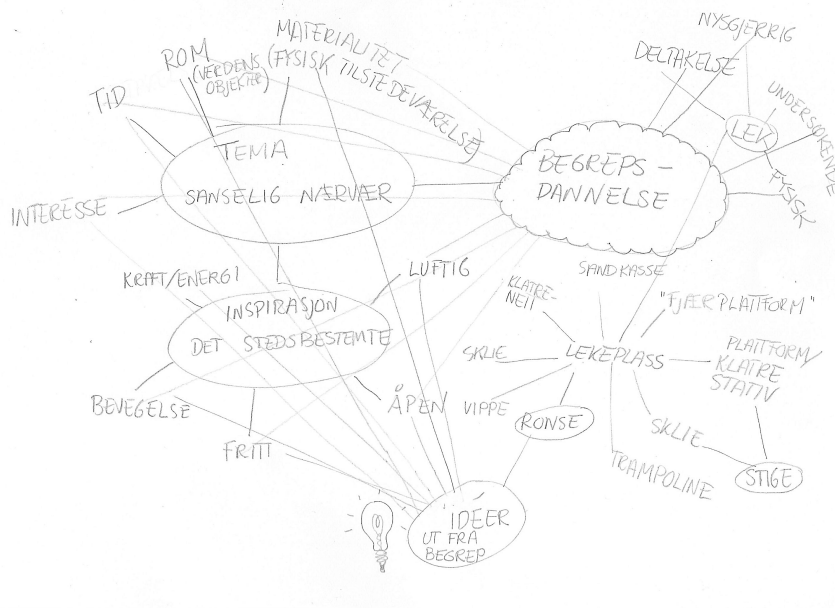
Bildene viser arbeid med T-formen og kulene på bilverkstedet hvor jeg er heldig å få hjelp til lakkering. Samtidig planlegges monteringen. Jeg må bestemme eksakt plassering på svaberget og sørge for riktig verktøy til monteringen. Et 150 cm langt kamstål med en diameter på 32 mm er innkjøpt. Et 50 cm dypt hull skal lages ved hjelp av en bensindrevet boremaskin. I skrivende stund er det den jobben som står for tur. Når forankringen er på plass, skal T-formen fraktes ut og monteres. Etter dette kan den spennende utprøvingen av flyt-formen starte. Jeg er spent på hvordan kulene vil fungere i vinden og om det er behov for å fylle dem med helium for å skape en god effekt. Jeg er spent på hvor mye kuler og festekrok tåler i forhold til vindforholdene på stedet. Jeg er også spent på om de får lov til å leke med vinden i fred, at ingen ødelegger dem eller tar dem med seg.

Avslutningsvis vil jeg kort reflektere litt rundt den kreative prosessen. Dette er av betydning i forhold til formidling som utgjør siste del av dette kapitlet

6.2.2 Refleksjon rundt den kreative prosess

Det kunstneriske utviklingsarbeidet som drives frem gjennom begrepsdannelser og mentale bilder er en prosess som preges av en veksling mellom divergent og konvergent tenking. Følgende skisse kan illustrere denne prosessen:

TANKEKART OG BEGREPSDANNELSE



Jeg opplever at den kreative prosessens abstrakte og divergente⁵⁶ kvaliteter kan problematiseres i forhold til et forskningsfelt. Den kreative prosessen kan deles inn i ulike stadier. Professor Graham Wallas faseteori fra boken *the Art of Thought* (1926) skiller mellom forberedelse, inkubasjon, illuminasjon og verifikasjon. Forberedelsesfasen starter med definere problemet og samle inn informasjon og fakta som kan gi idéer til løsning. Den frie idéfasen preges av en divergent tenking, der veien videre kan gå i alle retninger. Ut fra dette velges en idé for videre bearbeidelse. I inkubasjonsfasen modnes og bearbeides idéen på det bevisste og ubevisste plan. I denne fasen kan man oppleve vekslning mellom konvergent (valgt løsning) og divergent tenking (alternative løsninger). Illuminasjonsfasen karakteriseres ved at det oppstår en lys idé eller umiddelbar erkjennelse som man ser som endelig løsning på problemet. Dette kan også sees på som et vendepunkt i prosessen. I verifikasjonsfasen er løsningen klar og tankene kan settes ut i livet. De forskjellige elementene i den kreative prosessen følger ikke i en bestemt rekkefølge eller tidsaspekt. De utgjør et vekselspill som kan variere, avhengig av person og prosess (Wallas, 1926).

Som et resultat av den materielle og idébaserte kvaliteten i arbeidet, kan prosjektets visuelle karakter komme til å endres flere ganger i løpet av prosessen. Det kan også tenkes at det oppstår vendepunkt som innebærer endring i visuell retning sent i prosessen. Dette betyr at

⁵⁶ Divergent tenking handler om å åpne opp for idéer og nye måter å tenke og løse ting på (Svartdal, 2013)

skisser og bilder kan komme til å skape et inntrykk av en manglende sammenheng eller oppleves som ikke å stå i forhold til teoretisering eller dokumentasjonen av løsningen på problemet. Dette kan tenkes å være problematisk i forhold til redegjørelsen av forskningsarbeidet. Ut fra dette synspunktet blir det viktig å se på hvilken form for formidling som skal tas i bruk for å gjøre rede for det skapende arbeidet.

6.3 Formidling

Avslutningen av dette arbeidet handler om formidling. Dette området opplever jeg som særlig relevant i forhold til en kunstnerisk tilnærming til vitenskapelig praksis. Jeg vil starte med å si noe mer generelt om formidlingsaspektet i forhold til verk som uttrykksform. Deretter vil jeg illustrere hvordan ulike tilganger til verksopplevelsen påvirker formidlingssituasjonen. Til slutt vil jeg forklare hvordan jeg forholder meg til formidlingsaspektet i forhold til eget kunstnerisk prosjekt.

Det 20. århundrets billedkunst fremhever gjennom det estetiske kroppssubjektet, sanselig nærvær som grunnlag for erkjennelse (Bishop, 2005, s. 63). Kroppen utgjør den verden som verket er i relasjon til, og betydning oppstår underveis med beskerens hele kroppslige tilstedeværelse (Bishop, 2005, s. 10). Kanskje er nåtidens kunst et svar på ”tapet av kroppen” i moderne tid. Opplevde traumer og et overskudd av stimuli kan ha lært kroppen til å lukke av for sanseopplevelser og den er berøvet sin mulighet for å merke seg selv (sst., s. 65). Mennesker kan være så fremmedgjort i forhold til egen kropp at de stenger av for mulige erkjennelser (sst., s. 66). Da trengs det kanskje hjelp fra verbalspråket for å se mulighetene og åpne opp for innlevelse og kroppslige opplevelser. Som nevnt i metodekapitlet, trekker Gadamer fram fordommer (i form av en førforståelse) som grunnlaget vi bygger vår forståelse på. Ukontrollerbare fordommer kan skape problemer i møte med samtidskunsten. Fordi vi alle har ulik bakgrunn og historie vil vi ha ulike fordommer og dermed vil vi tolke og oppfatte ting forskjellig.

