

Erfaringer med ensomhet

En litterær undersøkelse av begrepet ensomhet i et
kunstnerisk utviklingsarbeid

Åshild Kristensen Foss

Veiledere
Marit Roland (UIA)
Kamilla Freyr (OsloMet)

KF-500 Master i kunsthøgskolen, Universitetet i Agder - år 2021
Fakultetet for kunsthøgskolen, Institutt for visuelle og sceniske fag

Forord

Jeg vil først si tusen takk til alle som har delt sin personlige erfaring med ensomhet. Jeg er ydmyk og takknemlig for alle triste, fine og, ikke minst, ærlige kommentarer som er blitt lagt inn anonymt på nettsiden www.ensomhet.com. Også vil jeg takke alle dere som har gitt lyd til erfaringene ved å låne meg stemmen deres og lest inn erfaringene til den praktisk-estetiske delen av dette masterprosjektet.

Med Marit Roland (UIA) som kunstnerisk veileder og Kamilla Freyr (OsloMet) som teoretisk veileder, var jeg sikker på at jeg hadde riktig kompetanse i ryggen for gjennomføringen av dette prosjektet. Kamilla, som har fulgt meg gjennom hele studieløpet fra Bachelor i kunst og formidling på OsloMet og nå hele veien til en ferdig mastergrad. Marit som jeg traff første året på master i kunsthøgskolen og som har veiledet meg gjennom flere eksamensprosjekt på masterstudiet. Dere har utfordret meg akkurat slik jeg ba dere om og det har vært veldig fint å ha dere som samtalepartnere, spesielt siden prosjektet ble gjennomført i en tid med lite sosial kontakt. Takk for at dere har fulgt meg gjennom dette siste året. Lykke til i ny jobb til dere begge, også håper jeg vi får sjansen til å samarbeide i andre prosjekter i fremtiden.

Jeg vil også takke medstudenter både på UIA og OsloMet som har gjort prosessen med å levere en masteroppgave under koronarestriksjoner litt lysere. Men jeg vil spesielt takke Lydia Lápíduš Radlow for all support gjennom prosjektet. Benjamin Åteigen og Rune Nathaniel Stjerngaard, for latter, gode og dårlige samtaler. Ingrid Granrud Veiersted som har vært med meg siden vår første dag som studenter ved OsloMet - vi har støttet og utfordret hverandre gjennom både individuelle og felles prosjekter. Jeg ser frem til både vårt vennskap og samarbeidsprosjekter i fremtiden også.

I tillegg vil jeg si takk til Lisbeth Iversen og prosjektet "Med hjerte for Arendal" for deres interesse og dialog i forbindelse med denne masteren og UIA CoLab for at jeg fikk presentere mitt prosjekt på deres seminar med Agderutfordringen.

Oppsummering/Summary

Dette masterprosjektet er et praksisbasert prosjekt, hvor jeg har undersøkt begrepene ensomhet og estetisk erfaring som utgangspunkt for et kunstnerisk utviklingsarbeid. Etter definisjonen er kunstnerisk utviklingsarbeid; kunstneriske prosesser som fører fram til et offentlig tilgjengelig kunstnerisk produkt (Malterud, Lai, Nyrnes, & Thorsen, 2015, s. 10). At masterprosjektet er praksisbasert betyr at det presenteres som en skriftlig besvarelse av prosjektet, en visning av prosjektet i form av en utstilling, samt et 20 minutters muntlig fremlegg i etterkant av visningen. I dette masterprosjektet har jeg utført en teoretisk undersøkelse av begrepet ensomhet og estetisk erfaring i tillegg til at jeg har invitert publikum til å være deltakere gjennom å dele sine erfaringer med ensomhet. Den teoretiske undersøkelsen og disse erfaringene er brukt som utgangspunkt for et praktisk-estetisk arbeid som har resultert i en deltakende, stedsspesifikk installasjon.

This master's thesis is a practice-based project, where I have investigated the concepts of loneliness and aesthetic experience as a prerequisite for an artistic approached work process. By definition, artistic development is; creative processes that lead to a publicly available artistic product (Malterud, Lai, Nyrnes, & Thorsen, 2015, p. 10). The master's project is practice-based, which means that the project will present as an exhibition, a written text about the project, and a 20-minute oral presentation. In the project, I have conducted theoretical research on loneliness and aesthetic experience and invited the audience to participate by sharing their experiences with loneliness. The theoretical investigation and these experiences are used as a prerequisite for a practical aesthetic work that has resulted in a participatory, site-specific installation.

Innhold

Forord

Oppsummering/Summary

	INNLEDNING	5
	<i>Bakgrunn for valg av tematikken ensomhet</i>	5
	<i>Bakgrunn for det praktisk-estetiske arbeidet</i>	6
	<i>Problemformulering med problemstilling</i>	9
	<i>Masterprosjektets relevans</i>	10
	<i>Om undersøkelsen av ensomhet</i>	11
	<i>Teoretisk ramme</i>	13
	<i>Avgrensninger</i>	15
	<i>Oppgavens disposisjon</i>	17
1	Fremgangsmåte for det kunstneriske utviklingsarbeidet	18
2	Begrepsoppklaring	22
	<i>Ensomhet</i>	23
	<i>Estetisk erfaring</i>	31
3	Beskrivelse av det praktisk-estetiske arbeidet	33
	<i>Deltakende kunst</i>	33
	<i>Stedsspesifikk</i>	36
	<i>Installasjon</i>	38
	<i>Lyd</i>	41
4	Refleksjon rundt det praktisk-estetiske arbeidet	45
	<i>Deltakende, stedsspesifikk installasjon i prosess</i>	48
	<i>Avrunding</i>	57
	<i>Kildehenvisning</i>	60

INNLEDNING

Jeg er gift, har barn, venner og bekjente. Men fy faen så ensom jeg er. Men det er liksom ikke lov å si i min situasjon. (Anonym fra www.ensomhet.com)

Bakgrunn for valg av tematikken ensomhet

Bakgrunnen for at jeg ønsket å arbeide med tematikken ensomhet har sitt utspring i flere hendelser, men det som først brakte meg innpå ideen rundt denne tematikken var min personlige opplevelse med ensomhet. Denne opplevelsen handler ikke om at jeg har vært alene eller sosialt utenfor, men en ensomhet som oppstod i tomrommet etter at mine besteforeldre ble borte. Mine besteforeldre og jeg var veldig nært knyttet til hverandre, og når de døde med et par års mellomrom følte jeg meg plutselig veldig ensom. Jeg har selvfølgelig kjent på ensomhet og følelsen av å være alene før, men dette var noe nytt - det følte altoppslukende og som å miste en del av meg selv. Det er fortsatt dager hvor jeg nesten tar opp telefonen for å ringe og fortelle de om ting som har skjedd. I slike øyeblikk kommer ensomhetsfølelsen sterkt tilbake, og det er en følelse jeg regner med vil følge meg resten av livet. En stund etter deres død flyttet vi fra Oslo til Kristiansand og selv om jeg har flere venner og bekjente i Kristiansand har jeg, i større grad enn i Oslo, kjent på ensomhet. Men denne ensomheten opplevdes annerledes enn tapet av mine besteforeldre og jeg har spurt meg selv hvorfor det er slik? Disse opplevelsene sett opp mot hverandre fikk meg til å reflektere over hva det faktisk betyr å være ensom og jeg startet dette masterprosjektet med å lese meg opp på teori og skjønnlitterære verk om ensomhet. Noe av det jeg har oppdaget, og som jeg også har kjent på selv, er at det finnes mange ulike former og erfaringer med ensomhet. De fleste forbinder temaet med noe negativt, men for enkelte viser ensomhet seg å ha noe positivt med seg også. Ensomhet er en tilstand som kan være vanskelig å beskrive, og mange kjenner også på skam forbundet med egen ensomhet. Det er heller ikke noen tvil om at ensomhet er et begrep som har fått større oppmerksomhet og en ny betydning i forbindelse med Covid-19 pandemien. Det meste av kartlegging rundt begrepet ensomhet er imidlertid basert på spørreundersøkelser, hvor en skal svare med et tall på en skala hvor

ensom en føler seg, eller hvor mange nære relasjoner en opplever at en har. På bakgrunn av mine egne erfaringer ble jeg nysgjerrig på hva som ligger bak tallene og ble interessert i å høre om slike erfaringer fra ulike mennesker. Selv om jeg her innledningsvis nevner min personlige erfaring med ensomhet, er ikke det noe jeg kommer vesentlig innpå i besvarelsen. I dette masterprosjektet er jeg interessert i å undersøke begrepet ensomhet i et større perspektiv og som konsept for et kunstnerisk utviklingsarbeid.

Bakgrunn for det praktisk-estetiske arbeidet

Fra jeg startet på bachelor i kunst og formidling ved OsloMet, (etter mange år som kontorarbeider) til at jeg nå er andre-års student på master i kunsthøgskolen har jeg gjennom hele studietiden vært opptatt av å finne min “kunstneriske stemme”. En stemme jeg har søkt etter både ved å se til teori og gjennom egne kunstneriske prosjekter. Jeg har gjennom hele studieløpet vært interessert i å lese meg opp på ulike retninger og tendenser innenfor kunsthøgskolen, men også anvendt teorien aktivt i mine eksperimenterende arbeider og besvarelser. Da jeg ved inngangen til masterprosjektet tok et tilbakeblikk på tidligere arbeid oppdaget jeg noen likhetstrekk som er med på å karakterisere mine prosjekter. Mine mest interessante prosjekter (slik jeg ser det) starter med et tema eller konsept som jeg arbeider ut ifra. Konseptet blir så avgjørende og med på å bestemme hvilket materiale eller medium som skal være utgangspunkt for det kunstneriske uttrykket. Her kan jeg komme med et eksempel fra et tidligere eksamensprosjekt på master i kunsthøgskolen, for å vise hvordan jeg reflekterer over egen arbeidsmetode. På slutten av det første året, arbeidet jeg med eksamen i emnet kunstnerisk utviklingsarbeid. I denne eksamensperioden utformet jeg et prosjekt med tittelen *Min kunstneriske stemme* der jeg i forkant hadde bestemt meg for å bruke tegning som medium eller uttrykksform. Årsaken til at jeg ville tegne lå i en kommentar jeg hadde fått like før om at «alt er jo tegning, når en drodler i skisseblokken sin så er det også tegning». I den konteksten kommentaren ble gitt, ble jeg ganske sinna og mente personen degraderte min opplevelse med tegning som kunstform. Jeg ville bruke den følelsen og arbeide med tegning kombinert med den aggresjonen jeg kjente på. Men underveis i prosessen ble det utfordrende å arbeide meg frem til et resultat og jeg reflekterte over hva det var som hindret meg. I refleksjonsdelen i tidligere prosjekter har jeg hentet inspirasjon fra teknikken bevissthetsstrøm, refleksjonen blir med denne formen som utgangspunkt mine assosiasjoner hvor jeg gir leseren et innblikk i min indre dialog, et virkemiddel jeg også kommer tilbake til senere i denne besvarelsen. I prosjektet *Min kunstneriske stemme* har jeg notert: «Den aggresjonen som jeg startet med interesserer meg egentlig ikke så mye lengre, den fikk meg inn på et spor, men det ligger ikke naturlig for meg å utforske aggresjon, det er ikke det jeg vil formidle. Det blir feil å presse frem noe, jeg må lage noe som er ekte, opplevelsen

av kunstverket er avhengig av mitt engasjement. Det er kanskje det som mangler, en følelse, engasjementet og drivkraften. Et narrativ eller konsept som jeg har eierskap til». Og det er her jeg opplever en omdreining i prosjektet, og hvorfor prosessen opplevdes som ekstra utfordrende. I dette vendepunktet har jeg notert: «Det er **det** som mangler, *følelsene*, jeg kjenner ingenting for disse tegningene. Det er på tide å se på hva jeg har gjort i tidligere arbeid, har aldri følt meg så «lost» i et prosjekt som jeg er i dette (du lyver! Klart jeg har, har bare glemt det; glemmer det hver gang). Ord og begreper som er viktige i mine produksjoner: Tid, personlig/privat, relasjoner, kontraster, balanse, komposisjon, minner, narrativ, emosjoner, usikkerhet, styrke, meditativt, former, det nære. Når jeg ser på tidligere prosjekter ser jeg raskt hvor jeg har gått feil denne gang, jeg startet i feil ende. Jeg må ha konseptet først, så velge medium og materiale. Hvorfor var det så viktig for meg å velge tegning, var det på grunn av den kommentaren, eller følte det trygt å velge tegning, slippe å kjenne på de følelsene, som jeg faktisk har behov for i arbeidene mine» Når jeg ser tilbake på tidligere prosjekter, finnes det en rød tråd med bruk av mine private opplevelser og nærmeste relasjoner, som også refleksjonsnotatene viser. Mitt forhold til mine besteforeldre går særlig igjen i flere av mine arbeid, i forbindelse med Min kunstneriske stemme har jeg videre notert: «Der dukket du opp blant tingene mine. Er det noen grunn til at verktøyet ditt dukket opp nå. Du var så mye mer en min bestefar, du var min bestevenn. Men jeg var ikke sterk nok til å holde deg oppe fra avgrunnen i lengden. Det lukter fortsatt som deg av verktøyet ditt, lukten av savn er sterk. Lukten, livet, det materielle, alt som utgjorde deg, det forgjengelige». I løpet av den eksamensperioden fant jeg min bestefars karveskurd verktøy og skisser han hadde brukt som jeg har tatt vare på. Dette materiale utløste et vendepunkt der jeg la fra meg tegning og aggresjon og heller begynte å se på minner og gjenstander fra mine besteforeldre som nytt materiale - og hvordan jeg kunne arbeide meg frem til en installasjon basert på det materiale.



Figur 1-2. Verktøy og karveskurds-skisser, eget foto

Som jeg har nevnt innledningsvis er det ikke mine personlige erfaringer som skal styre dette masterprosjektet videre, men jeg valgte å ta med dette eksempelet for å vise hvordan jeg arbeider med konsept, valg av materiale og metode for refleksjon, da det har betydning for hvordan jeg har planlagt og utført dette masterprosjektet. Det er viktig for meg at prosjektene eller kunstverkene mine ikke er en utlevering av mitt private, men at utgangspunktet er hentet fra det private for så å bearbeides til et tema og konsept som betrakterne kan relatere seg til. At et kunstverk tar utgangspunkt eller innehar elementer fra egen erfaring, er også noe John Dewey tar opp i sin tekst *Å gjøre en erfaring*:

For at håndverk skal være kunstnerisk i endelig forstand må det være «kjærlig»: de må ha stor omhu for det materiale som underlegges dyktigheten. Tenk bare på en billedhugger som skaper de mest naturtro byster. Ut fra fotografi av bysten og et fotografi av modellen kan det være vanskelig å se hvilket som avbilder selve personen. Bystene er virtuost utført. Men man tviler på om opphavsmannen har hatt en egen erfaring som han ville dele med dem som ser på det han har skapt. (Dewey, 2008, s. 206)

Når det kommer til betrakterne, er de også en viktig faktor i prosjektene mine og jeg har arbeidet utfra hvordan jeg kan tilrettelegge for deltakelse. Dette arbeidet er basert på en intensjon om at kunstverket er avhengig av deltakelse eller en konkret handling fra betrakterne for å aktiveres, samt at installasjonen ikke når sin fullverdige eksistens uten interaksjon fra betrakteren. Jeg ønsker med andre ord at det skal oppstå kommunikasjon mellom kunstverk og betrakter, noe jeg også kommer tilbake til når jeg knytter prosjektet opp mot Dewey og det han begrepssetter som en estetisk erfaring.

I dette masterprosjektet har jeg altså først henvendt meg offentlig ut til publikum, hvor jeg inviterer de til å dele og reflekterer rundt egne erfaringer med ensomhet. Denne deltakelsen vil fungere som en undersøkelse av ulike menneskers erfaring med ensomhet, hvor undersøkelsen og de delte erfaringene videre blir brukt som materiale i et kunstnerisk utviklingsarbeid. Jeg definerer hele prosjektet i sin helhet som et kunstnerisk utviklingsarbeid og alle de fasene som inngår i selve utarbeidelsen av installasjonen som det praktisk-estetiske arbeidet. Det praktisk-estetiske blir presentert som en deltakende, stedsspesifikk installasjon, hvor lydproduksjonen i installasjonen skal være avhengig av betrakterne for å aktiveres. Med dette som bakgrunn har jeg anvendt meg av teori, for å lese meg opp om begrepet ensomhet og kategorier innenfor ulike retningen i sosialt engasjerende kunstprosjekter. Videre har jeg primært arbeidet ut fra John Deweys begrep om

estetisk erfaring og undersøkt hvordan jeg kan tilrettelegge for at deltakerne skal få muligheten til å oppnå nettopp en estetisk erfaring. For å gi en kort og foreløpig oppsummering er hovedbegrepene i masterprosjektet ensomhet og estetisk erfaring. Med disse begrepene som utgangspunkt vil jeg undersøke og eksperimentere med hvordan kunst kan skape et rom for sansning og refleksjon, som kan åpne opp for ny innsikt eller forståelse rundt begrepet ensomhet.

Problemformulering med problemstilling

Spørsmål jeg fremhever i dette masterprosjektet er, hvordan jeg kan knytte teori fra begrepene estetisk erfaring og ensomhet sammen i et kunstnerisk utviklingsarbeid. Som skal presenteres i et praktisk-estetisk arbeid, i tillegg til en skriftlig besvarelse. Jeg er opptatt av publikums posisjon både som deltaker og betrakter av kunstverk. Hvordan kan jeg på bakgrunn av dette skape et kunstverk som er avhengig av fysisk aktivering fra betrakterne. Hvor intensjonen med kunstverket blir til gjennom deltakelse og visuell/auditiv kommunikasjon mellom kunstverk og betrakterne, som potensielt kan legge til rette for en estetisk erfaring. Som professor og terapeut Ben Lazare Mijuskovic skriver i sin bok *Loneliness in Philosophy, Psychology, and Literature* er han ikke på utkikk etter noen kur for ensomhet, men dersom det er mulig å få til en bedre forståelse av begrepet, vil kanskje mennesket være i bedre stand til å takle ensomheten (Mijuskovic, 2012). Dette får meg til å stille spørsmål om mitt prosjekt kan gi noen drivkraft til å enten frigjøre seg fra ensomhet, lære seg å leve med den på en ny måte eller finne en trøst i å dele/høre om andre sine erfaringer. Det siste spørsmålet er ikke noe jeg kommer til å undersøke nærmere i dette masterprosjektet, siden det ville krevd en påfølgende undersøkelse, men disse innledende spørsmålene fungerer som en pådriver bak mitt ønske om å tilrettelegge for en estetisk erfaring.

Problemstillingen som er utarbeidet på bakgrunn av spørsmål overfor lyder derfor som følger: *Hvordan kan en undersøkelse om begrepene ensomhet og estetisk erfaring brukes som grunnlag for et kunstnerisk utviklingsarbeid, som inviterer til deltakelse?*

Masterprosjektets relevans

Utover egen kunstnerisk utvikling og gjennomføring av et kunstnerisk utviklingsarbeid, har dette masterprosjektet relevans på bakgrunn av det samfunnsaktuelle tema som ensomhet er. Etter Covid-19 har tematikken også blitt ytterligere relevant med tanke på at fokuset på ensomhet er høyere en før Covid-19. Kunsten og kulturens rolle innenfor utfordringer når det kommer til mental og fysisk helse har dessuten fått økt interesse etter at Verdens helseorganisasjon (WHO) la frem rapporten *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* i 2019. Her slås det fast at kunst og kultur fremmer god helse og forebygger en rekke mentale og fysiske helsemessige forhold:

The report finds evidence of the contribution of the arts to the promotion of good health and the prevention of a range of mental and physical health conditions, as well as the treatment or management of acute and chronic conditions arising across the life-course. The arts can be cost-effective solutions since they can frequently draw on existing assets or resources, although more research is needed into the health economics of this field. The report also finds that the arts may help in providing multisectoral, holistic and integrated people-centered care, addressing complex challenges for which there are no current healthcare solutions. (Fincourt & Saiorse, 2019).

