

# Entanglements

Et kunstnerisk utviklingsarbeid om sammenviklede  
agentiale krefter

ELENA KRISTINE BLOM

VEILEDER  
Tony Valberg

**Universitetet i Agder, 2021**  
Fakultet for kunsthøgskolen  
Institutt for visuelle og sceniske fag

Master

### *Forord*

Som en masterstudent behøver, har det vært gode mennesker rundt meg i denne prosessen.

Først av alt, takk til min veileder Tony Valberg. Du stiller gode spørsmål, og hviler ikke på enkle svar. Det har gjort meg mer bevisst og reflekterende. Takk, for viktige samtaler og god hjelp.

Kjære pappa, takk for telefonsamtalene der vi funderer på masse rart. Mamma, takk for at du har troen på meg, og Othilia som jeg alltid kan tøyse med, dere er gode å ha.

En spesiell takk til Sindre - som tar oppvasken når jeg "ikke har tid" - for all støtte du har gitt i denne perioden fra samtaler, rettskriving, til å dra meg ut på tur. Du er virkelig en superhelt.

# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b>	<b>6</b>
1.1 Hendelser - søvnparalysen og døra	6
1.2 problemstilling	8
1.3 Vitenskapelig plattform og forskningsdesign	8
<b>2.0 Teori</b>	<b>9</b>
2.1 Poststrukturalisme og nymaterialisme	9
2.1.1 Begrepsavklaring	11
2.1.2 Nymaterialismen	13
2.1.3 Materiens rolle i aktør-nettverksteorien	14
2.2 Livlige legemer	16
2.2.1 Thing-power	18
2.2.2 Tingenes kall	19
2.3 Barnets blikk	21
2.3.1 Lekedriften	23
2.4 Estetiske vendinger	24
2.4.1 Estetikkenes verdi	24
2.4.2 Det sublime	24
2.4.3 Underliggjøring	26
2.4.4 Installasjonskunst og relasjonell estetikk	26
2.4.5 Musikalske virkemidler	28
2.5. Teoretisk oppsummering	29
<b>3.0 Metode</b>	<b>31</b>
3.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid	31
3.1.1 Kunstnerisk forskning skjer gjennom kunst	31
3.1.2 Kunstnerisk forskning har kvaliteter som gjør at det oppleves som kunstnerisk, eller estetisk, erfaring	32
3.1.3 Kunstnerisk forskning har en transformativ karakter	33
3.1.4 Kunstnerisk forskning bør være en aktivitet som skjer i tilknytning til en (kunst)høyskole eller -universitet	34
3.1.5 Kunstnerisk forskning er ikke identisk med det å skape kunst	35

<b>4.0 Den kunstneriske prosess</b>	<b>37</b>
4.1 Konseptbeskrivelse	37
4.2. Inspirasjon	37
4.2.1 Tidligere arbeid	38
4.2.2 Barndomserindringer	38
4.2.3. Forarbeid	39
4.3 Starten	40
4.3.1 Små båter	40
4.3.2 Sementbil	42
4.4 Erindringenes kvaliteter - livlighet, kall og drift	43
4.4.1 Oppsummering	46
4.5. Å lete	47
4.5.1 Å lete i ting	47
4.5.2 Utprøving av to klokker	48
4.6 Å finne	49
4.6.1 Lysrørets kvaliteter	50
4.6.2 Utprøvinger	51
4.6.3. Å ønske kontroll - en bjørnetjeneste	52
4.6.4 Finally, it's alive!	54
4.7 Installasjonens form	55
4.7.1 Installasjonen må bli utendørs	55
4.7.2 Varighet	56
4.8 Oppsummerende tanker	56
<b>5.0 Drøfting</b>	<b>58</b>
5.1 Først noen tanker	58
5.2 Synet på ting - livlighet, kall og drift	60
5.3. Kunstnerens agentskap	62
5.3.1 Lysrøret fremprovoserte en drift	62
5.3.2 Profanering for å underliggjøre	63
5.3.3 Hva kan bli min drift i installasjonen	66
5.4. Installasjonens agentskap	66

5.4.1	Installasjonen som assemblage	67
5.4.2	Publikums agentskap som del av kunstverkets materiale	69
5.5.	Personlige utfordringer som kunstner	72
5.6.	Veien videre	74
<b>6.0</b>	<b>Oppsummering</b>	<b>76</b>
	Kildeliste	79

## 1.0 Innledning

Innledningsvis vil jeg starte med hva som satte meg i bevegelse til å undersøke og skrive. Hvor jeg er “nå” har sitt grunnlag i tidligere opplevelsesbaserte erfaringer som har gitt frukter for min kunst og estetikken i den. Jeg har hatt et ønske om å dyrke noe sammen med det mer-enn-menneskelige, prøve å finne et fellesskap med de ting jeg ikke kan kontrollere. Jeg ønsker i dette prosjektet å tre inn i et landskap med menneskelige og ikke-menneskelige legemer, et sosialt nettverk med uforutsette hendelser og potensialiteter.

### **1.1 Hendelser - søvnparalysen og døra**

Interessefeltet for dette prosjektet startet gjennom et kunstnerisk utviklingsarbeid våren 2019. I dette arbeidet undersøkte jeg mitt forhold til soveromsdøra fra barndommen min. I dette forholdet forsøkte jeg spesielt å prosjektere en erfaring søvnparalyse hadde gitt meg om natta. Det var ikke de åpenbare fryktelige tingene med paralysen som jeg ønsket å belyse, men den særlige årvåkenhet for omgivelsene og følelsen av å ikke ha kontroll. Søvnparalyse har gitt meg en erfaring av hvor sterkt nærværet av mørket, lyset, skyggene, og alt det materielle som jeg omgås virkelig er. Det er som om jeg har fått studert dem på nært hold som en flue på veggen, der jeg i paralyse er maktesløs mot det svelgende mørket, lik et hvilket som helst annet statisk objekt som ikke kan bevege seg. På en underlig måte har jeg erkjent hvordan det er å være en del av inventaret på et særlig sårbart vis, der former, flater, lys, skygge og lyd virker mektigere enn meg som mennesket selv.

