

# Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene

Readymade i antropocen

**Karen E. T. Pettersen**

## **Veiledere**

Kristin Bergaust

Jan Freuchen

*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, 2016

Fakultet for Kunstfag

Institutt for visuelle og sceniske fag

## Innhold

Forord	s. 3
1. Innledning	s. 4
2. Problemstilling	s. 8
3. Metode	s. 9
4. Teoretisk plattform I: begreper	s. 13
4.1 Begrepet om det naturskjønne	s. 16
4.2 Syntetiske fiksjoner: antropocen	s. 17
4.3 Inorganisk liv og vibrerende materie	s. 20
4.4 Bortenfor livet: mørk økologi og objektorientert ontologi	s. 24
5. Teoretisk plattform II: kunsthistorisk gjennomgang	s. 28
5.1 Arven fra Duchamp: readymade og objet trouvé	s. 28
5.2 Spadetak: funnede objekter og arkeologisk forestillingskraft	s. 31
5.3 Natur og utarming: <i>arte povera</i>	s. 35
5.4 Eva Hesse: polymerisering og ustabile materialer	s. 37
5.5 Nye materialer og utvidet felt: installasjon og <i>Non-site</i>	s. 39
6. Praksis	s. 43
6.1 Bakgrunn: skystudier og søppelarkiver	s. 43
6.2 <i>Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene</i>	s. 47
7. Oppsummering og konklusjon	s. 51
Litteratur	s. 53

## Forord

Under arbeidet med masteroppgaven har jeg hatt glede av mange nyttige innspill og kommentarer. Særlig ønsker jeg å takke kunstnergruppa Kunstitusjon, Jessica, Joni, Kikki, Regine, Nils Martin, Tine, Timo, Atle, Erik og Sigurd. En stor takk rettes også til Kristin Bergaust og Jan Freuchen for konstruktiv og verdifull veiledning. Til slutt ønsker jeg å takke min mor, far og søster for uunnværlig hjelp og støtte.

Karen Pettersen, Kristiansand, mai 2016

*The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art. In order to read the rocks we must become conscious of geologic time, and of the layers of prehistoric material that is entombed in the Earth's crust. When one scans the ruined sites of pre-history one sees a heap of wrecked maps that upsets our present art historical limits. A rubble of logic confronts the viewer as he looks into the levels of the sedimentations. The abstract grids containing the raw matter are observed as something incomplete, broken and shattered.*

Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968)

## 1. Innledning

Kristiansand, våren 2015: Mengder av søppel ligger spredd utover langs strendene på Bragdøya utenfor Kristiansand. En gruppe mennesker går langs vannkanten og samler inn materialet. De legger avfallet i sekker og stabler dem i hauger som så skal transporteres bort fra øya med båt. Målet er å renske fjæra for avfall, men også å kaste et blikk på sammensetningen av materialer som har tårnet seg opp. Som drivgods har avfallet nemlig et uvisst og ulikt opphav. Dels er det drevet i land fra nærområdene, mens andre ting med stor sannsynlighet kommer langveis fra. Som enkeltgjenstander er de både gjenkjennbare og brutt ned til det ugjenkjennelige. Fotballer, leker, fragmenter av garn og fiskeredskap ligger side om side med avrevne plastflasker, tønner, splinter og trådtrevler. Noen av gjenstandene bærer tydelig preg av overfarten, mens andre fremstår som nærmest uanfektet. Fargespekter og material varierer stort og oppviser en mangfoldighet som ved første øyekast kan virke overveldende.

Termen «antropocen» har i lengre tid vært foreslått som det geologiske navnet på tidsalderen vi lever i. Navnet ble lansert av Nobelprisvinner i kjemi Paul Crutzen og biologen Eugen F. Stoermer i en artikkel fra år 2000, og er utledet av de greske ordene for menneske (*anthropo*) og ny (*cen*). Som geologisk epokebetegnelse er det ment å avløse perioden kjent som holocen, som strekker seg tilbake til tiden etter siste store istid, for vel 11 700 år siden. Med framveksten av industrisamfunnet på 18- og 1900-tallet har menneskets innvirkning på klimaet og Jordens økosystemer tatt en ny retning. Dette er ikke bare et skifte i grad, men også i art: For første gang befinner vi oss trolig i en tidsalder hvor mennesket ikke står overfor naturen som en fremmed, men tvert i mot har utviklet seg til selv å bli den største drivkraften i endring av naturprosessene (Crutzen og Stoermer 2000: 17). Vi er ikke lenger

prisgitt en natur som noe grunnleggende atskilt fra kultur og sivilisasjon. Tvert i mot er mennesket havnet i en posisjon der sivilisasjonsprosessene har begynt å gjøre seg gjeldende i atmosfæren, i jordskorpa og i biosfæren. Utslipp av karbondioksid og såkalte klimagasser er i ferd med å bidra til en dramatisk temperaturøkning i atmosfæren. Samtidig samler olje- og plastartikler seg i enorme mengder avfall med lang nedbrytningstid. Disse viser seg for eksempel som digre plastatoller i Stillehavet og søppelfyllinger i Indonesia. Men de inngår også i mindre kretsløp, der partiklene er så små at de påvirker livsprosesser i planter og dyr. Uavhengig av størrelsesorden og framtredeelsesform synes det likevel sikkert at det for framtidens arkeologer (menneskelige eller ikke) vil det være mulig å avlese endringene som innslag av menneskeskapte stoffer og metaller i jordskorpa og atmosfæren.

Innsamlingen av søppel og drivgods rundt kysten i Kristiansand 2015 dannet utgangspunkt for utstillingen *Arrivals* i Kristiansand Kunsthall samme vår. Utstillingen var organisert av kunstnergruppen Kunststusjon, som består av seks kunstnere, deriblant meg selv.<sup>1</sup> Prosjektet endte opp med en utstilling i Kristiansand Kunsthall som bestod av tre store installasjoner med innsamlet materiale (1,5 tonn søppel). Utstillingen var et samarbeid med Strandryddedagen (der frivillige samlet inn søppel), Avfall sør og Norsk ornitologisk forening. Avfallet ble fraktet opp i Kunsthallens lokaler og plassert rundt i rommene. Målet var å synliggjøre både mengden og bredden i avfallet, for derigjennom å bidra til økt bevissthet rundt kretsløpet av forbruk og avfall. Dette ble også oppfattet av flere av de som besøkte utstillingen.

Både før og etter utstillingen *Arrivals* har jeg arbeidet med funnede objekter (*objets trouvés*) av denne typen. Da jeg gikk i gang med denne masteroppgaven, kom jeg over en rekke artikler som beskrev funnet av en ny bergart rundt strendene på Hawaii, såkalt «plastiglomerat». Denne består av biter av vulkanske bergarter, sand, koraller og skjell som er bundet sammen av smeltet plast. Ifølge en rapport publisert på nettstedet *Geoforskning.no* i 2014 kan plastiglomerat «dannes overalt der det finnes plast og en varmekilde som skogbrann eller lavastrømmer. Den smeltede plasten kan også fylle opp sprekker i bakken og danne store 'plastforekomster' i undergrunnen» (Setså 2014). Forskerne det vises til i rapporten påpeker at plastiglomater trolig er godt utbredt allerede, men at ingen har undersøkt dem vitenskapelig før nå. I takt med at forsøplingen øker, vil imidlertid utbredelsen bli større og mer omfattende. Og dersom plastholdige bergarter kan bli bevart for fremtiden, vil de utgjøre markører som viser når menneskene begynte å dominere Jorda.

---

<sup>1</sup> Medvirkende kunstnere er Jorann Abusland (N), Naysa Andrade (VE), Nina Björkendal (SE), Nina Hove (NO), Ylve Thon (NO) og meg selv.

Funnet av en menneskeskapt «bergart» er med på å bygge opp under den geologiske periodebetegnelsen antropocen. Den plastholdige bergarten er et produkt av menneskelig industri og forsøpling. Selv har jeg ikke hatt tilgang på forekomster av plastiglomerat i arbeidet med masteroppgaven og installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Men mange av materialene jeg arbeider med kan tenkes som forstadier til en slik forsteiningsprosess. På lignende vis som i den allerede nevnte utstillingen *Arrivals* vil jeg i den kunstneriske delen av arbeidet nemlig lage en installasjon bestående av funnet materiale, nærmere bestemt avfall jeg har funnet langs kyststripa rundt Kristiansand. I installasjonen tar jeg med meg inn i gallerirommet objekter som er formet av naturprosesser som flo og fjære, snø og regn, frost og sollys, erosjon. Miljøet og landskapet har vært med og prege objektenes karakter, slik at de masseproduserte gjenstandene er formet og brutt ned til noe forvrengt og fragmentert. På denne måten ser jeg på naturprosessene som en medspiller til verket. I tillegg blir arbeidet en undersøkelse av hva som skjer når menneskeskapte objekter går i oppløsning og blir en del av omgivelsene. Ved å la naturlige prosesser som sollys og erosjon bli en integrert del av den kunstneriske bearbeidelsen, er det som om skillet mellom kunst, natur og industrielle objekter gradvis viskes ut, og at det i stedet dannes en slags symbiose mellom dem. Hva betyr i så fall dette?

I boka *Making the Geologic Now* (2013) skriver de to redaktørene Elizabeth Ellsworth og Jamie Kruse om en «geologisk vending» i samtiden. Som tilfellet er i det allerede gjengitte Smithsonian-sitatet, peker redaktørene på at den geologiske tidsforståelsen har fått en større utbredelse også innenfor kunsten, og at forestillinger om «dyptiden» og jordlagenes sammensetning appellerer til langt flere enn bare spesialister: «Humans seem to be sensing, in new ways, that the forces and materials of the earth are not only subjects of scientific inquiry—they have also become conditions of daily life. [...] Deep time is beginning to have applied, material meaning for non-specialists.» (Ellsworth og Kruse 2013: 6–7) Denne materielle betydningen er noe jeg har forsøkt å ta tak i ved å sette fokus på plastgjenstandene jeg har funnet. Som små materielle uttrykk for et enormt og uoverskuelig kretsløp av industri, forbruk, avfall og erosjon, peker de i retning av dramatiske endringer i de geologiske vilkårene.



Fra utstillingen *Arrivals* i Kristiansand Kunsthall, 2015.

## 2. Problemstilling

Skulle jeg forsøkt å konkretisere problemstillingen i form av et forskningsspørsmål, så kunne det være dette: Hva kan funnede objekter som har blitt formet av miljøet og naturen gjøre med vår forståelse av menneskets innflytelse på Jordens prosesser? Spørsmålet er stort, men har fungert som en ledetråd i arbeidet med både teksten og installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Å avkreve dette arbeidet et tydelig og avgrenset svar har ikke vært min interesse. Snarere har jeg vært opptatt av å spørre og undersøke. Metodologisk befinner jeg meg således innenfor den tradisjonen som ofte omtales som «kunstnerisk utviklingsarbeid». Siktemålet her er dobbelt, ved at det både vektlegges en estetisk og en analytisk side ved arbeidet.

Mitt prosjekt tar utgangspunkt i gjenstander og objekter, fortrinnsvis plast (poser, flasker, leker etc.), som er funnet rundt Sørlandskysten. Gjenstandene har blitt formet av miljøet og naturen og har gjennom denne prosessen fått et mer «organisk» preg. Objektene kan gå under betegnelsen *objets trouvés*, men også under det utvidete begrepet *assisted readymade*, forstått som et bearbeidet funnet objekt (se begrepslig redegjørelse under). I dette tilfellet dreier det seg om industrielle produkter som har blitt bearbeidet av omgivelsene og naturens prosesser, deretter er blitt funnet av meg og plassert i en installasjon inne i gallerirommet. Prosjektet vil derfor være tett knyttet til readymaden og det funnede objektets stilling innenfor en kunstdiskurs der antropocen-begrepet har begynt å gjøre seg gjeldende. Det er min innledende påstand at denne dreiningen har bidratt til å omformulere readymadens stilling, ved at det ikke lenger er mulig å trekke skarpe grenser mellom industrielt tilvirkede objekter og naturlige materialer. Der man tidligere, grovt sett, kunne forstå readymaden som en nedbygging av det kunstneriske håndverket til fordel for industrielt tilvirkede gjenstander (ikonisk uttrykt i Marcel Duchamps *Fontaine* fra 1917), er vi i dag kommet dit hen at den industrielle produksjonen langt på vei er blitt en del av naturprosessene. Slik befinner sluttproduktet og de funnede objektene seg i en hybridtilstand mellom industri og naturlig materiale. For dersom mennesket i den geologiske epoken antropocen har utviklet seg til å bli den viktigste naturkraften på Jorden, følger det også at det menneskeskapte kan eller må betraktes som naturprosesser. Mitt hovedanliggende med arbeidet er derfor å peke på det geologiske kretsløpet som plastgjenstandene inngår i. Fra å ha vært leker eller redskaper med klare bruksområder er objektene gjennom slitasje og erosjon endt opp som noe midt mellom natur- og industriprodukter. Formmessig kan gjenstandene minne om både organisk og inorganisk materiale, samtidig som de har bevart en rest av sitt opprinnelige bruksaspekt ved seg.



*Man må ikke tro at kunsten er som en syntese av vitenskapen og filosofien, de tre veiene er spesifikke.*

Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie* (1991)

### 3. Metode

Som metodisk utgangspunkt for den kunstneriske delen av oppgaven har jeg altså valgt meg kunstnerisk utviklingsarbeid, slik det blant annet er beskrevet av Aslag Nyrnes (2006). Dette er en metode som synes å passe godt til min tankegang rundt arbeidet med kunst. Tanken er at prosjektet vil utvikle seg vekselvis, med praktisk arbeid med installasjonen og undersøkelse i forhold til kunsthistorie og ulike teoretiske drøftinger. Nyrnes' modell om tegnebordet, verkstedet og studiekroken – eller språk, teori (systematisk språk) og materiale – gir umiddelbart gjenklang i måten jeg selv tenker om mitt eget arbeid. Hos Nyrnes blir det ene «stedet» utfordret av de to andre, og man får belyst arbeidet fra ulike vinkler for derigjennom og utvikle det videre fra ulike ståsted. Dette kan, slik jeg ser det, langt på vei forstås som en hermeneutisk prosess, der den teoretiske drøftelsen tar sikte på å belyse sider ved det praktiske arbeidet – som så igjen slår tilbake på den teoretiske refleksjonen. Denne sirkelbevegelsen, eller vekselvirkningen, om man vil, legger opp til en parallell prosess, der vektleggingen av *praksis* går godt sammen med en mer filosofisk eller teoretisk tenkning omkring kunsten som et eget kunnskapsfelt.<sup>2</sup>

Nettopp fokuset på praksis er sentralt. Et av grunnpremissene i det kunstneriske utviklingsarbeidet (det som på engelsk ofte omtales som *artistic research*) er at det bidrar til å utforme en estetisk tenkning i mellomrommet mellom teoretisk refleksjon og praktisk utførelse. I det skriftlige arbeidet vil jeg derfor ta for meg et knippe kunsthistoriske og teoretiske perspektiver som kan tenkes å kaste lys over mitt eget arbeid og min egen refleksjonsprosess. Selv om dette nærmest er programfestet innenfor *artistic research*-tankegangen, er det også en utbredt metode blant kunstnere som ikke bruker slike begreper om sin egen virksomhet. For eksempel uttalte kunstneren Ane Graff følgende til tidsskriftet *Kunsthåndverk* i 2014: «Jeg tror at kombinasjonen av hånd og tanke, av materialitet og teori, danner ny kunnskap. Jeg tror på å arbeide fram det ypperste av dem begge, jeg tror på aldri å være ferdig, men alltid strekke seg videre og aldri underkjenne det ene framfor det andre.»