Dette igjen kan sees i sammenheng med FNs målsetting om et inkluderende samfunn, der: «[...] det overordnede målet for politikken [har] vært full deltakelse og likestilling i samfunnet. Målet har vært at alle [...] skal få rett til å delta i samfunnslivet på egne premisser» (Aure & Gjærum, 2015, s. 2). Professorene Venke Aure og Rikke G. Gjærum tar utgangspunkt i denne målsettingen med artikkelen *Møter med marginale røster i kunstdidaktikken* fra 2015, der de diskuterer betydningen av kunst og kunstdidaktikk som bidragsytere til et mangfoldig samfunn. Med denne artikkelen ønsker de å vise hvordan kunsten har potensiale til å invitere til delaktighet i samfunnet. Dette masterprosjektets relevans sees nettopp i relasjon til argumenter om kunstens potensiale til deltakelse og endring, gjennom mitt ønske om at masterprosjektet skal fungere som en pådriver for refleksjoner, engasjement og dialog om ensomhet. Som masterstudent ønsker jeg at mitt kunstneriske utviklingsarbeid skal være åpent for kritikk og gi potensielle rom for nye prosjekter og diskusjoner. Men mest av alt vil jeg, ved bruk av kunst, rette fokus på det samfunns- og samtidsaktuelle temaet som ensomhet er og tilrettelegge for en estetisk erfaring hos betrakterne slik Dewey begrepssetter det.

Om undersøkelsen av ensomhet

Den praktisk-estetiske delen av dette masterprosjektet utarbeides i et kunstnerisk utviklingsarbeid som en deltakende, stedsspesifikk installasjon. Jeg har utført teoretiske undersøkelser på begrepet ensomhet og deretter formidlet prosjektet digitalt for å innhente erfaringer om ensomhet fra ulike mennesker. Den digitale formidlingen er gjort via en nettside fra leverandøren Squarespace, som jeg kjøpte domene ensomhet.com fra. Jeg opprettet og publiserte nettsiden www.ensomhet.com, der det gis en kort beskrivelse av bakgrunnen for prosjektet og et kommentarfelt hvor deltakerne anonymt kan legge inn egne erfaringer og lese andre sine erfaringer med ensomhet¹. For å overholde personvern og med bakgrunn i tematikken ensomhet, der jeg ber deltakerne dele av sine private erfaringer, har jeg hatt løpende dialog med Norsk senter for forskningsdata (NSD) og Universitetet i Agder (UIA). Det er bare jeg som har administrasjonstilgang til www.ensomhet.com via en passordbeskyttet nettside. IP-adressene til de som skriver i kommentarfeltet anses som en personopplysning, og for å overholde personvern hensyn har jeg derfor deaktivert muligheten for lagring av IP-adresser hos leverandøren Squarespace. Det presiseres på nettsiden at deltakere ikke skal gi opplysninger som kan spores tilbake til individ, i tilfeller hvor navn eller andre personopplysninger likevel er lagt inn, har jeg endret eller slettet kommentaren. Ettersom fremgangsmåten i prosjektet ikke innhenter eller lagrer personopplysninger anses det ikke som et NSD-prosjekt.

Et utvalg av sitater fra erfaringene på www.ensomhet.com, som jeg også innledet denne besvarelsen med, blir presentert underveis i teksten. Noen av erfaringene drøfter jeg sammen med aktuell teori, både innenfor fagfelt som filosofi, men også opp mot skjønnlitterære verk. Gjennomgående i denne teksten presenterer jeg et utvalg av erfaringer, fra www.ensomhet.com, som vil bli stående for seg selv og ikke drøftet opp mot teori. Disse vil forhåpentligvis fungere som små pustepauser for leseren, synliggjøre mangfoldet av de ulike erfaringene og hele tiden trekke tematikken om ensomhet tilbake til teksten.

For å dokumentere det praktisk-estetiske arbeidet har jeg opprettet nettsiden www.akfoss.com, denne siden henviser jeg til for utfyllende dokumentasjon om den praktisk-estetiske prosessen, samt inspirasjonskilder jeg har funnet fra andre kunstnere². Nettsiden fungerer som et verktøy og hjelpemiddel, men også som et arkiv som er tilgjengelig for meg selv og andre. Nettsiden viser også

1 <https://www.ensomhet.com/>

2 <https://www.akfoss.com/>

prosessen i sin helhet med de valgene og endringene jeg har gjort underveis. Jeg fremhever noen utvalgte foto fra arbeidsprosessen som vedlegg i denne teksten, men henviser til nettsiden www.akfoss.com for et helhetlig inntrykk av den praktisk-estetiske prosessen med fotodokumentasjon. Nettsiden som dokumentasjonsverktøy har vært til stor hjelp under veiledninger, alle veiledninger utenom én har foregått digitalt og via nettsiden har jeg vist hvordan jeg arbeider systematisk. Det er i dokumentasjonen jeg samler materiale fra prosessen, og som sammen med en skriftlig refleksjon og teoretisk undersøkelse det som gjør at prosjektet betegnes som et kunstnerisk utviklingsarbeid.

Ungdom her. Er den følelsen jeg får mest rundt jevnaldrende - når jeg føler at jeg ikke blir hørt, passer inn, eller at noen av de andre er som meg. Sånn har det egentlig vært hele oppveksten - med noen få unntak når jeg har hatt gode venner.

Det er også vanskelig, fordi jeg har et veldig oppegående og positivt ytre - så det er ikke alltid de rundt meg skjønner at jeg må bli inkludert for å ha det bra. Opplever at det er vondt å ikke ha noen rundt meg som speiler meg som person. Har håp for å finne det en gang.

Jeg tror jo at man må være alene en del av livet - noe annet er ikke realistisk. Det viktigste er vel å ha noe å fokusere på når det skjer. Jeg har heldigvis stor interesse av kunst, litteratur og ting man kan gjøre alene. I det siste har jeg likevel følt på at det ikke er helt nok da - at man gjerne vil ha kontakt med mennesker. Og så har jeg innsett at jeg trenger andre - så nå forsøker jeg å ta de rundt meg litt mer som de er, og prøve å se på det som at man kan være mindre alene selv om man kanskje ikke kommer sånn super-godt overens med de rundt seg. (Vet ikke helt om det fungerer, men verdt et forsøk eller tre før jeg blir mere kynisk.)

Fint tiltak dette :) Takk for kul oppgave og prosjekt. Det er viktig også. Skal prøve å ta det med meg ut fra internett. Noe jeg faktisk lurte på/filosoferte litt om er om man skal forsøke å få de andre rundt seg å føle seg mindre ensomme - eller, kan man i det hele tatt gjøre det? Liksom: Er ensomhet en følelse vi har inni oss, eller er det noe vi skaper ved å feks. overse hverandre? Det er sikkert en kombinasjon, men jeg aner ikke hva man skal tenke om det. (Anonym fra www.ensomhet.com)

Teoretisk ramme

I prosessen med det kunstneriske utviklingsarbeidet har støttet meg til teori om kunstbasert forskning, og da særlig sosiolog Patricia Leavy sin bok *Handbook of Arts-Based Research* fra 2018. I innledningen av boken antyder Leavy at forskere må “møte ting annerledes” for å stille nye spørsmål eller utvikle ny innsikt. Forskere som tar i bruk kunstens kraft, gjør det for å skape nye måter å se, tenke og kommunisere på, dette har akkumulert i et nytt felt; kunstbasert forskning (Leavy, 2018, s. 3). I det kunstneriske utviklingsarbeidet har jeg spesielt støttet meg til teori som diskuterer bruk av eksperimentering, og da spesifikt på de delene som omhandler dokumentasjon og tekst. Det er flere som har vært en del av denne diskusjonen, men jeg har valgt å trekke frem professor i kunst Nina Malterud med hennes artikkel *Kunstnerisk utviklingsarbeid –nødvendig og utfordrende* fra 2012. I artikkelen skriver hun om stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid, og hvordan det i programmet oppmuntres til å eksperimentere med formatet for at det best mulig skal formidle det eksplisitte prosjektet. Jeg tar også med i diskusjonen kunstkritiker og kunsthistoriker James Daichendts bok *Artist Scholar; Reflections on Writing and Research* fra 2012, som skriver med utgangspunkt i kunstbasert forskning. Fra boken *Hermeneutikk en innføring* av professorene Sissel Lægred og Torgeir Skorgan er det den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer jeg støtter meg til. Med hvordan han beskriver hermeneutikk som en dialogisk prosess og hevder at et kunstverk kan åpne opp for nye sannheter og innsikter (Lægred & Skorgen, 2014, s. 228).

Når det kommer til den teoretiske delen diskuteres begrepet ensomhet primært ut fra filosofen Lars FR. H. Svendsens bok *Ensomhetens filosofi* fra 2015. Jeg valgte å se nærmere på *Ensomhetens filosofi* på bakgrunn av en uttalelse fra Svendsen i Aftenposten, hvor han i et intervju i forbindelse med boken sier «nesten alt jeg trodde jeg visste om ensomhet, viste seg å være feil» (Ellefsen, 2015). I og med at jeg ville undersøke begrepet ensomhet fanget denne uttalelsen min oppmerksomhet, men også fordi boken skriver om både den vonde og gode ensomheten. Det å undersøke hva som beskrives som den gode ensomheten interesserte meg, og jeg vil med prosjektet forsøke å få inn et positivt perspektiv også, er det slik at at ensomhet ikke nødvendigvis utelukkende er negativt? Jeg har valgt å løfte frem Fjodor Dostojevskij som skjønnlitterær kilde, fordi han i romanen *Opptegnelser fra et kjellerdyp* først utgitt i 1984, beskriver ensomhet som en følelse eller tilstand som kan gi negative følger for både somatiske og psykiske helseplager. Jeg valgte å ta med et perspektiv på ensomhet beskrevet gjennom skjønnlitterær sjanger, for å få med en vinkling på ensomhet formidlet gjennom hovedpersonens tanker. Det at jeg har valgt en såpass eldre roman er av personlig preferanse og at Dostojevskij er en av mine foretrukne forfattere innenfor

skjønnlitteratur, jeg har brukt den norske oversettelsen fra 2002. Definisjon av begrepet ensomhet er hentet fra psykologene Daniel Perlman og Letitia Anne Peplaus artikkel *Toward a Social Psychology of Loneliness* fra 1981. Selv om det er en eldre definisjon viser jeg til denne basert på at Perlman og Peplau er ledende forskere innenfor ensomhet sett fra et psykologisk perspektiv, og deres utgivelser og definisjon er henviset til gjentatte ganger i andre utgivelser om ensomhet. Økonom og forsker Noreena Hertz kom i oktober 2020 ut med boken *Ensomhetens århundre*, hvor hun skriver om en global ensomhetskrise, og om ensomhet som et sosialt, politisk og økonomisk samfunnsproblem. I forbindelse med min teoretiske undersøkelse av ensomhet er boken aktuell for mitt prosjekt, spesielt med tanke på hvordan Hertz skriver om ensomhet i det 21. århundre, som gjør boken samfunns- og samtidsaktuell. Jeg vil også knytte ensomhet opp mot den amerikanske sosiologen Ray Oldenburg sitt begrep om tredje gode steder som han skriver om i boken *The Great Good Place. Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. Begrepet om tredje gode steder har blitt mer samfunnsaktuelt både med tanke på byutvikling, tid og digitale/sosiale medier.

I forhold til det å erfare installasjonen og mitt ønske om å tilrettelegge for en estetisk erfaring hos betrakterne, avgrensers jeg meg til John Deweys bok *Art as Experience* fra 1934 og primært til den norske oversettelsen av bokens tredje kapittel i antologien *Estetikk. En antologi* fra 2008. Jeg kommer tilbake til hva Dewey legger i begrepet estetisk erfaring i begrepsoppklaringen.

I det som omhandler den praktisk-estetiske delen har jeg anvendt kunstteoretiker Claire Bishops bok *Installation Art* først utgitt i 2005. Bishops beskrivelse av publikums interaksjon i installasjonskunst knytter jeg opp mot mitt prosjekt og betrakernes rolle i min deltakende, stedsspesifikke installasjonen. I tillegg til Jennifer L. Lapums *Installation Art: The Voyage Never Ends* som er et kapittel i *Handbook of Arts-Based Research*. Lapum gir i kapittelet en oversikt over egenskapene til installasjonskunst, hun diskuterer metodiske hensyn rundt design, tolkning og representasjon innen installasjonskunst og forskning. Jeg viser til eksempler fra bøkene og sammenligner disse med egen installasjon.

Jeg benytter betegnelsen om sosialt engasjerende kunst fra kunstneren Pablo Helgueras bok *Education for Socially Engaged Art* utgitt i 2011. I følge Bishop har Helguera med boken lovet å gi de som driver med kunst innenfor det deltakende, sosiale feltet et kompass å forholde seg til. Jeg har brukt Helgueras bok for å definere en type deltakelse, han skriver om flere former for deltakelse, men jeg har sett den delen av mitt prosjekt hvor jeg innhenter erfaringer fra publikum opp mot punkt tre; Creative participation: The visitors provides content for a component of the work

within a structure established by the artist (Helguera, 2011, s. 15). Tidligere museumsdirektør Tom Finkelpearl sin bok *What we made; Conversations on Art and Social Cooperation* fra 2013 har jeg anvendt for å beskrive ulike rammeverk innenfor sosialt engasjerende kunst og kategorisere dette masterprosjektet i henhold til dette rammeverket.

Jeg finner likhetstrekk med mitt prosjekt og det kunstner og teoretiker Suzanne Lacey beskriver som *New Genre Public Art* i sin bok *Mapping the Terrain* fra 1995. Kunsthistoriker Miwon Kwon er sentral når det kommer til beskrivelse av stedsspesifikk kunst, i boken *One Place After Another. Site – Specific Art and Locational Identity* fra 2002 kan en lese Kwons beskrivelser av utviklingen til stedsspesifikk kunst. Hun foreslår en inndeling av stedsspesifikk kunst i det hun beskriver som tre paradigmer. De tre paradigmene er det *fenomenologiske*, det *institusjonelle/sosiale* og det *diskursive paradigme* (Kwon, 2002, s. 3). Jeg har i denne besvarelsen forholdt meg til det *fenomenologiske paradigme* da jeg finner det mest relevant i tilknytning til min deltakende, stedsspesifikke installasjon. Siden den deltakende, stedsspesifikke installasjonen også har en lydproduserende faktor, har jeg benyttet boken *Sonic Wonderland; A Scientific Odyssey of Sounds* fra 2014 av professor i akustisk ingeniørarbeid Trevor Cox og komponist Alan Licht med boken *Sound Art* fra 2007. Jeg har valgt disse for å plassere min lydproduksjon innenfor teori om hvordan lyd oppfattes, kategorier innenfor lydkunst og hvordan en kan trene oppmerksomheten på lyd.

Avgrensninger

Siden dette prosjektet er praksisbasert har det vært nødvendig å gjøre noen avgrensninger i forhold til den teoretiske undersøkelsen. Jeg har valgt å fokusere på teori om ensomhet fra et overordnet samfunnsperspektiv, mens jeg i det praktisk-estetiske arbeidet altså har innhentet individuelle erfaringer om ensomhet. Det er også flere aspekter og konsekvenser med ensomhet som jeg ikke tar med i denne besvarelsen. På grunn av omfanget og intensjonen for prosjektet kommer jeg for eksempel ikke inn på hvordan ensomhet kan føre til at mennesker søker seg til ekstreme miljøer. Jeg undersøker heller ikke ensomhet i et historisk eller globalt kulturelt perspektiv. Jeg nevner kunst i sammenheng med, mental og fysisk helse i forbindelse med WHO's rapport fra 2019 og skriver om min interesse for kunstens potensiale til deltakelse og endring. Jeg har likevel ikke gått nærmere inn på kunst som middel for å fremme helseutfordringer, som jeg har basert på avveininger i forhold til tematikken med ensomhet og kunstens potensiale til forandringer. Jeg meldte meg inn i ulike grupper for ensomme på sosiale medier for å se om prosjektet kunne være aktuelt for

noen der, men valgte å ikke gå videre med dette for å unngå at unngå at prosjektet bevegde seg over i et felt som tilhører kunstterapi. Om det hadde være aktuelt å gå i den retningen, ville det i tilfelle vært nødvendig å knytte til seg riktige fagpersoner innenfor feltet. Kreativ kunstterapi er et eget felt som tar i bruk ulike teknikker innenfor kunst og benytter kunsten som metode innenfor kunstterapeutiske behandlinger. Psykolog Cathy A. Malchiodi bruker kunstterapi på pasienter med traumer, og beskriver kunstterapi som «Ultimately, the core value of the creative arts therapies as agents of health and well-being is their ability to expand the limits of language and give voice to that which cannot be communicated or completely known through words or logic» (Malchiodi, 2018, s. 68). Selv om det å «utvide grensene for språk og gi stemme til det som ikke kan kommuniseres» også kunne vært brukt for å beskrive deler innenfor kunstbasert forskning er det et skille her. I kunstterapi er det målrettet bruk av ulike kunstneriske teknikker, som for eksempel kunst, musikk, dans, drama og litteratur, men innenfor en psykoterapeutisk ramme. Kunstterapi integrerer derfor bruk av kunst i terapeutisk arbeid, hvor hensikten er å få pasienten til å bruke kunst som sitt kommunikasjonsmiddel (Malchiodi, 2018). I mitt prosjekt ønsker jeg at kunst skal være en katalysator for kommunikasjon, jeg ønsker å påvirke utenfra og inn, i motsetning til kunstterapi som er innenfra og ut. Jeg nevner noen forbindelser til Covid-19 pandemien i løpet av besvarelsen, men går ikke nærmere inn i diskusjoner som gjelder ensomhet som en følge av Covid-19.

I det praktisk-estetiske arbeidet har jeg avgrenset teorien og forholdt meg til det jeg finner mest relevant for min deltakende, stedsspesifikke installasjon. Jeg har ikke gått nærmere innpå historien eller utviklingen til sosialt engasjerende kunst, men fokuserer på beskrivelser og rammeverk som jeg støtter mitt prosjekt opp mot. Når det gjelder stedsspesifikk kunst har jeg valgt å se mitt prosjekt opp mot det *fenomenologiske* paradigme til Kwon og kommer derfor ikke nærmere innpå det *institusjonelle/sosiale* paradigme eller det *diskursive* paradigme. Det gjelder også stedsspesifikk kunst sett fra et historisk perspektiv. Jeg har valgt å anvende teorien inn i det praktisk-estetiske arbeidet beskriver, analyserer og reflekterer over prosessen med den deltakende, stedsspesifikke installasjonen sammen med det teoretiske.

Jeg har latt meg inspirerer av den hermeneutiske tilnærming som forskningsmetode, og da i hovedsak Gadamer. Jeg gir ikke noen utfyllende beskrivelse av Gadamers teori, men forholder meg konkret til det som gjelder fortolkning av prosessen sett opp mot mitt prosjekt.

Oppgavens disposisjon

I det første kapitlet, *Fremgangsmåte for det kunstneriske utviklingsarbeidet*, gir jeg en nærmere beskrivelse av fremgangsmåte for prosjektet, både med tanke på mine teoretiske *undersøkelser* og den praktisk-estetiske delen – i form av en deltakende, stedsspesifikk installasjon. Her tar jeg opp diskusjonen om eksperimentering med form i den kritiske refleksjonsdelen av et kunstnerisk utviklingsarbeid og hvordan refleksjonsdelen best kan formidle et praktisk-estetisk arbeid.