*Populær-serien Breaking Bad (2008 - 2013)*

*I episoden snakker Jesse Pinkman med kjæresten Jane om turen de har hatt på kunstgalleriet. Jesse er tydelig berørt og særdeles lite imponert over bildeserien han nettopp har sett. De har da sett en rekke malerier av dører, eller riktigere sagt av én dør. Jesse forstår ikke meningen med å se det han opplever som den samme døren om, og om igjen så mange ganger. Jane ser håpløst på Jesse og mener han ikke har forstått greia i det hele tatt. Hun fortsetter med å fortelle hvordan kunstneren har malt noe hun har elsket, og noe som har betydd mye for kunstneren i hverdagen. Jesse forstår*

*fortsatt ikke, og mener kunstneren simpelthen bare har malt den samme døra flere ganger, og hva var vitsen med å se den samme tingen om og om igjen. Ble ikke kunstneren fornøyd? Leter hun etter den perfekte måten å male den besværlige døra si på, uten å få det til? Jesse er tydelig oppgitt. Jane rister på hodet og sier at alle bildene var vakre, ingenting kunne være perfekt, men det er ikke poenget heller. Kunstneren malte ikke den samme døra flere ganger - hun malte døra i forskjellige situasjoner slik hun sanset den. Noen dager var hun trist og døra hadde fått en helt annen preg enn den hadde hatt noen dager før. Hun malte møtet med døra gjennom sine følelser og daværende situasjon - slik ble døra alltid et liv i bevegelse.*

Denne episoden av Breaking Bad presenterer en ide om at mennesket har et spesielt og kanskje uunngåelig forhold til den materialistiske verden vi eksisterer i. Denne ideen er slettes ikke ny, men pirret frem utenkte tanker angående de ting jeg personlig omgås med i det daglige. Og med dette startet jeg å tenke tilbake på de erfaringer og erkjennelser materien har gitt meg, hva følelser jeg danner til dem i forholdet, og om det i det hele tatt er mulig at materialiteten former meg slik som vi mennesker former det materielle? Jeg forstår døra som beskrevet ovenfor som en agential kraft, som gjennom dens livlighet har påvirket kunstnerens sanseopplevelse og ikke minst fått noe til å skje. Jeg kobler altså ikke dette til symbolikk, men til hvordan døras livlighet har skapt undring hos kunstneren, kalt henne bort til seg, og fått henne til å spesielt merke seg døra i store detaljer, sanse, studere, leke, knytte seg til den, og respondere via en drift til å male sanseopplevelsene i disse møtene.

Dette fikk meg til å tenke på mitt eget forhold til døra på barneværelset på grunn av søvnparalysen, som jeg har et ubehagelig forhold til. Det finnes erfaringer om materialets virkefelt i slike intense sanseopplevelser, der jeg ønsket å lete etter en kontakt med agentiale krefter, eller øyeblikk der de fremsetter seg som synlige, livlige, underlige, og vikler seg inn i menneskets liv. Spørsmålene reiste seg; Hvordan kan et møte med et sanseobjekt komme til uttrykk? Kan jeg vise til sammenviklede agentiale krefter i en lydinstallasjonen, og eventuelt legge til rette for et slikt møte? Jeg startet å lete i egne erfaringer, og gjennom min arbeidsprosess på let etter *livlige aktanter*, det

mer-enn-menneskelige, og i kreativt arbeid med dem, vitnet det ikke kun om et livlig sanseobjekt, men om flere som viklet seg inn i hverandre. Dette ledet meg til min gjeldende problemstilling.

## **1.2 Problemstilling**

Prosjektets forskningsspørsmål vil basere seg på å besvares gjennom den kunstneriske prosessen, da prosessens sluttprodukt ikke vil settes til liv før etter den formelle innleveringsfristen for denne teksten. Problemstillingen har vært gjennom tallrike revideringer og variasjoner, men den jeg har endt opp med nå opplever jeg belyser godt hvilket fokus jeg ønsker prosjektet skal ha. Problemstillingen lyder som følger:

*Hvilke premisser fra estetikken kan ligge til grunn for å utvikle en installasjon som vitner om sammenviklede agentiale krefter mellom mennesket og det mer-enn-menneskelige?*

## **1.3 Vitenskapelig plattform og forskningsdesign**

Min vitenskapelige plattform for dette prosjektet bygger på den plattformen av poststrukturalister som blant annet Michel Foucault, Gilles Deleuze og Felix Guattari la på andre halvdel av det 20. århundret, og som videreføres i den såkalte "ny-materialismen" i vårt eget århundre, i dette prosjektet representert hovedsakelig ved Jane Bennett og Karen Barad, og til en viss grad Donna Haraway.

I dette kunstneriske utviklingsarbeidet vil litteraturen presentert i kapittel 2 intra-agere med mine egne erfaringer med å planlegge innretningen av et kunstnerisk prosjekt, som presentert i kapittel 4. Kapittel 3 vil ta for seg tekstens metodologi: kunstnerisk utviklingsarbeid, herunder autoetnografi og kunstnerdagbok som kvalitativt forankrede vitenskapsperspektiv. Drøftingen som følger av litteraturstudiens intra-aksjon med egne erfaringer vil utgjøre innholdet i tekstens kapittel 5.



## 2.0 Teori

---

La meg, etter å ha redegjort for hendelser og problematikker som har vist vei inn til dette prosjektet, prosjektets vitenskapelige plattform og forskningsdesign, nå gi en oversikt over de teoretiske bidragene og den fagterminologien som legges til grunn for å belyse de problematikker som prosjektet tar mål av seg til å belyse.

### 2.1 Poststrukturalisme og nymaterialisme

Først vil det være viktig å etablere prosjektets skapende perspektiv, for å forankre verket i en kunstfaglig estetikk; estetisk teori. I et nymaterialistisk perspektiv, som jeg etterhvert skal gå mer i dybden på, kan det være fordelaktig å først utforske noen av de tankesettene perspektivet bygger videre på. Roger Rothman og Ian Verstegen forklarer at nymaterialismen på mange måter viderefører noen av ideene til poststrukturalismen:

“The new materialisms of the present are poised to don the mantle once worn by the likes of structuralism, post-structuralism, and the Frankfurt School” (2015, s. 1).

Poststrukturalisme betegner et teoretisk felt på tvers av faggrensene, som filosofi, litteraturvitenskap, sosiologi og psykologi (Skei, 2018; Williams, 2005, s. 1). Den poststrukturalistiske praksis forsøker å vise til en gjennomgripende forstyrrelse av blant annet vår følelse av mening, vår forståelse av sansene og kunsten, og vår følelse av historien og dens rolle i nåtiden (Williams, 2005, s. 3).

Foucault var opptatt av hvordan utsagn (her oversatt fra *statements*), gjennom dets potensiale til å påvirke andre utsagn, er ekte og har en materiell eksistens. Han skriver at utsagn har potensiale til å “(...) land in unexpected places and form shapes that I had never thought of” (1997, s. 321). Gjennom min lesning av Foucault til dette prosjektet har hans utsagn blitt objekter jeg som leser har kapasitet til å blant annet bruke, manipulere, transformere. Han skriver at utsagnet “(...) is integrated into operations and strategies in which its identity is maintained or effaced” (Foucault, 1972, s. 195). Slik kan man si at utsagnene havner i omløp (her oversatt fra *circulation*), hvor de påvirker andre utsagn de kommer i kontakt med (Radford & Radford, 2005, s. 71). Knut Ove Eliassen beskriver i sin tolkning av Foucaults begreper hvordan språket på samme tid er det mest intime og det mest fremmede for oss. På den ene siden er språket det vi

kjenner oss selv ved - “det er *våre* ord, og *vi* som taler” samtidig som “ordene har alltid allerede tilhørt andre” (Eliassen, 2016, s. 52). Dette omløpet - hvor et utsagn potensielt kan produsere nye utsagn, som igjen kan produsere flere - kan betegnes som *discursive circulation* (Radford & Radford, 2005, s. 72). Foucault skriver:

Instead of being something said once and for all (...) the statement, as it emerges in its materiality, appears with a status, enters various networks and various fields of use, is subjected to transferences or modifications, is integrated into operations and strategies in which its identity is maintained or effaced. Thus the statement circulates, is used, disappears, allows or prevents the realization of a desire, serves or resists various interests, participates in challenge and struggle, and becomes a theme of appropriation or rivalry. (1972, s. 105)

I Foucaults *Discipline and Punish* står begrepet om *makt* og *maktfordeling* sentralt, der han beskriver kroppen som underlagt en maktrelasjon i et politisk felt (1995, s. 25). Denne undersøkelsen trenger ikke være oppnådd gjennom fysisk vold; den kan være resultat av ideologi - kalkulert, organisert, teknisk veloverveid og subtil. Foucault skriver at utøvelsen av denne makten over kroppen kan forstås som strategi. Den dominerende klassen eller institusjonen innehar makten som en effekt av mengden av dens strategiske posisjoner, ikke nødvendigvis som et privilegium den har tilegnet seg. “In short this power is exercised rather than possessed” (Foucault, 1995, s. 26). Samtidig utøves ikke denne makten som en forpliktelse overfor de som ikke besitter den; makten legger press på dem, samtidig som de forsøker å motstå grepet makten har på dem. Foucault skriver: “(...) these relations go right down into the depths of society” (1995, s. 27). Han postulerer videre vi kanskje må anerkjenne en gjensidighet i relasjonen mellom makt og kunnskap: “We should admit (...) that power produces knowledge (...); that power and knowledge directly imply one another” (1995, s. 27).

Vi kan ikke unngå makten, den finnes i et nettverk, gjennom staten, samfunnet, normer, regler, bygninger, sosiale relasjoner, institusjoner, og er også historisk betinget. Williams beskriver Foucaults tanker videre om dette, at vi må operere innenfor denne makten; en makt som ikke kan identifiseres til spesifikke steder eller individer, men heller som en

bakgrunn som betinger dem alle (Williams, 2005, s. 109). Som stående foran et blankt ark, står vi ikke helt fritt til å legge ned ideene våre. Ordene vil grammatikken artikulere, leseren vil være mistenksom eller tillitsfull i vente på beslutninger og tanker, størrelsen på arket, morsmålet og dets relasjon med andre språk, følelser, grad av våkenhet, ubevisste relasjoner, alt sammen utgjør et nettverk av begrensinger. Det er en form for kraft eller makt som danner rammer en må jobbe innenfor, og ikke som et åpent felt eller et tomrom som skal fylles (Williams, 2005, s. 110).

I mitt prosjekt må jeg også jobbe innenfor disse rammene, og står heller ikke fritt til å gjøre hva jeg vil. Som Williams skriver: "Power is the net of historical determinations that we have to struggle in and cannot escape, at least not fully" (2005, s. 109). Jeg vil videre rette fokus på tingenes maktrelasjoner i dette nettverket, og vil dermed henvende meg til nymaterialismen og nettverksteorien for å spisse inn mot et fokus på *ting*, og se hva effekter ting kan skape.

Som nevnt tidligere bygger den nymaterialistiske tenkningen videre på en del av tankene fra poststrukturalismen, og vokste frem nærmest som en reaksjon på stadig mer eksplisitte forskjeller mellom de ulike grenene innen poststrukturalismen mot midten av 1900-tallet - avgrensninger og tydeligere teoretiske definisjoner ble mer nødvendig. Nymaterialistene ønsker å understreke den konkrete, men komplekse materialiteten som finnes i sosiale maktrelasjoner mellom ulike *legemer* (her oversatt fra *bodies*) (van der Tuin & Dolphijn, 2012, s. 21). Jeg henvender meg her til forståelsen av *legemer* i utvidet forstand, hentet blant annet fra Bennetts, og Barads inkludering av det ikke-menneskelige; "human" og "nonhuman bodies" (Barad, 2003, s. 823), "organic" og "inorganic bodies" (Bennett, 2010, s. xii). Det som tidligere ble sett på som passive objekter eller livløse ting blir altså også fullt inkludert (Schneider, 2015, s. 7).

### 2.1.1 Begrepsavklaring

Før jeg fortsetter ser jeg det som nødvendig å foreta en liten begrepsavklaring, da det norske språket på mange måter jobber mot meg i beskrivelsene fra nymaterialismen. For det første vil den engelske betegnelsen *bodies*, som er sentral i nymaterialismen,

direkte oversettes til *kropper*, og dermed vanskelig tydeliggjøre skillet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige. Sannheten er den at det engelske *bodies* rommer mer betydning enn den direkte oversettelsen. Tenk for eksempel på uttrykket *a body of water* (som betegner en vannmasse) eller, mer nærliggende, definisjonsspørsmålet jeg står ovenfor. Begrepet *legeme*, som er oversettelsen jeg har landet på, kan brukes innen filosofien som synonym til materie eller stoff - men konnotasjoner til dualismen, gjennom bruken av *legeme* som motsetning til *sjel* og *ånd* (Legeme, 2021) kan likevel være problematisk for prosjektet av grunner som vil tydeliggjøres litt senere i teksten. Samtidig kan *legemer* ha religiøse konnotasjoner - som i betegnelsen Kristi legeme - likevel tilfredsstillende denne oversettelsen bedre enn å bruke *kropper*.

En annen problemstilling gjør seg gjeldende gjennom antonymene *menneskelig* og *ikke-menneskelig*. Også her viser det til et fokus mot *mennesket* - og dets motsetning, og dette kan vitne mot en maktrelasjon i menneskets favør, noe jeg i dette prosjektet ikke er interessert i. Jeg kunne brukt Bennetts skille mellom organiske og uorganiske legemer, men her igjen; hva ekskluderes ved bruken av et slikt begrepsapparat? Vær og vind, strømkretser og følelsene som vekkes i møte med noe estetisk; alt dette er agentiale krefter, og sentrale for prosjektet mitt - og ikke nødvendigvis verken organiske eller uorganiske. Alle de agentiale kreftene som kan komme i spill i installasjonen passer nødvendigvis ikke innenfor avgrensningen som "ting" og "organiske og uorganiske legemer" legger opp til, så da kan det være en mulighet å bruke betegnelsen *det mer-enn-menneskelige*. Selv om *legeme* ble beskrevet som passende, og vil bli brukt videre i prosjektet, betegner det likevel noe med en fysisk form. Derfor vil det mer-enn-menneskelige brukes i de tilfeller *legeme* kommer til kort, da det mer-enn-menneskelige likeså kan være følelsen av solskinnet på huden, som den pulserende strømkretsen i et ledningsvirvar.

Deleuze og Guattari skriver at filosofiens oppgave er å utvikle nyord og nye begreper, og dette kan også inkludere nye eller utvidede betydninger til etablerte begreper (1994, s. 9), forutsatt at "new concepts must relate to our problems, to our history, and, above

all, to our becomings” (Deleuze & Guattari, 1994, s. 27). I den forstand vil det ikke være et spørsmål om å “(...) repeating what a philosopher said but rather of producing resemblance” (Deleuze & Guattari, 1994, s. 55). I den anledning vil jeg i løpet av teksten som følger presentere tre slike konsepter, eller begrep, som vil være særlig sentrale for prosjektet, og utgjøre en slags rød tråd i teksten. Disse er *livlighet*, *kall*, og *drift*, og vil utdypes løpende når teorien de kan knyttes til presenteres.