---

<sup>2</sup> Nyrnes er selv inne på dette når hun skriver følgende: «Analogien mellom kunstnarisk praksis og verbalspråkleg praksis kan også byggjast om ein går vegen om teori. Estetisk teori har ikkje berre ei resepsjonsside. Estetisk teori har også ei produksjonsside – det er produksjonsestetikk [...] som knyt saman praktisk og teoretisk innsikt i skapande arbeid. Både den kunstnariske og den vitskapelege erkjenninga har ei praksisside.» (Nyrnes 2012: 36)

(Graff 2015). Det Graff peker på her er en sammenstilling av hånd og tanke, teori og materialitet. Tanken er at praksisen skal legge grunnlaget for refleksjon, som så skal virke tilbake på bearbeidelsen av det praktiske arbeidet. Dertil vektlegger hun det prosessuelle ved en slik tilnærming, det å aldri «være ferdig». Verken materialitet eller teori er fastlagte størrelser som enkelt kan anvendes til et formål. Tvert imot har de begge sin iboende treghet som virker tilbake på hverandre. En teoretisk refleksjon står slik sett ikke noe utvendig i forhold til det praktiske arbeidet, men løper sammen med dette i en symbiotisk prosess.



I mitt arbeid med installasjonen har jeg også vært opptatt av ideen om at kunstverket danner en egen tenkning, sin egen logikk. Denne utvikler seg riktignok i dialog med den teoretiske drøftingen, men kan på ingen måte reduseres til denne. Tvert i mot har jeg som mål med arbeidet å utvikle en selvstendig sansetenkning i og med installasjonsformatet. Bakgrunnen for en slik tankegang finner jeg hos de to franske filosofene Gilles Deleuze og Félix Guattari, som i boka *Qu'est-ce que la philosophie* (1991) hevder at kunst er en tenkemåte på lik linje med filosofi og vitenskap. De tre tenkemåtene sees på som likeverdige, men har hver sin oppgave og tenker med hver sine midler. Der filosofiens oppgave er å skape begreper, er kunstens oppgave å skape «sansninger», «persepter» og «affekter»:

Man må ikke tro at kunsten er som en syntese av vitenskapen og filosofien, de tre veiene er spesifikke. Og, å tenke er å tenke med begreper, eller med funksjoner, eller med sansninger, og den ene av disse tankene er ikke bedre enn den andre.

Kunstens ramme er ikke vitenskapelige koordinater, like lite som sansninger er begreper eller omvendt. (Deleuze og Guattari 2013: 518)

Gjennom denne «arbeidsfordelingen» mellom kunst, vitenskap og filosofi, peker Deleuze og Guattari ut tre ulike områder for søken etter erkjennelse. Kunstens sansninger kan så igjen gjøres til gjenstand for kontekstualisering og begrepsliggjøring, noe som er hensikten med den skriftlige delen av mitt arbeid. Ved å sette den kunstneriske installasjonen og arbeidet med det funnede materialet inn i en kunsthistorisk sammenheng, håper jeg å kunne belyse ytterligere hvilke betydningsnyanser arbeidet kan sies å romme. Det er likevel ikke snakk om «tolkninger» i snever forstand. Snarere ønsker jeg gjennom det skriftlige arbeidet å hente ideer og refleksjoner til det praktiske arbeidet med installasjonen. Uten en viss forutforståelse for hva de funnede objektene betyr – hvor de kommer fra, hvordan de plasserer seg i forhold til de allerede etablerte forestillingene om readymades og installasjonsformatet – vil det være vanskelig å bruke dem på en meningsfull måte. En u- eller pre-refleksiv omgang med materialet vil i beste fall føre til en estetisering av avfallet, noe jeg ikke ønsker å bidra til. Denne holdningen innebærer imidlertid ikke at jeg skulle stille meg kritisk til de estetiske kvalitetene som finnes i objektene, men at disse må omgås på en reflektert måte dersom jeg skal ha håp om å nå fram til en bedre forståelse av måten naturprosessene kan sies å ha en innvirkning på kunstdiskursen.

En viktig del av denne kontekstualiseringen vil, som allerede antydnet, være å se mitt eget arbeid i en kunsthistorisk sammenheng – både av nyere og eldre dato. Hensikten med dette er ikke antydne min egen tilstedeværelse i en direkte arvelinje eller deltakelse i en tradisjon. Snarere ønsker jeg gjennom små kunsthistoriske oversiktsavsnitt å vise andre kunstneres arbeid som mulige innganger til å reflektere rundt mitt eget. Ved å foreta små undersøkelser av relaterte kunstverk og begreper, håper jeg å kunne etablere en oversikt som kan bidra til å belyse min egen installasjon. Sentrale temaer her vil være diskusjonen av readymaden og funnede objekter, av søppelkunst og den italienske *arte povera*-bevegelsen, samt av de amerikanske kunstnerne Eva Hesse og Robert Smithsons skulpturelle praksiser. Samlet sett vil denne gjennomgangen utgjøre en ramme for noen av de kunstneriske strategiene jeg selv benytter meg av i utstillingen.

Utover den kunsthistoriske kontekstualiseringen vil det også være nødvendig med et lite dykk inn i de ulike diskursene og diskusjonene rundt antropocen-begrepet. Her vil det være naturlig å komme inn på diskusjoner som ofte opptrer i forlengelsen av antropocen. Som jeg

har antydnet innledningsvis, befinner mange viktige spørsmål knyttet til forholdet mellom økologi og politikk seg i grenselandet rundt antropocen. Her har den britiske filosofen Timothy Morton levert flere tankevekkende bidrag, som jeg vil komme nærmere inn på. Ettersom funnede objekter vil utgjøre en såpass sentral del av arbeidet mitt, kommer jeg også til å komme inn på en av det siste tiårets mest omtalte filosofiske nydannelser, nemlig den såkalte «objektorienterte ontologien» (*object oriented ontology*). Teoriene her fikk på mange måter sitt gjennombrudd innenfor kunstsammenheng med utstillingen *dOCUMENTA 13* i Kassel i 2012. Mye av tenkningen rundt den objektorienterte ontologien springer ut av det filosofiske tidsskriftet *Collapse*, som samler en rekke ulike forfattere og tenkere som Graham Harman, Quentin Meillassoux, Timothy Morton og Reza Negarestani. Felles for mange av disse er et filosofisk utgangspunkt i Heideggers hovedverk *Væren og tid* (1927). Selv om det ikke vil bli anledning til å gå altfor grundig inn i verken Heideggers tenkning eller den objektorienterte ontologien, vil jeg forsøke å hente ut noen kjernebegreper og diskutere dem i forbindelse med mitt eget arbeid.



*Selv om naturen ser helt naturlig ut, der i sine inngjerdinger, er den allikevel høyst syntetisk, jo mer fredet og upåvirket den er.*

Thure Erik Lund, *Om naturen* (2000)

#### **4. Teoretisk plattform I: begreper**

I den vestlige kulturen har det lenge vært en tradisjon for å skille skarpt mellom uberørt natur og det menneskelige. Her har naturen symbolisert noe vilt som må temmes, noe utenfor samfunnet og kulturen. Som den norske geologen Henrik H. Svensen har påpekt, endrer imidlertid antropocen-begrepet vår forståelse av menneskets plass på Jorden. Siden mennesket forårsaker enorme endringer «både innen geosfæren, biosfæren, kryosfæren og atmosfæren», hevder Svensen at vi fra nå av må «regnes som en integrert del av jordens prosesser» (Svensen 2014: 32). Derfor gir det ikke lenger mening å betrakte naturen som noe «utenfor eller adskilt fra det menneskelige» (*Ibid.*).

Denne utviklingen kan synes å ha uoverskuelige konsekvenser for hvordan vi forstår forholdet mellom menneske og natur, noe de mange debattene rundt antropocen-tesen vitner om. I en artikkel om bruken av antropocen-begrepet kaller sosialantropologen Thomas Hylland Eriksen diskusjonen for «løfterik»: «Det skyldes både at det har potensial til å samle trådene fra tidligere forsøk på å produsere holistisk kunnskap om mennesket som del av naturen, og at det melder seg inn i historien på en engasjert måte ved å ta opp akutte utfordringer for hele planeten» (Hylland Eriksen 2016: 114). Hylland Eriksen ser ikke antropocen-tesen som noe absolutt brudd med tidligere forståelser av menneskets plass i naturen, men betoner samtidig at den bringer inn noe nytt ved å ta opp i seg «akutte utfordringer» knyttet til klima og økologi. Også innenfor kunstdiskursen har begrepet ført til debatt, noe som kanskje ikke er altfor overraskende. For dersom omgivelsene og økosystemet ikke lenger fremstår som atskilte fra menneskets virksomheter, gir det liten mening å opprettholde det romantiske skillet mellom natur på den ene siden og kultur på den andre. Som Hylland Eriksen skriver videre, må man i stedet ta høyde for en rekke vekselvirkninger med uante følger:

I vår tid har naturen i en viss forstand kollapset inn i kulturen. Snarere enn å være kulturens truende Andre, blir naturen nå tvert imot fremstilt som skjør og svak, truet av kulturen og med et sterkt behov for beskyttelse fra omsorgsfulle mennesker som er seg bevisst sitt ansvar for hele planeten. Samtidig slår naturen tilbake gjennom uforutsigbare og ofte dramatiske værhendelser som skyldes klimaendringer; tørke og flom, merkelige temperatursvingninger. (Hylland Eriksen 2016: 114)

Med denne vekselvirkningen mellom «natur» og «kultur» er det nærliggende å tenke at også forholdet mellom kunst, menneske og natur bør defineres på nytt. Derfor har antropocenesen også blitt viet stor oppmerksomhet innenfor ulike kunstdiskurser, der store internasjonale utstillinger som *The Anthropocene Project* (2013–2014) ved Haus der Kulturen der Welt (HKW) i Berlin har bidratt til å gjøre den geologiske epoketermen til et sentralt anliggende.<sup>3</sup> Naturen fungerer her ikke bare som inspirasjon for kunst og kunstnerisk praksis, men brukes gjerne også som utgangspunkt for å diskutere kunstens stilling som kunnskapsproduksjon (Diedrichson og Franke 2013).

Men hva er det egentlig som endrer seg ved kunsten og kunstbegrepet når man begynner å ta i betraktning at mennesket ikke lenger er en atskilt del av naturen? Selv om dette spørsmålet er stort, er det like fullt verdt å tenke over. For det første gir det anledning til å kaste et nærmere blikk på hva naturbegrepet kan sies å ha betydd i tidligere epokers kunstsyn, og hva som eventuelt er falt bort eller kommet til i og med antropocenesen. Ser man slik på det, vil det muligens også bli tydelig hvor fjernt vi står fra sider ved den filosofiske estetikken – fra Kant til Adorno – hvor man har snakket om tilstedeværelsen av det «naturskjønne». Riktignok betoner Adorno i boka *Estetisk teori* (1970) at kunstteorien fra og med Schelling har konsentrert seg om kunstverkene som noe helt og holdent menneskeskapt. Ifølge Adorno er det nettopp gjennom isoleringen av det menneskeskapte at man har oversett forholdet mellom natur og kunst – et forhold Adorno mener det er avgjørende å holde fast ved:

Begrepet om det naturskjønne rører ved et sår: det mangler ikke mye på at en kunne tenke det sammen med den vold som kunstverket, som ren artefakt, gjør mot det naturvokste. Det er som helt og holdent menneskeskapt, at kunstverket ser ut til å stå overfor det som ikke er det: naturen. Men som rene antiteser er begge henvist til hverandre: naturen er henvist til erfaringen av verden, som er formidlet og gjort gjenstandsmessig, mens kunstverket er henvist til naturen, som i formidlet form er blitt stattholder for det umiddelbare. Derfor er kunstteorien ubetinget nødt til å besinne seg på det naturskjønne. (Adorno 1998: 115)

Adorno skriver videre at grunnen til at begrepet om det naturskjønne forsvant ut av estetikken, skyldes det ensidige fokuset på menneskelig frihet og subjektets autonomi.<sup>4</sup>

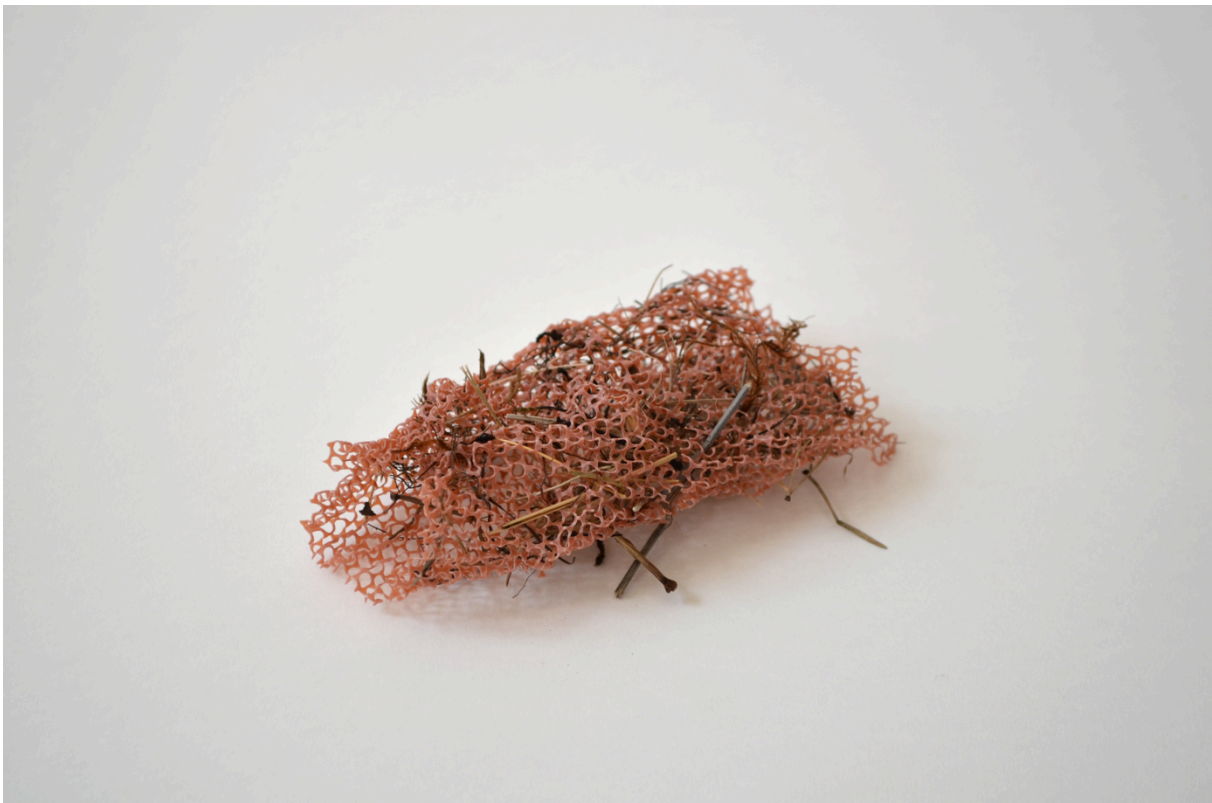
---

<sup>3</sup> I norsk sammenheng kan også nevnes 2015-utgavene av kunstbiennalen Lofoten International Art Festival (LIAF) og Ultima, festival for ny musikk, som begge hadde antropocenen som underliggende tematikk.