Andre kapittel, *Begrepsoppklaring*, er de teoretiske undersøkelsene på temaene ensomhet og estetisk erfaring. Kapitlet starter med begrepet ensomhet, hvor jeg ser på funn fra mine teoretiske undersøkelser opp mot erfaringer jeg har gjort angående ensomhet i løpet av prosjektet og erfaringer fra www.ensomhet.com. Videre en begrepsoppklaring av Deweys estetiske erfaring og eksempel på hvordan jeg knytter Deweys estetiske erfaring opp mot hverdagshendelser. Dewey vil jeg henwise til gjennomgående i denne besvarelsen.

I tredje kapittel, *Beskrivelse av det praktisk-estetiske arbeidet* analyserer og beskriver jeg underveis når jeg knytter det praktisk-estetiske arbeidet, teori fra deltakende kunst, installasjon, stedsspesifikk kunst og lyd opp mot masterprosjektets teoretiske begrep, ensomhet og estetisk erfaring.

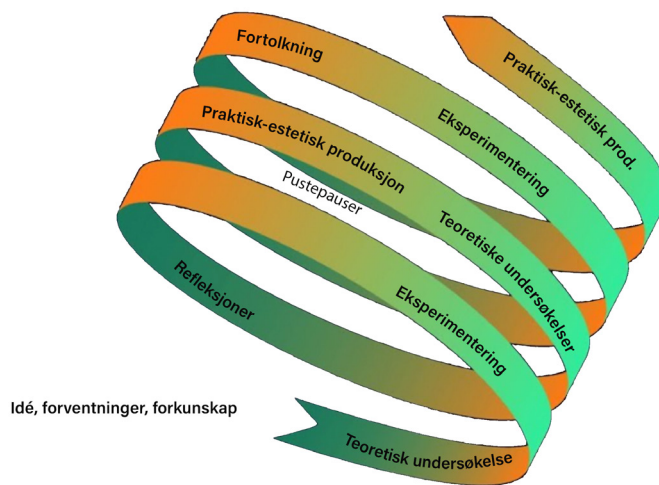
Fjerde kapittel, *Refleksjon rundt det praktisk-estetiske arbeidet* er det kapitlet hvor jeg eksperimenterer med formen på teksten. Jeg innleder kapitlet med en kort oppsummering av prosessen som førte meg frem til arbeidet med den deltakende, stedsspesifikke installasjonen, før jeg går videre til mine refleksjoner rundt det praktiske med å lage installasjonen. Denne delen er basert på mine flytende assosiasjoner og refleksjoner. Og jeg har latt meg inspirere av det litterære virkemiddelet bevissthetsstrøm for å skrive i en løsere form den resten av teksten i denne besvarelsen.

Jeg avrunder besvarelsen med å hente frem igjen problemstillingen og med henvisning til denne reflekterer jeg rundt mine erfaringer gjennom prosjektet. Jeg knytter refleksjonene opp mot deler av hovedteorien og begreper jeg har anvendt i prosessen.

Jeg har vært ensom hele livet. Da min far ikke likte venner eller kjærester. Er nå mest alene med en voksen sønn. Har ingen foreldre som er i livet. De døde for 20 og 10 år siden av kreft. Har flyttet fra Oslo for over 20 år siden. Og bor nå på en liten plass. Men har ikke mye venner, bare bekjente som jeg møter når det er mulighet til det. Har prøvd å få venninner og venner på mange måter, men det fungerer best alene. Da jeg ikke er god på det sosiale plan. (Anonym fra www.ensomhet.com)

1. Fremgangsmåte for det kunstneriske utviklingsarbeidet

Som jeg har beskrevet tidligere og viser med problemstillingen, er dette masterprosjektet delt i en teoretisk undersøkelse, som videre leder frem til den praktisk-estetiske delen – i form av en deltakende, stedsspesifikk installasjon. Den teoretiske undersøkelsen refererer til kilder om ensomhet og estetisk erfaring aktivt gjennom hele prosessen, som er de begrepene jeg ser som hovedbegreper i masterprosjektet. For å skape et samspill mellom det teoretiske og det praktisk-estetiske, har jeg hele veien anvendt og støttet meg til teori og skjønnlitterære kilder, disse teoretiske innslagene er sammen med det praktiske arbeidet flettet sammen til prosjektet. Prosessene mellom det teoretiske og det praktisk-estetiske har gått frem og tilbake, med fortolkning av deler som settes sammen til en helhet, og det er her jeg har hentet inspirasjon fra den hermeneutiske tilnærming. Jeg visualiserer min kunnskapsutvikling i prosjektet som en hermeneutisk spiral og benytter meg av hermeneutikken både ved å fortolke og ta inn over meg forståelse av begrepet ensomhet utfra mine teoretiske undersøkelser, de delte erfaringene på www.ensomhet.com, og ved å være bevisst på mine forkunnskaper, forventninger og egne erfaringer med ensomhet. Jeg visualiserer dette som en hermeneutisk spiral og at den teoretiske undersøkelsen flettes sammen med den praktisk-estetiske undersøkelsen, estetisk erfaring og eksperimentering med den deltakende, stedsspesifikke installasjonen (figur 3).



Figur 3. Hermeneutisk spiral.

Gadamer kaller dette en dialogisk prosess hvor han bruker det å lese eller forstå en tekst som eksempel. I en slik prosess må en være åpen for å endre sine meninger utfra ny kunnskap som kan oppstå, i tillegg til å og stille nye spørsmål til både teksten og seg selv, «den som vil forstå en tekst, gjør et utkast. Så snart en første mening viser seg, kaster han ut en mening for teksten som helhet». For Gadamer er de forkunnskaper eller forutanelser en tar med seg inn med på å påvirke prosessen, han mener derfor det er viktig at en er klar over egne forkunnskaper eller forutanelser (Lægneid & Skorgen, 2014, s. 230). Det er denne lesingen og dialogen med de ulike delene i prosjektet mitt, som gjør at det går fra å være deler til å bli relasjoner og etterhvert satt sammen til en helhet. Denne helheten avsluttes ikke, men vil etter at den deltakende, steds spesifikke installasjonen er presentert for et publikum, ta med seg nye fortolkninger. Og derfor visualiserer jeg prosessen i prosjektet som en hermeneutisk spiral. Jeg har også lagt inn pustepauser for å sammenligne den hermeneutiske tilnærmingen med Deweys estetiske erfaring når han sier «det å erfare noe er som å puste, man tar inn og slipper ut. Denne vekselvirkningen er poengtert og gjort rytmisk gjennom intervaller, perioder der den ene fasen gjør en pause og den andre ennå er ufullstending og ventende». Han snakker om hver fase i en erfaring som noe en gjennomgår, for at vi skal gjennomgå noe oppstår det refleksjoner, fortolkning og bearbeiding av tidligere aktiviteter (Dewey, 2008, s. 212). Dewey skriver:

Oppfyllelse og fullbyrdelse er funksjoner i flukt med det foregående, ikke bare avslutninger som finnes på kun et sted. En gravør, maler eller forfatter er i ferd med å fullføre noe på hvert stadium i arbeidet. På hvert punkt må han ta et skritt tilbake og oppsummere hva som har gått forut som en helhet og sette det i forbindelse med den helheten som følger etterpå. (Dewey, 2008, s. 213)

Når det kommer til utførelsen av det kunstneriske utviklingsarbeidet, har jeg latt meg inspirere av metoder innenfor kunstbasert forskning. En del av den pågående diskursen om kunstbasert forskning handler om hvordan forskningen skal defineres, og på 1990-tallet utviklet det seg nye forskningsparadigmer og metoder med praksisledet, praksisbasert og performativ forskning. Leavy skriver om fordeler med kunstbasert forskning, et utvalg av disse har jeg hele tiden forsøkt å støtte meg til og funnet relevante i forhold til mine egne undersøkelser i dette prosjektet. Hun skriver blant annet om hvordan kunstbasert forskning kan utforske, beskrive eller forklare sammenhenger mellom våre individuelle liv og de større sammenhenger vi lever våre liv i. Hun skriver også om hvordan kunst kan være både oppmuntrende og provoserende, og på sitt beste være følelsesmessig og politisk stemningsfull, fengslende, estetisk kraftig og rørende. Kunst har en kraftfull måte å fange folks oppmerksomhet på og kan utsette mennesker for nye ideer, dyrke sosial bevissthet og empatisk engasjement (Leavy, 2018, s. 9). Ved å tilrettelegge for en estetisk erfaring ønsker jeg at betrakterne skal sitte igjen med en, eller forhåpentligvis flere, av disse punktene.

I diskusjonen som omhandler formen på den kritiske refleksjonen har jeg valgt å trekke frem Nina Malterud, som i 2014 ledet en arbeidsgruppe oppnevnt av Nasjonalt råd for kunstnerisk utviklingsarbeid, gruppen skulle revidere retningslinjene for stipendiatprogrammet til kunstnerisk utviklingsarbeid. En av oppsummeringene fra arbeidsgruppen var at refleksjonsarbeidet inngår som en uløselig del av de kunstneriske prosessene. Som en følge av dette etterspør nå stipendiatprogrammet et kunstnerisk resultat, men også dokumentasjon som omhandler refleksjoner om prosessen (Malterud, Lai, Nyrnes, & Thorsen, 2015, s. 9). Daichendt sier at slike forskningsprosjekter kan ha problemer med å oppnå den anerkjennelsen de ønsker, med det mener han at kunstnere ønsker kunstverkene og det praktiske arbeidet anerkjent som forskningen, men at det foreløpig er avhandlingen eller teksten som regnes som forskningsarbeidet (2012). Teksten eller den skriftlige besvarelsen er en viktig faktor i slike studier, de er med på å forklare og underbygge det praktiske arbeidet og forsknings aspektet, og slik må det nesten være om kunstnerisk utviklingsarbeid skal defineres som forskning. Både Daichendt og Malterud skriver om hvordan formen på tekster eller dokumentasjon i kunstbasert forskning kan være åpen for diskusjon. At dokumentasjonen i stedet for å presenteres skriftlig med ord, kan uttrykkes symbolsk eller sanselig, dette kan inkludere både stillbilder og levende bilder, musikk eller lyd og performativ handling. Malterud er i sin artikkel om stipendiatprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid tydelig på at det oppmuntres til eksperimentering, «i Stipendiatprogrammet oppmuntres det aktivt til eksperimentering med formatet for den kritiske refleksjonen for å undersøke hvilke former som best kan formidle refleksjon innen det enkelte prosjekt. Videoessay har vært tatt i bruk, radioprogram

likeså, men ennå er mye uprøvd», hun skriver videre «at stipendiaters prestasjonsangst i forhold til bedømmelse kan kanskje legge en demper på motet til å prøve nye former» (Malterud, 2012, s. 64).

Spørsmålet jeg stiller til dette er om noe av forskningsaspektet i så tilfelle forsvinner, hvor går grensen mellom at teksten, om den blir presentert som et annet medium enn tekst, blir et kunstverk i seg selv. Og vil refleksjonsdelen i så tilfelle være forståelig for andre mottakere, som en kritisk refleksjon til det kunstneriske produktet? Det er selvfølgelig ikke gitt at et annet uttrykk enn tekst er problematisk, men for at forskningsarbeidet skal kunne presenteres tverrfaglig er det også nødvendig å bruke et språk eller en form som andre fagfelt kan forstå som forskning. Og skal kunstbasert forskning anerkjennes som en del av forskningsmiljøet er det en balanse mellom å tilpasse seg og samtidig eksperimentere med et «eget uttrykk». Personlig er jeg enig med Malterud i at tekstens refleksjonsdel kan eksperimenteres med, og jeg ønsker selv at kunstfagene kan utfordre og søke etter nye former. Samtidig tenker jeg at det er nødvendig med balanse mellom det kunstneriske uttrykket og det akademiske, nettopp for at det kunstneriske arbeidet skal kunne forstås tverrfaglig og at kunstbasert forskning ikke blir plassert helt på sidelinjen av det tverrfaglige miljøet. Det er hensiktsmessig å være klar over denne diskusjonen når jeg velger bevissthetsstrøm som inspirasjon til refleksjonsdelen av det praktisk-estetiske arbeidet. Bevissthetsstrøm som er et litterært virkemiddel brukt av forfattere for å beskrive en karakters indre monolog benyttes for å skrive med et billedrikt språk, hvor leseren får et innblikk i personens overveielser og dialog med seg selv. Teknikken brukes for å synliggjøre strømmen av tankene til en person og hastigheten vi persiperer og assosierer fra omgivelsene våre (Smidt, 2019). Tekstene kan derfor i noen tilfeller være usammenhengende og utfordrende for leseren å følge. Jeg bruker denne teknikken som inspirasjon, men vil definere formen på min tekst som en redigert assosiering eller redigert refleksjonsstrøm, jeg starter med å skrive intuitivt, men likevel innenfor et bestemt tema. Her lar jeg alt som dukker opp i tankene flyte sammen på papiret, men i ettertid redigerer jeg teksten for å gjøre den interessant, samt holde den relevant innenfor det som skal være en kunstnerisk refleksjonsdel og forståelig for andre lesere. Jeg beholder i stor grad det jeg har skrevet, men tar bort deler som blir overflødige eller ikke samspiller med refleksjonen rundt det praktiske-estetiske arbeidet. Dette henger sammen med kommentarene mine til Malterud og at jeg er enig i at refleksjonsdelen kan eksperimenteres med, men at det må være en balanse mellom det kunstneriske uttrykket og den akademiske formen i teksten. I tillegg til å støtte meg til teorien som diskuterer eksperimentering, har jeg valgt å bruke skjønnlitterære verk som inspirasjon. Det er først om fremst den svensk-norske forfatteren Beate Grimrud, og hennes roman *En dåre fri* fra 2010 jeg trekker frem når jeg skriver refleksjonsdelen i fjerde kapittel. *Refleksjon rundt det praktisk-estetiske arbeidet og Deltakende, stedsspesifikk installasjon i prosess*. Den skriftlige besvarelsen deles på denne måten

inn i en akademisk form som analyserer og beskriver teori opp mot det praktisk-estetiske arbeidet, og en refleksjonsdel hvor intensjonen min er å eksperimentere med den akademiske formen. Jeg mener i tillegg at formen på refleksjonsdelen harmonerer godt som formidling av den kunstneriske prosessen, som omhandler utarbeidelsen av en deltakende, stedsspesifikk installasjon.

I det praktisk estetiske-arbeidet har jeg eksperimentert med de ulike delene maling, lyd, tekstil og tekst som utgangspunkt for en helhetlig installasjon. Eksperimenteringen og prosessen med det praktiske arbeidet beskrives nærmere i tredje og fjerde kapittel.

2. Begrepsoppklaring

Ensomhet er noe som stadig innhenter meg. Helt fra barn av har jeg ofte kjent på ensomhet. Første gang jeg satt ord på det for noen, må være da jeg var 4 år og sa til mamma at «jeg kjente meg så alene i mørket mitt». For ensomheten kjennes mørk ut, selv den dag i dag. Selv om jeg har blitt bedre venn med den. Det er vel kanskje følelsen av å kjenne seg på utsiden, og den «utsiden» har jeg ennå ikke klart å akseptere. Denne perioden vi er i nå har gjort meg mer oppmerksom tilstand av ensomhet og jeg tror at det kan bli lyst og fargerikt i det mørke rommet en dag, om jeg klarer å akseptere alle fasetter av meg selv. (Anonym fra www.ensomhet.com)

Ensomhet

Ensomhet er blitt definert som en ubehagelig tilstand, når det eksisterer et avvik mellom de mellommenneskelige forhold en ønsker å ha; og de en oppfatter at en har (Perlman & Peplau, 1981, s. 31) Det som er viktig å ta med seg angående forståelsen av ensomhet, er at det som predikerer ensomhet ikke er antall mennesker man omgås, men om den sosiale omgangen et individ har tilfredsstillende vedkommende sitt behov for tilknytning (Svendsen, 2015). Det er også viktig å skille mellom mennesker som føler seg ensom, uavhengig av sosiale relasjoner og de som kan være alene uten å oppleve ensomhet, for det å være alene og det å være ensom har ikke nødvendigvis en sammenheng. Det å fortelle at en er ensom er ofte skambelagt og derfor kan det også være vanskelig for mange å innrømme at de er ensomme. Svendsen har et eksempel på dette fra sine forelesninger om ensomhet «noen ganger når jeg foreleser om ensomhet, har jeg bedt de ensomme i forsamlingen om å rekke opp en hånd, men ingen hender strekkes i været og det oppstår en ubehagelig stillhet» (Svendsen, 2015, s. 129). Denne stillheten når det gjelder egne erfaringer med ensomhet, er en av årsakene til at jeg ville undersøke menneskers forbindelse med ensomhet. Er det mulig å få flere til å åpne opp om egen ensomhet, og handler det ikke om noe mer en bare forestillingen om å være en sosial «taper?»

Jeg er ensom fordi jeg har ingen foreldre. De er ikke døde, men jeg måtte kutte kontakten. Jeg sørger over noen som lever. Det blir liksom ikke en avslutning.

Volden, hemmeligheten, bagatelliseringen og fasaden var det som gjorde meg mest ensom. Så det var en lettelse å kutte kontakten, men jeg vil alltid ha et tomrom.

Stemmen min er ikke liten og svak lengre, så med tiden blir jeg nok mindre og mindre ensom. Jeg har troen på det. Det vil bare ta tid å slippe andre inn. Jeg tror sårbarhet og mot er løsningen. Det er som gift for ensomhet.

(Anonym fra www.ensomhet.com)

Som erfaringen i sitatet viser, finnes det ulike grunner til at en person kjenner på ensomhet, og personen bak denne erfaringen beskriver ensomheten som et tomrom. Selv om vedkommende har tatt valget selv og kuttet sine nærmeste relasjoner ut av livet sitt, tolker jeg denne erfaringen som at det mest sannsynlig er en person som var ensom også før kontakten ble kuttet og at det var et tomrom i barndommen som personen har følt seg ensom i. Flere av de som har delt sine erfaringer beskriver nettopp en ensomhet som oppstod allerede i barndommen, og som har fulgt personen

videre gjennom livet. Og som det kan leses i erfaringen jeg innledet dette kapittelet med, kan ensomhet oppleves som en følelse av å være på «utsiden», som kan relateres til å være annerledes eller ikke å passe inn. Ensomhet handler kanskje om en følelse av å være et annet “sted”, ikke nødvendigvis fysisk men emosjonelt, dette er noe som går igjen og vises i flere av situatene som er delt på www.ensomhet.com.

Helt siden jeg var barn har jeg innimellom hatt øyeblikk av total ensomhet, fulgt av en følelse av å være på feil sted til feil tid. Følelsen er ganske voldsom og altoppslukende. Som en slags ut-av-kroppen-opplevelse. Første gang det skjedde var i barnehagen. Da stod jeg sammen med mange andre barn i midten av en ring med trær og kikket opp på himmelen. Jeg var mest av alt tom og forvirret, og sa det aldri til noen. Ikke før jeg opplevde det som voksen forstod jeg at det var en slags eksistensiell ensomhet. Nå skremmer den følelsen meg ikke lengre, og den kan også kjennes litt fin. (Anonym fra www.ensomhet.com)

En studie utført ved seksjon for aldersforskning og boligstudier ved OsloMet, viser betydningen det sosiale nettverket vårt har på trivsel og helse. Ensomhet er pekt ut som en av våre tids store trusler mot den fysiske og psykiske folkehelsen. Dette rammer ikke bare eldre, men hver tredje student i Norge opplever å være ensom (Kjøs, 2020, s. 9). Denne studien som er utført før Covid-19 viser både betydningen av et sosialt nettverk og det negative effektene av et manglende nettverk eller relasjoner. I midten av mars 2020 var det i Tyskland, mer en femti prosent økning av henvendelser til hjelpetelefonene, en psykolog som tar imot slike telefoner uttalte at «de fleste av innringerne er mer redd for ensomhet enn for å bli smittet» (Hertz, 2020, s.8). Selv om jeg i denne oppgaven forsøker å se på begrepet ensomhet utover eller uavhengig av Covid-19, viser uttalelsen fra psykologen virkelig hvordan mennesker oppfatter ensomhet som en trussel, når redselen for å være ensom overgår redselen for å bli smittet med Covid-19. Et eksempel fra Japan viser også hvor langt mennesker er villig til å gå for å unngå ensomhet. I Japan er det nemlig en stor andel eldre kvinner som begår mindre alvorlige lovbrudd for å havne i fengsel, nettopp for å unnslipe sosial isolasjon. Der mange beskriver fengsel som en mulighet til å få et felleskap, som en kvinne i åttiårene beskriver det «det er alltid folk her, og jeg føler meg ikke ensom» (Hertz, 2020, s.12).