### 2.1.2 Nymaterialismen

Fokuset på det materielle i nymaterialismen markerer et brudd bort fra antroposentrismen gjennom å tenke nytt på subjektivitet ved å fremme rollen til ikke-menneskelige krefter, og vektlegge de selvorganiserende kreftene til flere ikke-menneskelige prosesser (Connolly, 2013, s. 399). Språket som står sterkt i poststrukturalismen danner, ifølge Barad, en slags innhegning som gjør materie underordnet språket - og derfor forpliktet til antroposentrismen (2003, s. 825). Nymaterialismen tar imidlertid på alvor ideen om materie som agential, og at “(...) agency is distributed across and among materials in relation” (Schneider, 2015, s. 7); materie agerer med annen materie og med (eller ikke med) mennesker, som forøvrig også regnes som materie. Forståelsen av det *agentiale* i dette prosjektet vil utdypes i neste punkt. I tillegg til å være agential, anerkjennes også materien som diskursiv, og forstyrrer det tidligere standpunkt om språk som eneste kilde til meningsskaping (Barad, 2003, s. 801). Barad påpeker at “discourse is not a synonym for language. (...) Discourse is not what is said: it is that which constrains and enables what can be said” (2003, s. 819). I tillegg til denne tanken skriver hun i *Meeting the Universe Halfway* at materie og mening (matter and meaning) ikke er separate elementer; at materie har kapasitet til å “(...) exploding deeply entrenched ideas and large cities” (Barad, 2007, s. 3). Flere nymaterialistiske tekster setter språk og materie opp mot hverandre (Schneider, 2015, s. 8), mens andre, som Susan Sheridan, mener, ifølge van der Tuin og Dolphijn, at poststrukturalisme og nymaterialisme ikke bør leses som to motsetninger (2012, s. 104). Uansett står perspektivet på monisme sentralt, som tar avstand fra det dualistiske synet som i stor grad har dominert humaniora og vitenskapen; der dualismens tankegang har neglisjert materien, ønsker nymaterialismen å gi den mer

oppmerksomhet (van der Tuin & Dolphijn, 2012, s. 85). Mening og materie, kultur og natur, kropp og sjel kan ses i et horisontalt perspektiv og ikke som vertikale hierarkier, altså; ut fra et monistisk perspektiv prioriteres ikke noe over noe annet (van der Tuin & Dolphijn, 2012, s. 119). Når det kommer til kunstfeltet, vil en gjennom et nymaterialistisk perspektiv se både på kunstverkets materiale og følelsene idet de oppstår hos observatøren. Opplevelsen av et kunstverk består, ifølge van der Tuin og Dolphijn, av “matter *and* meaning” (2012, s. 91).

### 2.1.3 Materiens rolle i aktør-nettverksteorien

Materien er altså sentral i nymaterialistisk tenkning, men hva er det ved materialiteten som gjør den så interessant og verdt fokuset? For å utdype dette står tanken om agentskap, eller agens, sterkt, oversatt fra engelske *agency*, som betegner en person eller en ting som påvirker noen eller noe; som utøver makt eller handling: “a person who or thing which acts upon someone or something; one who or that which exerts power; the doer of an action” (Schlosser, 2019). Bennett utdype med følgende ordlyd: “Agency is also bound up with the idea of a trajectory, a directionality or movement away from somewhere even if the toward-which it moves is obscure or even absent” (2010, s. 32). Agentskapet fordeles på tvers og mellom materialet. Med andre ord kan materie komme i kontakt med både annen materie, og planter, mikroorganismer, dyr og mennesker (Schneider, 2015, s. 7). Med dette i tankene trekker jeg tråder videre til Bruno Latour og hans aktør-nettverksteori (heretter forkortet ANT). Latour tar også avstand fra det dualistiske perspektivet, og presiserer heller at alt er relasjonelt - at alt har kvaliteter, attributter eller form på grunn av relasjonen til alt annet (Gershon, 2010, s. 163). Et viktig begrep Latour tar i bruk gjennom ANT er *aktant* - en utvidelse av aktørbegrepet, hvor han velger å inkludere mer-enn-menneskelige entiteter (Latour, 1996, s. 369). Der aktøren betegner mennesket, kan en aktant bokstavelig talt være alt forutsatt at det er kilden til handling - har agens (Latour, 1996, s. 373; Gershon, 2010, s. 164). Det at en aktant er sterkt knyttet til en handling antyder imidlertid ikke til at det må være en motivert handling, og det er heller ikke gitt at mennesket i det hele tatt er involvert (Latour, 1996, s. 373). Verden vil gå sin relasjonelle gang også uten menneskelig intervensjon. Også Barad trekker fram agentskap som løsrevet fra menneskelig

intensjonalitet og subjektivitet (2007, s. 177).

Ikke alle aktanter er like, og denne ulikheten kan være et resultat av aktantenes materielle form. For å beskrive dette trekker Gershon frem et eksempel fra Latour, hvor et hotell festet en type vektlodd til romnøklene i et forsøk på å få gjestene til å levere nøkkelen i resepsjonen før de forlater hotellet (Gershon, 2010, s. 165). Tidligere forsøk på å henge opp skilt med oppfordring om å levere nøkkelen viste seg å ikke være særlig effektivt. Både skiltet, dets inskripsjon og imperativ, samt gjestenes disiplin og moral kunne ikke stille opp mot loddet. Dette eksemplet kan belyse hvordan aktantens form kan utgjøre en forskjell og bidra til å bestemme dets tilkobling til aktører eller aktanter i et nettverk. De fysiske verdiene både former og begrenser måtene interaksjoner kan oppstå og utfolde seg. Hotellgjestene ville nødig bære med seg et slikt uhamslig og tyngre objekt. Materiens form, farge, vekt, overflate, lukt og lyd skaper agens og får medbetydning i nettverk - "that is, matter really matters"(Gershon, 2010, s. 165).