<sup>4</sup> «Det som fikk det naturskjønne til å forsvinne fra estetikken, var det begrepet om frihet og menneskeverd, som Kant tok initiativ til og som Schiller og Hegel konsekvent transplanterte inn, og der det eneste som fikk vekt i verden, var det som det autonome subjektet kunne takke seg selv for.» (Adorno 1998: 116)

Dermed gikk «fortrengningen» av naturen fra kunstbegrepet sammen med en overvurdering av troen på enkeltmenneskets dømmekraft og selvstendighet. Dette er for øvrig et tilbakevendende tema i Adornos tenkning, og det er ikke vanskelig å se at kritikken av forestillingen om det rent menneskeskapte henger sammen hans kritikk av «opplysningens dialektikk», der alle historiske forsøk på å rendyrke rasjonalitet og nyttetenkning – fra Homer til Holocaust – blir innhentet av en voldelig natur.

For Adorno er naturen både noe «indre» og noe «ytre», ettersom den ytre naturen alltid er formidlet gjennom vår indre erfaring av den. Dette gjør naturbegrepet hans komplekst og stimulerende å tenke videre med. Det er imidlertid ikke min intensjon å skrive en oppgave om Adornos naturbegrep, men snarere å bruke dette som utgangspunkt for egen refleksjon omkring arbeidet mitt. Ved siden av antropocen-tesen kunne jeg naturligvis valgt andre innganger til naturbegrepet enn Adornos. Når jeg likevel har valgt å begynne her, skyldes det både en umiddelbar fascinasjon for Adornos teoribygning, samt en nyvakt interesse for hans teori innenfor nyere økologisk tenkning. Blant annet benytter den britiske filosofen Timothy Morton seg av Adornos estetiske teori i boka *Ecology Without Nature* (2007). Mortons tanker om en økologi uten natur har vært inspirerende i arbeidet, og jeg vil komme nærmere inn på dette senere i oppgaven.



#### 4.1 Begrepet om det naturskjønne

Først vil jeg imidlertid dvele enda litt ved Adornos begrep om det naturskjønne, som så vidt jeg kan se tjener to formål: Dels er det snakk om en påvisning av at menneskets irrasjonelle driftsliv også setter seg gjennom i nyttetenkningen og rasjonaliteten. Dels er det snakk om å bevare en (utopisk) motsetning til det forvaltede og menneskestyrte samfunnet.<sup>5</sup> Her blir naturen for Adorno til en negativ eller utopisk størrelse som tjener som rettesnor mot det «falske» samfunnet. Den moderne ideen om det naturskjønne har ifølge Adorno sitt utspring i romantikken, der det står i motsetning til kulturlandskapet:

I hvilken grad begrepet om det naturskjønne forandrer seg historisk, viser seg tydeligst i det at det først i løpet av det nittende århundret innlemmes et området i det som primært må holdes som en motsetning til det som er et av artefaktenes, nemlig kulturlandskapet. [...] Oppdagelsen av dette estetiske sjiktet og det kollektive sensoriets tilegnelse av det, går tilbake til romantikken, antagelig først og fremst ruinkultusen. (Adorno 1998: 119)

Adornos henvisning til romantikkens ruinkultus er interessant i denne sammenheng, ettersom det forutsetter et skille mellom natur- og kulturlandskaper. Der naturlandskapet er noe som nærmest per definisjon ikke kan degenerere til ruin, men bare ødelegges og fortrenkes av mennesket, er kulturlandskapet alltid truet av forfall. Dermed forutsettes det også her et kvalitativt skille mellom det menneskeskapte og det som er frembrakt av naturen. Trolig kan dette skillet forstås som en rest av et metafysisk tankesett, der mennesket fremstilles som et skapende vesen som skiller seg fra den øvrige naturen. Men som Adorno hele tiden er påpasselig med å minne om, er også mennesket gjennomkrysset av natur – både som driftsvesen og gjennom sansingen. Derfor snakker han også ironisk om «menneskedyret» som forsøker å skille naturen ut fra kunstverkene:

Om en skulle foreta en revisjon av det naturskjønne, ville den måtte ta for seg verdigheten ved menneskedyrets selvopphøyelse over dyrene. Nettopp i naturerfaringen avslører verdigheten seg som subjektets undertvingelse av det som ikke er underlagt det, at subjektet degraderer de kvalitetene til bare å være materialet og utrydder dem som et ubestemt potensiale fra kunsten. (Adorno 1998: 116)

Tendensen til å skille naturen ut som rent og blott *materiale* er gjennomgående i mye av det som er blitt skrevet om forholdet mellom menneske og natur. «Natur» er her ensbetydende med stoff eller materie, i høyden kan det være snakk om organisk liv uten menneskelige

---

<sup>5</sup> «De formålene som ses som nyttige, er ikke forsont med det naturen selv vil si, om den er aldri så formidlet.» (Adorno 1998: 89)



egenskaper. Men hvordan ser Adornos argumentasjon ut, dersom vi i og med antropocen-begrepet har kommet fram til at naturen ikke lenger fremstår som en atskilt utside? Hva skjer med forestillingen om det naturskjønne når det ikke lenger gir mening å opprettholde skillet mellom menneskelig aktivitet og naturprosessene? Tilsynelatende skiller ikke dette seg så mye fra Adornos oppfatning av «dialektikken» mellom den indre natur og den ytre natur. Like fullt er hans estetiske teori bygget rundt forestillingen om det menneskeskapte som en motsetning til det naturskjønne. Dette bryter grunnleggende med antropocen-tesen, der det ikke eksisterer noe kvalitativt skille mellom menneske og natur, mellom estetikk og geologi. Tvert imot befinner disse seg på samme plan.

#### 4.2 Syntetiske fiksjoner: antropocen

Som nevnt innledningsvis ble begrepet antropocen første gang lansert i år 2000. Da publiserte Paul J. Crutzen og Eugen F. Stoermer en liten artikkel, der de i korte trekk gjorde rede for termen. Crutzen og Stoermer la vekt på overgangen fra holocen til antropocen ved å vise til den stadige økende betydningen som menneskelig aktivitet har hatt på atmosfæren, jordskorpa og det økologiske samspillet. Innen den industrielle æra har menneskene kuttet ned regnskog, forårsaket erosjon, forsuret korallrev og forsøplet, laget kunstige dammer, bygget enorme byer og skapt industriell ødemark og milevis med gruver. Dette vil sette enda flere permanente spor i framtidens steinformasjoner. Summen av disse endringene gjør det nødvendig med en omdefinering av de geologiske epoketermene:

Considering these and many other major and still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term “anthropocene” for the current geological epoch. (Crutzen og Stoermer 2000: 17)

Selv om Crutzen og Stoermer er forsiktige med å datere overgangen fra holocen til antropocen, foreslår de likevel å se på den industrielle revolusjon på midten av 1700-tallet som et mulig startpunkt. I det minste var det i denne epoken at symptomer på antropocen begynte å gjøre seg gjeldende.<sup>6</sup> Der naturen tidligere utgjorde en definitiv ytterside, noe Annet i forhold til menneskene, ble den i og med den økte industrialiseringen til en ugjenkallelig del livsvilkårene. Den industrielle revolusjonen førte til at innvirkningene våre på omgivelsene

---

<sup>6</sup> Dette synet støttes av den britiske historikeren Paul Dukes, som i boka *Minutes to Midnight: History and the Anthropocene Era from 1763* (2011) daterer framveksten av antropocen til James Watts oppfinnelse av dampmaskinen i 1763.

eskalerte, mens etterkrigstidens teknologidrevne forbrukersamfunn gjorde oss til planetens dominerende kraft. Det finnes nå nesten ikke et eneste sted på jorda som ikke er preget av menneskets inngripen, og våre tidligere forestillinger om naturen kan derfor synes utdatert. Som Paul Crutzen og den tyske journalisten Christian Schwägerl påpeker i artikkelen «Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos» (2011), er menneskeheten kommet dit hen at den både utspringer fra og former naturen:

For millennia, humans have behaved as rebels against a superpower we call “Nature.” In the 20th century, however, new technologies, fossil fuels, and a fast-growing population resulted in a “Great Acceleration” of our own powers. Albeit clumsily, we are taking control of Nature’s realm, from climate to DNA. We humans are becoming the dominant force for change on Earth. A long-held religious and philosophical idea—humans as the masters of planet Earth—has turned into a stark reality. What we do now already affects the planet of the year 3000 or even 50,000. (Crutzen og Schwägerl 2011)

Tanken om at mennesket er blitt den viktigste og mest avgjørende kraften på Jorden er imidlertid ikke ny. Som Thomas Hylland Eriksen påpeker har ideen om menneskets innvirkning på omgivelsene vært et sentralt emne i det minste siden romantikken, da den britiske poeten William Blake (1757–1827) omtalte de tidlige dampmaskinene som «dark satanic mills» og Mary Shelley advarte mot industrielt overmot gjennom myten om Frankenstein (Hylland Eriksen 2016: 115). Tilsvarende har senere tenkere som Ralph Waldo Emerson og Rudolf Steiner, biologen Jakob von Uexküll og filosofene Martin Heidegger og Peter Wessel Zapffe gått til angrep på antroposentriske tenkemåter (der mennesket settes som både målestokk og endemål) og det instrumentelle forholdet til naturen som ofte ledsager dem. I nyere tid har den tyske filosofen Peter Sloterdijk skrevet at mennesket er blitt «en naturkatastrofe» og «et snøskred som tenker» – *une avalanche qui pense*.<sup>7</sup> I boka *Eurotaoisme* (1989) ser han dette i forbindelse med en større og nærmest uavvendelig tendens til økt produksjon, beskjeftigelse og *mobilisering*. For Sloterdijk kjennetegnes moderniteten mer enn noe annet av denne trangten til mobilisering. Innerst inne, skriver han, ønsker mennesket ikke bare å skape historie, men også «natur» (Sloterdijk 1991: 16).

---

<sup>7</sup> «Civilisationsprocessen [...] viser seg at være en ontologisk mærkværdighed af første rang. For det, der i den bliver en fuldbyrdet kendsgerning, det er intet mer og intet mindre end en selvrefleksiv naturkatastrofe. [...] Den tænkende lavine er det højteknologiske efterkristne modstykke til Pascals tænkende siv, der engang sitrede i det førmodernes iskolde vindpust. I mellemtiden bliver det skrøbeligste af alle væsener, mennesket, *avalanche qui pense*, ikke længere blot bragt i fare af livets storm, det træder selv de masser løs, som det risikerer at blive begravet under.» (Sloterdijk 1991: 17)

Et hovedanliggende ved moderniteten er altså å sette i gang så omfattende industrielle prosesser at ikke bare historiens gang endrer retning, men også naturen. En lignende tankegang finnes hos den norske forfatteren Thure Erik Lund, som i essayboka *Om naturen* (2000) har levert en rekke tankevekkende bidrag til tenkningen omkring mennesket og dets forhold til naturen. Et av grunnpremissene i Lunds fremstilling er at den «klassiske» (dvs. uberørte) naturen ikke lenger er tilgjengelig for mennesket, ettersom vi gjennom teknologi og industrialisering har kommet til å omdefinere alle omgivelser til råvarer og ressurser. Ikke ulikt Sloterdijk peker han på at mobilisering og økt energibruk har omformet både naturen og mennesket:

Nå i våre dager, med en slik ekstrem energibruk, synes det helt klart at mer og mer av vår verden skal til, eller er i ferd med, å «gå over i andre former». Stadig mindre av både natur og menneskelige anliggender vil bli forbli urørt av de energiprosesser som i dag befinner seg i en for mennesket ukontrollert vekst. Denne omformingen skjer også når mennesket vil bevare, konservere verden, naturen og seg selv og sine «verneverdige» kulturer, selv da utløses voldsomme krefter med dertil hørende forandringer, ja, selv da rykkes tingene opp og blir utsatt for vilkårlige, ubestemte kunstferdigheter, og med desto sterkere energier. (Lund 2000: 192)

Et særtrekk ved Lunds fremstilling er at industrialiseringen ikke bare er noe som dukker opp på et bestemt tidspunkt i historien, men at den også har *tilbakevirkende kraft*. Resultatet er at det som tidligere artet seg som et pre-refleksivt forhold mellom mennesket og natur – man forholdt seg til omgivelsene som noe gitt en gang for alle – nå er gått tapt. Og dette ikke bare innenfor et samtidig perspektiv, men med tilbakevirkende kraft, slik at vi ikke lenger er i stand til å forstå hvordan dette forholdet må ha fortonet seg i tidligere epoker:

Kanskje må det være slik, fordi kreftene på kloden er sluppet løs og går i varmgang, og det er ingenting vi kan gjøre for å styre denne energiutvekslingen. Men all denne energiproduksjonen på kloden fører til at mangfoldig flere deler lar seg påvirke, og særlig de menneskelige anliggender vil være utsatt for forandringer, i en slik grad at vi ikke engang kan benytte historien som læremester med hensyn til forandringens lover, kanskje fordi selve historien, og historieoppfatningen, og likeledes lovene som vi aner ligger til grunn for dem, er blitt utsatt for vår tids energiutvekslinger, ved strømforbruk, olje- og gassforbrenning, slik at historien, den som kunne lært oss noe om naturen og menneskelivet, forespeiles oss i syntetiske fiksjoner, og dermed har vi ingen mulighet til å forstå historien og tiden på en naturlig måte. (Lund 2000: 192–193)



#### 4.3 Inorganisk liv og vibrerende materie

Mennesket har altså utviklet seg til å bli den ledende naturkraften på Jorden, og former dermed omgivelsene i takt med økt industrialisering, forsøpling og utslipp. Men omformingen foregår også gjennom dyrehold, jordbruk, urbanisering og bioteknologisk inngripen i ulike arvematerialer hos planter og dyr.<sup>8</sup> Dermed slår også omformingen av naturen tilbake på mennesket selv, i en vekselvirkning som kan synes uoverskuelig, og som geologene har forsøkt å sette på begrep med utformingen av antropocen-tesen. Men er det virkelig slik at mennesket ikke bare forbruker naturen som ressurs, men på grunnleggende vis er i ferd med å forandre livsvilkårene, atmosfæren og sammensetningen i jordskorpa? I så fall kan det se ut som om tankegangen om at mennesket er alle tings mål (en tankegang som ofte tilskrives den greske sofisten Protagoras) er i ferd med å bli virkelighet innenfor den geologiske perioden vi lever i. Dette kan igjen sies å by på noen fundamentale utfordringer for en tenkning som søker å skille naturbegrepet fra forestillingen om det menneskeskapte.