Professor i humanistisk vitenskapsteori, Søren Kjørup⁵⁷ mener at kunsten har to former for formidling; det å *fortelle* og det å *vise*. Han forklarer forskjellen ved at mens en språklig formulering kun sier bestemte ting som språklige konvensjoner tillater, så kan en gjenstand

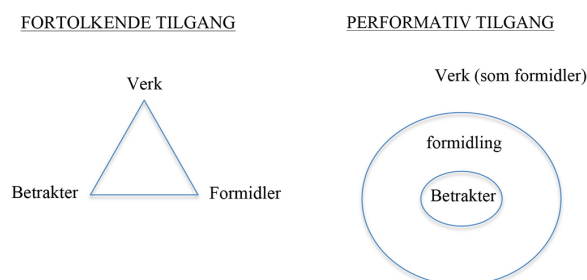
⁵⁷ Søren Kjørup (f. 1943) er dansk kunstfilosof og professor i kunst- og vitenskapsteori ved universitetet i Bergen (Universitetet i Bergen, 2011)

vise uendelig mange ting. Hva den i hvert konkret tilfelle viser, er avhengig av hva man lar den vise seg, altså hvilke spørsmål man så og si stiller til den (Kjørup, 2000, s. 156). Hvilke spørsmål vi kan stille, er avhengig av vår forhåndsviten, eller i hvert fall visse formeninger vi har (sst., s. 158). Dette tilsvarer Gadammers hermeneutiske oppfatning at en forforståelse må være tilstede som grunnlag for ny erkjennelse.

De fleste er innforstått med at kunstens rolle ikke kun er å behage og forskjønne. Likevel kan det være vanskelig å forstå samtidskunstens ulike forsøk på å kommunisere en bakenforliggende mening. Dersom man som betrakter har liten erfaring med ikke-tradisjonelle kunstuttrykk, trenger man kanskje noen til å veilede eller åpne blikket. Min erfaring fra formidling av samtidskunst i museum tilsier at en form for dialog ofte er vesentlig for opplevelsen i møte med enkelte verk. I mitt masterprosjekt søker jeg ikke etter et uttrykk som krever en fortolkning, selv om idéen gir rom for det. Jeg ønsker en direkte opplevelse, basert på sanseintrykk i øyeblikket. Opplevelsen vil forhåpentlig også gi refleksjoner utover det umiddelbare, men de er i så fall basert på betrakterens egne opplevelser og ståsted, og noe som kommer i etterkant av en eventuell nærværsopplevelse. Med dette som utgangspunkt, må jeg se på formidlingsaspektet i forhold til verkets eget språk.

6.3.1 Modell for formidling

Jeg har forklart hvordan betrakterens kan ha en aktiv rolle i verket gjennom begrepet performativitet. Følgende modell kan illustrere forskjellen på en tradisjonell fortolkende tilgang til verket og en performativ tilgang. Dette sees i forhold til formidling av verket. En fortolkende tilgang til verket, forutsetter en viss avstand til betrakter. En formidler kan inngå i en dialog mellom betrakter og verk, og dermed bidra til en meningsdannende opplevelse. En performativ tilgang til verket forutsetter at betrakter blir en del av verkets opplevelsespotensiale. Vi kan si at verket viser (formidler) seg selv i samspill med betrakter.



6.3.2 Formidling av eget prosjekt

I masterprosjektet har jeg ikke lagt opp til formidling av verket utover det verket selv kan vise. Jeg ønsker at opplevelsen betrakteren får i møte med den skulpturelle installasjonen skal tale for seg. Med dette forholder jeg meg til et performativt syn på persepsjonsprosessen. Robert Irwin forklarer at forholdet mellom kunst og betrakter dreier seg om en *direkte nå-*opplevelse. Det finnes ingen måte dette kan formidles gjennom et sekundært system, mener han (Bishop, 2005, s. 57). I dette ligger tanken om at den sensoriske opplevelsen overstyrer intellektet. Verket er ikke ment å være gjenstand for fortolkning, men å skape en direkte her og nå opplevelse i møte med betrakteren. Fra første møtet med kunstverket, har følesansen innflytelse på vår opplevelse. Denne opplevelsen er pre-refleksiv og umiddelbar.

Kjørup fremhever kunstverk som evner å vise oss noe gjennom betydningsinnhold og innebygde kvaliteter i medium og materiale som viktigst. Grunnen er at et direkte betydningsinnhold ofte gir bredere og rikere former for erkjennelse enn tilfellet er ved det språklige fortalte. Verkets betydning relaterer seg direkte til den verden som vi selv opplever å være en del av og det er her opplevelsen er å hente, mener Kjørup (Kjørup, 2000, s. 173). Dette knytter Kjørups beskrivelse av kunstopplevelsen til Heideggers begrep *væren-i-verden* og den kroppslige forankring som er selve grunnlaget for nærværsøyeblikk.

Gjennom Gumbrecht kan jeg finne argumenter for at et "objekt av interesse" spiller en vesentlig rolle når jeg ønsker å skape en umiddelbar nærværseffekt. Selv trekker han inn opplevelser utenfor kunstfeltet, blant annet fra sportsarenaen, til å forklare estetisk erfaring som kan produsere nærværseffekter (Gumbrecht, 2004, s. 97). Det å skape tilstrekkelig nysgjerrighet og undring kan være vel så viktig som å formidle idéen som ligger til grunn for prosjektet. Denne typen oppmerksomhet kan sikkert frembringes verbalt, men det er også mulig at verket i seg selv kan skape denne typen oppmerksomhet, uten samtidig å bringe med seg formidlerens subjektive forankring.

Bishop (2005) benytter begrepet *heightened immediacy* for å beskrive verk som gir en direkte, kroppslig opplevelse. Immediacy kommer av *immediate* - umiddelbarhet, og hele begrepet kan kanskje best oversettes til *forsterket nærvær*. Dette peker tilbake på Gumbrechts *moments*

of intensity som han kobler til estetiske opplevelser. Denne formen for intensivt ”øyeblikksopplevelse” lar seg ikke styre. Kvaliteten i dette øyeblikket er basert på noe som bryter med hverdagens mønster og gir en forsterket sensorisk opplevelse der og da. I forhold til et formidlingsaspekt, mener Gumbrecht at det finnes ingen systematiske eller pedagogiske måtet å veilede studenter eller andre til estetiske opplevelser (Gumbrecht, 2004, s. 102).

I formidlingssammenheng settes det ofte fokus på hva kunstneren vil *fortelle* med et verk. Men dersom vi som betraktere, bare er opptatt av et eventuelt intensjonelt budskap, vil vi kanskje ikke få med oss hva kunstverket i seg selv kan vise oss av betydningsinnhold. Kjørups perspektiv er at i forhold til betydningsdannelsen isolert sett, blir kunstnerens intensjon prinsipielt likegyldig og vil kanskje også stå i veien for opplevelsen (Kjørup, 2000, s. 164).

Masterprosjektets formidlingskonsept kan problematiseres ved at den besøkende vil være ukjent med prosessen som jeg har vært igjennom. Ikke alle vil ha det samme utgangspunkt i forhold til det gjeldende stedet som jeg har. Gjennom mitt valg av sted, kan konteksten være uklar. Om den skulpturelle formen skulle minne om noe funksjonelt, kan den komme til å skape en forståelse av at dette ikke dreier seg om et kunstverk. Da kan grunnlaget for nærværsopplevelsen glippe.

Tilsvarende kan et objekt som er ”ubegripelig” også komme til å stenge for nærværsopplevelsen. En opplevelse av nærvær forutsetter at man våger å ”gi slipp på kontrollen” og trangen til kritisk og rasjonell fortolkning. Gadamer slår fast at den forståelseshorisont vi til en hver tid er i besittelse av, vil legge premissene for opplevelser og ny meningsdannelse. Ut fra dette er det utvilsomt en mulighet for at vesentlige dimensjoner ved verket går tapt uten en nærmere introduksjon.

Ut fra det kunstneriske konseptet jeg har valgt, mener jeg likevel at verket ikke trenger noen nærmere forklaring eller formidling på stedet. Jeg ser for meg at det jeg eventuelt hadde fortalt, vil kunne stenge for opplevelser som baserer seg på sanseopplevelse. Jeg har tro på at stedet og den skulpturelle formen kan gi en fullverdig opplevelse uten tilleggsformidling.