Et annet viktig begrep i ANT er nettverk. Latour forklarer at en av fordelene med å tenke nettverksbasert er at man med fordel kan kvitte seg med "the tyranny of distance" (1996, s. 371) - altså tanken på proksimitet; nærhet og avstand. Elementer som rent geografisk er nære hverandre, kan i realiteten være uendelig fjerne, og omvendt; elementer som virker distanserte kan være nærmere dersom en analyserer elementenes koblinger. For å poengtere dette bruker Latour et eksempel hvor han er på telefonen med sin mor som er flere mil unna, samtidig som han står knappe meteren fra noen andre. Likevel er han tettere tilknyttet sin mor. Alt og alle bidrar til hvordan interaksjoner finner sted i nettverket - selv de minste mikroorganismer deltar, og fungerer som aktanter, på lik linje med mennesket (Gershon, 2010, s. 164). Mikkel Bille og Tim Flohr Sørensen beskriver i sin bok *Materialitet - en indføring i kultur, identitet og teknologi* samspillet mellom menneske og gjenstand; menneskers ideer skaper bygninger, samtidig som bygningen skaper menneskers sosiale og kulturelle fellesskap - og dermed også ideen om hvordan bygninger skal se ut og erfares (2012, s. 24). Ut fra denne ideen finnes det en gjensidighet i relasjonen mellom subjekt og objekt; tingene

rundt oss er skapt ut av en følt fornemmelse og en ide om mennesket, men gjenstandene er også med på å skape ideene og følelsene. For å kunne forstå en ide, handling eller relasjon kreves det, ifølge Bille og Sørensen, en forståelse av materiell kultur og omvendt (2012, s. 21). Latour skriver: "I never *act*; I am always slightly surprised by what I do" (1999, s. 281). Dette i forbindelse med at man i et handlingsøyeblikk ikke nødvendigvis har kontrollen - "(...) we are slightly *overtaken* by the action" (Latour, 1999, s. 281). Samtidig som vi blir *tatt over* av handlingen, virker vår egen agens inn slik at "that which slightly overtakes us is also (...) slightly overtaken, modified" (Latour, 1999, s. 281). Barad skriver om "entanglements" at det handler ikke bare om sammenføyningen av separate enheter, men også en mangel på selvstendig eksistens:

To be entangled is not simply to be intertwined with another, as the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence. Existence is not an individual affair. Individuals do not preexist their interactions; rather, individuals emerge through and as part of their entangled intra-relating. (Barad, 2007, s. ix)

Her kommer hennes begrep "*intra-action*" til syne, som beskriver en slik sammenvikling av agentskap, og anerkjenner at distinkte agentskap kommer frem gjennom deres sammenvikling av agentiale krefter - "(...) *intra-action* signifies the mutual constitution of entangled agencies. (...) distinct agencies do not precede, but emerge through, their *intra-action*" (2007, s. 33). Dette betyr ikke at denne fremveksten skjer en gang for alle, men at materie og mening blir til og dannes på nytt gjennom hver *intra-aksjon*; "thereby making it impossible to differentiate in any absolute sense between creation and renewal, beginning and returning" (Barad, 2007, s. ix). For å trekke tilbake til Latour, kan man si at handling ikke er en evne som kan mestres - det vil alltid være et element av overraskelse (Latour, 1999, s. 281).

## 2.2 Livlige legemer

Jeg nevnte tidligere Bennetts utvidelse av begrepet *legemer*, ved å inkludere det organiske og uorganiske, der hun videre refererer til Baruch Spinozas beskrivelse av disse legemenes *vitalitet* (Bennett, 2010, s. 2). Bennett definerer vitalitet, eller "*vitality*"



som: "(...) the capacity of things - edibles, commodities, storms, metals - not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own" (2010, s. viii). Bennett anerkjenner begrepets uheldige konnotasjoner til nazismen, og deres bruk av "(...) vitalism to justify a German conquest of 'less vital' peoples" (2010, s. 69).

Motargumentet mot nazistenes syn på vitalitet som ujevnt fordelt mellom folk, finner vi, ifølge Bennett, hos Dreisch som forsvarte "(...) the possibility that this vitality is shared by all things" (Bennett, 2010, s. 89). Her ser vi altså at synet på, og bruken av begrepet *vitalitet* er opp til fortolkning. I dette prosjektet lenes fortolkningen i den aller største graden mot Dreischs betydning. Som Bennett selv skriver: "Is there something intrinsic to vitalism, to faith in the autonomy of life, that allies itself with violence?" (2010, s. 89). Jeg vil her benytte anledningen til å introdusere *livlighet* som adekvat substitutt til vitalitet, både for å jobbe rundt *vitalitetens* historiske kontekst, og for å kunne utvide begrepets betydning i tråd med prosjektet. Hvert menneske er en heterogen sammensetning av fullt levende materie, og dersom materie i seg selv også innehar *livlighet*, minimeres forskjellen mellom subjekt og objekt i takt med at statusen til tanken om delt materialitet forsterkes. Alle type legemer kan derfor ses på som mer enn bare objekter (Bennett, 2010, s. 13).

Videre i punktene som følger vil jeg prøve å understreke muligheten for at denne utvidede forståelsen av ikke-menneskelige legemer kanskje også er deltakere i nettverket, ved å først forsøke å bruke et språk som ikke involverer mennesket som midtpunktet når tingenes tilstand beskrives; materie som bakterier, luft, lys, lyd, stein, skjell, gjenstander som bøker, planter, også språk og diskurser - hvorvidt disse aktørene deltar og skaper bevegelser skal vi se nærmere på. Etter dette trer jeg inn i et menneskelig perspektiv for å se hva dette kan ha å si for oss mennesker i form av sansing og opplevelsen av nærhet til det mer-enn-menneskelige liv. Finnes det en relasjonalitet i dette og er det noen som tar denne relasjonen i bruk?

### 2.2.1 Thing-power

Bennett forteller i sin bok "Vibrant Matter" om et særlig tablå hun møtte på gaten en solrik, tidlig junimorgen:

one large men's black plastic work glove

one dense mat of oak pollen

one unblemished dead rat

one white plastic bottle cap

one smooth stock of wood

(Bennett, 2010, s. 4).

Tablået besto av ting som lett kunne ignoreres - arbeidshansker i plast, pollen, en død rotte, en plastkork og en enkel pinne, men Bennett gjør et poeng av at disse enkle objektene - og sammensetningen av dem - krevde oppmerksomhet i seg selv. De hadde en eksistens som oversteg deres tilknytning til menneskelig aktivitet, betydning, vaner eller prosjekter. Herunder ligger essensen av det mer-enn-menneskelige *kallet*, slik det kommer til anvendelse i prosjektet; det at noe *krever* eller *tiltrekker* seg oppmerksomhet på en særlig måte. Bennett ble fortryllet av tablået de formet - i et øyeblikk fikk hun et glimt av den ikke-menneskelige sentrerte verden av *livlige* kraftfulle ting. Plutselig avslørte de seg som ekspressive aktanter (Bennett, 2012, s. 239). Spinoza hevdet at alle konative legemer - organiske som uorganiske - har et driv til å søke allianse med andre legemer for å forsterke vitaliteten (Bennett, 2010, s. x), samtidig som hver ting, etter beste evne, streber etter å bevare seg selv - "every thing has in itself a striving to preserve its condition, and to improve itself. (...) the striving of each thing separately to preserve its existence" (Spinoza, 2002, s. 53). Tablået besto av ting som utsondret det Bennett betegner som *thing-power* - en kuriøs evne livløse ting har til å påvirke, produsere eller utøve effekter som kan være alt fra dramatiske til subtile (Bennett, 2010, s. 6); hvor ordinære, menneskeskapte gjenstander overskrider sin status som objekt for å manifestere spor av selvstendighet eller *livlighet* (Bennett, 2010, s. xvi). Den materielle *livligheten* Bennett opplevde den morgenen kom av tablået tingene formet; med gaten, været og Bennett selv. Måten solen traff hansken gjorde det kanskje lettere å legge merke til den døde rotten, og så videre - de formet en assemblage, hvor