Tradisjonelt har mye økologisk tenkning operert med dette skillet. Innenfor ulike miljøbevegelser har det lenge vært en utbredt oppfatning at mennesket fremstår som et

---

<sup>8</sup> Nettopp fokuset på dyrehold og manipulering av det biologiske arvematerialet er det gjennomgående temaet i antologien *Hvem er villest i landet her. Råskap mot dyr og natur i antropocen, menneskets tidsalder* (2013), som er den første større bokutgivelsen som diskuterer antropocen-tesen på norsk.

forstyrrende fremmedelement i forhold til naturen. Det som gjelder her er fremfor alt å utvikle en teknologi som setter oss i stand til å forbruke mindre og ta vare på omgivelsene. Alternativt, og mer radikalt, foreslås det fra tid til annen å redusere ikke bare forbruk og produksjon, men også menneskets tilstedeværelse på Jorden.<sup>9</sup> Litt feilaktig blir en slik tankegang ofte satt i sammenheng med dypøkologien til Arne Næss, selv om denne ved nærmere ettersyn har lite ved seg som minner om et fundamentalt skille mellom menneske og natur. Tvert i mot utgjør Næss' viktigste utkast til en dypøkologisk tenkning, den såkalte «Økosofi T» fra boka *Økologi, samfunn, livsstil* (1976), et forsøk på å tenke mennesket som del av naturen, ikke som en motsetning til den. Like fullt er det viktig å huske på at Næss, selv om han ikke skiller mennesket fra andre arter, har en grunnleggende tendens til å sette organisk liv opp mot inorganisk materie. Dermed hefter det en *biologisme* ved tenkningen hans, noe som står i motsetning til antropocen-tesens forsøk på å tenke på tvers av motsetninger som natur/kultur, biologi/geologi.<sup>10</sup>

Den amerikanske filosofen Jane Bennett er blant de som tydeligst har formulert en kritikk av denne «biologistiske» tankegangen. I boka *Vibrant Matter* (2010), med den ansporende undertittelen «A Political Ecology of Things», forsøker hun å utvikle et annet stoffbegrep («concept of matter») enn det som tradisjonelt har vært knyttet til livløs materie.

Utgangspunktet for et slikt levende stoffbegrep og det hun kaller «material agency», finner hun hos tenkere som Baruch de Spinoza, Friedrich Nietzsche, Charles Darwin, Adorno og Deleuze. Hovedtanken her er å oppheve den gamle motsetningen mellom biologisk liv og livløs materie; spørsmålet som Bennett stiller seg er nemlig hvor grensene går mellom hva som er liv, og hva som simpelthen betraktes som energi eller kraft? For eksempel vil et jordskjelv eller en elv vanligvis betraktes som eksempler på masse i bevegelse, altså energi. Men hva med mat? Og hva med den landmassen som et jordskjelv flytter på – vil ikke den ha en direkte innvirkning på det biologiske livet den rammer? Kan «liv» forstås som energi?

---

<sup>9</sup> Begge disse oppfatningene – teknologioptimisme på den ene siden og vekstnekt eller forbruksreduksjon på den andre – har et snev av utopisk løsningsorientering ved seg – det som på engelsk ofte blir omtalt som *solutionism*. Begrepet er hentet fra den amerikanske teknologiteoretikeren Evgeny Morozov, som i boka *Click Here To Change Everything. The Folly of Technological Solutionism* (2014) skriver følgende: «I call the ideology that legitimizes and sanctions such aspirations 'solutionism'. I borrow this unabashedly pejorative term from the practices that this nature begets and thrives on.» (Morozov 2014: 4–5)

<sup>10</sup> I boka *Økologi, samfunn og livsstil* (1976) skriver Arne Næss: «Jordklodens historie gjennom de geologiske tidsaldrene viser svære endringer: fjellkjededannelser, erosjon, havet som stiger og synker, istider, jordskjelv, vulkanske utbrudd, kontinenter i uopphørlige bevegelser. Blant alle de enorme prosessene i tid og rom er det én som står i en særstilling for oss: *Livets utfoldelse*. [...] Det hele gir inntrykk av at livets utvikling er en *enhetlig prosess*, på tross av – eller til dels nettopp fordi – at utviklingen går mot mangfold og kompleksitet. Hva det enhetlige er, kan man strides om. Tilbake blir likevel noe dyptgående felles: Livet er som fenomen grunnleggende sett ett.» (Næss 1999: 320)

Bennett snakker i hvert fall gjennomgående om levende materie og inorganisk liv. I en utdypning av forestillingen om en «vital materialisme» som motsetning til den antroposentriske tenkemåten som ser mennesket som atskilt fra den øvrige materien, skriver hun:

The vital materialist must admit that different materialities, composed of different sets of protobodies, will express different powers. Humans, for example, can experience themselves as forming intentions and as standing apart from their actions to reflect on the latter. But even here it may be relevant to note the extent to which intentional reflexivity is also a product of the interplay of human and nonhuman forces. (Bennett 2010: 31)

I dette sitatet blir det tydelig at Bennett forsøker å se på samspillet (interplay) mellom menneskelige og ikke-menneskelige krefter (forces) som grunnleggende for vår tilværelse. I motsetning til for eksempel fenomenologien ser hun dermed ikke på mennesket som noe atskilt fra den øvrige materien. Dermed faller fenomenologiens sentrale forestilling om en for mennesket særegen intensjonalitet på steingrunn: «There was never a time when human agency was anything other than an interfolding network of humanity and nonhumanity; today this mingling has become harder to ignore.» (*Ibid.*)



#### 4.4 Bortenfor livet: mørk økologi og objektorientert ontologi

Bennetts forsøk på å oppheve skillet mellom død materie og levende organismer har hjulpet meg til å forstå en del av min egen interesse for avfall og søppel. Men hvordan kan man tenke seg en økologi som ikke står i motsetning til antropocen-tesen? Den britiske filosofen Timothy Morton står i spissen for en internasjonal bølge av såkalt økokritikk (*ecocriticism*). En fellesnevner for denne er at man har forsøkt å kvitte seg med ideen om mennesket særstilling i økosystemet. En annen fellesnevner er forsøket på å kvitte seg med fastlagte begreper og forestillinger om hva naturen er. I boka *Ecology without Nature* (2007) utvikler han derfor begrepet «mørk økologi» (*dark ecology*). Denne økologien er «mørk» fordi den oppfordrer oss til å tenke igjennom hvordan vi er intimt forbundet med for eksempel jernmalm, snøfnugg, plankton eller stråling – altså inorganisk materie (Morton 2007: 141–143 og 181–197). Idealiseringen av naturen og forestillingen om en tapt harmoni mellom menneske og natur står i følge Morton i veien for en virkelig økologisk tankemåte, ettersom denne ikke kan bygge på tanken om noe naturlig og opprinnelig harmonisk. Derfor er det heller ikke overraskende at Morton kritiserer en rekke forsøk på å danne seg et bilde av en helhetlig og harmonisk natur. En av skyteskivene hans er i så måte Arne Næss og dypøkologien: «Deep ecology ironically does not respect the natural world as actual contingent beings, but as standing in for an idea of the natural. Deep ecology goes to extremes on this point, insisting that humans are a viral supplement to an organic whole.» (Morton 2007: 195).

Selv om det er vanskelig å være enig i Mortons dom over Næss og dypøkologien, rammer kritikken likevel noe av kjernen i den biologistiske tankegangen, der *livet* forstås som en selvregulerende kraft. I likhet med Bennett beveger Morton seg bort fra forestillingen om organisk liv som grunnlaget for en tenkning omkring naturen. I stedet retter han fokuset mot samspillet mellom objekter, gjenstander og energi. I boka *Hyperobjects* (2013) skriver Morton om nødvendigheten av å forlate et antroposentrisk verdensbilde, der mennesket er alle tings mål, og av å bytte målestokk til noe som er større enn mennesket. «Hyperobjects» er Mortons navn på fenomener som er så store og langsiktige at de ikke kan gripes, men som likevel eksisterer, som global oppvarming eller plastpartiklers påvirkning av biologiske kretsløp. Disse kretsløpene omtaler han som «the mesh»,<sup>11</sup> et begrep som trolig best kan

---

<sup>11</sup> Morton bruker også termen «the mesh» for å forstå hvordan kunstverk fungerer. I motsetning til den kantianske forståelsen av en estetisk opplevelse som en «overensstemmelse» (*Stimmung*) mellom verk og betrakter, ser han på kunstverket som et hyperobjekt eller en «mesh» som underlegger seg betrakteren og fremprovoserer et stemningsskifte: «A strange masochistic dimension of aesthetic experience opens up underneath the one in which the 'art object' and I seem to be held in a perfect Kantian mind meld. Prior to this appearance of the beautiful, there must always be this sticky mesh of viscosity in which I find myself tuned by the object.» (Morton 2013: 30)



oversettes med not eller nett, og som søker å vise hvordan alle vesener, levende og døde, er knyttet sammen i et nettverk:

Meshes are potent metaphors for the strange interconnectedness of things, an interconnectedness that does not allow for the perfect, lossless transmission of information, but is instead full of gaps and absences. When an object is born it is instantly enmeshed into a relationship with other objects of the mesh. (Morton 2013: 83)

Som nevnt innledningsvis står Morton også i forbindelse med den såkalte objektorienterte ontologien, en teori som de seneste 5–10 årene har fått stadig mer gjennomslag innenfor ulike kunstdiskurser. Kjernen i den objektorienterte filosofien er en ikke-antroposentrisk forståelse av objekter. Det er en tenkning som bygger opp under et økologisk argument om at menneskene ikke er sentrum i naturen. Samtidig er det en teori som, forståelig nok, har hatt sterk gjenklang i de delene av kunstfeltet der idéen om at «tingene taler» blir møtt med intuitiv anerkjennelse. At filosofiens objekt-begrep er større og bredere enn kunstfeltets objekt-begrep er av mindre betydning her. De er like fullt beslektet i den forstand at man ser for seg at objektene har en selvstendighet, en hukommelse, kanskje til og med en form for liv. Mye av den objektorienterte ontologien har sitt utgangspunkt i Martin Heideggers tenkning, både i kritikken av den og i videreføringen av enkelte elementer. I sitt hovedverk *Væren og tid* (1927) utforsker Heidegger spørsmål knyttet til menneskets eksistens gjennom vårt forhold til tingene, vår forståelse av tingene, og særlig forholdet mellom «det værende» og «væren» (tysk: *Sein*). Heidegger tar ikke utgangspunkt i hva noe er, men *hvordan* det er. Og spesifikt for menneskets eksistensmåte er «derværen», det som på tysk heter *Dasein*. For å lete seg fram til kjennetegnene ved den menneskelige *Dasein* utvikler Heidegger en «eksistensialanalyse» som skal karakterisere menneskets eksistens. Sentralt her står angsterfaringen og følelsen av å være «kastet ut i verden» (Fløistad 1968: 258ff.). Men Heidegger er også opptatt av måten mennesket bruker ting og redskaper på. Ifølge ham er tingenes væremåte kjennetegnet ved at de brukes *til noe*. Heidegger kaller dette for deres «tilhåndenhet», og summen av bruken kaller han «brukssammenheng».<sup>12</sup>

Heideggers syn på redskaper eller bruksting har vært viktig i utviklingen av den objektorienterte ontologien. I den sentrale boka *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects* (2011) tar Graham Harman utgangspunkt i Heideggers *Dasein*-begrep og den

---

<sup>12</sup> «En bruksting (*Zeug*) 'er' streng tatt ikke. Til en brukstings væremåte hører alltid en brukssammenheng (*Zeugganzes*) som gjør at brukstingen kan være det den er. En bruksting er vesentlig sett 'noe til å ...' eller 'noe for å ...' (*etwas um-zu ...*). De forskjellige måter av 'til å' slik som tjenelighet, behjelpelighet, anvendbarhet og egnethet, konstituerer en brukssammenheng.» (Heidegger sitert i Fløistad 1968: 164)

menneskelige væremåten overfor redskaper (*tools*). Ifølge Harman er det en svakhet ved Heideggers tenkning at han kun betrakter redskaper som instrumentelle forlengelser av menneskelig handling, og at disse ikke tilgodeses med noen egen «eksistens». I motsetning til dette mener Harman at vi må betrakte objekter generelt og redskaper spesielt som «ontologiske» størrelser på linje med mennesket. Det kan ikke være snakk om noe absolutt skille her, ettersom redskapene og gjenstandene utgjør en såpass sentral del av vår tilværelse. Disse er ikke kun utvendige og instrumentelle, men bidrar tvert i mot til å forme den menneskelige væremåten fra bunnen av. I kapittelet «Elements of an Object-Oriented Philosophy» skriver Harman:

Ontologically speaking, there is no difference between the activity of a trained human eye and the crash of two colliding boulders. In other words, conscious awareness can no longer serve as one of the basic orienting poles of reality. Explicit awareness is not a special negating instrument, not one that perceives where less fortunate beings only interact in their blind physical way. The idea that perception or freedom work by negating is a myth [...] We ourselves are no more and no less perspectival than are rocks, paper, and scissors. (Harman 2011: 225)

Sammen med Jane Bennetts tanker om inorganisk liv utgjør Harmans objektorienterte ontologi et interessant utgangspunkt for å vurdere og forstå mitt eget arbeid med plastgjenstander som funnede objekter. Etter at den opprinnelige bruksverdien (redskap, leker etc.) er uttømt og gjenstandene er blitt kastet, starter en ny prosess hvor samspillet mellom menneskelige og ikke-menneskelige, organiske og inorganiske krefter fører gjenstandene ut i et nytt kretsløp. Dette kretsløpet kunne enkelt vært kategorisert som «forbruk» og «avfall», men innebærer en lang rekke instanser som gjør at overgangen fra bruksgjenstand til kunstobjekt kommer i forgrunnen.

Men hva vil det si at objektet blir en kunstgjenstand? Også her kan det være nærliggende å ta utgangspunkt i Heidegger. På midten av 1930-tallet holdt han en rekke forelesninger der han fremhever kunsten som en måte å avdekke menneskets «verden» og Dasein på. Disse forelesningene førte siden til utgivelse av boka *Kunstverkets opprinnelse* (1950), der han tar utgangspunkt i Vincent van Goghs maleri av et par bondesko. Ved å lese van Goghs maleri, spør Heidegger etter brukstingens *tinglighet*. Som Hans Georg Gadamer skriver i en kommentar til *Kunstverkets opprinnelse*, avdekker kunsten brukstingen og dens forhold til væren: «Det som trer frem i malerens verk, og som ettertrykkelig fremstilles, er ikke et par tilfeldige bondesko, men snarere det sanne vesen til den bruksting de er. Bondelivets verden er i disse skoene.» (Gadamer 2000: 124)

Heideggers forhold til kunstverket er dermed at det ikke utgjør en bruksgjenstand, men snarere at det avdekker og verden og væren. Dette er også poenget i et av avsnittene i Heideggers bok *Einführung in die Metaphysik*, der han snakker om at kunsten får oss til å se tingene som for første gang:

Ut fra denne overlegenhet taler dikteren alltid på en slik måte at det er som det værende blir tiltalt og uttalt for første gang. I dikterens diktning og tenkernes tekning blir verden avdekket på en slik måte at enhver ting, et tre, et fjell, et hus, fuglesang, ikke lenger er noe likegyldig og vanlig. (Heidegger sitert i Øverenget og Mathiesen 2000 :136)

Avdekkingen av verden kunsten er med andre ord ikke noe som begrenser seg til bruksgjenstandene og deres «tinglighet». Tvert i mot kan kunstens måte å avdekke sannheten på – det Heidegger med en gresk term kaller *aletheia* – også få oss til å se og erkjenne naturfenomener på en ny måte.