6.3.3 Formidling av eget prosjekt i forhold til et forskningsfelt

Som nevnt i kapitlet om teori og metode, forutsetter forskning en kommunikasjon av den kunstneriske prosessen utover det som verket i seg selv har å bidra med. Premissene for det skriftlige arbeidet settes innenfor et forskningsfelt. I masterprosjektets utforskning av nærværsbegrepet forsøker jeg å formidle mine erfaringer litterært og i tilknytning til etablerte teorier som gir mening i kunstfeltets diskurs. Dette kan gjøres på ulike måter.

I kapitlet om kunst som produserer nærvær, har jeg valgt ut noen referanseverk som kan bidra til å belyse tema og problemstillingen som jeg jobber med. Dette er med på å plassere mitt prosjekt i forhold til et kunstfelt. I starten av dette kapitlet som handler om eget skapende arbeid, har jeg tatt med eksempler på verk som har inspirert meg underveis i prosessen. Dette sier noe om hva slags estetisk blikk som ligger til grunn for mitt arbeid.

Å verbalisere det skapende arbeidet, kan oppleves som litt problematisk. Grunnen er at deler av den kunstneriske prosessen er intuitiv eller foregår uten noen form for verbalisering. Mange betraktninger underveis er automatisert på bakgrunn av erfaring, preferanser og tillærte ferdigheter. Å skulle gjøre rede for valg som foregår mer eller mindre ubevisst, kan være en utfordring. Som eksempel kan nevnes alt det som ligger til grunn for valg av formspråk. Å illustrere idéer til skulpturelle former i form av skisser er greit, men det er ikke alltid like enkelt å sette ord på hvorfor det blir slik. Min løsning har vært å referere til arbeid fra andre kunstnere som representerer en bestemt stil eller jobber innenfor et bestemt felt. Men dette er ikke nok.

Tilsvarende er det i forhold til praktiske hensyn som tas. Mange av disse rammefaktorene ligger så i si ”i ryggraden” gjennom hele prosessen. Med dette mener jeg at det er betingelser som er så innarbeidet at idéene automatisk siles uten videre refleksjon. Idéer kan også videreforedles mentalt for å tilpasses rammebetingelsene. Dette kan skje hurtig og uten bevissthet om prosessen. Som et resultat kan det, for en utenforstående, være vanskelig å se sammenhengen eller få oversikten over hvordan den kunstneriske arbeidsprosessen har utviklet seg gjennom det skriftlige arbeidet. For å tydeliggjøre og skape et helhetlig inntrykk av prosessen, har jeg derfor valgt å fremlegge de aller fleste notater og skisser i tillegg til fotos, film og modeller i en form for prosessutstilling.

7 Drøfting av nærvær

Language has been granted too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every “thing”—even materiality—is turned into a matter of language or some other form of cultural representation (Barad, 2003).

I dette kapitlet vil jeg starte med å sammenstille nærværsøyeblikkets fellestrekk⁵⁸ med kjennetegn ved nærværproduksjon hentet fra kunst som er beskrevet gjennom denne oppgaven og i forhold til eget prosjekt. Deretter vil jeg skissere flere mulige veier til nærvær gjennom det jeg har valgt å kalle *nøkler til nærvær*. Disse nøklene handler om hva som kan utløse nærværsopplevelser. Gjennom dette vil jeg forhåpentlig få en oversikt over hva problemstillingens uttrykk ”sanselig nærvær” innebærer og hva som skal til for å produsere dette.

I mitt skapende arbeid har jeg insistert på et materielt møte. Med dette mente jeg først og fremst en direkte, praktisk handling i møte med materialitet. Jeg ønsket en performativ tilgang til objektet der opplevelsen blir en form for materiell fordypning fremfor en tolkning. Begrunnelsen for dette var at jeg ønsket å holde opplevelsen mest mulig direkte og sanselig, for, om mulig, å ”overstyre” tanken.

I løpet av prosessen ble det klart at ytre rammefaktorer satte begrensninger for hva jeg kunne få gjort. De praktiske handlingene jeg ønsket å tilby betrakter, var ikke gjennomførbare. Det innebar ikke at jeg måtte oppgi prosjektet, men jeg måtte finne andre måter å forholde meg til det materielle møtet på. Gjennom denne oppgavens teoretiske undersøkelser, eksempler på kunst som produserer nærvær og egne erfaringer i utprøving med modeller, fant jeg flere mulige veier å gå. I dette kapitlet samler og utdyper jeg det jeg har funnet ut.

7.1 Nærværsøyeblikkenes fellestrekk

I oppgavens kapittel om Nærvær kategoriserte jeg undersøkelsen ved hjelp av uttrykkene Væren-i-verden, Things of the world og Temporalitet. Disse begrepene er nært knyttet til de teoretiske fremstillingene som jeg har benyttet meg av. For å konkretisere og

⁵⁸ slik jeg har beskrevet det gjennom Gumbrecht, Merleau-Ponty og Heidegger i kapitlet om Nærvær

forenkle grupperingene i forhold til oppgavens problemstilling, valgte jeg å knytte uttrykkene til kategoriene Materialitet, Rom og Temporalitet. Disse begrepene er viktige i tilnærmingen til en forklaring om hva som ligger i nærværsbegrepet. Med dette mener jeg hva nærvær består av og hvordan det utfolder seg.

7.1.1 Materialitet

Uttrykket Væren-i-verden knytter seg til en forståelse av tilværelsen som menneske i kropp, i forhold til den verden som omgir oss. Materialitet innebærer i denne sammenhengen vår kropp og dens gjensidige relasjon til verdens objekter. Verdens objekter er å forstå som alle fenomener, ting, mennesker og hendelser som kommer i berøring med kroppen. Kroppen har en intensjon i sin væren som gjør at vi åpner oss for en situasjons mening og persiperer pre-refleksivt. Et viktig poeng i en nærværskulturs forståelse av kropp og persepsjonen er oppfatningen av at materialitet kan kommunisere non-verbalt og direkte til sansene, uavhengig av tanken (Gumbrecht, 2004, s.82). ”Things of the world” er å forstå som alle ting i verden. Dette inngår i forståelsen av materialitet og rommer samtidig en forståelse av verden i form av våre samlede omgivelser. Dette kommer jeg tilbake til i forhold til Rom.

Gumbrecht benytter seg også av uttrykkene ”Object of experience” og ”Materialities of communication”. Disse uttrykkene refererer seg ikke til en opplevelse av et bestemt objekt, men til en opplevelse som utløses ved hjelp av en form for materialitet. Denne formen for materialitet er alt som ikke kan beskrives eller transformeres til en konfigurasjon av mening (Gumbrecht, 2004, s. 92). Dette innebærer at materialitet, i denne sammenhengen, er å forstå som noe som taler utelukkende til sansene og derfor gir mening på et elementært nivå (Grünbaum, i Merleau-Ponty, 1994, s. 96).

Når Gumbrecht snakker om *production of presence*, refererer han til et materielt møte. *Presence* (tilstedeværelse) er å forstå som hendelser eller prosesser der tilstedeværende objekters innvirkning på kroppen blir intensivert eller initiert. Tilstedeværende objekter er alt som er tilgjengelig og håndgripelig i øyeblikket (Gumbrecht, 2004, xiii) og hvis innvirkning vi kaller for estetisk erfaring (sst., s. 99). Estetiske erfaringer er alltid noe som vår hverdagslige verden ikke er i stand til å tilby oss (sst., s. 100).

Med dette kan betydningen av ”kommuniserende materialitet” beskrives gjennom det at nærværsøyeblikket baserer seg på estetiske opplevelser som er direkte sansbare. For å forklare dette nærmere vil jeg knytte det til eksemplet fra kapitlet om kunst som produserer nærvær.