*objektene* fremsto som *ting*, altså som vitale enheter som ikke riktig kan reduseres til den kontekst det menneskelige subjekt plasser dem inn i (Bennett, 2010, s. 5). Bennett låner her begrepet *assemblage* fra Deleuze og Guattari, som i *Thousand Plateaus* skriver at assemblagen består av flere elementer - det de beskriver som "(...) human, social and technical machines" (Deleuze & Guattari, 2005, s. 36). Bennett selv skyter inn med en begrepsavklaring, hvor hun beskriver assemblagen som en levende, pulserende gruppering av mangfoldige elementer, inkludert *livlig* materie (2010, s. 23). Evnen assemblagen har til påvirke noe til å skje, er distinkt fra hver materialitet i assemblagen sett alene. Hver deltaker i assemblagen har imidlertid en viss *livlig* kraft, men grupperingen utgjør også en betydelig effekt - det Bennett betegner som "an agency of the assemblage" (2010, s. 24). De deltagende elementene Bennett trekker frem som hensiktsmessige for hennes formål er mennesket, såfremt som aktive og kraftfulle ikke-mennesker; elektroner, trær, vind, ild og elektromagnetiske felt.

Bennett tolker av Sullivan at vital materialitet aldri kan bli kastet bort helt - den fortsetter sin aktivitet selv om den blir avvist eller kastet (2010, s. 6). Dette speiles hos Barad, som sier at "Agency never ends; it can never 'run out'" (2007, s. 177). Bennett benevner likevel en forutsetning for denne opplevelsen i hennes egne perseptuelle åpenhet for thing-power; blikket vårt vil med utgangspunkt i kroppens erfaringer kunne oppleve "(...) the miracle of expression" - i andre objekter (2010, s. 5). I et flytende øyeblikk oppnådde hun å bli overrasket over det hun så - for det var et flytende øyeblikk; så snart hun igjen ble bevisst sin egen rolle som subjekt blant objekter var øyeblikket over: "At best, this window has a rickety sash liable to slam shut without warning. And after it did (...) I regained my composure as a subject among objects" (Bennett, 2012, s. 241). Denne assemblagen presterte uansett å produsere affekt hos Bennett (2010, s. 5).

### 2.2.2 Tingenes kall

Bennett har, gjennom undersøkelser av ekstreme samlere (heretter referert til som *hoarder*), funnet frem til noen synspunkter hun mener kan belyse hvordan thing-power kan fungere på mennesket - og hvor stor påvirkningskraft denne kraften kan ha. Hun anerkjenner hoardernes ekstreme levemåte, men velger å se bort fra eventuell psykisk

sykdom og heller lytte aktivt til dem som mennesker med en særlig forbindelse til tingenes *kall* (Vera List Center, 2011, 12:30).

Første punkt jeg ønsker å trekke frem er *porøsitet*, som peker på at enhver eksisterende grense mellom legemer kan endres, slik at både hoarderens objekt og hoarderens kropp bærer preg av den andre - "each bears the imprints of the others" (Bennett, 2012, s. 254) - en opplever seg selv som integrert i samlingen sin. Hoarden er veldig bevisst på disse forbindelsene; det ligger, som Spinoza sa, i legemets natur å være utsatt for infusjon, invasjon eller samarbeid med andre; søken etter allianser med andre legemer (Vera List Center, 2011, 27:00; Spinoza, 2002, s. 53). Neste punkt er *inorganic sympathy* - uorganisk sympati - og beskrives som et slags bånd materien og hoarden former, gjennom materiens tilgang til noe i hoarden (Vera List Center, 2011, 32:25). Altså finnes det en tilkobling og en relasjonaltitet - kall det gjerne en sympati - mellom legemer det vanligvis finnes klare skiller mellom; liv/materie, person/ting. Videre vektlegges det at denne sympatien ikke nødvendigvis gjenspeiler en relasjon til noe instrumentelt (Vera List Center, 2011, 33:30). Hun mener at hoarden og kunstneren deler en følsomhet - eller en persepsjon om du vil - men at hoarden i sin samlemani bærer preg av å være ikke-diskriminerende; en kvalitet Bennett mener ikke passer overens med ideen om kunstnerskap (2012, s. 261).

Avvisningen av det instrumentelle ved objekter knytter Bennett til en særlig perseptuell stil hoarden har, og refererer til Henri Bergsons forming av persepsjon som en subtraktiv prosess. Der en ordinær person ser en flaskekork som søppel, ser hoarden dens farge, form og tekstur - de har det man kan kalle en ekstrem persepsjon; de merker "for mye" ved sine ting, og blir sterkt påvirket av det; "They notice *too much* about their things; they're struck *too hard* by them" (Vera List Center, 2011, 13:20). Som en hoarder sa: "The things just speak out to me" (Vera List Center, 2011, 06:05). Persepsjon er en subtraktiv prosess i den forstand at man til vanlig forkaster eller ignorerer mesteparten av den svermende, levende materialiteten rundt oss dersom den ikke umiddelbart imøtekommer våre behov i form av nytteverdi - ved normal persepsjon favoriseres instrumentalitet over *livlighet*, forenkling over subtil oppfatning;

“simplification rather than subtle reception” (Bennett, 2012, s. 246). En hoarder er derfor dårlig på subtraksjon, god på *reception*; persepsjonen blir porøs, som Bennett poengterer med et sitat fra en hoarder som fremhever sin overveldende nysgjerrighet til alt (Vera List Center, 2011, 14:30). I en forlengelse av dette trekker Bennett tråder til kunstneren og filosofens likhetstrekk med hoarden, hvor tingenes kall muliggjøres for artikulering ved at de allerede i seg selv er ting med thing-power (Vera List Center, 2011, 31:30).

### **2.3 Barnets blikk**

Jeg vil nå trekke frem ytterligere perspektiver på kunstnerens persepsjon gjennom å trekke tråder mellom kunstneren og barnet, som deler et utenforskap. Tradisjonelt knyttet til barnets manglende selvstendighet innen plikter, ansvar og rettigheter (Valberg, 2011, s. 117) - herunder økonomisk selvstendighet - kan utenforskapet også knyttes til barnets måte å erverve, velge ut, tolke og organisere sanseinformasjon i verden på, eller barnets blikk på saksen som blir til en dukkemann med ben, hode og armer - en animistisk verden. Det skapende potensialet som finner sted i utenforskapet gir barndommen en unik posisjon, mener Valberg (2011, s. 120), der jeg spesielt vil rette fokus mot Walter Benjamins evne til å formidle det sansende og skapende barnet som danner overraskende relasjoner med sanseobjektene. I dette utenforskapet deler altså ikke barnet persepsjonen fra voksenverdenen, som ofte fratrar gjenstanden sin kraft gjennom automatisert tenkning, noe som forsåvidt kan hindre voksenverdens befolkning fra å ha et åpent og autentisk blikk som ikke subsumerer den unike gjenstanden til et begrep; en representasjon (Valberg, 2011, s. 121). Et nå-øyeblikk, slik det kommer til uttrykk hos Daniel Stern, betegner en opplevelse slik den faktisk oppleves, uberørt av menneskets fortolkninger og assosiasjoner (2007, s. 19). Øyeblikket utgjør vår primære subjektive virkelighet, utilgjengelig for språket, i den forstand at man gjennom å språkliggjøre øyeblikket kun kan gjenskape og rekonstruere det i ettertid (Stern, 2007, s. 37). Et nå-øyeblikk som oppstår uventet kan betegnes som *kritisk*, hvor en forløsende handling er nødvendig (selv om det også er en mulighet å velge ikke å gjøre noe). Det kritiske nå-øyeblikkets karakteristikk får en sentral plass i nuet, og en blir godt plantet i nåtiden (Stern, 2007, s. 170).