*The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and place.*

Douglas Huebler, 1969

## 5. Teoretisk plattform II: kunsthistorisk gjennomgang

Som nevnt i metodekapittelet vil det teoretiske materialet i denne oppgaven også bestå av kunsthistoriske drøftelser. I dette avsnittet vil jeg se nærmere på bakgrunnen for og utbredelsen av ready-made og funnede objekter, slik disse arter seg i det 20. århundrets kunsthistorie. Drøftingen vil være sentrert rundt eksempler som alle kan sies å ha relevans for mitt eget prosjekt. At det ikke kan dreie seg om uttømmende kunsthistoriske fremstillinger sier seg selv, gitt oppgavens omfang og rammer. Det avgjørende for min del er å se sider ved mitt eget arbeid reflektert i tidligere og samtidige kunstpraksiser, slik at jeg kan få en bedre forståelse av hva jeg selv arbeider med. Til de viktigste foreleggene her regner jeg de amerikanske kunstnerne Eva Hesse og Robert Smithson, den mexicanske kunstneren Gabriel Orozco og den italienske *arte povera*-grupperingen. I forbindelse med ready-maden vil jeg også komme inn på den rollen som tilfeldigheter kan sies å spille i kunsten. Under det hele ligger også et ønske å belyse plastgjenstandene i installasjonen ut i fra et større geologisk perspektiv. Som en inngang til dette har jeg i et av avsnittene foreslått *arkeologien* som modell.

### 5.1 Arven etter Duchamp: ready-made og objet trouvé

I dette avsnittet vil jeg ta for meg ulike begreper innenfor diskusjonen av ready-made og funnede objekter. Begrepet funnet objekt (fra fransk: *objet trouvé*) oppsto i det 20. århundrets kunst og betegner ideen om et produkt uten kunstnerisk funksjon som blir plassert i en kunstnerisk kontekst og dermed blir oppfattet og «anvendt» som kunst. Den britiske kunsthistorikeren Tony Godfrey gir følgende definisjon på ready-maden i sin bok *Conceptual Art* (1998):

A term invented by Marcel Duchamp in 1915 to describe a pre-existent and often commonplace object which is chosen by the artist and then put forward as 'art'. Variants include the assisted ready-made: where the artist makes a slight change or addition to the object; the reciprocal ready-made: an art object which is placed in a certain context so that it becomes an everyday object, and the mademade where the artist made something not as art and then characterized it as art. (Godfrey 1998: 426)

Som man ser av Godfreys definisjon, legges det i readymaden stor vekt på sammenhengen et objekt stilles ut innenfor. Enten det gjelder et hverdagslig bruksobjekt som stilles ut i et galleri, eller det gjelder et tydelig definert kunstobjekt som tas ut av sin opprinnelige sammenheng og dermed mister eller forskyver sin stilling som kunstverk, er det møtet mellom objekt og sammenheng som er det avgjørende. I min egen installasjon arbeider jeg i så måte med de to første formene Godfrey nevner: *readymade* og *assisted readymade*.<sup>13</sup> Det jeg her kaller readymade kan også forstås som en oppdatert versjon av *objet trouvé*. Selve gjenstanden kan godt bestå av et ubearbeidet produkt fra naturen, den kan være delvis bearbeidet eller også framstilt på industrielt vis. Videre er objektet løsrevet fra sin opprinnelige sammenheng, noe som bidrar til å utydeliggjøre eller omdefinere selve bruksverdien.

Som Godfrey skriver, har det vært vanlig å kreditere Marcel Duchamp som den første oppfinneren av readymaden. Ideen om å ta en allerede eksisterende gjenstand og plassere det innenfor en kunstnerisk kontekst eksisterte imidlertid før Duchamp. I 1912 lagde Pablo Picasso den todimensjonale collagen *Nature Morte à la Chaise Cannée*, som inneholder deler av en vevd stol. Før dette igjen kledde også Edgar Degas sin bronseskulptur *La Petite Danseuse de Quatorze Ans* (1881) i en tutu. I Norden kan man blant annet finne eksempler på *objet trouvé*-tradisjonen i den svenske kunstneren Eric Grates strandfunn og i danske Henry Heerups såkalte «Skraldefigurer» (søppelfigurer). Heerup opprettet sine første søppelfigurer i 1930, men presenterte dem først for publikum i 1934. Dette er skulpturer som er laget av alle slags gjenstander, hovedsakelig menneskeskapte ting som var blitt kastet, enten fordi de har gått i stykker eller på annen måte er uegnet til vanlig bruk. Grunnmaterialet i Heerups søppelfigurer var tre – gamle kasser, deler av ødelagte møbler etc. – men også annet skrot i ulike metaller. Ifølge ham selv kunne *alt* brukes som grunnlag for søppelfigurer: ølkorker, sykkeldele, såpeskåler, biter av et skilt samt elementer av natur, for eksempel en kokosnøtt eller gren (Heerup 1966: 19).

Flere av disse arbeidene kan sies å kombinere avfall og etterlatenskaper. I likhet med det allerede angitte sitatet fra den amerikanske konseptkunstneren Douglas Huebler (1924–1997) har jeg vært mindre interessert i å lage eller tilvirke nye objekter. I stedet finner jeg det spennende å ta utgangspunkt i allerede eksisterende gjenstander, som i sin tur er del av en større sammenheng. Skulle jeg forsøkt å lage nye ting, ville disse blitt illustrasjoner eller representasjoner av det geologiske kretsløpet jeg interesserer meg for. Det som tiltaler meg

---

<sup>13</sup> I en tale han holdt i New York i 1961, utvider Duchamp readymaden til å gjelde all kunst laget med industriproduserte midler: «SINCE THE TUBES OF PAINT USED BY THE ARTIST ARE MANUFACTURED AND READY MADE PRODUCTS WE MUST CONCLUDE THAT ALL THE PAINTINGS IN THE WORLD ARE "READYMADES AIDED" AND ALSO WORKS OF ASSEMBLAGE» (Duchamp 1973: 142). Original i versaler.

ved plastgjenstandene er nettopp at de ikke representerer annet enn seg selv, samtidig som de peker i retning av noe langt større. Muligens kunne man forstå dette som allegorier, selv om jeg ikke er sikker på dette er den riktige måten å se det på. Snarere er det noe konkret og materielt jeg finner ansporende ved arbeidet. Dette utelukker imidlertid ikke at gjenstandene har forbindelser til en større sammenheng eller kretsløp, noe også Huebler er inne på. I et intervju med Patricia Norvell fra 1969 snakker han om sitt eget arbeid med en serie objekter som et forsøk på å forstå et bakenforliggende system:

I set up a system, and the system can catch a part of what is happening—what's going on in the world—an appearance in the world, and suspend the appearance itself at any given instant [...]. The work is about the system. The system is not proof of anything either, except that you can set up almost any series, you see, and reach into anything that's going on. (Huebler sitert i Norvell 2001: 147)

Uttalelsen om at «systemet» ikke er bevis for noe, men likevel kan nå inn til eller fange en større sammenheng synes umiddelbart relevant. I dette er det også en stor del av tilfeldigheter involvert, noe jeg ser på som en viktig del av mitt eget arbeid. I teksten «Stumbling Over/Upon Art», publisert i *Cabinet Magazine* i 2005, beskriver den sveitsiske kunsthistorikeren Dario Gamboni hvordan kunstnere opp gjennom historien har benyttet seg av tilfeldigheter som en bakenforliggende premiss eller som selve metoden i sitt arbeid med kunst. Gamboni mener tilfeldighet som kunstnerisk metode brukes for å åpne opp for uventede tankeganger. Han skriver videre at tilblivelsesprosessen av et kunstverk alltid er en blanding av kontroll og mangel på kontroll, der det skapes et uventet resultat: «In fact [...] what happens in the making of a work of art is always a mixture of control and lack of it, a pattern of abandoning and reclaiming agency.» (Gamboni 2005).

Videre knytter Gamboni framveksten av tilfeldighetsprosesser i kunsten til Duchamps readymade og surrealistenes sammenstilling av forskjellige objekter i uventede kombinasjoner:

Duchamp compared the making of a Readymade to a *rendezvous*, and the programmatic use made by the Surrealists of the definition of beauty borrowed from Lautréamont—“the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table”—aligns it with Antoine Cournot’s definition of chance as the result of the meeting of two or more independent series of causes. (Gamboni 2005).

Blanding av kontroll og tilfeldigheter, og møter mellom ulike former for gjenstander, er også hovedinnslaget i mange av arbeidene til den mexicanske kunstneren Gabriel Orozco (f. 1962). Det er flere grunner til at jeg her velger å fokusere på Orozco. For det første har han

arbeidet med marint avfall som materiale for kunstinntallasjoner. For det andre har han bevisst gått imot forestillingen om den kontrollerte kunstneriske prosessen innenfor verkstedet, og heller slått et slag for tilfeldigheter og overraskende funn ute i by- og naturlandskapene.<sup>14</sup> Den amerikanske kuratoren Ann Tempkin, som organiserte en større utstilling med Orozcos arbeider ved Museum of Modern Art (MoMA) i New York i 2010, ser nettopp denne oppsøkende virksomheten utenfor verkstedet som hovedkjennetegnet for Orozcos kunst: «His methodology involves close listening to the urban landscape, which requires spending more time outdoors than in.» (Temkin 2009: 17)

Siden den gang har Orozco tatt tilfeldighetsprinsippet enda lenger og arbeidet videre med installasjonen som kunstform. Et høydepunkt i denne utviklingen er utstillingen *Asterisms* ved Deutsche Guggenheim i Berlin i 2012, som besto av to installasjoner: *Sandstars* som er et verk som inneholdt ca. 1 200 objekter han hadde samlet inn på en strand i Mexico, og *Astroturf Constellation* som inneholder nærmere 1 200 gjenstander Orozco hadde samlet i en park i New York. Prosjektet oppsto ved en tilfeldighet da Orozco trente med en bumerang i en idrettspark i New York. Da han plukket opp bumerangen ble han oppmerksom på alle de små fragmentene etter menneskelig avfall som lå som spor i gresset. Han ble interessert i disse objektene og begynte å fotograferte dem for å se nærmere på dem. Etter hvert begynte han også å samle inn og sortere materialet i grupper. I installasjonen er objektene plassert og klassifisert etter materiale, form og farge. Selv om det hele kan virke systematisk ut i fra organiseringen, bærer Orozcos materialer med seg et betydelig aspekt av tilfeldigheter.

## 5.2 Spadetak: funnede objekter og arkeologisk forestillingskraft

I forbindelse med utstillingen på Guggenheim uttalte Gabriel Orozco at det var et poeng for ham å operere som en arkeolog (Young og Spector 2012: 4). Dette fokuset er han ikke alene om i den internasjonale samtidskunstneren. Den belgiske kuratoren Dieter Roelstrate har i flere anledninger skrevet om et arkeologisk fokus innenfor dagens kunstproduksjon. I essayet «The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art», opprinnelig trykket i kunstmagasinet *e-flux journal* i 2009, ser han på arkeologiske fremgangsmåter som del av en større «historiografisk vending» i samtidskunsten:

---

<sup>14</sup> Kritikeren Benjamin H. D. Buchloch ser Orozcos arbeider som en direkte forlengelse av Duchamp og readymaden: «Orozco had learned all the crucial lessons from Duchamp (and from John Cage and Piero Manzoni), and has taken them perhaps more seriously than most of his peers. By frequently alternating found and artisanally manufactured objects, by hybridizing the body, the processes, and the matter of sculpture [...], he has forfeited the centrality of the sculptor's intentionality and skills. He has given up traditional mastery and control over hierarchical orders that had isolated if not privileged particular experimental forms as specifically sculptural.» (Buchloch 2009: 35–36)

The retrospective, historiographic mode—a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony—has become both the mandate (“content”) and the tone (“form”) favoured by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds. (Roelstraete 2009)

Ord som dokument, utgraving, *reenactment* og vitnesbyrd (*testimony*) antyder alle en interesse for fortiden. Et av Roelstraetes hovedpoenger er imidlertid at denne interessen først og fremst er *materiell*, og at kunstnerne han viser til (Roy Arden, Goshka Macuga, Mark Dion, Orozco m.fl.) alle opererer med ulike former for arkeologiske og arkiviske undersøkelser fundert i det materielle. Dette skiller seg fra en forutgående tendens til å ville av- eller dematerialisere kunstverket innenfor de mer konseptuelle retningene samtidskunsten tok i andre halvdel av 1900-tallet. Roelstraete knytter framveksten av den arkeologiske impulsen til kunstnere som Robert Smithson og Haim Steinbach, men også til det han kaller en «marxistisk epistemologi»:

[A]rt and archaeology also share a profound understanding—and one might say that they are on account of this almost “naturally” inclined to a Marxist epistemology—of the primacy of the material in all culture, the overwhelming importance of mere “matter” and “stuff” in any attempt to grasp and truly read the cluttered fabric of the world. The archaeologist’s commitment is to earth and dirt, hoping that it will one day yield the truth of historical time (Roelstraete 2009)

Selv om han ikke utdyper begrepene sine videre, er det tydelig at Roelstraete her peker på et viktig fellestrekk hos mange av dagens ledende kunstnerne. Forkjærligheten for det materielle og ønsket om å frambringe en «historisk sannhet» ved hjelp av arkeologiske spadetak går som en rød tråd gjennom mange av kunstnerskapene han tok for seg.<sup>15</sup> Selv ser jeg paralleller til min egen praksis innen en lignende tankegang. Det arkeologiske som Roelstraete skriver om er ikke nødvendigvis knyttet til utgravingen som sådan, men kan også forstås som et forsøk på rekonstruksjon av fortidige hendelser gjennom materielle sammenstillinger. I mitt tilfelle har jeg vært opptatt av å belyse det kretsløpet av industri, kultur og natur som plastbitene og avfallet har gjennomgått før det omsider ender opp i gallerirommet. Roelstraete mener at arkeologens arbeid påminner oss om vår materielle og kroppslige forbindelse til verden, noe jeg selv er opptatt av i mitt arbeid med kunst. Som han

---

<sup>15</sup> Roelstrates essay førte senere til en større utstilling som han kuraterte ved Museum of Contemporary Art Chicago i 2013. I den sammenheng redigerte han også boka *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art* (2013), der han utdyper en del av poengene fra essayet trykket i *e-flux journal*.



skriver, deler kunst og arkeologi en dyp forståelse for det materielle i all kultur, der man gjennom materie og ting er med på å forsøke å forstå «verdens tekstur».

Dette er også vinklingen når Roelstraete skriver om Gabriel Orozcos arbeider i forbindelse med utstillingen *The Way of the Shovel* på The Museum of Contemporary Art Chicago i 2013: «[Orozco's work] serves to expand our conception of the archive as one of the exhibition's primary objects of archaeological scrutiny: a disorienting maelstrom of viral imagery as much as a repository of historical documents and material facts» (Roelstraete 2013: 185). Begreper som «arkeologisk undersøkelse» og «materielle fakta» antyder begge en praksis rettet mot objekter og materialitet. Som Roelstraete påpeker, er dette både blitt til «form» og «innhold» (content) i mange av arbeidene han omtaler. Spørsmål jeg har stilt meg i forbindelse med installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*, er om mine plastbiter og søppelrester kan betraktes som slike «historiske dokumenter» og «materielle fakta»? Jeg mener det; i det minste kan de tjene som utgangspunkt til å reflektere over forholdet mellom bruksgjenstand og kunstobjekt, og til å belyse det allerede omtalte kretsløpet mellom industri, forbruk, avfall og geologi. Selv om jeg ikke benytter meg direkte av arkeologiske metoder i mitt arbeid, gir det mening å se på installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene* som en kryssning mellom det arkeologiske og det geologiske, mellom kunst og historisk dokument – kort sagt som det Roelstraete i forbindelse med Orozco omtaler som «materielle fakta».