I verksopplevelsene fra Berlin og Kassel opplevde jeg at den intensiverte sensoriske opplevelsen gikk tapt på et tidspunkt. I byvandringen ble sanseopplevelsen tilført refleksjon gjennom en fellessamling som gjorde at jeg distanserte meg fra den sensoriske opplevelsen. I videoturen ble forbindelseslinjen⁵⁹ mellom virkelighet og verket brutt gjennom ”batteriutladningen”. Dette gjorde at jeg mistet den sensoriske opplevelsen av Alter Bahnhof sett gjennom videoverkets filter. Begge disse tilfellene skapte en distanse mellom kropp og materialitet. Dette understreker det materielle møtes betydning for nærværsøyeblikket.

I forbindelse med formidling i og av mitt prosjekt er det relevant å se på hvordan sansebaserte nærværsopplevelser arter seg. Jeg har her forklart hvordan tilgangen til verket forutsetter en oppheving av distansen mellom verk og betrakter. Gjennom dette blir verbal formidling overflødig fordi materialiteten taler for seg selv i møtet med betrakter.

I arbeidet med kunstinstallasjonen ønsker jeg å skape et objekt som vekker interesse uten at det umiddelbart inviterer til tolkning. Formen må være skulpturell for å kunne skille seg fra virkelighetens mulige meningsdannelser og åpne opp for en estetisk opplevelse. Formen må appellere til nærmere undersøkelse og åpne opp for en sanselig persepsjon. Et mål er at formen evner å fremheve landskapets rytme og flyt. Med dette som utgangspunkt, har jeg satset på et objekt som beveger seg og forholder seg til den rytmen som til en hver tid preger monteringsstedet.

7.1.2 Rom

Gumbrecht benytter begrepet *Presence* i en romlig betydning. Dette refererer seg til kroppens sansbare, fysiske omgivelser, med alle tilstedeværende objekter. Betydningen av ”Things of the world” refererer seg til en forståelse av våre omgivelser og ellers alt som befinner seg i vår nærhet og som kan ha innvirkning på oss på en eller annen måte. Også begrepet væren-i-verden hører til i definisjonen av rom. Forståelsen av eksistensen i dette begrepet innebærer at kroppen er en del av verden som omgir oss. I forhold til nærvær innebærer derfor Rom alt

⁵⁹ Forbindelseslinjen er at det stedsspesifikke (Alter Bahnhof) er tilstede i både verk og virkelighet.

som er tilstede og kan ha en direkte innvirkning på menneskekroppen. Denne tilstedeværelsen henvender seg til kroppen på en pre-refleksiv og sanselig måte (Gumbrecht, 2004, s. 98).

Rom representerer en sanselighet som innvirker på kroppen gjennom bevegelse. Vi kan se for oss bevegelsen som en rytme og flyt. I en nærværskultur vil kroppens egne bevegelser, med hjertet som pumper og blodet som flyter i årene være en del av rommets rytme og flyt (Gumbrecht, 2004, s. 82). Rommet representerer derfor den opprinnelige dimensjon hvor relasjonene mellom mennesker og forholdet mellom mennesker og tingene i verden forhandles (sst., s. 83). Dette rommet er samtidig del av omgivelsene i vår dagligdagse verden.

I forhold til min kunstinntallasjon representerer rommet eller landskapet konteksten som bærer verkets intensjon (mening) og opplevelse. Den skulpturelle formen er på samme tid både et objekt i rommet og del av rommet (landskapet). Tilsvarende er betrakter både et kroppslig møte med materialitet og en del av rommet som omgir henne. Estetiske erfaringer som kunstopplevelser er ikke del av virkelighetens verden, men omgivelsene tilhører virkeligheten. Dette betyr at rom også vil representere et grenseland mellom kunst og virkelighet. Å synliggjøre dette grenselandet kan være en bevisst strategi fra kunstnerens side for å forankre opplevelsen i øyeblikket og frembringe en opplevelse av nærvær.⁶⁰

7.1.3 Temporalitet

Gumbrecht forklarer sin bruk av begrepet nærværseffekt med nærværsopplevelsens flyktighet. Han forklarer dette gjennom en fortolkning og tilknytning av nærvær til Heideggers begrep *Sein*. Han starter med å konstatere at *Sein* tilhører tingenes dimensjon, noe som innebærer at det tar rom i besittelse. Gjennom avdekking av *Sein* (nærværsoyeblikket) skjer samtidig en avdekking av sannhet. Mennesket har mulighet for å ta del i denne sannheten gjennom *Da-sein* (pre-refleksiv del av den menneskelige eksistens). *Sein* er i sitt vesen fri fra konseptuelle og kulturelle rammer. Men vår mulighet for persepsjon og opplevelse befinner seg innenfor den kulturelle ramme vi lever i. For at *Sein* skal kunne avdekkes, må det krysse grensen til vår kultur. Gjennom å krysse denne grensen blir det en del av vår kultur og da er det ikke lenger *Sein*. Derfor må avdekkingen skje som en dobbel bevegelse av avdekking og gjemsel (Gumbrecht, 2004, s. 70). Dette sammenstiller Gumbrecht

⁶⁰ Cages skapte nærværseffekt ved å blande virkelig lyd sammen med komponert lyd i sine verker. Virkelig lyd tilsvarer en stillhet som inneholder lyder fra omgivelsene.

med forklaringen av hvordan nærvær må oppleves som en veksling (oscillering) mellom nærværseffekt og meningsdannelse.

Gumbrechts undersøkelse av nærvær fører frem til en differensiering gjennom begrepene ”Intensiverte øyeblikk,” ”Levd erfaring” og ”Nærværseffekt.”⁶¹ Begrepene innebærer en kvantifisering av nærværsopplevelsen som relaterer seg til graden av sensorisk intensitet i opplevelsen. Gjennom Gumbrechts beskrivelser, oppstår det også en differensiering i forhold til varighet. Varigheten synes å forholde seg omvendt proporsjonalt til intensiteten i form av en differensiering mellom kortvarig intensitet og lengre stunder av perfekt stillhet. Felles for øyeblikkene er den kroppsliggjorte opplevelsen som definerer nærvær fenomenet (Gumbrecht, 2004, s. 135-136).

Gumbrecht forklarer også hvordan intensiverte øyeblikk kan oppstå plutselig og umotivert som ”imposed upon relevance” (Gumbrecht, 2004, s.103) og hvordan det tilsvarende kan være nødvendig å bruke tid på prosessen med å åpne opp for nærværsopplevelser gjennom ”composure” (fatning) (sst., s. 151).

Tid oppleves forskjellig avhengig av situasjonen vi befinner oss i. Det er også mulig å miste følelsen av tid. Gumbrecht kaller dette ”being lost in focused intensity” (Gumbrecht, 2004, s.104). Dette kobler Gumbrecht til en bestemt interesse for objekter som finnes i estetiske erfaringer. I forhold til tid oppleves denne tilstanden som en følelse av flyt.⁶² Gumbrecht benytter seg også av begrepet ”insularity” for å beskrive dette fenomenet.

Medbringende inn i nærværsopplevelsen er også tid i form av kroppens hukommelse. Den spesifikke fortid som vår kropp utgjør, er en stadig del av vår nåtid, forklarer Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1994, s. 25). Gjennom kroppens helhet av sanser, følelser og sinn vil fortiden alltid være med, i det bevisste eller det ubevisste. Vår intensjonalitet bidrar til at også fremtiden er med og påvirker øyeblikket. På denne måten kan vi snakke om at kroppens iboende tid legger premisser for nåtidige øyeblikk av nærvær.