I Benjamins bøker “Barndom i Berlin - rundt 1900” og “Enveiskjørt gate” retter han blikket mot objektenes kraft, og belyser gjennom egne barndomserindringer hvordan barnet utfolder seg i tilværelsen med et utforskende og åpent blikk. Vi kan lese utifra Valbergs tolkning av Benjamin at barns persepsjon kan frigjøre dem fra ideologi, og at barnet autentisk forholder seg til omgivelsene slik de fremtrer gjennom gjenstandene (2011, s. 121). Gjennom barnets impuls og lekedrift blir de i stand til å forholde seg improviserende til sine omgivelser. Det er i forlengelsen av barnets autentiske væremåte og impuls at *driften* som er sentral for prosjektet finner sin betydning. Hver gjenstand er for barnet genuin, og henter ikke sin verdi fra sfæren av bruksverdi. Derfor er barnet i en unik posisjon blant sine omgivelser, og skjenker den unike gjenstanden liv og bruksmåter som gjerne bryter med det forventede (Valberg, 2011, s. 121). Benjamin skjenker verdi til barndommens blanding av innlevelse og utenforskap i tapte gjenstander, slik “det fjerne svinger med i den strengeste binding til det nære” (Valberg, 2011, s. 123). For å gi en tydeligere beskrivelse av en slik type særlig sanselighet og utenforskap skriver Benjamin i *Barn som gjemmer seg*, fra Barndom i Berlin:

Han kjenner allerede samtlige gjemmesteder i boligen og vender tilbake dit som til et hus hvor man er sikker på å finne alt ved det gamle. Hjertet banker, han holder pusten. Her er han innesperret i stoffverdenen. Den blir uhyre tydelig, kommer ham språkløst nær. (...), Spisebordet han satt seg på huk under, lar ham bli tempelets gudebilde av tre (...), og bak en dør er han selv en dør. (2018, s. 50)

I møtet med gjenstandenes stofflighet setter “Benjamin erfaringen som utgangspunkt for sitt erkjennelsesprosjekt, snarere enn filosofiens offisielle gjenstand; begrepene” (Valberg, 2011, s.122) Her overskrides skillet mellom det subjekt som sanser og sanseobjektet (Valberg, 2011, s. 123). I teksten *Uordentlig barn* beskriver Benjamin et barn som jakter etter samleobjekter: “Han jager de åndene han aner spor av i tingene” (2018, s. 49). En stein, en blomst, eller en sommerfugl er som de er, der samleren (eller barnet) får affekt for gjenstandene og samler dem når han finner spor av deres kraft. Dette *kallet* til sanseobjektene blir svært tydelig i teksten. “Det bemerkelsesverdige med skjønnheten er ikke ideen, men fenomenet, at skjønnheten faktisk åpenbarer seg i

gjenstandene og gjør disse til skjønnhetens arena” skriver Valberg (2011, s. 122). Samlingen får avtrykk av samleren, og han blir integrert i samlingen sin. Derfor er det også forståelig at samleren ikke nødvendigvis leser bøkene han samler på, de representerer heller en skjønnhet han har sanset i dem (Valberg, 2011, s.122). Valberg mener dette forhold barn har til sansetingene gir et gjenskinn av en mulig menneskelig forløsning (Valberg, 2011, s.123).

La oss se på muligheten for at personen som samler og kunstneren som skaper deler et felles sensitivt persepsjonsrom. Man er usedvanlig oppmerksom og mottakelig for den fortryllende kraften av tingene (Vera List Center, 2011, 15:45). Bennett postulerer at hoarderen og kunstnere lettere hører tingenes estetiske *kall*, og slutte seg til dem, leke med dem, eller respondere på dem. Hun presiserer likevel at mennesker som ikke hører til disse gruppene er døde for *kallet* (Vera List Center, 2011, 16:00).

### 2.3.1 Lekedriften

Ved å videreføre barnets særlige utenforskap og nysgjerrige blikk er det naturlig, og svært relevant, å trekke frem effektiviteten av lek og lekedrift i estetisk kunst. Som et konsept ikke bare forbeholdt barnet, sier Friedrich Schiller at “(...) leken er selve det menneskelige i mennesket” (Ranciere, 2013, s. 539). Mennesket kan altså bare anses å være et helt og fullstendig menneske når det leker. Uten noen form for virkningsfull makt over ting eller mennesker, kan lek i sin snevreste definisjon ses på som “(...) en aktivitet som ikke har annet formål enn seg selv” (Ranciere, 2013, s. 540). Relatert til dette står Giorgio Agambens beskrivelse av profanering som en prosess hvor tingene returneres til menneskets frie bruk (Agamben, 2016, s. 144). Gjennom profanering fritas objektet fra dets bruksverdi, og frigjøres fra det Agamben kaller den sakrale sfære, som er en adskilt, separat sfære hvor et objekt er begrenset i forhold til dets bruksområder, og utelukket fra enhver annen bruk (Knudsen, 2015, s. 117). Lek er det tydeligste eksempel på profanering, hvor objekter tilhørende det sakrale kan transformeres til gjenstand for lekens drift; et leketøy. En stiftmaskin kan omdannes til en bitende krokodille i baderomsvaskens sump. Likevel bevares det sakrale på et vis i leken, ved at gjenstanden inntreer i et nytt bruksområde uten at den nødvendigvis mister sin tilhørighet

til den opprinnelige bruksfunksjon (Knudsen, 2015, s. 118). Også hos Immanuel Kant finner vi referanser til hvordan den frie leken bidrar til å oppheve formens og intelligensens makt over henholdsvis materialet og sanseligheten (Ranciere, 2013, s. 541). I forlengelsen av kunsten blir den ikke en avbildning av modellen som utgjør dens virkelighet, eller noe som påtvinges et passivt råmateriale; kunsten blir en sansbar form som kommer til syne gjennom en spesifikk erfaring som nettopp opphever forbindelser mellom blant annet form og materiale, aktivitet og passivitet, forstand og sansing (Ranciere, 2013, s. 540).