### 5.3 Natur og utarming: *arte povera*

I flere av eksemplene nevnt overfor er kunstgjenstandene og de funnede objektene hentet direkte fra avfall og etterlatenskaper. Bruken av søppel som basis for kunstverk har en lang rekke avleggere i moderne europeisk kunsthistorie. Det samme kan sies om interessen for ulike naturprosesser, som også var viktig innenfor den italienske *Arte povera*-bevegelsen. Selve begrepet *arte povera* betyr «fattig kunst» og ble introdusert av den italienske kunstkritikeren Germano Celant i 1967. Da arrangerte han utstillingen *Arte Povera Im Spazio* i Genova, der han samlet en liten gruppe av seks unge kunstnere: Alighiero e Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini og Emilio Prini (Lumley 2004: 14). I 1969 publiserte Celant så boka *Arte Povera*, som ble oversatt til engelsk og tysk og distribuert i mer enn 20 000 eksemplarer. Boka kom ut i sammenheng med to store utstillinger i København og Basel, der de italienske *arte povera*-kunstnerne ble koplet til amerikanske kunstnere som Walter De Maria, Eva Hesse og Robert Smithson. Der den første *arte povera*-mønstringen i Genova i 1967 først og fremst var rettet inn mot språklige og konseptuelle strategier i samtidskunsten, ved en nedbygging og utarming (*impoverire*) av objektene i retning av det «arkaiske»,<sup>16</sup> innevarslet Celants bok fra 1969 en ny retning: Her gikk det snarere om å vende seg mot naturen og omgivelsene. Ifølge Lumley (2004) var Celants redefinering av *arte povera* influert av den amerikanske filosofen John Dewey, som sto som en fortaler for anti-rasjonalistiske prosesser og fremhevingen av det følelsesmessige heller enn intellektet. Denne redefineringen skulle imidlertid gå gjennom en større interesse for naturen og de naturlige prosessene:

The artist draws on the substance of natural events, such as the growth of the plant; the chemical reaction of a mineral; the behaviour of a river, snow, grass and earth; or the fall of a weight. He identifies with them in order to experience the astonishing organisation of living things. [...] Animals, vegetables and minerals have cropped up in the art world. The artist is attracted to their physical, chemical and biological possibilities. (Celant sitert i Christov-Bakargiev 1999: 198)

Som man ser av sitatet var Celant interessert i både organiske og ikke-organiske prosesser. Naturbegrepet var dermed ikke lukket til den organiske verden alene, med fokus på vekst og liv, selv om dette nok hadde en fremtredende stilling hos enkelte av kunstnerne. Det overordnede fokuset var rettet mot studiet av naturprosesser, noe som også omfattet den «kjemiske reaksjonen i et mineral», elvens buktninger og snø. Like fullt ble retningen vel så

---

<sup>16</sup> Celant skrev: «The linguistic process consists now in taking away, eliminating, downgrading things to a minimum, impoverishing (*impoverire*) signs to reduce them to archetypes. We are in a period of de-culture. Iconographic conventions fall and symbolic and conventional language crumble» (Celant sitert i Christov-Bakargiev 1999: 221).

mye assosiert med valget av materialer.<sup>17</sup> I forbindelse med en utstilling i Luzern i Sveits i 1970, foreslo kritikeren og kuratoren Jean-Christophe Ammann derfor at gruppen med *arte povera*-kunstnere burde kalle arbeidene sine for «visualiserte tankeprosesser» (*processi di pensiero visualizzati*). Dette bygde opp under Celants ønske om en mer konseptuell og mindre materiell forståelse av kunsten. Amman skrev videre:

Arte Povera designates a kind of art which, in contrast to the technologized world around it, seeks to achieve a poetic statement with the simplest of means. The return to simple materials reveals laws and processes deriving from the power of imagination, and is an examination of the artists' own conduct in an industrialised society (Ammann sitert i Lumley 2004: 16).

Denne beskrivelsen av *Arte Povera* er noe jeg umiddelbart kan relatere til. Forståelsen av kunstverkene som visualiserte tankeprosesser, der målet er å frambringe «a poetic statement with the simplest of means» gir gjenklang i hva jeg selv har forsøkt å gjøre i mitt eget arbeid. Videre utgjør kunstnernes kobling til det industrialiserte samfunnet et kjernepunkt, som jeg selv kjenner meg igjen i. Riktignok sprang *Arte povera* ut fra de politiske protestbevegelsene på slutten av 1960-tallet, der studentopprør, borgerrettighetskamp og en utbredt motstand mot forbrukersamfunnet var sentrale bestanddeler. Kunstnere som Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone og Mario Merz representerte alle noe nytt og grenseoverskridende da de dukket opp på den internasjonale kunstscenen mot slutten av 1960-talet. Gjennom en enkel presentasjonsform og med minimal bearbeidelse av enkle materialer søkte de å utvikle et umiddelbart og direkte kommuniserende uttrykk. Slik sett var *Arte povera*-kunstnernes praksis både konseptuell og estetisk, poetisk og jordnær – noe jeg også har vært opptatt av å forsøke å forene i mitt eget arbeid.

---

<sup>17</sup> Dette fokuset på materialitet er også fremtredende i presentasjonsteksten for den aktuelle utstillingen *Fattig kunst – rik arv. Arte povera og parallelle praksiser 1968–2015* ved Museet for samtidskunst i Oslo, kuratert av Sabrina van der Ley, Randi Godø og Andrea Kroksnes. Her heter det blant annet: «Fleire av verka appellerte til publikums sansar: lukt, berøring, lys og temperatur. Kunstnarane jobba med ulike materiale; dei samanstilte industrielt framstilte gjenstandar som neonlys, glas og klede med organiske, naturlege materiale som grønsaker, levande dyr, jord, ild [sic!] og vatn. Arte povera representerer ikkje ein fattig eller utarma kunst, men ein kunst som er skapt i komplett fridom og openheit i forhold til materiale og prosess.» (Museet for samtidskunst 2015)



#### 5.4 Eva Hesse: polymerisering og ustabile materialer

I arbeidet med utstillingen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene* ønsker jeg å utforske installasjonen som kunstnerisk medium og form. En av mine fremste inspirasjoner til denne arbeidsmetoden er den jødisk-amerikanske kunstneren Eva Hesse (1936–1970). Hesse er kjent for å jobbe med eksperimentelle materialer som lateks, gummi, fiberglass og plast. Arbeidet hennes blir ofte omtalt som «post-minimalistisk», og fikk stor utbredelse etter hennes tidlige død som følge av hjernesvulst i 1970. Hun slo for alvor gjennom med utstillingen *Chain Polymers* på The Fischbach Gallery i New York i 1968. Dette var for øvrig hennes eneste soloutstilling i levetiden, og arbeidene herfra har siden fått en særegen status i kunstnerskapet. Den amerikanske kunstkritikeren Arthur C. Danto er blant de som har knyttet utstillingen til et oppgjør med minimalismens strenghet. Danto fokuserer på Hesses bruk av eksperimentelle materialer i kombinasjon med matematiske og kjemiske formler, og i en tilbakeskuende omtale av 1968-utstillingen *Chain Polymers* skriver han:

A chain polymer consists of a number of monomeric molecules chemically bonded together to form chain-like molecules. That suggests the kind of work she had assembled: iterated units loosely bonded. But only Hesse would have visualized this

as a sequence of long, rigatoni-like fiberglass tubes leaned against a wall! (Danto 2006)

Som man ser av sitatet var sammenstillingen («bonded together», «assembled») avgjørende i Hesses arbeid i denne utstillingen. Ved å hente tittelen *Chain Polymers* fra kjemien kom hun til å peke ut en ny retning for amerikansk kunst i opposisjon til både abstrakt ekspresjonisme og minimalisme. Der Robert Smithson på lignende vis refererte til kaosteori, entropi og termodynamikk,<sup>18</sup> valgte Hesse seg kjemien seg som modell eller metafor for utstillingen. Ifølge *Store Norske Leksikon* er polymerisering en fellesbetegnelse på kjemiske reaksjoner og prosesser der «relativt små molekyler reagerer ved å binde seg sammen til mye større molekyler» (Ore 2009). Videre er polymerisering den «sentrale prosess i kjemisk industri som produserer råstoffer til plast og syntetiske gummi-, lim-, lakk- og malingsprodukter fra petrokjemiske primærprodukter» (*Ibid.*). Også i min utstilling har jeg tenkt at jeg arbeider med ulike former for polymerisering, om enn kanskje mer på et metaforisk plan, noe vel Hesse også gjorde. Selv om jeg ikke har gått inn i den kjemiske prosessen som ligger bak forandringen i plastavfallet, ser jeg på gjenstandene som del av en større prosess der erosjon og kjemisk reaksjon spiller en vesentlig rolle.

Danto er også inne på viktigheten av tilfeldigheter når han kopler variasjon og repetisjon til en underliggende *erotisering* i Hesses kunstverk: «One might say that nonmechanical repetition is one of Hesse's many contributions to the language of sculpture, and my overall sense is that this is in part what accounts for the aura of eroticism that animates her works» (Danto 2006). Hesses arbeider er fortsatt høyst aktuelle og stilles ut ved en rekke prestisjetunge institusjoner over hele verden. Blant annet har en del av *Chain Polymers*-utstillingen gått inn i MoMAs faste utstilling, der de utgjør en del av den kronologisk ordnete samlingen fra 1960–1969. For meg er det når man begynner å studere arbeidene hennes nærmere, ved å se på de ulike materialene og overflatene, at Hesses skulpturer får en egen verdi. Som kurator Elisabeth Sussmann skriver i boka *Eva Hesse: Sculpture* (2006) ble

---

<sup>18</sup> Blant annet i intervjuet foretatt av Alison Sky i 1973, «Entropy made visible»: «On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words it's a condition that's irreversible, it's condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways. [...] One might even say that the current Watergate situation is an example of entropy. You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really piece it back together again. Another example might be the shattering of Marcel Duchamp Glass, and his attempt to put all the pieces back together again attempting to overcome entropy. Buckminster Fuller also has a notion of entropy as a kind of devil that he must fight against and recycle. [...] The more information you have the higher degree of entropy, so that one piece of information tends to cancel out the other. The economist Nicholas Georgescu-Roegen has gone so far as to say that the second law of thermodynamics is not only a physical law but linked to economics. He says Sadi Carnot could be called an econometrician. Pure science, like pure art tends to view abstraction as independent of nature, there's no accounting for change or the temporality of the mundane world. *Abstraction rules in a void, pretending to be free of time.*» (Smithson 1996: 301—302)

skulpturene representative for en ny retning innenfor minimalismen, med uventede surrealistiske og ekspresjonistiske undertoner (Sussmann 2006: 1–15). Hesse innførte et kunstnerisk uttrykk som ga emosjonelle assosiasjoner og fokuserte på personlige, intuitive og skulpturelle former. Arbeidene synes å være styrt av de utstabile materialenes (lateks, lakk, plast, glassfiber) iboende egenskaper, noe som åpnet opp for en betydelig grad av tilfeldighet.



### 5.5 Nye materialer og utvidet felt: installasjon og *Non-site*

Installasjonen fungerer for meg som et slags refleksjonsmedium, der man kan stille ut og organisere materialer på en måte som får dem til å fremtre i et nytt lys. Den engelske kunstteoretikeren Claire Bishop tar i boka *Installation Art* (2005) for seg utviklingen av installasjonskunst fra den vokste fram på tidlig 1960-tallet og fram til i dag. Denne kunstformen hadde sitt utspring hos kunstnere som jobbet med minimalistiske skulpturer, der disse begynte å utforske objektenes relasjoner til rom og betrakter. Kunstnere som Allan Kaprow og Lucas Samaras mente at man ved å ta høyde for omgivelsene, relasjoner og proporsjonsforhold mellom alle elementene i rommet (betrakteren inkludert), ville få møtet med verket til å bli en opplevelse som kunne utfordre både sanselig og intellektuelt. Gjennom

installasjonene ville bevissthet om egen kropp og dens forhold til omgivelsene høynes, og betrakteren ville bli deltaker i utformingen og betydningen Av verket. Derfor, hevder Bishop, kan man se på utviklingen av installasjonskunsten som en motreaksjon til mye av modernismen, i den forstand at betrakteren ble sett på som en medvirkende del av kunstverket. Målet er å sette i gang en større sanseprosess som aktiverer mer enn bare synet:

Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the view directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose sense of touch, smell and sounds are as heightened as their sense of vision. The insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art. (Bishop 2005: 6)

Rombaserte arbeider, som installasjoner, skiller seg fra andre kunstverk, som skulptur, maleri, fotografi og video, ved at de krever betrakterens fysiske tilstedeværelse i rommet. For å få et fullstendig inntrykk må man bevege seg i rommet, noe som fører til at man setter sammen fragmenter av inntrykk som sammen skaper en helhet.<sup>19</sup> Installasjoner kan høyne betrakterens bevissthet til objekter og elementer plassert i rommet, og kommunikasjonen mellom disse. Meningsinnholdet i en installasjon er derfor i stadig forandring.<sup>20</sup> Dertil kommer det at nye materialer ble tatt i bruk. I en av sine tidligere tekster, «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), skrev installasjonspioneren Allan Kaprow: «Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things.» (Kaprow 2003: 7–9)

Installasjonskunsten er i dag sterkt tilstedeværende uttrykksform i samtidskunsten. Dette kan ses i forlengelsen av de konseptuelle kunstpraksisene på 1960- og 70-tallet, hvor fokuset ble forskjøvet fra enkeltarbeidet mot en større helhet. Den tyske filosofen og kunstkritikeren Boris Groys mener slik sett at installasjonskunstens relevans i dag kan forståes på bakgrunn

---

<sup>19</sup> En av de som opponerte mot dette kunstsynet i samtiden var den amerikanske kritikeren Michael Fried. I det berømte essayet «Art and Objecthood» fra 1967 gikk han til angrep på minimalismens fokus på betrakter og opplevelse til fordel for verkets iboende, formale kvaliteter: «What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects, and what decides their identity as *painting* is their confronting of of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects.» (Fried 1998: 151)

<sup>20</sup> Bishop konkluderer på følgende vis: «It is possible to say that installation art's insistence on the viewer's experience aims to thrust into question our sense of stability in and mastery over the world, and to reveal the 'true' nature of our subjectivity as fragmented and decentred. By attempting to expose us to the 'reality' of our condition as decentred subjects without closure, installation art implies that we may become adequate to this model, and thereby more equipped to negotiate our actions in the world and other people.» (Bishop 2005: 133)



av de store endringene i publikums forståelse av og forventninger til kunsten og kunstnerrollen, som fulgte med konseptkunstens gjennombrudd. I de to essayene, «Politics of Installation» (2009) og «Global Conceptualism Revisited» (2011) argumenterer han for at konseptkunsten med hjelp av installasjonsformatet søkte å kontekstualisere innhold og meningsbetydninger i tid og rom:

[A]fter conceptualism we can no longer see art primarily as the production and exhibition of individual things—even readymades. However, this does not mean that conceptual or post-conceptual art became somehow “immaterial”. Conceptual artists shifted the emphasis of artmaking away from static, individual objects toward the presentation of new relationships in space and time. (Groys 2011)

Som man ser av sitatet er Groys påpasselig med å betone det materielle ved installasjonsformatet. Derfor er det også mulig å snakke om installasjon som kunstneriske og materielle formuleringer av temaer og politiske konflikter som forekommer i hverdagslivet. Men de kan også ha helt andre siktemål, som å rykke oss ut av våre hverdagslige omgivelser og sette tingene i et nytt perspektiv. Som Groys påpeker handler dette om å synliggjøre (make visible) virkeligheter som vanligvis blir oversett: «realities that are generally overlooked» (Groys 2009).