⁶¹ ”Nærværseffekt” forstått som del av vekslingen mellom nærværseffekt og meningsdannelse innenfor ”Levd erfaring”

⁶² Flow er et sentralt begrep i positiv psykologi. Det refererer til en tilstand der mennesket er helt oppslukt av en aktivitet og glemmer tid og sted. Skaperen av flow-teorien er sosialpsykolog Mihalyi Csikszentmihalyi (2005).

Denne iboende tiden kom tydelig frem i idéprosessene i mitt kunstneriske utviklingsarbeid. Særlig var ronse et objekt av interesse som tydelig vekket umiddelbare, kroppslige reaksjoner. Av dette forstår jeg det slik at valg av form vil bety noe for intensiteten i opplevelsen. Dette henger igjen sammen med tid. Jeg kan gå for en kort, intens opplevelse eller en langsommere og lengre prosess. Valget mitt vil avhenge av konteksten som i mitt tilfelle er omgivelsene og hva det er med dette stedet som jeg ønsker å fremheve.

7.2 Mulige nøkler til nærvær

Den utløsende faktor i nærværsopplevelsen kan være en hendelse eller noe materielt hvis plutselige fremtredelse rykker oss ut av den hverdagslige verden. Andre faktorer kan være et objekt av spesiell interesse eller fascinasjon (Gumbrecht, 2004, s.101). Tingene i verden har i seg en energi som påvirker oss og som kan motivere oss til å oppsøke estetiske erfaringer. Både litteraturstudie og egen kunstnerisk prosess viser flere mulige veier til produksjon av nærvær. Hva som trigger opplevelsen synes å være individuelt. Utløsende faktorer kan være alt fra interesser, holdninger og evner til psykiske og fysiske forutsetninger og behov. Ut fra oppgavens betraktninger rundt kunst som produserer nærvær, vil jeg trekke frem noen momenter som jeg ser på som mulige nøkler til nærværsopplevelser. Jeg vil også se på hvordan mitt skapende arbeid forholder seg til disse nøklene og hva som eventuelt kan problematiseres i forhold til det.

7.2.1 Performativitet

Betrakterens interaktivitet og sensorisk, kroppslige persepsjon i møte med kunstobjektet kan forklares ved hjelp av begrepet performativitet. Gjennom den kroppslige orientering står dette i sammenheng med Gumbrechts oppfatning av nærværsproduksjon. For betrakter innebærer dette et fokusskifte fra en sedvanlig fortolkende holdning overfor omgivelsene til en åpen og kroppslig forankret sanselig bevissthet.

John Cages bruk av virkelig lyd i sine komposisjoner opphever skillet mellom verk og virkelighet og samtidig distansen mellom verk og betrakter. Gjennom verket kunne man lytte til verdens lyder samtidig som lytteren ble seg bevisst sin egen lytting som en sansebearbeidende prosess.

Installasjonskunst er som kunstform avhengig av betrakterens deltakelse for å fullbyrdes som verk. Betrakterens inntreden og handling i møte med verkets materiale er en del av dets

meningsbærende konsept. Mitt verk har sitt utspring i lekens verden og oppfordrer på den måten til deltakelse og utfoldelse. Barns lek er en taktil utforskning og læring av verden der hele kroppen og alle sanser er med. Ved hjelp av installasjonens formmessige uttrykk og bevegelse forsøker jeg å legge til rette for et performativt møte der opplevelsen er kroppslig orientert. På den måten håper jeg at den skulpturelle formen vil inspirere til å ta opplevelsen av svaberget inn med alle sanser.

Det er ikke lett å frigjøre seg fra den fortolkende meningsdannelsen. Heldigvis ligger det i kunsten en mulighet for simultant å oppleve nærværseffekt og meningsdannelse. Uansett må betrakter aktivt oppsøke den sensoriske opplevelsen. Det innebærer å oppgi kontrollen og la verket utfolde seg i øyeblikket, som en form for improvisasjon der utfallet er ukjent. Dette kan oppleves som en utrygghet som medfører at betrakter som et forsvarstrekk skaper avstand til verkets materialitet.

7.2.2 Underliggjøring

Underlige fenomener kan forklares som noe vi ikke helt forstår eller noe vi undres over.

Undring er et begrep som passer godt i barnas verden. Der danner undringen utgangspunkt for en undersøkelse av verden der alle sanser er med.

Cages strategi for å vekke reaksjon i sine eksperimenter, gikk ut på å gjøre det kjente ukjent. Med dette gikk han på tvers av konvensjonene og det som var forventet. Gjennom nullstillingsprosessen søkte Cage kontakt med sanseprosesser som er frigjort fra det kulturelle subjektet. Nullstillingsprosessen innebærer derfor et brudd med det kulturelt etablerte der hensikten er å skape et fritt grunnlag hvor materialet kan fremstå som det er, uten tillagte meninger.

Gumbrecht fremholder at nærværøyeblikk utløses av noe som ikke kan finnes i vår hverdagslige verden. Det kan skje ved en plutselig fremtreden av hendelser som får oss ut av likevekt eller gjennom noe som fanger interessen og skjerper sansene. Inn under denne kategorien hører dermed opplevelser som evner å sjokkere eller forarge og kanskje også provosere. Provokasjonen kan gi en umiddelbar effekt og et intensivert øyeblikk av nærvær. Dette kan samtidig stenge for en lengre nærværseffekt.

Mitt prosjekt tar i bruk en form for underliggjøringsstrategi i det at jeg benytter en enkel og solid grunnform som kan minne om noe funksjonelt men som likevel unndrar seg en fortolkning i den retningen. Den tilsynelatende funksjonaliteten er kombinert med en estetisert form og overflate. Denne motsetningen kan fungere som en underliggjøren som ikke tilbyr betrakteren adkomst til annet enn formen i seg selv.

Det som kan være problematisk i forhold til underliggjøring, er at vi som betraktere kan komme til å distansere oss fra opplevelser som virker fremmede eller uforståelige. Dette henger sammen med våre fordommer. Dersom vi ikke klarer å gi slipp på fortolkning og åpne opp for møtet med dette underlige, vil vi heller ikke kunne oppnå en opplevelse av sanselig nærvær.

7.2.3 Det åndelige

Cages bruk av rutenettet som utgangspunkt for komposisjon gjennom tilfeldighetsprosedyrer forutsatte en overgivelse til prosessen. Cage var selv opptatt av eksistensens åndelige dimensjon og så på livet som en guddommelig livsutfoldelse som skaper oss fra fødsel til død. Han var påvirket av Ananda Coomaraswamys kritikk av hvordan vestlig kunst hadde utviklet et overfladisk kunstspill avsondret fra den guddommelige dimensjonens alvor, og følgelig hadde fremhevet det personlige egoet i kunsthandlingen (Göran, 2009, s. 28). Dette førte blant annet til innføringen av ”virkelig lyd” i verkene, noe som kan sees som en oppløsning av skillet mellom kunst og virkelig liv i Cages praksis. I verkene viser dette seg gjennom det som Göran beskriver som ”handlingsrom for mulig transcendent øyeblikk; hvordan estetiske praksiser utfolder mental og kroppslig overskridelse av selvet som definerbar størrelse” (Göran, 2009, s. 235).

Gumbrecht forteller hvordan hans lengsel etter nærvær og intensivert kontakt med tingene i verden, synes større enn det som er mulig i dagens verden. Hans ønsker ble derfor, av omverdenen, opplevd som transendentale. Ut fra dette ble Gumbrecht beskyldt for å ha blitt en religiøs tenker (Gumbrecht, 2004, s.146). I forklaringen av nærværsbegrepet benytter Gumbrecht seg av Heideggers Sein. Betegnelse av bevegelsen som veksler mellom mulighet for avdekking av Sein og umulighet for at det skal skje, synes å være utenfor menneskets rekkevidde i tanke og kunnskap, erkjenner Gumbrecht. Derfor er den, i hvert fall potensielt, et ”mysterium fra en ukjent kilde” (sst., s. 149).