Ensomhet er et tema som har vært mye brukt i skjønnlitterære verk og Russiske Fjodor Dostojevskij er en av forfatterne som skriver om ensomhet i sine romaner. Dette gjør han veldig tydelig i den korte romanen *Opptegnelser fra et kjellerdyp*, gjennom sin hovedkarakter Kjellermennesket. Romanen er skrevet i førstepersons perspektiv og vi blir kjent med Kjellermennesket gjennom tankene til en mann i 40 årene, disse tankene som gir oss et bilde av en sykkelig og ensom person.

Jeg skeiet ut i ensomheten, om nettene i det skjulte, fryktsomt, snuskete, og med en skamfølelse som ikke forlot meg i de hesligste situasjoner, ja som i slike stunder kunne vokse til den rene forbannelse. Allerede den gang bar jeg kjellerdypet i min sjel. Jeg hadde en forferdelig angst for at jeg skulle bli sett og gjenkjent av noen. Derfor holdt jeg til på de mørkeste og mest obskure steder. (Dostojevskij, 2002, s. 44)

I denne uttalelsen fra Kjellermennesket, som på mange måter er utelatt og adskilt fra resten av samfunnet, kan en gjennom tankene hans lese at han veksler mellom et ønske om å være utenfor, til et sterkt behov for relasjoner og tilhørighet. Vi lærer videre at Kjellermennesket alltid har følt seg utenfor, at han var foreldreløs og ikke akseptert av sine jevnaldrende på skolen.

Jeg var foreldreløs og allerede kuet av alle deres bebreidelser, jeg var allerede da blitt ettertenksom og taus, og betraktet sky og skremt alle mine omgivelser. Mine kamerater møtte meg med ondskapsfull og nådeløs spott fordi jeg ikke lignet på noen av dem. Men jeg kunne ikke tåle spott; jeg kunne ikke komme så lett overens med dem som de med hverandre. Jeg la dem straks for hat og lukket meg inne i en forskremt, såret og grenseløs stolthet. (Dostojevskij, 2002, s. 59)

Når Kjellermennesket sier at han lukket seg inne, forskremt, såret, men også med en grenseløs stolthet kan vi trekke linjer til Svendsens kategorisering av ensomme og det han mener er fellestrekk for ensomme som en gruppe. Svendsen skriver at ensomme har en type personlighetstrekk som er skeptiske til andre mennesker, de hever seg gjerne over dem, kanskje for å kompensere at de mener de ikke passer inn. Han mener at ensomme har en tendens til å være mer negative til mellommenneskelige sammenhenger, og at de opplever sine sosiale omgivelser som truende og betrakter seg selv som annerledes en andre mennesker. Men det er viktig å presisere at det er noe ulikt hva forskning sier om ensomme og sosiale ferdigheter (Svendsen, 2015, s. 58). Oftest når skjønnlitteraturen tar for seg ensomhet kan en lese om mennesker som er alene, isolert eller avskåret fra samfunnet. Det er lett å få opp et mentalt bilde av en person som sitter hjemme alene og som sjeldent går ut. Dette er også en observasjon jeg har gjort i samtaler med andre om prosjektet mitt,

jeg fikk ofte kommentarer som, «men hvordan skal du få kontakt med de ensomme?». Jeg har til nå erfart at det eksisterer en del misforståelser om hva ensomhet innebærer, og det kan også være en av årsakene til at det er et vanskelig tema for flere som kjenner på ensomheten. Eller som erfaringen i sitatet under viser, at noen kjenner på dårlig samvittighet når de mener at de ikke faller under den «riktige» kategorien av ensomme.

Gift, barn, fine søsken, gode svigerforeldre, mange bekjente, svært få nære venner, fin jobb, flere gode kolleger, spennende hverdag. Er ufattelig ensom. Føler jeg er alene om det aller meste, selv om det ikke er tilfelle. Har dårlig samvittighet for å kjenne på ensomhet når jeg egentlig har mange ting på plass som andre kanskje bare kan drømme om. Men ensom er jeg. Vil ikke bry andre, føler ingen vil se mitt innerste, og holder meg derfor for meg selv. Møter kun andre mennesker (utenom ektefellen) på et overfladisk plan.
(Anonym fra www.ensomhet.com)

Det finnes mennesker som tilbringer mye av sin tid alene uten å plages av ensomhet, samtidig som det finnes mennesker som tilbringer mesteparten av tiden sin omgitt av andre mennesker, men likevel føler seg ensomme. En person som opplever å være ensom har en følelse av å være utenfor eller alene, selv i situasjoner hvor de er sammen med andre. Jeg har også pratet med mennesker som sier at de føler seg betydelig mer ensomme når de er sammen med andre, både i det offentlig rom eller i sosiale sammenkomster.

[...] For meg er ensomhet en negativ følelse som forsterkes av destruktive tanker om selvverd. Det kan også skje for de som har mange folk rundt seg. Jeg har før følt meg ensom sammen med andre, fordi jeg nok ikke følte på tilhørighet. Jeg kunne ikke være meg selv og var ikke en viktig del av gjengen, ble ikke sett [...] (Anonym fra www.ensomhet.com)

Perlman og Peplau skriver at ensomhet er tredelt. For det første er det et resultat av mangler i en persons sosiale relasjoner, for det andre er det et subjektivt fenomen og for det tredje er det ubehagelig og plagsomt (Perlman & Peplau, 1981, s. 31). Jeg synes likevel jeg kan lese noe mer enn bare det som er ubehagelig og plagsomt i sitatene til de som har delt erfaringene sine. Følgende sitat er et godt eksempel på en person som muligens har lært seg å ta tak i egen ensomhet, og bruke denne til noe konstruktivt: «Synes det er godt å kjenne på ensomhet, det gir meg en drivkraft» (Anonym fra www.ensomhet.com).

Svendsen skriver også om den ensomheten vi oppsøker frivillig fordi den tilfører livene våre noe av verdi, han mener at den dårlige ensomheten er tydeligere definert en den gode, og at den dårlige innehar en erfaring av mangel som rommer en følelse av smerte eller ubehag. I motsetning til den gode ensomheten som er mer udefinerbar og innehar gjerne mange ulike erfaringer og følelser. Svendsen henviser til ulike filosofer som også har skrevet om dette skille mellom den gode og dårlige ensomheten og hvordan filosofer ofte har fremhevet ensomhet som noe positivt, og at en i dette ensomhetsrommet har den beste forutsetning for å reflektere og søke etter sannheten (Svendsen, 2015, s. 108). Han fremhever den sveitsiske filosof og lege Johan Georg Zimmermann som den første som utarbeidet et skille mellom god og dårlig ensomhet det litterære verket *Om ensomheten* fra 1785. «Den gode og den dårlige ensomheten, springer ut av henholdsvis gode og dårlige årsaker. Blant de dårlige årsakene fremhever han lediggang, menneskehat, livslede og særlig «hypokondri» [...] en slik dårlig ensomhet skaper misantropi og tungsinn» Den gode ensomheten er den som ifølge Zimmermann skaper «frihet og uavhengighet, arbeidsro, en god karakter og opphøyer sjelen. Zimmermann understreker at denne gode ensomheten må forenes med omgang med andre mennesker» (Svendsen, 2015, s. 109). Den tyske filosofen Immanuel Kant trekkes også inn når det kommer til nødvendigheten av å sosialisere med andre mennesker

Kant advarer for øvrig mot at en lærd filosof spiser alene, da det vil føre til at han mister livaktigheten og munterheten i sitt sinn, svekkes i tankene og dessuten går glipp av tanker han kunne fått gjennom samtale med andre. (Svendsen, 2015, s. 110)

Svendsen tar for seg tekster fra flere betydningsfulle filosofer og hvordan de beskriver den gode ensomheten, det jeg merker meg når jeg leser disse utdragene er likhetstrekk i hvordan mennesker som lever med den gode ensomheten er trygge, kjenner seg selv og oppsøker i stor grad ensomheten frivillig. Svendsen tydeliggjør også dette ved å fremheve vår relasjon til oss selv når vi er alene:

I ensomheten får jeg en mer direkte relasjon til meg selv fordi den ikke er formidlet gjennom andres blick. Vi slipper å erfare oss selv som objekt for en annen. Det er en frihet fra de andre. Når du er alene, har du også en anledning til å slippe å forholde deg så refleksivt til deg selv. Det ser ut til at folk er mindre bevisst seg selv når de er alene. Når folk oppsøker ensomheten, er det ikke bare for å oppnå frihet *fra* de andre, men også en frihet *til* selv å bestemme hva de skal gjøre og vie tankene til. (Svendsen, 2015, s. 123)

Men hva sier dette oss i forhold til tiden vi lever i, hvor de som vokser opp i mindre grad har denne friheten *fra* andres blikk og da spesielt med tanke på sosiale medier. Svendsen mener at problemet med vår tids ensomhet ikke nødvendigvis er at vi har for mye av den dårlige, men at det er blitt for lite av den gode. Og at den gode ensomheten er truet når mennesker ikke har evnen til å bli i en tilstand av kjedsomhet, rastløshet eller usikkerhet før de trekker til digitale hjelpemidler som setter personer i en form for sosial kontakt med andre (Svendsen, 2015, s. 125). Svendsen viser dette med eksempler fra studier hvor personer ble overlatt til seg selv, et flertall av forsøkspersonene rapporterte at etter seks til femten minutter var det middels- eller mer en middels vanskelig å være helt og fullt alene med sine egne tanker. Jeg har reflektert over noen av disse spørsmålene når jeg har lest artikler og uttalelser i forbindelse med ensomhet som en følge av Covid-19 restriksjoner. Og fundert på dette med å ha evnen til å kjede seg, eller mangel på, hvor kjedsomhet for noen mennesker ser ut til å være en pådriver for kreativitet enten i form av tankevirksomhet eller praktiske aktiviteter. Når mange av de som vokser opp i dag ikke har et positivt ensomhetsrom og kanskje for raskt søker seg til digitale skjermer som ofte er basert på rask underholdning, hvilke påvirkninger vil det ha på de de kreative evnene. Og da tenker jeg ikke nødvendigvis på utøvende i form av det å lage noe, men også det å ha evnen til å «være i sine egne tanker». Psykologen Mihaly Csikszentmihalyi som har forsket på kreative prosesser for å vise hvordan kreativitet kan være berikende, utga boken *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* i 1996. Her skriver han at personer som har vansker med å finne den gode ensomheten, eller tilbringe tid alene, også har store problemer med å utvikle seg kreativt.

Creative people seem to harbor opposite tendencies on the continuum between extroversion and introversion. Usually each of us tends to be one or the other [...] Creative individuals, on the other hand, seem to express both traits at the same time. The stereotype of the “solitary genius” is strong and gets ample support also from our interviews. After all, one must generally be alone in order to write, paint or do experiments in a laboratory. As we know from studies of young talented people, teenagers who cannot stand being alone tend not to develop their skills practicing music or studying math requires a solitude they dread. (Csikszentmihalyi, 1997, s. 65)

Som både Svendsen og Perlman og Peplau påpeker er ensomhet et subjektivt fenomen, men også et allmennmenneskelig fenomen. Ifølge Svendsen er «alle formodentlig ensomme fra tid til annen» og strekker det så langt som å si at «en person som aldri har følt seg ensom, lider formodentlig av

en mangel eller defekt i sin emosjonelle utrustning». Han kommer derimot med et motargument rett etterpå når han sier «Så må det medgis at et ganske stort antall respondenter i spørreundersøkelser oppgir at de aldri er ensomme» dette tolker han som «at de praktisk talt aldri er ensomme, men at de nok har følt den og at ensomheten er en stående mulighet i deres liv» (Svendsen, 2015, s. 12). Hertz beskriver også ensomhet som en allmenn og global tilstand og i *Ensomhetens århundre* skriver hun om ensomhet som en global *utfordring*. Hvor hun mener at ensomhet er et økende problem som et resultat av politiske faktorer, endringer i samfunnet og måten vi lever på. I tillegg til at dette gjelder mangel på nære relasjoner innebærer det også en følelse av manglende støtte og omsorg fra medborgere, arbeidsgivere, lokalsamfunn og myndigheter. Hertz mener at ensomhet kan være både personlig, samfunnsmessig, økonomisk og politisk (Hertz, 2020, s. 15). Hun skriver videre om hvordan sosiale medier, omorganisering av arbeidsplasser, diskriminering av kjønn eller etnisitet også er knyttet til økt ensomhet. Vi lever i et samfunn med mindre kontakt, både når det gjelder gruppetilhørighet som å være medlem av en organisasjon eller kirke. I tillegg bruker vi flere digitale og selvbetjente tjenester, som også gjør at flere av de felles fysiske rommene er blitt borte eller neglisjeres (Hertz, 2020, s. 18).

Dette kan sees i sammenheng med Ray Oldenburgs begreper om første, andre og tredje gode steder. «De første stedet» som er hjemme, hos familie eller venner - og «de andre stedet» som arbeidsplassen eller skolen - har tatt mer og mer over for de Oldenburg omtaler som «tredje gode steder». Disse tredje gode steder er Oldenburg sin betegnelse på offentlige steder som er lett tilgjengelig, dette gjelder for eksempel kaféer, parker og nabolag. Disse stedene er viktig av flere grunner, de er sosiale møteplasser som forebygger ensomhet, de er inkluderende og demokratiske og menneskene som kommer der blir ifølge Oldenburg akseptert for den de er uavhengig av politisk eller økonomisk bakgrunn (Oldenburg, 1999, s. 25). Tredje gode steder er viktige møteplasser for å sosialisere med andre mennesker og ifølge Oldenburg blir folk ensomme i folkemassen uten disse uformelle offentlige stedene (1999). Jeg vil også som nevnt tidligere legge til en ekstra faktor *tid*, med tanke på hvordan begrenset tid er med på å ta bort noen av de tredje gode stedene. Jeg hadde en samtale om prosjektet mitt med en bekjent og i samtalen kom vi nettopp inn på dette med tid. Vedkommende mintes i løpet av samtalen tilbake til barndommen og fortalte om hvor lang tid det tok når de ble hentet i barnehagen, på grunn av at foreldrene alltid ble stående og prate så lenge med andre foreldre. Jeg opplever at det skjer i mye mindre grad nå, for vi har ikke tid, eller vi tar oss ikke tid.

Jeg har videre sett på hvordan disse endringene i samfunnet og mindre fysisk kontakt mellom mennesker ble fanget opp, og påvirket retninger innenfor kunstrelaterte prosjekter. Den franske kuratoren Nicolas Bourriaud som utga boken *Esthetique Relationelle* i 1998, skriver at en av årsakene til at relasjonelle kunstprosjekter oppstod var at den sosiale konteksten endret seg og at dette begrenset muligheten for mellommenneskelige relasjoner, det førte til et fornyet behov for møteplasser og kollektive rom (Bourriaud, 2007, s. 21). Det samme er Pablo Helguera inne på, når han skriver at det er relevant hvordan begrepet «sosial praksis» kom på banen nesten i perfekt synkronisering med nye online tjenester og sosiale medier. Dette kan tolkes på flere måter, som at sosialt engasjerende kunst lot seg inspirere av hvordan en stor del av kommunikasjon mellom mennesker ble flyttet fra det fysiske til det digitale. Eller som en motreaksjon til det uholdbare med virtuelle møter og som en bekreftelse på viktigheten med det personlige, fysiske og lokale. Som navnet sier ligger det i sosialt engasjerende kunstprosjekter et ønske om en mer direkte forbindelse, fysiske møter og engasjement fra deltakerne (Helguera, 2011, s. 18). Disse beskrivelsene er kanskje mer aktuelle nå etter mars 2020 og en tid med lite sosial kontakt, hvor en hører kommentarer fra mennesker som er lei av digitale møter, eller som ønsker å treffe både kolleger og venner fysisk. Men jeg har også vært i samtaler med flere personer, som uavhengig av hverandre, kjenner på en følelse av å ikke helt vite hvordan de skal møte andre mennesker lengre og at de nesten gruer seg til å være sosiale og møte andre mennesker fysisk i arbeid eller privat sammenheng. Det er nesten som om de har mistet noen av de sosiale normene, og trenger tid til å venne seg til fysiske menneskemøter. Dette er igjen et godt eksempel på viktigheten av tredje gode steder, som Oldenburg har påpekt er viktige møteplasser for sosialisering med andre mennesker.

[...] Jeg trenger bare noen få gode venner, det er alt, men jeg er ensom, og det er for mye å be om når man er ensom, fordi det er som at det er smittsomt ovenfor andre. Andre lukter din ensomhet, og vil ikke være nær den. Det er vanskelig nok for meg å møte folk fysisk fra før av på grunn av dårlig selvbilde som har blitt bygget opp over 30 år, og nå med Korona er det enda verre. Jeg har ikke peiling på hvor jeg skal begynne eller hvor jeg kan gå for å bli kjent med folk, hvordan jeg kan være mindre ensom og alene... Fortapt? Ensom og fortapt. Det er den følelsen... når man sitter helt fast. Deprimert. Får finne meg en sosial hobby/aktivitet en vakker dag når verden åpner opp igjen, og håpe at en annen vakker dag kan komme hvor jeg finner en venn i det. (Anonym fra www.ensomhet.com)

Estetisk erfaring

John Dewey's erfaringsbegrep er som nevnt relevant i dette prosjektet, med måten han fokuserer på interaksjon mellom mennesket og hverdagslige hendelser, og at mennesket er aktivt og handlende. Dewey mener er at kunst og hverdagsliv er knyttet sammen og det er i den sammenheng jeg fletter sammen tematikken ensomhet og estetisk erfaring. Som jeg har skrevet om tidligere, ønsker jeg å bruke kunst til å skape refleksjon og forandring, gjennom å tilrettelegge for mulig estetisk erfaring for betrakterne. Dewey skiller ikke mellom kunsterfaringer og hverdagslige erfaringer, men forsvarer den *estetiske* erfaring som en forening med hverdagserfaringer. Jeg har valgt Dewey sin tekst om hva som gir anledning for estetiske erfaringer opp mot dette prosjektet, på bakgrunn av hvordan han ser på den skapende prosessen (kunstnerens rolle og handling) i sammenheng med persepsjon (publikum sin erfaring) av kunstverket. Og hvordan det i følge Dewey kan oppstå en estetisk erfaring ved at kunstverket og betrakter går i dialog med hverandre. Dewey skiller mellom erfaringer som er en del av selve livsprosessen og de fullendte erfaringer. Erfaring blir betegnelsen på de hendelser eller det vi persiperer fra omgivelsene, fordi vi er en del av den levende verden og at vi derfor erfarer det vi tar inn fra våre omgivelser. De *fullendte* erfaringene derimot er de hendelsene eller tingene som kan beskrives som skjellsettende, eller som Dewey sier «når det materialet vi erfarer får nå frem til fullbyrdelse. Da, og bare da er den integrert i og avgrenset fra andre erfaringer i den generelle strømmen av erfaringer» (Dewey, 2008. s. 196). Og «det er de tingene vi i etterkant viser til med uttrykket det var litt av en erfaring» (Dewey, 2008. s. 197). Slik jeg tolker Dewey, er det er ulik kvalitet på erfaringer og at en fullendt estetisk erfaring skiller seg ut fra disse.