En annen kunstner jeg har forholdt meg til i arbeidet med installasjonen er den amerikanske kunstneren Robert Smithson (1938–1973). Smithson var sentral i utviklingen av *land art* og kom derigjennom til å bidra til en økt bevisst omkring landskaper og natur i kunsten. *Land art* utviklet seg delvis som en reaksjon mot modernismen, og utspilte seg i det Rosalind Krauss i 1979 kalte det utvidete felt – *the expanded field*. I sitt klassiske essay «Sculpture in the Expanded Field» skriver Krauss om innføringen av et nytt skulpturbegrep i amerikansk kunst i overgangen fra 1960- til 70-tallet:

As the 1960s began to lengthen into the 1970s and “sculpture” began to be piles of thread waste on the floor, or sawed redwood timbers rolled into the gallery, or tons of earth excavated from the desert, or stockades of logs surrounded by firepits, the word *sculpture* became harder to pronounce—but not really that much harder. The historian/critic simply performed a more extended sleight-of-hand and began to construct his genealogies out of millennia rather than decades. Stonehenge, the Nazca lines, the Toltec ballcourts, Indian burial mounds—anything at all could be

hauled into court to bear witness to this work's connection to history and thereby to legitimize its status as sculpture. (Krauss 1994: 279)<sup>21</sup>

Som man ser av sitatet, førte de nye skulpturelle praksisene til en dramatisk utvidelse av skulpturbegrepet – ikke bare i rom, men også i tid. Plutselig ble det mulig å betrakte geologiske formasjoner som deler av et større kunstverk, noe Smithson også er inne på i det innledende sitatet fra essayet «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), der han sammenligner jordlagene i bakken med et rotete (jumbled) museum. Smithson er aller mest kjent for store monumentale landskapsarbeider som *Spiral Jetty* (1970) og *Amarillo Ramp* (1973). Disse ble skapt ute i landskapet, ofte ved hjelp av naturlige materialer som jord og stein i tillegg til betong, metall og asfalt. Skulpturene er ikke plassert i landskapet, men landskapet er heller ment å være en del av arbeidet. Mot slutten av 1960-tallet utviklet Smithson også såkalte «Non-sites», der han flyttet jord-, sand- og steinmasser fra bestemte steder ute i ørkenen eller i naturområder, inn i gallerirommet. I essayet «A Provisional Theory of Non-Sites» (1968), som han skrev i forlengelsen av arbeidet med *Non-Site #1* fra New Jersey, gir han følgende definisjon av:

*The Non-Site (an indoor earthwork)* is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J. [New Jersey] (The Pine Barrens Plains). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it—thus *The Non-Site*. (Smithson 1996: 364)

Smithson skriver videre at forholdet mellom det opprinnelige stedet (Pine Barrens) og *The Non-Site* er fysisk-metaforisk: «Between the actual site in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance. [...] Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions.» (*Ibid.*) Som man ser antyder Smithson en komplisert forbindelse mellom det opprinnelige funnstedet og non-site, *ikke-stedet*. Denne forbindelsen er fysisk, materiell og metaforisk, samtidig som den er fratatt naturlige betydninger (natural meanings). Tanker som dette passer også for mine egne refleksjoner omkring installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Som i det innledende sitatet fra Smithsons essay «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968) er jeg interessert i hva som skjer når man knytter kunstbegrepet til forestillingen om geologisk tid. Og ettersom geologisk tid i dag innebærer berøring med antropocen-tesen, er det her min hovedinteresse ligger.

---

<sup>21</sup> Artikkelen finnes også på norsk, i Agnete Øyes oversettelse. Dessverre hadde jeg ikke tilgang på denne utgaven da teksten ble skrevet.

*The artistic installation does not circulate. Rather, it installs everything that usually circulates in our civilization.*

Boris Groys, «Politics of Installation» (2009)

## 6. Praksis

I dette avsnittet vil jeg ta for meg installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Avsnittet er ment både som en kort innføring i utviklingen av arbeidet med installasjonen, og en refleksjon over den allerede skisserte teorien. Før jeg går løs på selve installasjonen vil jeg også si noe om bakgrunnen for arbeidet. I dette tilfellet gjelder det en installasjon jeg lagde i 2012, med tittelen *Skystudier*, og den allerede nevnte utstillingen *Arrivals* ved Kristiansand Kunsthall i 2015.

### 6.1. Bakgrunn: skystudier og søppelarkiver

I 2012 lagde jeg en installasjon med tittelen *Skystudier*. Denne besto av sukkerspinn fremstilt i en maskin jeg hadde fått låne av Kristiansand Dyrepark. Sukkerspinnet ble hengt opp i form av en sky, som så smeltet og sank sammen på gulvet i lokalet hvor installasjonen var plassert. I dette prosjektet var jeg inspirert av samlingen med skystudier laget av maleren J. C. Dahl (1788–1857) som jeg hadde sett på Rasmus Meyers samlinger i Bergen Kunstmuseum. Dahl er kjent som grunnleggeren av den nasjonale malerkunsten og var den første store tolkeren av norsk natur. I årene Dahl lagde sine skystudier var han interessert i å tilegne seg dypere kunnskap om sammenhengene i naturen. Slik jeg ser det, er dette også et viktig innslag i dagens arbeid med kunst. Min idé ble derfor å utforske tematikken natur/landskap i et forgjengelig og ustabil materiale, nemlig sukker.

Dahls skystudier og landskapsmalerier ble til i overgangen fra et førindustrielt til et industrielt samfunn. Slik tilfellet er med en annen av hans samtidige, den britiske maleren John Constable (1776–1837), er det få eller ingen spor av industri i maleriene. Det romantiske landskapsmaleriet portretterer i all hovedsak en uberørt natur, og John Constables mange skystudier, som *Harwich Lighthouse* (1820), er oljebaserte etterligninger av en ren atmosfære. Der man i den romantiske tidsalder forut for og under den industrielle revolusjonen hadde for vane å betrakte naturen som en absolutt ytterside, er den med den økte industrialiseringen blitt en ugjenkallelig del av de erkjente livsvilkårene. Dette bør i mine øyne spille inn på måten landskapet skildres i kunsten i dag. I mine «skystudier» arbeidet jeg

med skyformasjoner kjent fra kunsthistorien, som *cumulonimbus* og *stratocumulus*. Sukkerspinnet er naturligvis et fremmedelement i det klassiske, europeiske landskapsmaleriet, ettersom de første sukkerspinnmaskinene ble patentert i USA på slutten av 1890-tallet, og innretningen fikk sitt store gjennomslag på Verdensutstillingen i St. Louis i 1904. Med dette inngikk de i et industrielt og økonomisk kretsløp som fikk avgjørende betydning for utviklingen av den moderne forbrukskulturen.



Fra installasjonen *Skystudier*, 2012

Forholdet mellom kunst og natur var også et tema i den allerede nevnte gruppeutstillingen *Arrivals* ved Kristiansand Kunsthall i 2015. Her lagde vi (kunstnergruppen Kunstitusjon) tre store installasjoner bestående av innsamlet søppel og avfall. Selv valgte jeg hovedsakelig å jobbe med fargerike plastfragmenter. Utgangspunktet for denne installasjonen var den kjente problematikken rundt fugledød og plastikk. Jeg var interessert i de ulike plastbitene som var funnet blitt i magen til en fugl og som jeg fikk låne av Norsk Ornitologisk forening. Ved siden av disse bitene sorterte jeg også ut fargede plastfragmenter fra den store

søppelinstallasjonen (som en slags barnlig arkeolog). Naturligvis var jeg også interessert i det åpenbare ved plastbitene, nemlig at de hadde ført til at en fugl (nærmere bestemt en havhest) hadde omkommet. Dette var en tematikk jeg kjente fra den amerikanske fotografen Chris Jordan, som i sitt pågående prosjekt *Midway: Message from the Gyre* (2009–) har laget en serie med fotografier av havfugl som er omkommet som følge av inntak av plast og industriartikler.<sup>22</sup> I boka *Art and Ecology Now* (2014) skriver en britiske kunsthistorikeren Andrew Brown:

Chris Jordan's work blurs the line between art and activism. For him, photography is an effective tool to force us to wake up to realities of climate change and the contemporary consumer culture, and to make us more conscious of our own individual and collective roles in protecting the planet. (Brown 2014: 156)

I tillegg til fotografiene av døde fugler har Jordan laget en serie med abstrakte bilder av plast, med referanser til abstrakt ekspresjonisme med hos en kunstner som Jackson Pollock. I installasjonen vi laget med plastikkfragmenter i Kristiansand Kunsthall var vi også interessert i å arbeide med referanser til kunsthistorien, blant annet henviste vi til Bauhaus og Kandinsky i en større installasjon. Til forskjell fra Jordan arbeidet vi med de fysiske plastfragmentene i stedet for fotografi, og vi ikke ønsket å ha den døde fuglen som en del av installasjonen, annet enn gjennom en skriftlig henvisning. Slik jeg så det, ble fuglen og kretsløpet den var en del av, enda tydeligere gjennom fraværet som oppsto ved å stille ut plastbitene isolert.

---

<sup>22</sup> Bildene er tatt på Midwayøyene nord i Stillehavet, og Jordan ser selv på sitt arbeid som en dokumentasjon av kretsløpet for masseforbruk. Se blant annet Jordans hjemmeside: <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#about>.



Fra utstillingen *Arrivals* i Kristiansand Kunsthall, 2015

## 6.2 Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene

Høsten 2014 kom jeg over en artikkel om *dOCUMENTA 13* som knyttet utstillingen til den objektorienterte ontologien. Dette var naturligvis noe som også ble lansert fra kurator Carolyn Christov-Bakargiev, både i forkant av utstillingen og mens den pågikk. I tillegg var flere av publikasjonene knyttet til *dOCUMENTA 13* skrevet av forfattere og tenkere med nærhet til dette teoretiske ståstedet, deriblant Graham Harman.<sup>23</sup> Så selv om dette perspektivet langt på vei var forberedt av kurator Christov-Bakargiev og utstillingen selv, ble jeg under lesningen av artikkelen ble straks interessert i å koble den objektorienterte ontologien opp mot ideen om natur og miljø. Både før og etter at jeg leste artikkelen hadde jeg gått med en idé om å gi et av mine egne kunstprosjekter tittelen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Frasen er hentet fra et dikt av den amerikanske poeten Emily Dickinson (1830–1886), og fikk nå en fornyet relevans for meg. Diktet som verselinjen er tatt fra, er ikke utstyrt med noen tittel fra Dickinson selv, men refereres ofte til under overskriften «Shame is the shawl of pink», som utgjør første linje.<sup>24</sup> Teksten som helhet lyder som følger:

Shame is the shawl of Pink  
In which we wrap the Soul  
To keep it from infesting Eyes –  
The elemental Veil  
Which helpless Nature drops  
When pushed upon a scene  
Repugnant to her probity –  
Shame is the tint divine.  
(Dickinson 1979: 980)

---

<sup>23</sup> Graham Harman, *The Third Table*, Stuttgart: Hatje Cantz, 2012.

<sup>24</sup> Diktet ble aldri publisert i Dickinsons levetid, og selv om alle dateringer av teksten forblir usikre har det vært vanlig å tidfeste manuskriptet til 1877. Selv om Dickinson i dag er en av de uomgjengelige poetene i amerikansk litteratur, var det først etter hennes død at hun ble anerkjent. Trolig var det bare et fåtall mennesker som visste at hun skrev, og det var først etter hennes død at det ble oppdaget at hun hadde etterlatt seg en produksjon på hele 1775 dikt. Bare et fåtall av disse ble publisert mens hun levde, og ifølge utgiveren av hennes samlede dikt, Thomas H. Johnson, var de da til dels kraftig omskrevet av redaktørene (Johnson si Dickinson 1979: XIVff.).

Som man ser av disse verselinjene, handler diktet om skam og det å bli sett. Videre er det ikke en hvilken som helst person som skammer seg under blikket fra de andre. Tvert imot er det Naturen, som mister sitt dekkende slør. Å beskrive naturen som sky og skamfull er et tilbakevendende tema i europeisk litteratur. Allerede den greske naturfilosofen Heraklit (544 f.Kr.–474 f.Kr.) skrev i et av sine fragmenter (nummer 123) at naturen «elsker å skjule seg». Tilsvarende snakker Adorno om at «den synlige naturen vil være taus» (Adorno 1998: 127). Med sitt dikt plasserer Dickinson seg midt i denne «bluferdighetens naturhistorie». Ser vil til litteraturen om antropocen-tesen, så synes naturen å være både over- og underekspontert. Her er mennesket blitt den førende naturkraften, samtidig som vi har vanskeligheter med å begripe dette utenfor en klassisk natur/kultur-motsetning.

\*

Installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene* skal vises i Agder Kunstnersenters lokaler i Kristiansand 1. juni 2016. I arbeidet med installasjonen har jeg tatt utgangspunkt i funnede objekter, for det meste gjenstander jeg har funnet langs kyststripa rundt Kristiansand. Fragmentene består hovedsakelig av plast og andre syntetiske materialer som nylon, men det finnes også rester av organisk materiale i noen av dem. I enkelte tilfeller er det også vanskelig å avgjøre hva som er hva: En av plastgjenstandene ligner et salatblad, en annen inneholder barnåler, mens en tredje synes å minne om deler av et dyrebein.

I min egen arbeidsprosess tar jeg alltid utgangspunkt i fysiske gjenstander. Jeg finner inspirasjon i strukturer og sansbare overflater, og er interessert i møtet mellom enkeltobjekter. Fokuset i denne installasjonen er samspillet mellom materialer, form og farge, og rommet gjenstandene skal stilles ut i. Slik *arte povera*-kunstnerne forsto kunstverkene sine som visualiserte tankeprosesser, der målet var å frambringe «a poetic statement with the simplest of means», etterstreber jeg også i mitt eget arbeid et fortettet uttrykk som kan peke utover seg selv. Slik jeg oppfatter de funnede plastfragmentene, utgjør de til sammen en liten samling som kan minne om det Jane Bennett kaller «assemblages». Bennetts poeng er at en *assemblage* består av ulikt materiale, både organisk og inorganisk, og at dette inngår i et komplekst samspill.<sup>25</sup> Gjenstandene har gjennomgått en prosess og er blitt formet av naturen og miljøet. Ved å trekke dem inn i gallerirommet, oppstår det en forbindelse til denne prosessen som både er materiell og metaforisk.