Åndelighet er sterkt knyttet til naturopplevelser som opplevelsen av en guddommelighet, noe som er større oss selv. Dette knytter seg til opplevelsen av den mektige naturens krefter i forhold til egen kropp. Opplevelsen kan kobles til forestillingen om noe opphøyd og mektig. Romantikken er den kunsthistoriske retning som i størst grad har illustrert disse forestillingene.

Kunstens hensikt er å tilfredsstille høyere åndelige interesser og bevissthetens mange dyp, sier Hegel (1770-1831). På den måten vil det sanselige i kunstverket bli noe åndeliggjort, mens det åndelige fremtrer som noe sanseliggjort. ”Det ånden søker, er et sanselig nærvær som forblir sanselig samtidig som det befris fra den blotte materialitet” (Rancièrè, 2012, s. 86).

Stedet som er utgangspunkt for min installasjon har umiddelbar nærhet til et hav som alltid er i bevegelse. Været er omskiftelig, men det er sjelden at vinden stilner helt her ute ved havgapet. Det mektige i naturen gir meg opplevelser av noe eksistensielt. Det trenger ikke være relatert til noe stormfullt eller sublimt. For meg kan det like gjerne oppleves som en stille erkjennelse av å være del av noe grunnleggende som gir gjenklang i kroppen og som omslutter hele min væren. Nettopp denne opplevelsen av naturen er inspirasjon og utgangspunkt for den kunstneriske prosessen i oppgaven. Ut fra dette tenker jeg at det er viktig at den skulpturelle formen ikke virker for dominerende eller tar for stor plass i forhold til opplevelsen av stedet. At den er bevegelig betyr at den vil endre uttrykk i takt med omgivelsenes skiftende vindforhold.

7.2.4 Et moment av uro

Cages eksperiment innbefatter overraskelser, improvisasjon og en overgivelse til prosessen. Dette skaper en uforutsigbarhet som bryter med det forventede og sørger for en nullstilling i forhold til konvensjonelle og kulturelle rammer. Gjennom innlemmingen av ”virkelig lyd” i verkene og gjennom performative her-og-nå fremførelser, skjerpes betrakterens oppmerksomhet mot en uforutsigbar opplevelse av umiddelbar tilstedeværelse.

Med utgangspunkt i Heideggers *Sein*, snakker Gumbrecht om en veksling (oscillering) mellom nærværseffekt og meningseffekt. Relasjonen mellom nærværseffekter og meningseffekter er ikke komplementær. Vekslingen kan sees som en spenning som kan gi det estetiske objektet et element av forstyrrende ustabilitet og uro (Gumbrecht, 2004, s. 108).

Denne ustabiliteten er med på å skape en nerve som skiller dette øyeblikket fra hverdagens hendelser.

Uro kan også knyttes til utfordringer av forskjellige slag. Gumbrecht trekker stadig frem eksempler fra sportsarenaen i sine utredninger. I forhold til ekstreme fysiske utfordringer og andre opplevelser som medfører en viss fare eller fører til et ”adrenalinkick,” er det tale om hormonelt fremkalte opplevelser av nærvær. Dette svarer til Gumbrechts forklaring av ”intensiverte øyeblikk” som sannsynligvis ikke noe annet enn et særlig høyt nivå av noen av våre vanlige kognitive, emosjonelle og kanskje også fysiske evner (Gumbrecht, 2004, s. 98).

Idéen bak mitt prosjekt rommer tanken om et uromoment som er basert på stedets kvaliteter. Tanken er å forsterke opplevelsen av naturkreftene og samtidig skape en kontrast til landskapets naturlige uttrykk. Ut fra dette ønsker jeg å skape en enkel ”funksjonalistisk”⁶³ form som både passer inn og ikke passer inn i landskapet. Stedet har tilknytning til konstruksjoner som bærer med seg historier fra okkupasjon og krigshandlinger. Det er spennende å utforske om formen også kan åpne opp for å sette dette i spill. Disse betraktningene har vært med på å avgjøre valg av form og materiale.

7.2.5 Objekt av interesse

Denne siste mulige nøkkelen til nærvær som jeg har kalt ”objekt av interesse” har en overordnet betydning i forhold til de andre begrepene. Det betyr at den kan romme elementer fra eller dra vekslers på de andre nøklene. At uttrykket representerer noe overordnet, gjør det også mindre håndgripelig og vanskeligere å definere.

Gumbrecht snakker om ”objects of fascination” som en vei til opplevelse av nærvær i en eller annen form (Gumbrecht, 2004, s. 101). Det kan dreie seg om en plutselig fremtreden som skiller seg fra det hverdagslige eller det kan være et objekt som i egenskap av seg selv, utløser en interesse hos oss som er utgangspunkt for en estetisk opplevelse. Den effekten som skapes i opplevelsen, kan være så sterk at vi motiveres til stadig å oppsøke denne formen for opplevelse. Gumbrecht trekker frem et eksempel fra sportsarenaen der utøveren opplever en form for avhengighet til opplevelsen av mestring gjennom deltakelse i konkurranser (Gumbrecht, 2004, s. 104). Denne forklaringen viser at en fellesnevner for objekt av interesse

⁶³ Dette kan forklares som et objekt med en forenklet form der formen er knyttet direkte til bruken av objektet

ligger i den effekten den har, eller utløser på kroppen. Objektet kan utgjøre selve den estetiske opplevelsen eller objektet kan være den utløsende faktor for opplevelsen. I Gumbrechts beskrivelser, forklares objekter som utgjør en estetisk opplevelse, som ikke å være del av vår hverdagslige verden, mens objekter som utløser estetiske opplevelser, er kulturelt spesifikke (Gumbrecht, 2004, s. 100). Dette bringer oss tilbake til vekslings-effekten som Gumbrecht snakker om.

En uendelige mengde myntkast var nødvendig i Cages komposisjonsmetodikk som var basert på *I Ching* rutenettet. Ved å gi slipp på tanken og hengi seg til den omstendelige komposisjonsprosessen, kom John Cage i en tilstand av flyt. En særlig interesse kan medvirke til at tiden forsvinner og man oppslukes av øyeblikkets handling. For Cage var det selve prosessen og opplevelsen av å være i flyt som motiverte og som dermed representerer objektet av interesse. Dette kan forklares gjennom Gumbrechts begrep "insularity" eller gjennom begrepet flow.

Flow-begrepet (Flyt) stammer fra positivpsykologien og kalles også for optimalopplevelse. Det dreier seg om en tilstand der man er fullstendig oppslukt i en aktivitet og glemmer tid og sted. Opplevelsen kan sees som en komplett tilstedeværelse med et konsentrert fokus. Navnet Flow kommer av at tilstanden oppleves som en sammenhengende flyt av tidløshet fordi man er så fullstendig tilstede i egen opplevelse her og nå. Sosialpsykologen Mihály Csikszentmihalyi har utviklet Flow-teorien som studerer og beskriver dette fenomenet. Han forklarer at tilstanden forutsetter en balanse mellom utfordringer og ferdigheter. Flyt-tilstanden kan oppleves som en form for ekstase og en visshet om å lykkes med oppgaven. Subjektet opplever en indre motivasjon i og med at aktiviteten blir et mål og en belønning i seg selv (Csikszentmihalyi & Bjerre, 2005). Flyt kan inntreffe i hvilken som helst aktivitet, men kroppen og det følelsesmessige synes å spille en vesentlig rolle. Barnas lek og evne til innlevelse er et godt eksempel på når en tilstand av flyt kan inntreffe.