De erfaringene som skiller seg ut som en estetisk erfaring kan være voldsomme og ubehagelige, som en krangel eller en katastrofe, eller helt i andre enden av skalaen, noe vakkert og fullkomment. En estetisk erfaring kan også beskrives i noe så «ubetydelig» som et måltid, men for at måltidet skal betegnes som *en* erfaring eller *det* måltidet, må det fremstå som en varig erindring om hva mat kan være og bestå av én enkelt kvalitet som gjennomsyrrer hele erfaringen. Jeg har selv *en* erfaring med et måltid i Lisboa for flere år siden, hvor vi satt utenfor en liten kafé i ei sidegate og fikk servert *en* perfekt tunfisksandwich. Når jeg tenker tilbake kan jeg fortsatt visualisere omgivelsene ganske tydelig, tallerken vi fikk servert maten på, parasollene og de litt skjeve bordene som var plassert i en brosteinsgate. Men jeg husker også varmen, stemningen og hvordan jeg følte meg. I denne erfaringen er det flere sanselige opplevelser og hendelser fra turen som til sammen utgjør den estetiske erfaringen, og som Dewey skriver flyter slike erfaringer sømløst og uten tomrom over

i neste, en del fører til en annen og hver del oppnår et eget særpreg. Med dette mener han ikke at erfaringen ikke er uten små pauser eller hvilesteder. Men disse pausene består også av refleksjoner eller definering av det foregående, slik at pausene blir en del av eller forsterker erfaringen (Dewey, 2008. s. 196). Når jeg minnes tilbake er det her min estetiske erfaring i Lisboa når sin fullbyrdelse, på denne lille kafeen og måltidet med *den* perfekte tunfisksandwich. Det er her den estetiske erfaringen fullendes, og det er med henvisning til Dewey, når vi går gjennom erfaringen i ettertid oppdager at en bestemt egenskap var fremtredende nok til å betegne hele erfaringen (Dewey, 2008. s. 198). Det er i dette måltidet at min estetiske erfaring når sitt høydepunkt og avslutning, måltidet blir ikke bare en del av flere opplevelser fra en ferietur, men erindres i ettertid som en erfaring som skiller seg ut fra andre liknende ferieturer og derfor en varig erindring om hva en ferietur kan være. Jeg har valgt å bruke dette eksempelet fordi estetisk erfaring i følge Dewey er interaksjon med omgivelsene, som ikke alene er knyttet til kunst, men har en estetisk kvalitet som kompletterer en erfaring og gjør den fullstendig og hel (Dewey, 2008. s. 201). En intellektuell erfaring må ha en estetisk kvalitet for å være en fullstendig erfaring, det betyr at det er den estetiske kvaliteten som tar med seg det emosjonelle eller sanselige inn i erfaringen. Det estetiske smelter sammen med det intellektuelle, men selv om de smelter sammen beholder hver av delene sitt særpreg hvor de utfyller eller forsterker hverandre (Dewey, 2008. s. 201). Hvorvidt erfaringen er smertefull eller behagelig avhenger av omstendighetene, men både i den behagelige eller ubehagelige erfaringen er det noe å «ta inn over seg», noe som rekonstrueres - eller som jeg skriver i forbindelse med mitt prosjekt: Et ønske om å få publikum til å reflektere og skape forandring, at publikum skal *erfare* kunstprosjektet og ikke bare *oppleve* det. Jeg ønsker at prosjektet mitt gir en form for motstand som initierer refleksjoner hos betrakterne, og balanserer mellom det emosjonelt utfordrende og en estetisk kraftig eller rørende sanselig skjønnhet. Dette forsøker jeg å fremheve gjennom tematikken ensomhet og hvordan ensomheten formidles i den deltakende, stedsspesifikke installasjonen. Når Dewey sier at den estetiske kvalitet er den som tar med seg det emosjonelle eller sanselige inn i erfaringen og smelter sammen, eller samspiller med det intellektuelle, tenker jeg på et sitat jeg leste fra professor Susan Finley om kunstbasert forskning «Good critical arts-based research grasps our imagination, grabs hold of our souls, and unabashedly strives to affect our very ways of living, being, and co-being, as researchers, as social scientists, as people» (Holm, Sahlstrøm, & Zilliacus, 2018, s. 313). For meg blir det også et samspill mellom estetisk erfaring og mitt kunstneriske utviklingsarbeid, når jeg gjennom prosessen med dette masterprosjektet forsøker å knytte det praktisk-estetiske arbeidet, opp til de teoretiske begrepet ensomhet. Jeg forsøker altså å ta med en estetisk kvalitet og flette den sammen med det teoretiske begrepet ensomhet, som visualisert i den hermeneutiske spiral. For å bruke Dewey sine begreper er det her en veksling mellom noe en gjør og noe en gjennomgår, og når disse fasene forenes oppnås en estetisk erfaring (Dewey, 2008. s. 196).

I 7 eller 8 klasse skrev jeg et dikt som heiter «Aleine», læreren fikk meg til å lese det opp foran heile klassen. Ikke for å være ekkel, men fordi han virkelig likte det. Det er et av mine sterkeste minner fra ungdomskolen, skulle ønske jeg hadde tatt vare på diktet for jeg husker ikke hvordan det gikk. (Anonym fra www.ensomhet.com)

3. Beskrivelse av det praktisk-estetiske arbeidet

I følgende kapittel beskriver jeg prosessen med det praktisk-estetiske arbeidet. Jeg analyserer underveis og knytter her det praktisk-estetiske arbeidet opp mot masterprosjektets teoretiske begrep ensomhet og estetisk erfaring.

Deltakende kunst

Deltakende kunst eller sosialt engasjerende kunstpraksiser oppstod tidlig på 1990 - tallet, disse tendensene var opptatt av det sosiale eller politiske og de beveget seg ut av kunstinstitusjonene og inn i lokalsamfunnet eller hverdagslivet til publikum. De fleste kunstnere som produserer sosialt engasjert kunst er interessert i å skape noe kollektivt med kunst, noe som påvirker det offentlige rom på meningsfull måte som er med på å skape en direkte/indirekte forandring eller diskurs (Helguera, 2011, s. 7). Jeg gikk inn i dette masterprosjektet med en plan om å gjennomføre et sosialt engasjerende kunstprosjekt, hvor jeg skulle legge til rette for møter mellom deltakere. Disse møtene eller samlingene skulle være et fysisk rom hvor jeg sammen med deltakerne diskuterte begrepet ensomhet, med tilhørende praktiske oppgaver som jeg hadde utarbeidet i forkant. Jeg ville inn i lokalsamfunnet og hverdagslivet. Og med Deweys fokus på interaksjonen mellom mennesket og hverdagslige hendelser i tankene, ville jeg bruke ensomhet for å engasjere mennesker i et deltakende kunstprosjekt. For å invitere deltakere med i prosjektet henvendte jeg meg bredt ut via Universitetet i Agder, fylkeskommunen, til private enkeltpersoner og gjennom digital formidling. Jeg hadde jevnlig dialog med flere interessenter, men det å få med deltakerne viste seg å være en større utfordring enn jeg hadde regnet med. Jeg har fundert på hvorfor det var vanskelig, og hvorfor de som meldte interesse for å være med var mennesker med tilknytning til kunstinstitusjoner eller kunstrelaterte felt. Jeg har spurt meg selv om det er fordi de kjenner til slike prosjekter fra før, og vet «hva de går til», fordi de er faglig interessert i kunst, eller fordi de er mer åpne for kreative

møteplasser. Dette er ikke spørsmål jeg skal forsøke å svare på i denne teksten, men refleksjoner jeg tar med meg videre i eventuelle fremtidige deltakende kunstprosjekter. Selv om jeg hadde mulighet til å gjennomføre et sosialt engasjerende kunstprosjekt med deltakere fra ulike kunstfelt, kom jeg frem til at prosjektet hadde mistet noe av den kvaliteten og effekten som jeg var ute etter, når det var snakk om et sosialt engasjerende kunstprosjekt med et slikt rammeverk. Med denne kommentaren fra Pablo Helguera i bakhodet, valgte jeg å ikke gjennomføre et sosialt engasjerende kunstprosjekt med det utvalget av deltakere:

One factor of SEA that must be considered is its expansion to include participants from outside the regular circles of art and the art world. Most historical participatory art (thinking from the avant-gardes to the present) has been staged within the confines of an art environment, be it a gallery, museum, or event to which visitors arrive predisposed to have an art experience or already belonging to a set of values and interests that connect them to art. While many SEA projects still follow this more conservative or traditional approach, the more ambitious and risk-taking projects directly engage with the public realm – with the street, the open social space, the non-art community – a task that presents so many variables that only few artists can undertake it successfully. (Helguera, 2011, s. 12)

Jeg har vært spesielt interessert i hvordan sosialt engasjerende kunstprosjekter tar for seg noen av samtidens utfordringer, men som samtidig er preget av en estetisk følsomhet. Claire Bishop har kalt slike tendenser for post-studio praksiser, som ofte er definert under begrepene; sosialt engasjerende, samfunnsbasert kunst, deltakende kunst, samarbeidskunst, dialogisk, intervenerende kunst og kontekstuell kunst. Bishop velger å samle disse ulike begrepene under betegnelsen deltakende kunst, og mener den betegnelsen sier noe om at prosjektene involverer flere mennesker. Bishop mener begrepet sosialt engasjerende kunst kan være tvetydig, i forhold til at kunst alltid responderer på sine omgivelser og er sosialt engasjerende i seg selv (2012). I motsetning til Pablo Helguera som velger å bruke betegnelsen sosialt engasjerende kunstprosjekt (SEK), han forsvarer betegnelsen utfra at SEK er tverrfaglig og knytter til seg emner som vanligvis tilhører andre disipliner. De tverrfaglige emnene flyttes inn i et annet rom en de vanligvis tilhører, og det fører til at en kan tilnærme seg emnene på en ny måte og det kan oppstå ny refleksjon rundt et bestemt tema, problem eller tilstand. (2011). Jeg støtter meg til Helguera og velger å bruke betegnelsen SEK. I SEK finner jeg flere likhetstrekk med kunstbasert forskning og hvordan forskningen kan utsette mennesker for nye ideer, bevisstgjøring, utfordre dominerende ideologier og fange folks oppmerksomhet. Det er spesielt to beskrivelser av kunstbasert forskning jeg tar med meg i mitt

prosjekt og som jeg knytter mot SEK: som en representasjonsform kan kunsten være svært effektiv for å kommunisere de følelsesmessige aspektene av det sosiale livet. Og det er nettopp dette jeg forsøker med masterprosjektet - gjennom kunst å formidle et avvik i mellommenneskelige forhold, i dette tilfelle ensomhet. Den andre beskrivelsen av kunstbasert forskning jeg vil trekke frem sier at forskningen er: deltakende, verdsetter ikke-hierarkiske forhold og bringer andre inn i prosessen (Leavy, 2018, s. 9). Det jeg har merket meg når jeg leser om SEK, og når jeg har pratet med ulike mennesker om slike prosjekter, er at de kan være vanskelige å forstå, og at det derfor kan være nyttig for forståelsen å kvalifisere hvilken type deltakelse eller samarbeid som foregår. Denne kvalifiseringen kan bestå av en beskrivelse av konseptet for prosjektet, opplevelsen med å delta i prosjektet, kontekst til stedet det utføres, hvem deltakerne er og hvorfor. Denne utfordringen med forståelsen har jeg til sammenligning også merket meg med begrepet ensomhet, hvor jeg mener det er behov for en beskrivelse av erfaringen for å forstå hva som ligger bak den enkeltes ensomhet. Finkelpearl presenterer i *What we made; Conversations on Art and Social Cooperation* et utvalg av kunstprosjekter, hvor han beskriver hvilke aktiviteter som utføres i prosjektene, dette mener han vil gjøre det enklere å forstå de ulike praksisene for SEK (2013). Han skiller likevel mellom to ulike rammeverk, hvor det på ene siden er prosjekter hvor kunsten oppstår gjennom dialog og samarbeid med deltakere. På den andre siden viser han til kunstverk som er designet eller regissert av kunstneren, der deltakerne for eksempel gjennomfører en handling beskrevet av kunstneren (Finkelpearl, 2013, s. 4). Prosjektet *White Glove Tracking* av Evan Roth og Ben Engebretth var et deltakende kunstprosjekt gjennomført digitalt i 2007. Roth og Engebretth ba internettbrukere om å isolere Michael Jacksons hvite hanske i en TV-opptreden fra 15 mai 1983, hvor han fremførte sangen Billy Jean. I denne TV-opptredenen som består av 10 060 bilder, ble 125 000 hvite hansker identifisert av de brukerne som deltok via internettsiden. Etter at disse dataene var samlet inn publiserte Roth og Engebretth råmaterialet på en nettside og oppfordret kunstnere til å bruke dette datamaterialet til å lage egne kunstverk³ (Finkelpearl, 2013, s. 313). Jeg har valgt dette eksempelet for å beskrive et prosjekt som er initiert av kunstnere. I prosjektet er det Roth og Engebretth som lanserer sin ide, men det er deltakerne som er med på å utforme selve prosjektet gjennom sin deltakelse. Jeg trekke frem dette eksempelet for å sammenligne med mitt prosjekt siden begge prosjektene henvender seg til deltakere digitalt. Selv om den digitale henvendelsen ut til et publikum kan sammenlignes i de to prosjektene er det likevel en stor forskjell. Jeg plasserer mitt prosjekt under det andre rammeverket til Finkelpearl hvor jeg i motsetning til Roth og Engebretth, regisserer det endelige resultatet for mitt prosjekt, basert på deltakernes erfaringer fra min nettside som grunnlag for mitt materiale.

3 Et utvalg av disse kunstverkene kan sees på: <http://whiteglovetracking.com/gallery.html>

En av de viktigste faktorene i masterprosjektet har hele tiden vært å få med ulike menneskers tanker om ensomhet og hvordan jeg kunne engasjere mennesker med tematikken ensomhet. Jeg kom nok en gang tilbake til sitatet av Finley, som jeg tidligere knyttet opp mot Deweys estetiske kvalitet og det emosjonelle. Finleys uttalelse om hvordan gode kunstbaserte forskere griper tak i sjelen vår, og dermed påvirker vår emosjonelle tilstand, fikk meg til å fokusere på hvor jeg hadde gitt rom for følelser i prosjektet mitt, og hvordan tematikken ensomhet kunne formidles på en måte som legger til rette for det emosjonelle og en estetisk erfaring hos betrakteren. Det er i denne fasen jeg beveger meg over i landskapet til Lacey og hennes betegnelse *New Genre Public Art*. Denne type kunst skiller seg fra tradisjonelle medier og eksperimenterer både med form og innhold. Det er en sjanger som utfordrer grenser og inneholder ofte kombinasjoner av ulike medier i form av installasjon, konseptuell kunst, i tillegg til de mer tradisjonelle medier som tegning, maleri, foto eller film. Det som knytter *New Genre Public Art* til mitt prosjekt er denne eksperimenteringen og kombinasjonen av ulike medier, men også hvordan både *New Genre Public Art* og mitt prosjekt legger til en sosial strategi som inkluderer deltakere (1995). Jeg har brakt inn deltakere i to faser i prosjektet mitt, først i selve arbeidsprosessen med tilrettelegging av en plattform der deltakere kan dele sine erfaringer med ensomhet, deretter ved å invitere betrakterne inn i en deltakende, stedsspesifikk installasjon. Installasjonen kombinerer ulike medier og eksperimenterer med det maleriske, det skulpturelle og en lydproduksjon. Men jeg har også i stor grad eksperimentert med hvordan betrakterne kan være en del av installasjonen i tillegg til den stedsspesifikke faktoren.

Stedsspesifikk

Emerging out of the lessons of minimalism, site-specific art was initially based in a phenomenological or experiential understanding of the site, defined primarily as an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location [...] with architecture serving as a foil for the artwork in many instances. (Kwon, 2002, s. 3)

Jeg definerer installasjonen i masterprosjektet som en deltakende, stedsspesifikk installasjon, arbeidet med å lage selve installasjonen har foregått i utstillingsrommet og det har oppstått et samspill mellom installasjonen og rommet. Det er denne relasjonen fra arbeidsrom til utstillingsrom som definerer installasjonen som stedsspesifikk og innenfor Kwon sitt paradigme med fenomenologisk stedsspesifikk kunst. Kwons paradigme utviklet seg på 1970-tallet og er beskrevet av Kwon som en motreaksjon til det markedsstyrte og kapitalistiske økonomiene som styrte mye av utviklingen innenfor kunst (Kwon, 2002, s. 12). Det var også en tid hvor kunstnere eksperimenterte i større grad med uttrykksform og medier; installasjonskunst, konseptkunst og performance er

noen eksempler på dette. Når det kommer til fenomenologisk stedsspesifikk kunst beskriver den et forhold mellom kunstverk og sted, i tillegg til at betrakternes fysiske tilstedeværelse er avgjørende for at kunstverket skal oppfylle sin hensikt (2002). Som Kwon uttaler er det fenomenologiske paradigmet basert på en eksperimenterende forståelse av stedet og dets fysiske egenskaper, hvor arkitekturen fungerer som et bakteppe, men i sammenheng med kunstveket. I motsetning til kunstverk presentert innenfor for eksempel den hvite kube (Kwon, 2002, s. 12). Jeg startet letingen etter et utstillingsrom utfra noen kriterier som hadde betydning eller påvirkning på installasjonen. Det skulle være av betydelig størrelse, slik at betrakterne kunne spasere rundt i rommet og oppleve ulike visuelle og auditive elementer. Samtidig var det viktig at lydfilene skulle fungere godt sammen, siden flere av disse skulle aktiveres av betrakterne og spilles av samtidig. Jeg testet lydfiler i ulike rom i de tidligere makerspace lokalene (Vestre Strandgate 19b), som per i dag er lokalet UIA disponerer til master i kunstfag, visuelle og sceniske fag. Valget falt til slutt på den største salen av ulike årsaker, jeg skriver mer om selve prosessen i rommet under refleksjoner i fjerde kapittel. Jeg fikk muligheten til å bruke utstillingsrommet som verksted, og benyttet den sjansen til å innlosjere meg i lokalet for å arbeide videre med installasjonen i selve rommet. Det var nå samspillet mellom rom og verk starter, hvor jeg i prosessen gikk fra å ville endre rommet, til å arbeide på lag med det. Selv om den deltakende, stedsspesifikke installasjonen er utformet og presentert i dette lokalet er det ikke nødvendigvis avhengig av rommet for å eksistere. Installasjonen kan flyttes til andre utstillingsrom, men vil da endre seg i forhold til hvordan jeg i dette prosjektet har arbeidet med rommet som bakteppe for installasjonen.



Figur 4. Fotodokumentasjon valg av rom, eget foto

Installasjon

Claire Bishop skriver om hvordan installasjonskunst opprinnelig er kunst som skaper eller tilrettelegger for en situasjon, hvor publikum er fysisk deltakende. Installasjonens eksistens er avhengig av betrakterens kroppslige deltakelse og forsøker å inkludere flere sanser. Verkene kan kategoriseres ut fra hvilken opplevelse betrakteren får, eller hvordan publikum erfarer verket, om det er psykologisk, fysiologisk eller politisk (Bishop, 2008, s. 6). Bishop henviser til kunsthistoriker Julie Reiss, som sier at betrakterens deltakelse er så integrert i installasjonskunst at uten å ha den erfaringen av å være i verket, og oppleve verket fullt ut, er det vanskelig å gi en god analyse. På grunn av denne direkte erfaringen mener Bishop og Reiss at installasjonskunst skiller seg fra mer tradisjonelle former som maleri eller skulptur (Bishop, 2008, s. 6). En installasjon skal derimot ikke bare inkludere flere sanser, men gi betrakteren en økt legemlig opplevelse gjennom sansene som enten kan være berøring, lukt, lyd eller bevissthet om egen kroppslige plassering i verket. Og ifølge Bishop er det i dagens kunstverden et skille som har blitt visket ut og i terminologien installasjonskunst blir det nå også snakk om installasjoner som «bare» henviser til publikums visuelle sans. Betegnelsen installasjonskunst slik den er brukt i dag beskriver ikke bare kunstverk som krever publikums deltakelse, men har blitt et utvidet begrep som også tar med rent visuelle installasjoner (Bishop, 2008, s. 6). Bishop selv mener ikke med dette at en installasjon ikke bare kan være visuell, men at installasjonen på en eller annen måte skal øke betrakterens persepsjon eller bevissthet rundt sin egen tilstedeværelse i verket eller konteksten.