---

<sup>25</sup> «Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts. [...] They have uneven topographies, because some of the points at which the various affects and bodies cross paths are more heavily trafficked than others, and so power is not distributed equally across its surface.» (Bennett 2010: 23–24)



De masseproduserte gjenstandene er formet og brutt ned til noe forvrengt og fragmentert. Like fullt rommer objektene fysiske avtrykk og lesbare spor som minner om en større sammenheng. Dette synes jeg det er interessant å kople til Dieter Roelstraetes idé om kunstneren som arkeolog. Et arkeologisk fokus i kunsten tvinger oss til en fysisk betraktning av omgivelsene, i stedet for bare å undre seg over verden fra en løsrevet posisjon. Min intensjon med installasjonen er ikke å representere en natur som står utenfor mennesket, men heller å rette oppmerksomhet mot samspillet dem/oss imellom. Det er naturligvis umulig å vite hvilken effekt installasjonen vil ha på betrakteren. Jeg håper likevel å åpne for en refleksjon omkring kretsløpet industri, forbruk, avfall og naturprosesser. Slik Claire Bishop og Boris Groys skriver kan installasjonskunst høyne betrakterens bevissthet om objekter og elementer plassert i rommet. I det allerede nevnte essayet skriver Groys:

Spectators mostly expect an aesthetic experience from art. Since the time of Kant, we know that this experience can be one of beauty or of the sublime. It can be an experience of sensual pleasure. But it can also be an anti-aesthetic experience of displeasure, or of frustration provoked by an artwork that lacks all the qualities which an affirmative aesthetics expects it to possess. It can be the experience of a utopian vision that could lead away from present conditions to a new society in which beauty reigns. Or, to formulate this differently, it could be a redistribution of the sensible, one that refigures the spectator's terms of vision by showing certain things and giving access to certain voices that were previously concealed or obscured. (Groys 2011)

Skulle jeg forsøke å formulere en ambisjon med installasjonen, så kunne den gå i retning av det Groys her (med en henvisning til Jacques Rancière) kaller en omfordeling av det sanselige: *redistribution of the sensible*. Fra Rancière kjenner vi ideen om at kunsten kun kan være politisk gjennom *måten* den organiserer virkeligheten på. Det er altså ikke gjennom «innholdet» alene at noe får betydning, men gjennom perspektivet og den nye sammensetningen av materialet (Rancière 2012). Med en slik forståelse er det ikke mulig å redusere et kunstverk til en idé eller «sak». For mitt vedkommende betyr dette at installasjonen ikke kan forstås uavhengig av materialene den består av. Disse står, for å låne nok en formulering fra Smithson, i et metaforisk og materielt forhold til et kretsløp av industri, forbruk, avfall og natur. Dette kan igjen muligens si oss noe om hvor vi står i henhold til den geologiske epokebetegnelsen antropocen.



## 7. Oppsummering og konklusjon

I det foregående har jeg forsøkt å lage en skriftlig presentasjon av arbeidet med og refleksjonen rundt installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Innledningsvis forsøkte jeg å skissere noe av bakgrunnen for min interesse med å knytte arbeidet med funnede objekter til antropocen-tesen. Dette førte meg til problemstillingen for oppgaven og arbeidet, nemlig spørsmålet om hva funnede objekter som har blitt formet av miljøet og naturen kan gjøre med vår forståelse av menneskets innflytelse på Jordens prosesser? Ved å formulere problemstillingen i form av et spørsmål, forsøkte jeg å bevare noe av det utprøvende og åpne i arbeidet. Jeg ser på dette som en integrert del av det kunstneriske utviklingsarbeidet, som jeg gjorde rede for i metodekapittelet. Kort oppsummert går dette ut på en gjensidig belysning av praktisk og teoretisk arbeid. Målet her er ikke å fortolke eller forklare installasjonen ved hjelp av teoretiske og kunsthistoriske drøftinger, men snarere å få disse drøftingene til å virke tilbake på det praktiske arbeidet. Slik sett har arbeidet med den skriftlige oppgaven stått i et nærmest hermeneutisk sirkelforhold til den praktiske delen – dette i tråd med Aslaug Nyrnes' tredelte arbeidsmodell med tegnebordet, verkstedet og studiekroken. Videre knyttet jeg an til Deleuze og Guattaris idé om at kunsten utgjør en tenkemåte på lik linje med filosofi og vitenskap. De tre tenkemåtene blir av Deleuze og Guattari sett på som likeverdige; der filosofiens oppgave er å skape begreper, er kunstens oppgave å skape sansninger og affekter. Dette har hele tiden vært førende for arbeidet, og i måten jeg har forsøkt å kombinere praksis og teori.

Deretter fulgte to teorikapitler. I første del tok jeg helt kort for meg begrepet om det naturskjønne slik dette arter seg i Adornos estetiske teori; hovedpunktene i antropocen-tesen; Jane Bennetts idé om vibrerende materie og inorganisk liv; og til slutt noen sentrale elementer i den objektorienterte ontologien. Slik jeg ser det står alle disse i forhold til hverandre, og utgjør samlet sett et forsøk på å belyse problemstillingen. De funnede objektene er ikke tilfeldig utvalgt, men hentet fra et kretsløp av industriell tilvirking, forbruk, avfall og bearbeiding gjennom naturprosesser. Deretter er de hentet inn i gallerirommet og stilt ut i form av en installasjon. Denne installasjonen, foreslo jeg, står slik sett i et materielt og metaforisk forhold til kretsløpet.

I det andre teorikapittelet presenterte jeg i korte trekk readymaden og det funnede objektet med utgangspunkt i Marcel Duchamp. Deretter så jeg nærmere på noen kunsthistoriske eksempler som jeg syntes hadde relevans for mitt eget arbeid. De viktigste foreleggene her var den mexicanske kunstneren Gabriel Orozcos installasjoner med avfall, *arte povera*-kunstnernes interesse for naturprosesser, og Eva Hesses skulpturelle praksis og arbeid med ustabile materialer. Underveis kom jeg også inn på tilfeldighetens rolle som kunstnerisk

metode og Dieter Roelstraetes idé om kunstneren som arkeolog. Hovedtankegangen her er at mange av samtidens kunstneren arbeider med det Roelstraete kaller «materielle fakta», som en motsetning til de mer av-materialiserte og konseptuelle strategiene fra 1960- og 70-tallet. Til slutt i dette kapittelet kom jeg også inn på installasjonen som utstillingsformat og refleksjonsmedium. Med henvisning til Bishop og Groys hevdet jeg at installasjonen har en egen evne til å fremstille tingene på nye måter, og at den inkluderer betrakteren på en annen måte enn de øvrige kunstmediene. Som et eksempel på dette trakk jeg fram Robert Smithons arbeid med såkalte *non-sites*.

I del seks gikk jeg mer inn på den praktiske delen av arbeidet med installasjonen *Which Helpless Nature Drops When Pushed Upon a Scene*. Her kom jeg også inn på noe av bakgrunnen for installasjonen, ved å vise til to foregående kunstprosjekter. Videre beskrev jeg en del av materialet som inngår i installasjonen og forsøkte å kople dette til noe av den foregående teoridiskusjonen.

\*

Helt avslutningsvis vil jeg forsøke å oppsummere mine egne tanker om problemstillingen. Gjennom arbeidet med installasjonen har det blitt tydelig for meg at de funnede plastobjektene kan fungere som materielle fakta eller spor, som i sin tur viser tilbake på en større sammenheng. Denne sammenheng er det jeg har forsøkt å kalle *readymade i antropocen*.

## Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1998. *Estetisk teori*, overs. Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art. A Critical History*, London/New York, NY: Routledge
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, London/Durham, NC: Duke University Press
- Brown, Andrew. 2014. *Art and Ecology Now*, London/New York, NY: Thames and Hudson
- Buchloch, Benjamin H.D. 2009. «Sculpture between Nation-State and Global Commodity Production», i Ann Temkin (red.), *Gabriel Orozco*, New York, NY: The Museum of Modern Art New York, s. 34–43
- Christov-Bakargiev, Carolyn. 1999. *Arte Povera*, London: Phaidon
- Christov-Bakargiev, Carolyn (red.). 2012. *The Book of Books. Documenta 13 Catalogue I/3*, Stuttgart: Hatje Cantz
- Crutzen, Paul J. og Stoermer, Eugen F. 2000. «The 'Anthropocene'», i *Global Change Newsletter #41*, s. 17–18. Finnes også på nett:  
<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>  
f. Lest 9.11.2015.
- Crutzen, Paul J. og Schwägerl, Christian. 2011. «Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos», publisert på nettstedet *Yale Environment* 360, 24.1.2011:  
[http://e360.yale.edu/feature/living\\_in\\_the\\_anthropocene\\_toward\\_a\\_new\\_global\\_ethos/2363/](http://e360.yale.edu/feature/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos/2363/)  
Lest 12.02.2016.
- Danto, Arthur C. 2006. «All About Eva», i *The Nation*, 28.6.2006. Finnes også på nett:  
<http://www.thenation.com/article/all-about-eva/>. Lest 14.4.2016.
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix. 2008. «Persept, affekt og konsept», overs. Knut Stene-Johansen, i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 491–518
- Diedrichson, Diedrich og Franke, Anselm (red.). 2013. *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*. Berlin: Sternberg Press/HKW
- Dickinson, Emily. 1979. *The Poems of Emily Dickinson*, Thomas H. Johnson (red.), Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press

Duchamp, Marcel. 1973. «Apropos of 'Readymades'», i Elmer Peterson og Michel Sanouillet (red.), *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, New York, NY: Oxford University Press, s. 141–142

Dukes, Paul. 2011. *Minutes to Midnight: History and the Anthropocene Era from 1763*, London/New Dehli/New York, NY: Anthem Press

Ellsworth, Elisabeth og Kruse, Jamie (red.). 2013. *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, New York, NY: Punctum Books

Eriksen, Thomas Hylland. 2016. «En overopphetet klode», *Vagant* #1/2016, s. 114–119

Fløistad, Guttorm. 1968. *Heidegger. En innføring i hans filosofi*, Oslo: Pax Forlag

Fried, Michael. 1998. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, London/Chicago, IL: The University of Chicago Press

Gadamer, Hans-Georg. 2000. «Innføring til *Kunstverkets opprinnelse*», overs. Einar Øverenget og Steinar Mathiesen, i Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo: Pax Forlag, s. 111–134

Gamboni, Dario. 2005. «Stumbling Over/Upon Art», i *Cabinet Magazine* #19, Fall 2005. Finnes også på nett: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/19/gamboni.php>. Lest 22.12.2015.

Godfrey, Tony. 1998. *Conceptual Art*, London: Phaidon

Graff, Ane. 2015. «Jeg er hva du ikke er», i *Kunsthåndverk* #3/2014. Finnes også på nett: <http://www.kunsthåndverk.no/meninger/2015/9/22/-jeg-er-hva-du-ikke-er>. Lest 12.11.2015.

Groys, Boris. 2009. «Politics of Installation», i *e-flux journal* #1/2009. Finnes også på nett: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>. Lest 27.2.2016.

Groys, Boris. 2011. «Introduction – Global Conceptualism Revisited», i *e-flux journal* #11/2011. Finnes også på nett: <http://www.e-flux.com/journal/introduction—global-conceptualism-revisited/>. Lest 27.2.2016.

Harman, Graham. 2010. *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*, London: Zero Books

Harman, Graham. 2011. *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago/La Salle, IL: Open Court

- Harman, Graham. 2012. *The Third Table*, Stuttgart: Hatje Cantz
- Heerup, Henry. 1966. *Min Arbejdsbog*, København: Borgens Forlag
- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse*, Overs. Einar Øverenget og Steinar Mathiesen, Oslo: Pax Forlag
- Kaprow, Allan. 2003. «The Legacy of Jackson Pollock», i Jeff Kelley (red.), *Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley/Los Angeles, CA: The University of California Press, s. 1–9
- Krauss, Rosalind. 2002. «Sculpture in the Expanded Field», i *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, London/Cambridge, MA: The MIT Press, s. 276–290
- Larsen, Guri m.fl. (red.). 2013. *Hvem er villest i landet her. Råskap mot dyr og natur i antropocen, menneskets tidsalder*. Oslo: Spartacus Forlag
- Lumley, Robert. 2004. *Arte Povera*, London: Tate Publishing
- Lund, Thure Erik. 2000. *Om naturen*, Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Morozov, Evgeny. 2014. *Click Here to Save Everything. The Folly of Technological Solutionism*, New York, NY: Public Affairs
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, London/Cambridge, MA: Harvard University Press
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press
- Museet for samtidskunst. 2015. «Fattig kunst – rik arv. Arte povera og parallelle praksiser 1968–2015», utstillingspresentasjon. Finnes på nett:  
[http://nasjonalmuseet.no/no/utstillinger\\_og\\_aktiviteter/utstillinger/museet\\_for\\_samtidskunst/Fattig+kunst+--+rik+arv.+Arte+povera+og+parallelle+praksiser+1968-2015.b7C\\_wlfQZP.ips](http://nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Fattig+kunst+--+rik+arv.+Arte+povera+og+parallelle+praksiser+1968-2015.b7C_wlfQZP.ips).  
Lest 10.5.2016.
- Nyrnes, Aslaug. 2012. «Kunnskapstopologi», i Anders Johansen (red.), *Kunnskapens språk. Skrivearbeid som forskningsmetode*, Oslo: Scandinavian Academic Press, s. 31–48
- Norvell, Patricia. 2001. *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheimer, Siegelau, Smithson, Weiner*, London/Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press

- Næss, Arne. 1999. *Økologi, samfunn og livsstil. Utkast til en økosofi*, Oslo: Bokklubben Dagens Bøker
- Ore, Svein. 2009. «Polymerisasjon», oppslagsartikkel i *Store Norske Leksikon*: <https://snl.no/polymerisasjon>. Lest 11.1.2016.
- Rancièrè, Jacques. 2012. *Sanselighetens politikk*, overs. Anne Beate Maurseth, Oslo: Cappelen Damm
- Roelstraete, Dieter. 2009. «The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art», i *e-flux journal* #3/2009. Finnes også på nett: <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. Lest 4.5.2016.
- Roelstrate, Dieter (red.). 2013. *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago, IL: University of Chicago Press
- Setså, Ronny. 2014. «Antropocens bergart», artikkel publisert på nettstedet *Geoforskning.no* 6.6.2014: <http://geoforskning.no/nyheter/grunnforskning/732-antropocens-bergart>. Lest 18.3.2016.
- Sloterdijk, Peter. 1991. *Eurotaoisme. Kritik af den politiske kinetik*, overs. Hans Chr. Fink, København: Hans Reitzel Forlag
- Smithson, Robert. 1996. *The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press
- Sussman, Elisabeth. 2006. «Eva Hesse: Sculpture 1968», i Sussmann og Fred Wassermann (red.), *Eva Hesse: Sculpture*, London/New Haven, CT: Yale University Press, s. 1–15
- Svensen, Henrik H. 2014. «Menneskets tidsalder», i *Samtiden* #4/2014, s. 30–37
- Temkin, Ann. 2009. «Open Studio», i Ann Temkin (red.), *Gabriel Orozco*, New York, NY: The Museum of Modern Art New York, s. 10–21
- Young, Juan og Spector, Nancy. 2012. *Gabriel Orozco: Asterisms*, Berlin: Guggenheim Museum Berlin
- Øverenget, Einar og Mathiesen, Steinar. 2000. «Etterord», i Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, Oslo: Pax Forlag, s. 135–155