Flyt har helt klare paralleller til Gumbrechts nærværsbegrep. Det å mestre noe vanskelig eller krevende kan skape et "rush". Denne intensiverte formen for flyt tilsvarer Gumbrechts intensiverte øyeblikk. Meditasjon kan fremkalle en tilstand av flyt som tilsvarer en stille, langsommere nærværsopplevelse. Gjennom en tilstand av "insularity" kan man oppnå opplevelser av nærvær, mener Gumbrecht (Gumbrecht, 2004, s. 104).

På svaberget ved Østre Lyskaster opplever jeg en form for ro, en meditativ tilstand der tiden forsvinner til fordel for en romlig opplevelse av tilstedeværelse. Det er først og fremst denne formen for energi og flyt jeg ønsker å fremheve med min installasjon. Dette innebærer at formen må innby til en langsommere form for nærvær enn det som er tilfelle i intensiverte øyeblikk. I valget mellom mine tre modeller, er det derfor en mulighet for at ronsa, på bakgrunn av dens evne til umiddelbar begeistring og opplevelse av ”rush”, vil være et dårlig valg. En underliggjøring av den kjente formen kan kanskje tilføre en mer langsiktig oppmerksomhet. Meditative opplevelser og naturen kan knyttes til noe eksistensielt og åndelig som en motivasjonsfaktor for opplevelse. Dette tilhører også den langsomme delen av nærværsskalaen. Videre er jeg avhengig av at betrakter inntar en performativ holdning til objektet slik at hun åpner opp for en sanselig opplevelse. Da er det ikke nok med interesse generelt, det må være en kroppslig basert interesse. Kanskje kan et moment av uro være med på å utløse en sensorisk tilnærming. Formens størrelse og karakter og de uforutsigbare bevegelsene som følger stedets skiftende vindforhold kan kanskje bidra til dette. Forbindelsen til stedets krigsmonumenter kan muligvis også spille inn i forhold til interessen.

At uttrykket ”objekt av interesse” kan favne alle de andre mulige nøklene til nærvær, understreker denne kategoriens kompleksitet. Gumbrecht uttrykker også et behov for en nærmere undersøkelse av begrepet, men understreker samtidig dets flyktige karakter.

8 Avslutning og perspektivering

Jeg startet med en målsetning om å undersøke, produsere og formidle ”sanselig nærvær” gjennom en teoretisk undersøkelse og et stedsbestemt kunstverk. Gjennom oppgaven har jeg gjort en grundig teoretisk undersøkelse av nærværsbegrepet, og mener med dette å ha kommet frem til en mulig forklaring på hva nærvær kan være. Hvordan nærværsopplevelser oppstår, er mer usikkert.

Ut fra det som fremkommer i drøftingskapitlet i denne oppgaven kan jeg anta at nærvær er å regne som en estetisk opplevelse som rommer alt i fra korte intensiverte øyeblikk, til lengre stunder som preges av en veksling mellom refleksjon og sanselig tilstedeværelse. Selve opplevelsen kan betegnes som sanselige fornemmelser som rommer alt fra det vi kan kalle for

et adrenalin-kick til en økt sensorisk bevissthet om omgivelsene. Intensiteten i opplevelsen synes omvendt proporsjonal med varigheten av den.

Undersøkelsen av momentene materialitet, rom og temporalitet synes å romme det som ligger til grunn for enhver opplevelse av nærvær. Gjennom disse momentene kan vi forstå nærværsopplevelsen på følgende måte: Nærvær er en opplevelse av intensiverte sanselige fornemmelser som oppstår gjennom estetiske erfaringer og kjennetegnes ved et tidsavgrenset (flyktig) og direkte (romlig) møte med kommuniserende materialitet utløst av et objekt av interesse.

Jeg har skissert noen mulige veier til nærværsopplevelser som jeg har valgt å kalle nøkler til nærvær. ”Objekt av interesse” er å forstå som en overordnet kategori der de andre momentene performativitet, underliggjøring, uromoment og åndelighet kan inngå. Samlet sett representerer disse faktorene noe som kan utløse nærværsopplevelser i kunsten. De ulike nøklene gjenspeiler ikke forhold ved alle nærværsøyeblikk og er derfor å regne som individuelle og situasjonsavhengige mulige veier til nærværsopplevelser. På grunnlag av denne oppgaven, er det ikke mulig å gi en mer konkret forklaring på hva som utløser nærværsopplevelser. Her er det grunnlag for en fordypning. Jeg kommer tilbake til dette under perspektivering til sist i dette kapitlet.

Kunst er basert på estetiske opplevelser som befinner seg utenfor vår virkelighet. Ut fra dette er nærværsbegrepet nært forbundet til kunstopplevelsen. I forhold til nærvær, står kunst i en særstilling. Gumbrecht har med seg både Heidegger, Gadamer og andre når han erkjenner at kunsten skaper et grunnlag for persepsjon som synes å tillate at nærværeseffekter og meningsdannelse kan oppstå simultant. Ettersom fortolkning faller oss naturlig, må kunstverk som skal produsere nærvær sørge for å appellere til sanseopplevelser. Kunstverket kan skape nærvær gjennom et ikke-verbalt språk som henvender seg direkte til kroppens sanser.

Men hvilken verdi har nærværeseffekten bortsett fra en økt sensorisk bevissthet? Gumbrecht synes å finne en optimal verdi i en vekselvirkning mellom nærværeseffekt og meningsdannelse. Dette betyr samtidig at Gumbrecht trekker veksler på den fortolkning som han søker et alternativ til. Denne vekslingen underbygges av Heideggers forklaringer av *Sein* i hendelsen ”avdekking av sannhet”. Merleau-Ponty snakker om en taus kroppslig kunnskap som siden får tanke og ord. Dette åpner også for refleksjon og fortolkning.

En opplevelse av kroppslig bevissthet kan lokke frem det ubevisste som gjemmer seg i spenningsfeltet mellom kropp og sinn. Kroppens historie og sanselige erfaringer kan romme sannheter som er skjult for vår kognitive bevissthet. Praktisk arbeid kan synliggjøre taus kunnskap som er en del av kroppen og ligger til grunn for alle opplevelser. Denne kunnskapen kan være vanskelig å sette ord på, men den er med på å gi mening til våre opplevelser. Av den grunn er den ikke likegyldig. Denne bevissheten er en del av kroppens temporalitet.

Nærværsopplevelser er her-og-nå øyeblikk som forutsetter en fysisk tilstedeværelse. Nærvær er i sin form og utfoldelse også et uttrykk for temporalitet. Med dette blir tid et sentralt begrep i forhold til nærværsopplevelser. I forhold til valg av kunstnerisk uttrykk spiller nærværets temporalitet en viktig rolle. Nærvær har ulike grader av intensitet og varighet. Hva verket formidler må stå i forhold til den form for nærvær som er målet med verket. Tilsvarende er kroppens temporalitet viktig å ta i betraktning. I tillegg til å skape grunnlaget for en her-og-nå opplevelse, er tiden med som del av den kroppslige opplevelsen. Alt dette er betraktninger som har vært med på å bestemme utformingen av mitt stedsbestemte kunstverk.

Ut fra teorien kan jeg med dette anta at kunstverket vil produsere en opplevelse av sanselig nærvær. Jeg kan likevel ikke være sikker på resultatet uten å ha prøvd dette ut i praksis. Dette relaterer seg til usikkerheten som er knyttet til de individuelle og subjektive oppfatninger av ”objekt av interesse” som utløsende faktor for nærværsopplevelser.