I mitt prosjekt bruker jeg denne beskrivelsen som inspirasjon og forsøker å knytte teorien til Bishop opp mot Deweys estetiske erfaring når jeg arbeider med den deltakende, stedsspesifikke installasjonen. Bishop deler så installasjonskunst inn i fire kategorier, *The Dream scene* som tar betrakterne med inn i en drømmelignende surrealistisk verden. *Heightened perception* som tar utgangspunkt i et fenomenologisk perspektiv og hvordan betrakterne skal oppnå en økt kroppslig erfaring. Den tredje kategorien *Mimetic engulfment* er installasjoner som er ubestemmelige og omsluttende, slike installasjoner skal redusere betrakernes anledning til å plassere egen fysiske kropp i verket. Til slutt beskriver Bishop kategorien *Activated spectatorship*, disse handler om et ønske om å etablere en relasjon mellom betrakterne og tilrettelegge for kommunikasjon mellom de, slike verk kan enten ha en sosial eller politisk intensjon (Bishop, 2005, s. 10). Jeg vil plassere min installasjon et sted mellom *Heightened perception* (økt kroppslig erfaring) og *Activated spectatorship* (den aktiverte betrakter). For å beskrive kategorien *Heightened perception* og økt kroppslig erfaring bruker Bishop eksempler fra installasjoner som krever direkte deltakelse fra betrakter. I slike installasjoner er omgivelsene, sted eller rom med på å påvirke hvordan

installasjonen erfares. Hun tar også med at i slike verk oppstår det ofte relasjon mellom stedet/omgivelsene, betrakter og installasjonen. Et eksempel på en slik installasjon er den tyske kunstneren Carsten Höllers *Lichtwand* (Light Wall) fra 2000, som består av 1100 lyspærer satt sammen på en metallkonstruksjon. Sammen gir pærene fra seg et intenst lys, samtidig som de blinker med en frekvens på 7,8 Hz, denne frekvensen er synkron med hjernebølgefrequenser og rytmen kan derfor ha en hallusinerende effekt. Carsten Höller beskriver selv installasjonen som «machines or devices intended to synchronize with the visitors in order to produce something together with them. They are not objects that can be given a «meaning» of their own» (Bishop, 2005, s. 48). Den andre kategorien, *Activated spectatorship* inneholder både politiske og relasjonelle verk. Når det kommer til relasjonelle verk er den thailandske kunstneren Rirkrit Tiravanijas ofte brukt som referanse. Hans arbeid krever at betrakteren er fysisk til stede i en bestemt situasjon på et bestemt tidspunkt, sammen med andre besøkende. Verkene er i hovedsak presentert innenfor den institusjonelle rammen i et galleri eller museum, men han gjør om gallerirommet slik at det inviterer til deltakelse og kommunikasjon mellom betrakterne som er tilstede. I *Untitled* (Still) fra 1992 gjorde han om kontoret og lagerrommet til et gallery i New York til et midlertidig kjøkken der han så serverte thai-curry til betrakterne. I slike verk er det sosiale og kommunikasjonen som oppstår mellom deltakerne det relasjonelle kunstverket, fremfor et fysisk objekt (Bishop, 2005, s. 118). Der Tiravanijas verk inviterer til noe jeg forbinder med en hyggelig sammenkomst, utfordrer den spanske kunstneren Santiago Sierra sosiale konvensjoner og retter kritikk mot etablerte normer i samfunnet. Han peker på et samfunnsproblem og ønsker gjerne å provosere publikum til refleksjon. Et eksempel er installasjonen *Wall Enclosing a Space* som ble presentert ved den spanske paviljongen på Venezia-biennalen i 2003, Sierra hadde forseglest av paviljongens inngang med betongblokker fra gulv til tak, noe som gjorde galleriet utilgjengelig. De besøkende som hadde spanske pass ble invitert til baksiden av bygningen, hvor to immigrantoffiserer inspiserte dokumentene og slapp inn utelukkende de spanske statsborgerne, når de først kom inn i gallerirommet bestod det av et tomt rom med grå maling som var bare restene etter tidligere års utstilling (Bishop, 2005, s. 120). Disse tre eksemplene har alle ulike innfallsvinkler for å invitere deltakere inn, men baserer seg alle på en form for deltakelse eller interaktivitet.

Deltakelse har vært et av hovedmålene for utformingen av min installasjon og hvordan verket i tillegg til å gi en sanselig opplevelse gjennom det visuelle og auditive skal gjøre betrakterens bevisst på egen kroppslig plassering. Det å gjøre betrakterne bevisst på sin egen kropp i installasjonen baserer jeg på hvordan lydene aktiveres av betrakernes fysiske kropp, og hvordan installasjonen krever at betrakterne aktiverer den for at installasjonen skal nå sin fulle mening. Betrakterne får en deltakende rolle som jeg ser i sammenheng med Höllers kommentar og hvordan han beskriver

installasjonen som objekter som ikke gir en «mening» av seg selv. I tillegg har min installasjon utover å være sanselig et tydelig konsept jeg ønsker å formidle, når jeg også ønsker å «aktivere» publikum sine refleksjoner rundt tema ensomhet. Selv om jeg ikke definerer det som et relasjonelt verk, ligger det likevel et ønske bak som handler om å bringe sammen mennesker og være en katalysator for kommunikasjon om ensomhet. Selv om denne kommunikasjonen ikke nødvendigvis oppstår i selve utstillingsrommet, er det et håp om at betrakterne tar med seg noen nye refleksjoner om ensomhet videre inn i hverdagslivet sitt og tar initiativ til kommunikasjon der. Fra Lapum ønsker jeg å trekke frem installasjonen *The 7024th patient* fra 2011 som ble utviklet fra en studie om pasienters erfaringer med åpen hjerteoperasjon, installasjonen var utstilt på *The Peter Munk Cardiac Centre's cardiovascular unit* i Toronto. Lapum som var forsker og kurator i prosjektet beskriver hvorfor de ønsket å lage en installasjon basert på funnene fra denne studien, «because the study findings were not novel, I was drawn to the creative modes of dissemination inherent in installation. Art that had the potential to be more impactful and influence practice» (Lapum, 2018, s. 381). Intensjonen med den installasjonen var at betrakterne skulle bli engasjert, i tillegg til å få et inblikk i hvordan prosessen med å gjennomgå en hjerteoperasjon oppleves. Selve installasjonen ble utformet som en labyrint, hvor betrakterne kunne spasere gjennom og følge pasienters reise innover til senteret av kroppen eller hjertet av installasjonen. Denne reisen var basert på historier og erfaringene til pasientene, men som Lapum hadde bearbeidet og skrevet om. Fra hjertet kunne betrakterne gå videre og følge pasientenes vei gjennom rehabilitering. Det er noen likhetstrekk mellom dette prosjektet og mitt masterprosjekt, begge er ute etter å bruke kunstens kraft og påvirke betrakterne gjennom kunst, der kunsten skal formidle erfaringer med komplekse tema. Lapum har vært nysgjerrig på hvordan bruk av installasjonskunst kan formidle forskning på humanistiske tilnærminger til pasientbehandling, og hvordan en kunstbasert presentasjon av funnene kan nå ut til et bredere publikum og oppnå en annen effekt en ved vitenskapelig formidling. Dette finner jeg spesielt interessant visst vi trekker det inn i diskusjonen med Malterud, og om eksperimentering med refleksjonsdelen kan utvides til å gjelde eksperimentering med formidling av funn innenfor andre fagfelt en kunstbasert forskning. I mitt prosjekt har jeg vært nysgjerrig på hvordan jeg kan tilrettelegge for en estetisk erfaring og refleksjon hos betrakter, til sammenligning bruker begge prosjektene andre menneskers private erfaringer som materiale, med et ønske om å formidle disse stemmene. Hvordan disse stemmene formidles er løst på ulike måter. I Lapum sitt prosjekt har hun oversatt pasientenes historier til poesi, jeg har valgt å beholde sitatene slik de er skrevet, men formidle de gjennom lyd.

Lyd

I think it is in sound's nature to be free and uncontrollable and to go through the cracks and to go places where it's not supposed to go. - Christian Marclay (Licht, 2007, s. 11)

Cox skriver om sin søken og jakt etter de soniske underverkene og hvordan denne søken oppstod. Han jakter etter lydene som både er naturlig i verden og de som er menneskeskapt, men kriteriet hans er at lydene må være ekstraordinære. Han forteller om en tur han var med på ned i et kloakkanlegg hvor han får en åpenbaring angående lyd, og hvordan han som i en årrekke har arbeidet med lyd plutselig fikk en estetisk erfaring. At han får en estetisk erfaring er min tolkning, basert på hvordan opplevelsen er beskrevet og at denne hendelsen i forening med en estetisk kvalitet fikk han til å reflektere over sin forestilling om hva lyder er. «I had been so busy trying to remove unwanted noise that I had forgotten to listen to the sounds themselves» (Cox, 2014, s. 17). Den lydopplevelsen som oppstod gjennom et metallisk spiralformet ekko i kloakken fikk han til å reflektere over hvordan “defekt” lyd på riktig sted kan være fascinerende å lytte til. Han spør videre om stygg, merkelig og forvrent lyd kan lære oss noe om akustikk i hverdagssituasjoner og hvordan hjernen vår behandler lyd. Når han kom ut av kloakken, bestemte han seg for å finne flere slike uvanlige akustiske effekter, han ville oppspore og oppleve de mest overraskende, uventede og sublime lydene, eller verdens lydunderverk som han kaller de (2014).⁴ Det han fort oppdaget i starten av sine undersøkelser var at det fantes lite dokumentasjon over lyder, og at det visuelle dominerer så mye at det (ifølge Cox) har gjort de andre sansene våre nedsløvet, og kanskje spesielt hørsel. Han introduserer ulike teknikker som akustiske økologer kaller *ear cleaning*, dette er teknikker som skal hjelpe en til å øve opp hørsel og hvordan en kan lære å bruke hørselen på en bedre måte (Cox, 2014, s. 17). Han refererer til Murray Schafer en kanadisk komponist og musikkpedagog, beskrevet som bestefaren til akustisk økolog og en som er glødende opptatt av *ear cleaning*. I følge Schafer er *ear cleaning* en øvelse barn burde gjøre for å forbedre sin lydfølsomhet, og menneskene som former vår lydverden, for eksempel byplanleggere, bør gjennomgå prosessen regelmessig (Cox, 2014, s. 18).

En enkel øvelse som blir anbefalt i boken er beskrevet som en *soundwalk*, den går ut på at en skal spasere rundt i offentlig rom i et par timer, men uten å prate og bare fokusere oppmerksomt på lydene fra omgivelsene. I løpet av spaserturen kan en utføre noen mindre øvelser, som å telle antall

4 To av disse lydunderverkene befinner seg i Oslo; <http://www.sonicwonders.org/emanuel-vigeland-mausoleum-norway/> og <http://www.sonicwonders.org/train-booking-hall/>

lyder av et spesielt slag, eller prøve å ignorere en ekstra høy lyd. Dette kan være en vanskelig oppgave da mennesker ikke har noen mulighet for å «stenge» ute lyd, slik en for eksempel kan lukke øynene for det visuelle. Om en ikke bevisst stenger ute lyd med annen lyd eller øreplugger, mottar en konstant lyd gjennom hørselen. En slik *soundwalk* kan avsløre om det er lyder i våre daglige omgivelser som kan overraske oss og hvis en velger å lytte til dem kan lydene forbause oss med sitt mangfold og enestående unikhet (Cox, 2014, s. 21). Lyd kan også være med på å gi mennesker selskap, og det å høre på en stemme som prater på radio, eller høre på musikk kan oppleves som selskap og engasjere lytteren på en eller annen måte. Lyder i omgivelsene kan minne lytteren på sin egen tilstedeværelse i en levende verden. Dette er det en farmor som har delt noen tanker om gjennom sin erfaring med ensomhet i sitatet.

Eg sit no her, heilt åleine.

Dei vaksne barna og barnebarna har knapt tid til å sjå til meg.

Eg sjår knapt eit menneske no om dagane, med koronaen herjande.

Eg har meg sjøl å se meg til.

Eg lyttar til radioen for selskapets skuld, det hender eg kan synge med.

Eg ventar på at telefonen skal ringje, kanskje no? Nei.

Eg vågar ikkje alltid å ringje sjølv. Kva om dei er opptekne?

Eg lengtar etter nokon å prata med, men mest av alt nokon å vere nær.

Ei hand å halde i.

Det har eg knapt hatt dei siste månadene.

Huden min lengtar. Den er svolten.

I slutten av livet, einsam,

Sit eg no her, heilt åleine. (Anonym fra www.ensomhet.com)

Når det gjelder lydkunst skriver Licht at dens viktigste interesse er lyd som et fenomen og at lydkunst sjeldent prøver å lage et portrett eller uttrykke noe om interaksjon mellom mennesker. Han mener at lydkunst utforsker vokallyd i stedet for å bruke stemmen til å kommunisere til lytteren på vanlig måte. (Licht, 2007, s. s14). Dette vil jeg utfordre i mitt prosjekt, når jeg kombinerer deler av Cox sin *soundwalk* øvelse hvor en skal fokusere på lydene fra omgivelsene, med mitt ønske om å formidle ensomhet. Og hvor lyden i installasjonen fungerer som auditive portretter av ensomhet. Når publikum spaserer i installasjonen ønsker jeg at skal de oppleve den som en *soundwalk*. Jeg

deler ikke ut en konkret øvelse eller beskrivelse av *soundwalk* til betrakterne, men tilrettelegger for en lydopplevelse hvor betrakterne gjennom sine bevegelser aktiverer lyden i rommet, det vil si lydfilene som er plassert inne i de visuelle delen av installasjonen. Hvor mye lyd som aktiveres avhenger av hvor mange personer som er i rommet samtidig, lydene fra betrakterne, omgivelsene og de ulike lydproduksjonene i installasjonen påvirkes av hverandre. Licht deler lydkunst inn i tre kategorier, «a visual artwork that also has a sound-producing function, such as sound sculpture» jeg plasserer min installasjon under denne kategorien siden det visuelle og auditive har like stor betydning og de sanselige uttrykkene anses som hovedfokus. Licht skriver også om «an installed sound environment that is defined by the space (and/or acoustic space) rather than time and can be exhibited as a visual artwork would be», denne kategorien tolker jeg som rene lydinstallasjoner uten innslag av noe visuelt, og i tilfelle det er tilført visuelle elementer er ikke det avgjørende eller viktig for installasjonen. I tillegg har han en kategori for «sound by visual artists that serve as an extension of the artist's particular aesthetic, generally expressed in other media», denne kategorien tolker jeg som kunstverk hvor det visuelle har hovedfokus og lyden fungerer som et tillegg til det visuelle (Licht, 2007, s. 16).

På bakgrunn av Licht sine beskrivelser definerer jeg ikke min installasjon direkte som lydkunst, men som en deltakende, stedsspesifikk installasjon med en lydproduksjon. Denne lydproduksjonen er et viktig element for å formidle de enkeltes erfaringer med ensomhet, jeg har valgt å presentere erfaringene som lyd på grunn av den sterke effekten lyd kan ha på betraktere. Jeg tok et utvalg av erfaringene som ble delt på www.ensomhet.com og fikk mennesker med ulik alder, kjønn og dialekt til å lese inn erfaringene på lydfil. Retningslinjene de skulle forholde seg til var å forsøke å prate naturlig, som om de var i samtale med en annen person og fortalte om egen erfaring med ensomhet. Jeg har eksperimentert med tekniske løsninger for hvordan lyden skulle presenteres i rommet, men har hele tiden arbeidet utfra ideen om at betrakterne skal aktivere lyden. Den tekniske løsningen ble først testet i form av en type databrikker med påloddet høyttalere og lyssensor⁵. Intensjonen var at betrakterne skulle aktivere lyden ved hjelp av en lommelykt de fikk utdelt ved inngangen til installasjonen. Betrakterne skulle på denne måten lete etter de ulike lydkildene med lyset og lyden ville aktiveres og startet når lyset traff sensoren, når lyset ble fjernet stoppet lyden. Med denne løsningen ville lyden begynnt fra starten igjen neste gang lyset treffer sensoren. For å kunne presentere en slik installasjon kreves det at utstillingsrommet har dempet belysning, men lyst nok til at publikum kan se installasjonen, rommet og hverandre uten å være avhengig av lommelykt⁶. Jeg opplevde også at det oppstod noen utfordringer med å skulle dele ut lommelykt til publikum,

5 <https://www.akfoss.com/skisseprosess/project-four-jlc89> viser til video: Utstyr 1

6 <https://www.akfoss.com/skisseprosess/project-four-jlc89> viser til video: Test 2.1-2.3

på den ene siden er det nødvendig med en beskrivelse av hva lyktene skal brukes til, noe jeg helst ville unngå siden jeg ville at betrakterne skulle erfare installasjonen uten instruksjon. På den andre siden var jeg heller ikke fornøyd med hvordan lommelyktene ble et visuelt forstyrrende element i installasjonen. Jeg ville fortsatt at betrakterne skulle aktivere lyden, men etter eksperimentering med lys startet jeg en ny eksperimenteringsfase hvor jeg gikk over til en teknisk løsning som hadde bevegelsessensor.

Ved å bruke betrakernes bevegelse som aktivator for lyd, var tanken at alle som går inn i installasjonen blir deltakere gjennom deres fysiske bevegelser. Den tekniske løsningen er også med på å bestemme hvordan installasjonen oppleves, eller erfares. Med bevegelsessensor starter lyden av fysisk bevegelse i rommet, lydfilen aktiveres og spilles fra start til slutt. Ved ny bevegelse starter den fra begynnelsen igjen. Her kan samspillet mellom betrakterne og installasjon sammenlignes som en dialog mellom lyd og betrakernes fysiske kropp, i tillegg vil opplevelsen variere avhengig av hvor mange betraktere som aktiverer lyd samtidig. På grunn av akustikken i rommet oppleves lyden som ganske voldsom når flere lydfiler spilles av samtidig, Det er som spaserer inn i tankene til flere personer på en gang, hvor en hører enkeltord og utdrag, stemmene overlapper hverandre, flyter inn i hverandre, og overdøver hverandre. Biofysikeren Georg von Békésy som i 1961 fikk nobelprisen for sitt arbeid med bølgebevegelser og ørets indre dynamikk, utførte eksperimenter med lydilder og hvordan mennesker oppfatter lyd.

Georg von Békésy discovered such a multistability in the ways in which the first listeners heard music through earphones. Some heard the music as if it were in front of them; others heard the music in a 180° reversal, as if it were coming from in back of them; and still others heard it “in the middle of their heads.” Here were three different possible stabilities. These possibilities are related to the double spatial presence of sound which we ordinarily experience when listening to music. To hear music is to simultaneously experience it both as directional and as atmospheric. It comes from a “there”—perhaps from the orchestra in front of us if at a live performance, and it surrounds us as a musical atmosphere in which we feel immersed. In the instrumental transformation of these two dimensions, the multistability of different possible direction occur. (Ihde, 1986, s. 30)

Von Békésys teori ut fra dette var at lyden er multistabil, det vil si at den er dobbelt romlig til stede og har evnen til å bli altoppslukende og auditivt fylle et rom. Jeg reflekterer mer over hvordan lyden oppfattes i rommet i fjerde kapittel.