Behov for empiriske undersøkelser

I forhold til denne oppgaven, ble tiden for kort til at det lot seg gjøre å empirisk utprøve min tese om at det er mulig å produsere nærvær gjennom å skape et verk som forsterker monteringsstedets kvaliteter. Valg av form er basert på tanken om en overføring av energi gjennom bevegelse. Skulpturens bevegelse vil forholde seg til vindforholdene i landskapet. Det kan jeg slå fast uten videre utprøving. Men dette sier ikke noe om hvilken effekt denne bevegelsen vil skape for betrakter. I tillegg til vindforholdene, spiller for eksempel sol, skygge og nedbør en rolle i forhold til opplevelsen av stedet. Det samme gjør natt og dag. Jeg har valgt en blank overflate for å speile omgivelsene og på den måten forsterke lysforholdene

på stedet. Men det er vanskelig å si noe om hvilken betydning dette kan ha, uten å studere verket over tid.

I tillegg er det vanskelig å si om skulpturen bærer i seg elementer som vil stenge av for nærværsoyeblikk. Dette synes å være individuelt betinget. Det samme kan sies om ting som utløser opplevelser av nærvær. Ut fra dette vil jeg konkludere at det ikke er mulig å gi et sikkert svar på min tese uten å foreta empiriske undersøkelser.

Om jeg skulle få anledning til å foreta videre undersøkelser av installasjonen i forhold til stedet, ville jeg også gjerne ha prøvd ut de andre modellene. Mine antagelser om at kulemodellen er best egnet, er basert på teoretiske betraktninger, visualiseringer og utprøving av en liten modell. Dette kan likevel ikke erstatte en modell i full størrelse som man vil tilnærme seg sensorisk på en helt annen måte enn de små modellene. En undersøkelse ved bruk av en eller flere referansegrupper ville gi mulighet for å etterprøve disse antagelsene.

Perspektivering

Jeg opplever at det er mange interessante problemstillinger som kan reises ut fra temaet nærvær og det som er fremkommet i denne oppgaven. Som et eksempel fra oppgavens skapende arbeid i møte med praktiske rammefaktorer, kommer en mulig problematisering av behovet for nærværsopplevelser versus et samfunn som stiller stadig større krav og forventninger til fysisk sikkerhet. Denne problemstillingen kan også innebære en refleksjon om hva slags samfunn vi ønsker oss, og hva denne problematikken kan bety for utvikling av kunstprosjekter i offentlig miljø.

Som en videre fordypning ser jeg et potensiale i Gumbrechts ”objekt av interesse” som utløsende faktor for opplevelse av nærvær. I min undersøkelse har jeg kartlagt mulige nøkler til nærvær og beskrevet ”objekt av interesse” som en overordnet kategori som kan romme alle de andre nøklene. Dette innebærer at kategorien er vanskelig å definere. Synet på betrakterens posisjon i møte med kunst, har vært sentral i min undersøkelse av nærværsopplevelser. En videre undersøkelse kunne i stedet tatt utgangspunkt i ”objekt av interesse” og utdypet hva som synes å utløse interesse, hva slags interesse det dreier seg om og hvilken innvirkning dette kan ha på betrakter. I forlengelsen av dette oppstår spørsmålet om hvordan det er mulig å forske på betydningen av materialitet og virkning uten å bli fortolkende?

9 Litteratur

- Binder, P.-E. (2011). *Et oppmerksomt liv: om relasjon, kropp og nærvær i eksistensens psykologi*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate Publishing.
- Borgdorff, H. (2007). The Debate on Research in the Arts. *Sensuous Knowledge* (2).
- Böhmisch, S. (2010). *Feedbacksløyfer i teater for svært unge tilskuere: Et bidrag til en performativ teori og analyse*. Aarhus: Aarhus universitet.
- Collin, F., & Køppe, S. (Red.). (2011). *Humanistisk videnskapsteori*. Danmark: DR Multimedie.
- Csikszentmihalyi, M., & Bjerre, B. (2005). *Flow: optimalopplevelsens psykologi*. [København]: Dansk Psykologisk Forlag.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode; grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax Forlag as.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence - What meaning cannot convey*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Göran, M. (2009). *Sansningens poetikk; John Cages estetiske praksis - "a non-knowledge of something that had not yet happened"*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2005). *Artistic Research: theories, methods and practices*. Helsinki: Academy of fine Arts.
- Heidegger, M. (2002). *On Time and Being*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1996). *Being and Time*. Albany, NY: State University of New York Press
- Kjørup, S. (2001). *Kunstens filosofi*. Roskilde: Roskilde universitetsforlag
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Om sprogets fenomenologi - udvalgte tekster*. København: Gyldendal.
- Rancière, J. (2012). *Sanselighetens politikk*. Cappelen Damm as
- Tufnell, M., & Crickmay, C. (2004). *A widening Field; Journeys in Body and Imagination* (Vol.). Hampshire: Dance Books Ltd.
- Wallas, G. (1926). *The Art of Thought*. New York: Harcourt Brace.
- Østerberg, D. (1994) Innledning til *Kroppens fenomenologi* av Maurice Merleau-Ponty. Oslo: Pax Forlag A/S.

Tidsskrifter

- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28(3).
- Tidsskriftet Kunsthåndverk nr 114, 4.2009 29.årgang, s.45.
- Binder, P og Vøllestad, J. (2010) Å være tilstede sammen: Oppmerksomt nærvær i psykoterapi. *Tidsskrift for Norsk Psykologforening* Vol 47, nr 2, 2010, s.112-117 (http://www.psykologtidsskriftet.no/index.php?seks_id=105000&a=2, 20.01.2013)

Internettkilder

- Kristiansand kommune (2013) Hentet 15.05.2013 fra <http://www.kristiansand.kommune.no/Administrasjon/Kultursektoren/Kulturstrategi-Kristiansand/>
- Nancy Doyle Fine Art (2013) Hentet 01.02.2013 fra: <http://www.ndoylefineart.com/irwin.html>

Kristina Van Kirk (2009) Hentet 01.02.2013 fra http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2828.
01.02.2013)

Universitetet i Bergen (2011) Hentet 15.05. 2013 fra (<http://www.uib.no/fof/19901/seminar-om-motepunkter-mellom-filosofi-sprak-og-kunstnerisk-utviklingsarbeid>

Oxford Dictionaries (2013) Hentet 15.03.2013 fra
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/insular>

Oppmerksomt nærvær Norge (2013) Hentet 15.02.2013 fra <http://nfon.no/nfon/oppmerksomt-narvar/hva-er-oppmerksomt-narvar/>

Panenteisme (2013) *Wikipedia* Hentet 07.03.2013 fra
<http://no.wikipedia.org/wiki/Panenteisme>

Tate (2013) *Untitled 1965/71*. hentet 20.04.2013 fra
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532/text-illustrated-companion>,

Jørgen Moe (2013) hentet 15.03.2013 fra <http://www.jorgenmoe.net/arbeider.htm>

Stanford Encyclopedia of Philosophy (2009) *Gadamer* Hentet 20.05.2013 fra

Svartdal, F. (2013) *Store norske leksikon*. Hentet fra http://snl.no/kognitiv_stil

Alter Bahnhof Videowalk (2012) [videoklipp] hentet fra:

<http://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw>

John Vage's 4'33.(1952). (2012) [videoklipp] hentet fra:

<http://vimeo.com/49738079>

A year from monday – 365 Days Cage at Akademie der Künste, Berlin. (2011) [videoklipp]

hentet fra: (<http://vernissage.tv/blog/2011/09/14/a-year-from-monday-365-days-cage-at-akademie-der-kunste-berlin>,

Because You Don't Need it in Order to hear it. [bilde] (2012) Hentet fra:

<http://drneid.blogspot.no/2012/08/because-you-dont-need-it-in-order-to.html>