For meg er ikke å være alene det samme. Du velger å være alene, du velger ikke å være ensom. Jeg har hatt lange perioder hvor jeg har hvert oppslukt i aktiviteter og følt at å være alene var viktig for at jeg skulle få utvikle meg i dette, men det betyr ikke det samme som ensomhet. Ensomhet er når jeg er ferdig med aktiviteten, og ikke har en eneste person jeg kan ringe til for å ta en prat, og ikke har noen å være med. Jeg har veldig få venner og støttespillere i livet. Ingen jeg kan prate helt ærlig med, og ingen jeg kan gå til når jeg har det tungt. Kjæresten vil ikke høre på mine dypere tanker, og jeg vil ikke belaste henne med det heller, og føler ikke at jeg fortjener henne. Men da er jeg her, alene med disse problemene, ensom i problemene, ensom. Får ingen personlig vekst fordi jeg ikke konfronterer eller belyser demonene mine, speiler den med noen. Fordi ingen vil høre på min bullshit... Ensom i min bullshit. Det er en grunn til at psykologer får godt betalt, men mange av de er ikke til hjelp heller, og de vil ikke være din venn. (Anonym fra www.ensomhet.com)

4. Refleksjon rundt det praktisk-estetiske arbeidet

I dette kapitlet beskriver jeg prosessen med det praktisk-estetiske arbeidet, jeg avgrensner meg til de fasene og valgene som har hatt størst betydning for hvilken retning prosjektet har tatt. Og kommer så videre til den delen av refleksjonen hvor jeg har eksperimentert med selve formen på teksten. Jeg har tidligere skrevet om ideen med å gjennomføre fysiske samlinger i et sosialt engasjerende kunstprosjekt, i planleggingsfasen av de sosialt engasjerende kunstprosjektet delte jeg prosessen i to. Hvor det på den ene siden skulle gjennomføres fysiske samlinger med tematikken ensomhet som utgangspunkt. På disse samlingene ville jeg innhente materiale i form av foto, lyd og tekst, som jeg skulle arbeide videre med i et praktisk-estetisk arbeid. Underveis i prosessen når jeg fikk mer kunnskap om ensomhet og gikk bort fra fysiske samlinger, var jeg også blitt mer nysgjerrig

på enkeltes erfaringer med ensomhet. For å innhente disse valgte jeg å lage nettsiden www.ensomhet.com som baserer seg på anonyme erfaringer om ensomhet. Selve designet på nettsiden er enkelt utformet, med en kort beskrivelse av min erfaring med ensomhet. Som jeg har nevnt ville jeg ikke gjøre dette til et personlig prosjekt, men mente likevel det var viktig å innlede nettsiden med min erfaring med ensomhet, for at det muligens skulle være enklere for andre å dele sine. Etter den innledende siden med en beskrivelse av prosjektet, kan en så klikke seg videre for å lese hva andre har skrevet, dele egne erfaringer eller kommentere på det andre sine sitater. Jeg har lansert nettsiden på ulike digitale plattformer der jeg valgte en visuell profil basert på de delte erfaringene. Jeg tok utvalgte kommentarer og skrev disse for hånd, men gikk bort fra min personlige håndskrift og eksperimenterte med ulike måter å skrive på. Eksperimenteringen med håndskriften startet i den fasen av prosjektet hvor jeg lagde flyers, disse var planlagt å dele ut som invitasjoner til det sosiale engasjerende kunstprosjektet⁷. Å presentere erfaringene som håndskrift gjør at de oppleves som mer personlige, men samtidig distanserer jeg meg som person fra skriften ved å velge et annet uttrykk en min personlige håndskrift. I tillegg opplever jeg at det visuelle uttrykket, som kan sees som et innblikk i en dagbok eller notatbok, fungerer godt som kontrast til den digitale plattformen den er presentert⁸. Gjennom hele prosjektet har jeg vært interessert i å eksperimentere med lyden, som en del av installasjonen eller som et eget lydverk. Jeg startet med å gjøre feltopptak på offentlige steder som er de Oldenburg beskriver som tredje gode steder, og da henholdsvis på kaféer, bibliotek, jernbanestasjon og ute i gågater. Disse feltopptakene eksperimenterte jeg med og redigerte til ulike lydproduksjoner, men etter hvert i denne lydprosessen var det fokus på erfaringene fra nettsiden som ble avgjørende for det videre lydbilde. Jeg opplever at erfaringene er så kraftfulle i seg selv og formidler tematikken ensomhet med de ulike personlige erfaringene i fokus. Videre i dette kapittelet bryter jeg med den akademiske formen og anvender bevissthetsstrøm som inspirasjon for å formidle mine refleksjoner rundt det praktisk-estetiske arbeidet - den deltakende, stedsspesifikke installasjonen.

Jeg er en ordentlig forfatter. Jeg er tøff, vakker, ordrik og vet om det. Samtidig som jeg tisser på meg hver natt og drømmer skrekkelige drømmer. Jeg er alene i skogen eller i et kjempestort hus med uendelige trapper. jeg mister de andre hele tiden. (Grimsrud, 2010, s. 35)

7 <https://www.akfoss.com/skisseprosess/project-one-alj6j>

8 <https://www.akfoss.com/skisseprosess/project-two-jkh87>

Jeg innleder med et sitat fra Beate Grimsruds roman *En dåre fri* som handler om livet til Eli. I romanen følger vi hovedpersonen fra oppveksten og videre inn i livet hennes. Gjennom Elis tanker blir vi kjent med en person som har andre stemmer i hodet en bare sin egen: «En stemme inni meg sier: Du er Espen. Du er ikke bare Eli. Du er Espen Askeladd på ordentlig. Og ikke alene i kroppen din» (Grimsrud, 2010, s. 19). Det er fire gutter som bor i hodet til Eli og som er en stor del av livet hennes. Boken tar for seg Elis barndom med hennes familie, hennes ønske om å bli forfatter og senere innleggelse på psykiatrisk institusjon. Jeg går ikke noe nærmere inn på handlingen i boken her, men bruker romanen som eksempel på hvordan bevissthetsstrøm kan brukes som virkemiddel for et billedrikt språk. Jeg velger å bruke Grimsrud som eksempel og inspirasjon, fordi hun gjennom Elis historie som forfatter skriver om hvordan hun bruker personlig erfaring i skapelsesprosessen og hvordan Eli er opptatt av hvordan leseren er med på å forme innholdet.

Jeg leser, assosierer og formulerer. Framfor alt er det spennende å høre hvilke tanker min tekst vekker hos andre. Hvordan en leser er med på å forme innholdet. Jeg skriver og skriver og tør nærme meg mitt eget språk. Jeg begynner å eksperimentere, lytte til setningen, gå inn i språket. (Grimsrud, 2010, s. 181)

Det er denne eksperimenteringen med hvordan jeg skriver som undersøkes i kommende refleksjonsdel, når jeg skriver om selve prosessen med den deltakende, stedsspesifikke installasjonen. Ved innlevering av denne tekstbaserte besvarelsen er installasjonen fortsatt i prosess. Jeg har valgt å starte refleksjonsdelen fra jeg mottar første rull med lerret, siden det er da jeg er ferdig med den første skisseprosessen og starter med å lage installasjonen⁹. I foregående kapitler har jeg analysert det praktisk-estetiske arbeidet opp mot det teoretiske nedslaget, videre i teksten presenterer jeg min (redigerte) assosiering og refleksjon rundt det praktiske arbeidet. Disse refleksjonene utspiller seg som korte samtaler og min indre dialog om prosessen. Jeg henvender meg noen steder tillegg direkte til leser og fletter inn innslag av teori i form av sitater fra John Cage, utdrag av dikt fra Hans Børli og avslutter den løse og eksperimenterende måten å skrive på med en overgang til teori fra Deweys estetiske erfaring.

Av og til har jeg drømt våken om at en fugl plukker meg opp og kan redde meg fra å være ensom midt i folkemengden, midt i en samtale. (Anonym fra www.ensomhet.com)

9 <https://www.akfoss.com/skisseprosess/project-four-jlc89>

Deltakende, stedsspesifikk installasjon i prosess

Jeg vokste opp med bøker som mine følgesvenner og medsammensvorne, de hjelper meg å sortere tankene jeg ikke klarer å organisere selv og tankene mine uttrykker jeg helst gjennom kunst. Men jeg er vel en ordentlig kunstner, jeg er tøff, nei jeg skal være tøff, men følsom og ydmyk, eksperimenterende, sterk og stødig som fjell. Men samtidig ligger jeg våken på nettene og er usikker, svetter og vrir meg, selvkritisk, latterlig og dum. Prøver jeg virkelig å lure meg selv like mye som jeg forsøker å lure andre? Men disse tankene kommer oftest på nettene og det er bare tanker, på dagtid når jeg uttrykker meg gjennom det materielle er nettene bare en skygge. Bestefar, jeg skal forsøke å leve opp til rådene dine, forsøke å lage noe annerledes.

Jeg starter med 10 meter upreparert lerret og tenker at det er stort nok, det burde holde til hele prosjektet. Den første utfordringen er tidlig ute med å innta scenen, den forsøker å ta over og hindre meg i å finne ut hvor jeg skal starte.

[...] arket er vakrest når det er kvitt, spar det for ordet som ikke er ditt [...]

(Fra *Ordene* - Børli, 2000, s. 45)

Dette er ord som ofte går på repeat i tankene mine og som forandrer seg etter hvordan jeg har det den dagen. Når jeg strutter av selvtillit og er trygg på arbeidet mitt løfter de meg opp, det er mine «ord» som settes på lerretet og jeg er stolt av det jeg produserer. Men når jeg er usikker og skyggene tar over tankene føles det som om jeg ikke vet hva jeg holder på med, da har du rett Børli, det er nok best å holde arket hvitt. Også må jeg innrømme at jeg synes det hvite lerretet er vakkert der det rulles ut. Det er ganske tilfredsstillende med en helt ny og hvit rull, det er nesten som om vi allerede er venner. Ordentlige sjelevenner som kommuniserer på vår egen måte og det bare skjer noe riktig mellom oss. Jeg velger meg pensel, vann og maling, det må selvfølgelig bli rødt, gult og svart. Og i det jeg lar maling og vann treffe lerretet, gjør lerretet sine egne valg. Det er rått, upreparert og suger til seg alt jeg tilfører det. Men hallo lerret, du må faktisk roe deg litt, du tar til deg litt for mye her nå. Ja du skal være med på laget, men det er fortsatt jeg som bestemmer. Hva kan jeg gjøre for å dempe det litt. Jeg lar det være igjen deler som er ubehandlet, det vakre hvite lerretet må også få skinne gjennom (Det må være balanse, husk det).



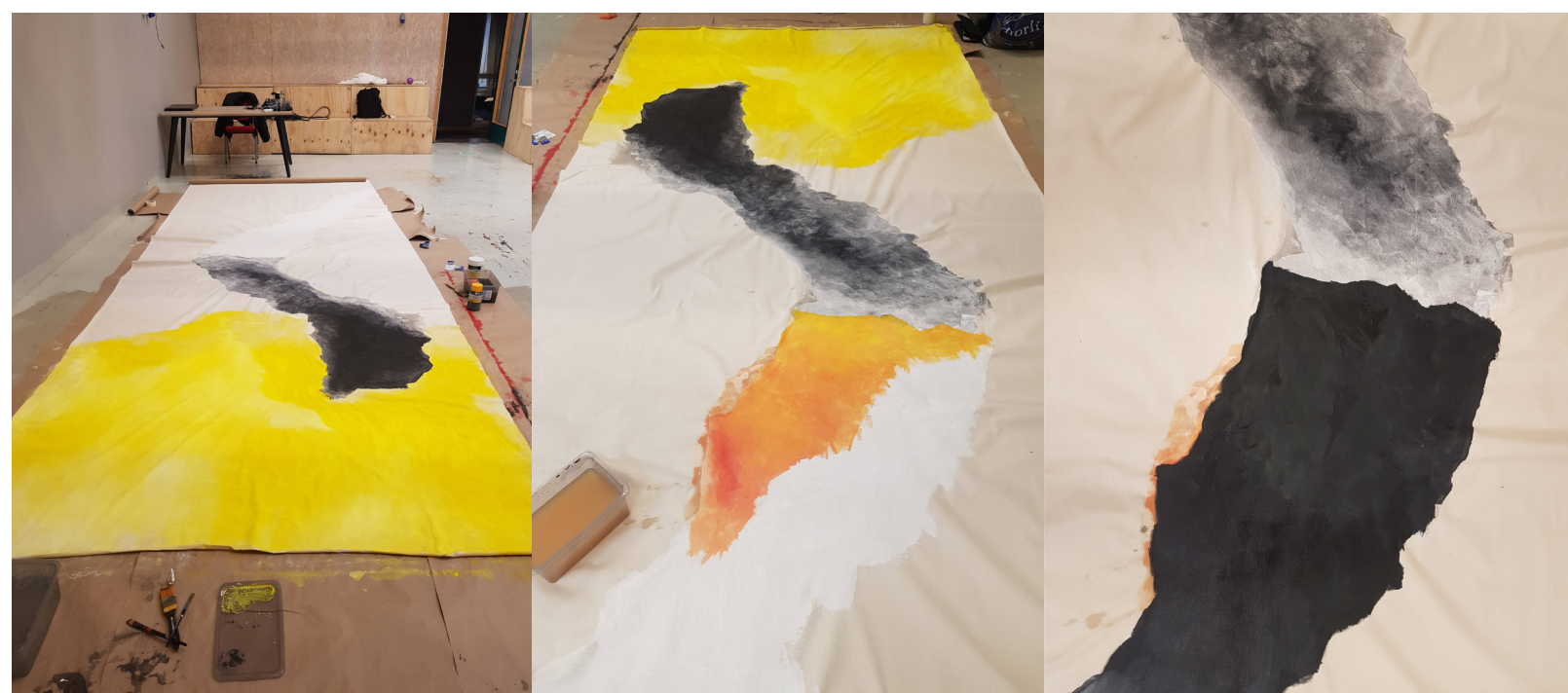
Figur 5. Arbeidsprosess, eget foto

Jeg følger linjene, tankene kommer, men jeg forsøker visst å kontrollere de. Forsvinner ikke hele hensikten med bevissthetsstrøm da, det er de ukontrollerte tankene som skal styre fremdriften. Det er faktisk ganske vanskelig å skrive som en strøm, der tankene kommer fortære en pennen klarer å notere.

Det går ikke så lang tid før jeg tenker: 10 meter er for lite når det skal vokse til en installasjon som skal harmonisere både i, og med et stort rom, jeg trenger 10 meter til. Den følelsen jeg får når et nytt lerret blir levert, det er nesten som å være nyforelsket, når det kiler i magen, jeg er spent og litt nervøs på samme tid. Men så åpner jeg denne rullen med preparert lerret og alle sansene mine blir skuffet, de forteller meg med en gang at dette er helt feil. Jeg prøver først å dekke over og

fikse på det jeg håpte var en forelskelse, men preparert lerret er tydeligvis ikke min sjelevenn. Vi kommuniserer på helt ulike plan, du får stå her i hjørnet og vente på å bli brukt til noe senere en gang, vi sees.

Så banker endelig 20 meter upreparert lerret på mi dør, for en følelse, superforelsket og klar. Det føles deilig å være så fysisk med materialet, fra jeg bærer inn pakken til den skal åpnes, den er veldig godt innpakket, har de tapet fast på innsiden eller? Det er da ikke noe poeng å haste av sted, kan bare ta det rolig og bruke god tid. Vi skal jo allerede nå begynne å bli kjent. Lerretet rulles ut, og jeg blir stående og studere det hvite lerretet foran meg, *er det vakrest når det er kvitt?* Hvilken størrelse skal jeg prøve meg på og hvor skal jeg starte. Alltid fra venstre, alltid. Valg av farger (et enkelt valg forsåvidt, primærfargene sammen med sort og hvitt), pensler, svamp også bare kjøre på, må ikke være redd nå. Jeg eksperimenter og jobber intuitivt, magesfølelsen er en viktig følelse den også.



Figur 6-7. Arbeidsprosess, eget foto

Jeg har fortalt om mitt forhold til bøkene, men like viktig, kanskje enda viktigere er musikken som kan få meg til å reagere på måter som ingenting annet klarer. Vi samarbeider, min fysiske kropp med lerretet, malingen og musikken. Vi danser, ler og gråter (jeg lyver egentlig nå, for jeg danser aldri, bare i tankene). Også puster vi sammen, tar oss pauser og observerer hvilke spor vi har komponert. Jeg følger Dewey i denne tankerekken:

På grunn av den kontinuerlige flyten er det ingen hull, ingen mekaniske sammenføyninger eller dødpunkter når en har *en* erfaring. Det forekommer pauser, hvilesteder, men de understreker og definerer bevegelsen. De oppsummerer det som har foregått og forhindrer det i å spre seg eller fordampe. Vedvarende akselerasjon er heseblesende og forhindrer delene i å tre tydelig frem. I et kunstverk vil forskjellige handlinger, episoder og hendelser smelte sammen og forenes i en enhet, og likevel uten at de forsvinner og mister sitt særpreg [...] (Dewey, 2008, s, 297)



Figur 8. Arbeidsprosess, eget foto

I dag hadde jeg selskap av en medstudent som trengte å gråte litt. Selv om det er en ganske egoistisk tanke var det fint å ha vedkommende på verkstedet mitt. Det føltes godt å hjelpe noen som er nedfor, og samtidig se at enkle metoder som maling og musikk kan være med på å få en person til å reflektere annerledes over et sårt tema. Men besøket var også til hjelp for meg, når medstudenten som betraktet arbeidet mitt med sitt blikk, utløste refleksjoner hos meg og min egen prosess.

Medstudent: «Kan jeg spørre om en ting?»

Meg: «Ja selvfølgelig»

Medstudent: «Når du velger rød maling nå, hvorfor velger du den fargen?»

Oi, det var ikke et spørsmål jeg hadde forventet. Trudde det skulle komme noe om livet eller noe. Nå strømmer tankene fort, hvorfor valgte jeg egentlig rød maling nå?

Meg: «Fordi jeg jobber visuelt og intuitivt, jeg starter å male med for eksempel gul, men ser at jeg vil ha en overgang til oransje og så rødt. Jeg blander ikke fargene på palett først, men direkte og blander den fargetonen jeg vil ha rett på lerretet. Da kan jeg hele tiden justere, også ser jeg på alle overgangene mellom fargene på nært hold og på avstand, hva sier magefølelsen meg, føles det riktig eller galt. Så for eksempel der oppe i hjørnet, der ser jeg at jeg må fikse på overgangen mellom fargene for den liker jeg ikke. Kan ikke helt forklare hvorfor, men det er en følelse av at noe skurrer og ikke helt stemmer»

Medstudent: «Det er så behagelig og fascinerende å bare sitte og se på når du maler, det blir nesten meditativt»

Meg: «Har du lyst å male? Bare gjøre noe annet og la tankene flyte, så kan vi sette på noe musikk, du kan få et eget lerret og maling»

Jeg valgte å skrive ned denne samtalen for å vise hvordan vi (medstudenten og meg selv) på helt ulike premisser og utgangspunkt arbeider i felleskap. Med lyden av musikken og medstudentens gråt som bakteppe i rommet. Jeg observerer hvordan vi på helt forskjellige måter uttrykker oss gjennom maling på hvert vårt lerret. Og i tankene mine funderer jeg over kunstneriske prosesser og hvordan de kan være med å skape refleksjon og forhåpentligvis forandring. Det trenger ikke være så komplisert, et lerret, en pensel, maling og musikk. La tankene flyte, vi er sammen og samtidig alene.

Det er nødvendig med en beskrivelse av hvordan jeg føler meg i rommet, eller mer korrekt, hvordan opplever jeg rommet fysisk. Stedet som har vært med på å sette kriteriene for hvordan installasjonen skal erfares, har påvirket meg både direkte og indirekte. Jeg må starte med at det er kaldt. Det er like kaldt som når en ankommer en hytte uten strøm som ikke har hatt fyr i peisen på en stund. Eller like kaldt som når en går ut i den første vårsola og oppdager at en har pakket ned vinterjakka litt for tidlig. Jeg mener å ha hørt et sted at en konsentrerer seg bedre når det er litt kjølig, jeg derimot kan ikke fordra å være kald, kulden tar over hver minste celle i hele kroppen og fryser tankene til is. Men da er det ekstra deilig å være fysisk med materialet, det er den følelsen som kommer etter en vellykket treningsøkt, litt svett og litt fremgang. Eller som veileder sa, den følelsen som kan komme etter en løpetur kan sammenliknes med følelsen en får etter et par glass hvitvin, en liten lykkerus. Det er sånn det føles etter en skikkelig vellykket fysisk økt med materialet og jeg tenker, dette blir vakkert, når magefølelsen sprer seg i kroppen og gjør meg sikker på at denne delen av verket fungerer best akkurat sånn. Det er en vanskelig følelse å beskrive, men det er som om sansene og det intellektuelle enstemmig og høyt sier ja. Når hele kroppen bare vet at det er akkurat slik det skal være, som hvordan denne delen av installasjonen fungerer på veggen akkurat der. Hvordan mine organiske former og farger reagerer på kontrasten av betong og stål, rett der ved siden av den røde spraymalingen er perfekt (der dukker balansen opp). Jeg kjenner at jeg begynner å bli glad i rommet og at vi spiller på lag.



Figur 9. Arbeidsprosess, eget foto

Lydene her inne blir skikkelig intense, de virvler i rommet, slynges mellom veggene og tilbake til lytteren. Det er noe med denne akustikken som tiltrekker meg, hvordan de svakeste lyder blir forsterket og får leve et helt annet liv i dette rommet. Og jeg tenker på John Cage og hans idé om hvordan lydene på stedet er det som utgjør musikken, eller opplevelsen.

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. - John Cage (Holmes, 2002, s. 131)

Hvorfor er jeg så tiltrukket av lydene i dette rommet? De vibrerer, nesten som de er egenrådige, de springer ut fra en kilde, fra en retning, men ikke i en retning, når de slippes løs deler de seg, ikke i mindre deler, men i flere, de multipliserer seg, eskalerer og oppleves som altoppslukende. Det er lydene som tar over rommet, som eier det og sier, visst du skal oppholde deg her må du tåle meg så inderlig vel. Men hvor mange lydfiler skal til før det blir for mye, når forsvinner samspeillet mellom rommet, det visuelle og betrakter og omformes til bare støy. Jeg arbeider ut fra tretten lydfiler, disse tretten erfaringene vil jeg ha med, de sier noe om ulike former for ensomhet, med ulik lengde, innhold, positive, negative og stemmebruk. Jeg aner likevel at tretten blir for mange i dette rommet, betrakterne vil ikke kunne høre erfaringene, de vil flyte over og inni hverandre til det punktet hvor de individuelle stemmene oppleves som en masse. Tematikken vil forsvinne i den altoppslukende lyden og jeg eksperimenterer derfor videre med lyd. Jeg ser også at rommet er på vei til å forsvinne, installasjonen vokser seg større og lar ikke rommet få luft til å puste. Visst ikke rommet får puste vil heller ikke betrakterne få puste, og for Deweys estetiske erfaring er pustepausene viktige. De erfaringene som er enestående og som har en egen begynnelse og slutt:

For livet er ingen ensartet, uavbrutt marsj eller strøm. Det er en rekke historier som hver har sitt handlingsmønster, sitt eget utgangspunkt og sin egen bevegelse mot avslutningen, hver med sin egen rytme; hver med sitt eget unike preg som gjennomsyrrer den helt. (Dewey, 2008, s 197)

Derfor er det viktig at alle elementene i installasjonen får ta sin plass, at det er balanse mellom rommet, det visuelle, lyden og betrakterne. Når det er balanse mellom det vi gjør og det vi gjennomgår, da oppnås det i følge Dewey en estetisk erfaring «i sin form forener kunsten nøyaktig samme relasjon mellom det å gjøre og det å gjennomgå, en relasjon av energi som strømmer ut og inn, som den som får en erfaring til å bli en erfaring» (Dewey,2008, s. 206).



Figur 10. Arbeidsprosess, eget foto

Balanse har vært viktig gjennom hele prosessen, hvor jeg jobber intuitivt og eksperimenterende for deretter å stramme opp og redigere. Denne balansen mellom det intuitive og planlagte materialiserer seg gjennom formene og fargene i installasjonen. De beveger seg fra det flytende og organiske, men med innslag som strammer opp og binder sammen. Det må være balanse mellom lyd, tekst og det visuelle og hvordan installasjonen binder sammen det maleriske med erfaringene om ensomhet. Jeg arbeider videre med den deltakende, stedsspesifikke installasjonen, men tar følge med Dewey inn i avslutningen av denne refleksjonsdelen.

Rekken av handlinger i erfaringsrytmen gir variasjon og bevegelse, de redder verket fra ensformighet og meningsløse gjentakelser. De forskjellige opplevelsene av å gjennomgå noe er motstykker til dette i rytmen, og de sørger for enhet, de redder verket fra å bli like formålsløst som en rekke løsrevne opphisselser. Et objekt er særskilt og i hovedsak estetisk, og gir den nytelsen som er typisk for estetisk persepsjon, når de faktorene som kjennetegner alt som kan defineres som en erfaring, løftes høyt over persepsjonens terskel og kommer til uttrykk for sin egen del. (Dewey, 2008, s. 213)

Det jeg beskriver som balanse tolker jeg i sammenheng med det Dewey skildrer som dynamisk organisering i en utviklingsprosess. Og hvordan hvert ledd også er bestemt av helhetens form:

Kreativt arbeid i kunsten kjennetegnes av umåtelig mye observasjon og av den formen for intelligens som er virksom i persepsjon av kvalitative relasjoner. Man må ikke bare se relasjoner i forhold til hverandre, to og to, men i forbindelse med den helheten som skal skapes; det skjer i fantasien så vel som i observasjonen. (Dewey,2008, s. 208)



Figur 11-12. Arbeidsprosess, eget foto

Avrunding

Jeg vil innlede denne delen med å hente frem igjen problemstillingen, som lyder som følgende:

Hvordan kan en undersøkelse om begrepene ensomhet og estetisk erfaring brukes som grunnlag for et kunstnerisk utviklingsarbeid, som inviterer til deltakelse?

For å avrunde dette prosjektet finner jeg det også hensiktsmessig å hente frem igjen Svendsens kommentar i Aftenposten, når han sier «nesten alt jeg trodde jeg visste om ensomhet, viste seg å være feil», det er også denne kommentaren han innleder boken sin med, hvor han utdyper at han aldri har arbeidet med et tema hvor antagelsene hans i forkant har «blitt gjort så til de grader til skamme»:

Jeg trodde flere kvinner enn menn er ensomme og at de ensomme er mer alene enn andre. Den sterke økningen i antall aleneboende ville gi store utslag i antall ensomme, antok jeg. Jeg trodde at sosiale medier skapte mer ensomhet ved å fortrenge den vanlige sosialiteten. Jeg trodde at ensomhet til tross for at det er et subjektivt fenomen, var mer å forstå ut fra individers sosiale omgivelser enn ut fra deres individuelle disposisjoner. (Svendsen, 2015, s. 9)

Jeg har også som Svendsen fått en ny forståelse for begrepet ensomhet, i løpet av hele denne prosessen med masterprosjektet har jeg lært at ensomhet er komplekst og kan være vanskelig å kategorisere, nettopp fordi ensomhet har varierende betydning for ulike mennesker og i ulike kontekster. I løpet av undersøkelsen har jeg derfor endret syn på hva det betyr å være ensom, jeg har fått et nytt syn basert på samtaler med andre om ensomhet og det jeg leser i erfaringene som er delt på www.ensomhet.com. Gjennom min undersøkelse av begrepet og ved å bli bedre «kjent» med det, har jeg også erfart at det oppleves som lettere for meg å prate om egen erfaring med ensomhet. I starten av prosjektet syntes jeg det var veldig vanskelig når jeg skulle dele min egen erfaring på nettsiden og det å gå «offentlig» ut, selv om jeg beskriver mine erfaringer med ensomhet som ganske uproblematisk kjente jeg på en følelse av skam. På det punktet jeg er kommet til nå opplever jeg ikke det som problematisk lengre. Jeg har omfavnet begrepet og er mer komfortabel med å prate om egen ensomhet. Jeg undres på om jeg ville rullet opp hånden om jeg var tilstedet på en av Svendsens forelesninger og jeg innbiller meg at jeg ville det. Basert på hva jeg har observert i løpet av prosjektet, virker det som at det har vært lettere for enkelte å prate om egen ensomhet når jeg har henvendt meg gjennom et kunstprosjekt. Det har også slått meg hvor mange som deler sine erfaringer i disse samtalene, hvor flere av personene er mennesker jeg har sett på

som sosiale, ressurssterke og ekstroverte. Ved å ta det teoretiske begrepet ensomhet og tilføre det en estetisk kvalitet i et kunstprosjekt, kan det forhåpentligvis få mennesker til å tilnærme seg ensomhet på en ny reflekterende måte. For å gå tilbake til problemstillingen og forsøke å svare på den første delen, så var det nødvendig for meg å gjøre denne undersøkelse av begrepet ensomhet. Det var viktig og riktig å heve mitt kunnskapsnivå før jeg kunne benytte meg av tema som konsept i det praktisk-estetiske arbeidet. Bakgrunnen for undersøkelsen har vært å opparbeide meg kompetanse som igjen kunne komme andre til nytte, hvor jeg kan bruke min kunstneriske stemme til å rette fokus på et tema som har vist seg å være komplekst. Jeg har lyst å trekke frem igjen Oldenburgs begrep om tredje gode steder og vise hvordan mennesker kan bruke sine tilgjengelige ressurser for å tilrettelegge for møteplasser. Personlig er jeg blitt mer interessert i hvordan slike steder kan være med på å bekjempe ensomhet og vil gi et eksempel fra boken *Celebrating the Third Place* fra 2001. Boken som er editert av Oldenburg er som tittelen sier en hyllest til tredje gode steder, og inneholder eksempler med nitten førstehåndberetninger fra innehavere av tredje gode steder. I tillegg til brukere og gjester som oppholder seg på disse stedene. Eksempelet jeg henviser til fra denne boken handler om en kafé som ble opprettet etter at innehaveren hadde lest Oldenburgs *The Great Good Place*. Kaféen som fikk navnet *The Third Place Coffeshop* ble etablert av Richard Futrell i Raleigh, Nord Carolina fordi han ønsket å hjelpe ensomme og tilrettelegge for et møtested. Futrell som bodde i Chigaco på den tiden han ble opptatt av ensomhet, leste Oldenburgs bok om tredje gode steder og sier:

I looked out on the crowded, bustling city and wondered, “why are all those people so lonely?” We, as citizens of one of the largest and most crowded cities in the world, are literally living on top of each other. [...] With so much daily contact, how could we possible be so lonely? [...] I had studied psychology in college and worked in the field for years, and the most comment complaint I heard was “I am lonely”. [...] And I, with my youthful enthusiasm and naïveté, was going to find the answer. And thank you Ray Oldenburg for leading the way. (Oldenburg, 2001, s. 27)

Futrell har sagt at han ble sjokkert over hvor mange i nabolaget som takket han for å åpne en slik kafé og som har tatt nytte av og brukt stedet som et tredje godt sted. Det kan kanskje høres enkelt ut å åpne en kafé og definere den som et tredje gode sted. Men som Oldenburg også påpeker er det atmosfæren som er viktig for at slike steder skal føles som «hjemme». Her har Futrell og de ansatte brukt sine sosiale kvaliteter og forsøkt å «killing’em with kindness» og med denne vennligheten vinne over alle som kommer inn for å spre sure miner og elendighet. Som Futrell selv beskriver sin mentalitet i forhold til å respektere andre mennesker og spre vennlighet blant folk:

Basic human respect is communicated best not through any law or religious text, but through daily, informal social contact with the people around us. Basic human respect is passed on to succeeding generations most effectively not through law enforcements and punishment but through modeling, such that your children may act as you do, think as you do, do as you do. A bit frightening isn't it? (Oldenburg, 2001, s. 31)

Selv om prosjektet til Futrell ikke er et kunstprosjekt er det et engasjement og et ønske om å hjelpe andre mennesker som ligger til grunn, og viser viktigheten av å bruke det engasjementet eller kraften en har tilgjengelig som sine ressurser. Jeg henviser min undersøkelse nok en gang til Leavy der hun sier at en kan bruke kunstens kraft for å skape nye måter å se, tenke og kommunisere på. Denne kraften har jeg forsøkt å oppnå ved å flette sammen min undersøkelse om ensomhet og estetisk erfaring, og det er nå deltaker/betrakter aspektet kommer inn og hvor jeg har anvendt Deweys estetiske erfaring. For Dewey sier at «for å være genuint kunstnerisk, må et verk også være estetisk – det må være rettet mot andres reseptive persepsjon» (Dewey,2008, s. 206). Selv om jeg ikke anser prosjektet som avsluttet før den deltakende, stedsspesifikke installasjonen er presentert for betrakterne, har det vært noen personer underveis i prosessen som har gitt meg en pekepinn på hvordan installasjonen kan erfares. Det var spesielt en person som fikk se deler av installasjonen i prosess, og i etterkant fikk jeg en melding som viser at det oppstod kommunikasjon mellom vedkommende og installasjonen. «Tusen takk for at jeg fikk komme og se det nydelige prosjektet ditt i dag, kjente det åpnet opp et hjertekammer på vei hjem her» (Personlig kommunikasjon, SMS, 09. april 2021). Denne meldingen har gitt meg tro på at installasjonen har en estetisk kvalitet som tar med seg det emosjonelle eller sanselige inn i erfaringen. I tillegg har det vært noen personer som har hørt lydfilen hvor det er en farmor som har delt sin erfaring og flere som har hørt den sier selv at de kjenner på dårlig samvittighet og ønsker å ta en telefon til besteforeldre. Selv om ikke installasjonen har blitt presentert i sin helhet, viser disse kommentarene meg at installasjonen kan gi en effekt gjennom å formidle disse erfaringene.

Jeg har valgt å starte og avslutte denne teksten med to av de delte erfaring fra nettsiden www.ensomhet.com nettopp fordi det er disse stemmene jeg ønsker skal bli hørt gjennom dette prosjektet. Også har jeg et håp om at intensjonen med installasjonen kan leve videre gjennom betrakterne i etterkant ved åpne opp for refleksjon og kommunikasjon.

Jeg har vært ensom, og jeg kommer uten tvil til å være ensom igjen, det er ikke noe skam i det. (Anonym fra www.ensomhet.com)

Kildehenvisning

- Aure, V., & Gjørnum, R. G. (2015). Møter med marginale røster i kunstdidaktikken. *Nordic Journal of Art and Research*, 4(2). <https://doi.org/10.7577/if.v4i2.1539>
- Børli, H. (2000). *Hans Børli's beste dikt 1945-1972*. Oslo: Aschehoug og Co.
- Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate Publishing.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells; Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Cox, T. (2014). *Sonic Wonderland, A scientific odyssey of sound*. London: Penguin Random House.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity : flow and the psychology of discovery and invention*. NY: Harper Perennial.
- Daichendt, G. J. (2012). *Artist scholar; reflections on writing and research*. UK: Intellect.
- Dewey, J. (2008). Å gjøre en erfaring. I K. Bale, & Bø-rygg, *Estetisk teori - en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget (2 utgave, s. 197-213)
- Dostojevskij, F. (2002). *Opptegnelser fra et kjellerdyp*. Oslo: Solum Forlag.
- Ellefsen, K. (2015, 15. oktober). Vi kan slutte å snakke om en ensomhetspandemi. *Aftenposten, A-magasinet*. <https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/11Oxk/vi-kan-slutte-aa-snakke-om-en-ensomhetsepidemi>
- Fincourt, D., & Saiorse, F. (2019). *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?* Health Evidence Network synthesis report 67. <https://www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-2019>
- Finkelpearl, T. (2013). *What we made; conversations on art and social cooperation*. United States of America: Duke University Press.
- Grimsrud, B. (2010). *En dåre fri*. Falun: Cappelen Damm AS.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books.
- Hertz, N. (2020). *Ensomhetens århundre*. Oslo: Res Publica.
- Holm, G., Sahlstrøm, F., & Zilliacus, H. (2018). Arts-Based visual research. I P. Leavy, *Handbook of arts-based research* (ss. 311-335). London: The Guilford Press.
- Holmes, T. (2002). *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. N.Y: Routledge.
- Ihde, D. (1986). *Consequences of Phenomenology*. N.Y. SUNY Press.
- Kjøes, P. (2020). *Alene: En bok om ensomhet*. Bergen: Vigmostad & Bjerke AS.

- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Lacey, S. (1995). *Mapping the terrain; New genre public art*. United States of America: Bay Press.
- Lapum, J. L. (2018). Installation Art, The Voyage Never Ends. I P. Leavy, *Handbook of Arts-Based Research* (ss. 377-395). London : The Guilford Press.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of arts-based research*. London: The Guilford Press.
- Lægreid, S., & Skorgen, T. (2014). *Hermeneutikk - En innføring*. Oslo: Spartacus forlag.
- Licht, A. (2007). *Sound Art - Beyond music, between categories*. New York: Rizzoli International Publications.
- Malchiodi, C. A. (2018). Creative Arts Therapies and Arts-Based Research. I P. Leavy, *Handbook of Arts-Based Research* (ss. 68-88). London: The Guilford Press.
- Malterud, N. (2012). Kunstnerisk utviklingsarbeid –nødvendig og utfordrende. *Nordic Journal of Art and Research*, ss. 57-68.
- Malterud, N., Lai, T., Nyrnes, A., & Thorsen, F. (2015). *Forskning og utviklingsarbeid innen fagområdet kunst 1995–2015: 20 år med kunstnerisk utviklingsarbeid*. Oslo: Nasjonalt råd for kunstnerisk utviklingsarbeid, Universitets- og høyskolerådet. https://www.uhr.no/_f/p1/i276102cc-6251-4224-81d0-2029453909f3/2015-forskning_og_utviklingsarbeid_innen_fagomr_det_kunst.pdf
- Mijuskovic, B. L. (2012). *Loneliness in Philosophy, Psychology, and Literature*. USA: iUniverse.
- Oldenburg, R. (1999). *The Great Good Place : Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. New York, United States: Marlowe & Co.
- Oldenburg, R. (2001). *Celebrating the Third Place*. USA: Marlowe & Company.
- Perlman, D., & Peplau, L. A. (1981). Toward a social psychology of loneliness. I S. Duck, & R. Gilmour, *Personal relationship in disorder* (ss. 31-56). London: Academic Press.
- Smidt, K. (2019, 03. mai). Stream of consciousness. Hentet fra Store Norske Leksikon. https://snl.no/stream_of_consciousness
- Svendsen, L. F. (2015). *Ensomhetens filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget.

An abstract painting on a textured canvas. The composition is dominated by a dark, almost black, curved shape on the left side. To its right, there are broad, overlapping washes of color in shades of orange, ochre, and pale yellow. The brushwork is visible, creating a sense of movement and depth. The overall effect is one of organic, gestural abstraction.

KF-500 Master i kunsthøgskolen, Universitetet i Agder - år 2021
Fakultetet for kunsthøgskolen, Institutt for visuelle og sceniske fag