## **2.4 Estetiske vendinger**

### 2.4.1 Estetikkenes verdi

For Schiller representerer estetikken en kraft som kan bringe fornuft og natur i harmonisk balanse, skriver Valberg, og videre at kraften estetikken representerer hos Schiller er knyttet til det han kaller lekedriften. Den lekende harmonien mellom “sanselige” og “åndelige” krefter utvikles i størst mulig grad uten at estetikken trenger å være bundet til noen av dem (Valberg, 2011, s. 112). Et kunstverk kan tross alt ses på som betraktningen av et hvilket som helst sansbart objekt, såfremt det betraktes fra det *estetiske synspunktet*. Beardsley utgreier ytterligere; “det å innta det estetiske synspunktet i forhold til X, er å være interessert i hva slags estetisk verdi X kan være i besittelse av” (2013, s. 438). Hva som så går under termen estetisk verdi beskrives videre som et objekts evne eller kapasitet til å gi estetisk tilfredsstillelse, men dersom konseptet estetisk *tilfredsstillelse* blir for snevert, ble begrepet estetisk *erfaring* brukt i Beardsleys første definisjonen av estetisk verdi (2013, s. 440). Ideen om det estetisk *tilfredsstillende* deler trekk med det Kant betegner som *velbehag* (2013, s. 57).

### 2.4.2 Det sublime

Tross alt, tanken på at kunstens verdi hovedsakelig måles ut fra dens kapasitet til å være “tilfredsstillende” eller stimulere “velbehaget” (Kant, 2013) frarøver kunsten en dypere dimensjon og sterke virkninger. Tanken på det sublimes estetikk oppmuntrer en til å se bort fra kunsten som etterlikning av modeller som bare er skjønne, og heller etterstrebe det overraskende, det uhørte, det sjokkerende (Lyotard, 2013, s. 482).



Edmund Burke beskriver det sublime som noe som "(...) frembringer den sterkeste følelsen sinnet er i stand til å føle" (2013, s. 34), og knytter dette sterkt opp mot *frykt*, *smerte* og *fare*, men også - og først og fremst - *forbløffelse* (s. 35), brå overganger fra *mørke til lys* (s. 37), og likeså *det plutselige*; en brå lyd som vekker oppmerksomheten eller lyder kortvarig, men gjentakende (s. 39). I motsetning til det skjønne, som ifølge Jean-François Lyotard er tilpasset det menneskelige erkjennelsesapparat, vil det sublime være knyttet til en erfart virkelighet som overskrider erkjennelsens kapasitet; et perspektiv som Kant også deler (Qvale, 2014, s. 8). I forlengelsen av Kants syn på det sublime, er et viktig poeng det at menneskets fornuftsevne danner skillet mellom en rent fryktinngytende, panikkfremkallende opplevelse og det som tolkes som sublimt. "Tordenskyer som tårner seg opp på himmelen, vulkaner i hele sin destruktive voldsomhet, orkaner som etterlater seg ødeleggelse" (Valberg, 2011, s. 190) har potensiale til å være sublime fenomener, forutsatt at vi befinner oss i sikkerhet.

*Stilt overfor naturens ubegrensethet blir våre sjelsevner strukket utover det trivielle når vi mobiliserer beredskap for å møte slike opplevelser. Den sublime opplevelsen dreier seg altså ikke om naturobjektet vi betrakter, men om innbilningskraftens sanseoverskridende utvidelse av seg selv i møtet med disse overveldende objektene. Det er med andre ord ikke sansenes gjenstander som er absolutt store, men dømmekraftens bruk av den oseanske sanseopplevelsen som i møtet med det sublime får karakter av å være over-sanselig. (Valberg, 2011, s. 95)*

Kunstner Olafur Eliassons *The Weather Project* fra 2003 kan ses på som eksempel på et sublimt verk, i hvordan installasjonen presenterer og nærmest overvelder betrakteren med den voldsomme representasjonen av sola - verket sies å fange betrakteren med sin fysiske kraft og atmosfære (Holert, 2015). Også *Room for one colour* (1997), et av Eliassons tidligere verk, plasserer betrakteren i en lysinstallasjon hvor, på grunn av monofrekvenslamper, rommet blir badet i et gult lys som reduserer øyets spektrale rekkevidde. Denne perseptuelle manipulasjonen, eller optiske illusjonen - hvor alt fremstår farget nyanser av gult, grått og svart - tilbyr en mulighet til å oppleve et annet perspektiv, samtidig som en innser at synet ikke er objektivt (Eliasson, 2017). Ifølge Wencke Qvale knyttes den sublime erfaring, hos både Lyotard og Kant, til en angstfylt

opplevelse med klare elementer av fremmedgjørelse (2014 s. 9). Dette er en forutsetning for, og del av, opplevelsen. Poenget er likevel det at det sublimе ikke har noen verdi som skremmende i seg selv, det er snarere det erkjennelsesberedende i den urovekkende opplevelsen, det at vi tvinges til å overskride våre grenser i møtet med det sublimе, som gjør at vi er annerledes mennesker, med utvidet erfaringsgrunnlag, etter den sublimе erfaring.

### 2.4.3 Underliggjøring

Relatert til Eliassons *Room for one colour* og verkets forvrengning av det perseptuelle, kan Viktor B. Sjklovskij's begrep *underliggjøring* gi gjenklang. Tross opprinnelig brukt i litteraturdiskursen for å betegne et virkemiddel forfatteren kan bruke for å befri ting fra persepsjonens automatisme (Sjklovskij, 1991, s. 17), har begrepet betydning for kunstdiskursen forøvrig. Sjklovskij poengterer at kunstens mål er å gi mennesket livsfølelsen tilbake, "(...) for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten" (1991, s. 16), og henviser til Leo Tolstoj's dagbok, hvori Tolstoj i beskrivelsen av sin åpenbart vante støvtørkerutine stopper opp ved sofaen ute av stand til å huske om han tørket over den eller ikke. Aktiviteten er blitt automatisert, og dermed ubevisst, noe som leder videre til følgende refleksjon fra Tolstoj: "hvis hele det kompliserte liv hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert" (sitert i Sjklovskij, 1991, s. 16). Kunsten er motvekten til denne dystre forestillingen om det automatiserte; hvor tingene fremtrer for oss uten å egentlig dukke frem i bevisstheten. Underliggjørelsens virkemiddel forlenger persepsjonsprosessen; etter gjentatte ganger å ha persipert noe oppfatter vi at tingene eksisterer, vi vet de befinner seg foran oss, men vi klarer ikke riktig å se dem (Sjklovskij, 1991, s. 17). Ved å fremstille et fenomen som underlig, som nytt, som fremmed, kan man få betrakteren til å se det på en ny måte (Sjklovskij, 1991, s. 19).

### 2.4.4 Installasjonskunst og relasjonell estetikk

Bennetts opplevelse av tablået som er nevnt i 2.2.1, deler kjennetegn med installasjonskunst, hvor betrakterens bevissthet rundt hvordan objekter posisjoneres i rommet, og deres kroppslige reaksjon til installasjonen er i fokus. Ofte beskrevet som

teatralsk, oppslukende og opplevelsesrik, inviterer installasjonskunsten betrakteren til å bruke sine øvrige sanser, som hørsel, lukt og berøring, på lik linje med synet. Betrakterens fysiske nærvær og tilstedeværelse er selve nøkkelelementet i installasjonskunst (Bishop, 2005, s. 6). I stedet for å gjengi tekstur, rom, lys, trekk, volumer, overflater og så videre som representasjon, presenterer installasjonskunsten disse elementene direkte, og vektlegger sensorisk umiddelbarhet og et relasjonelt element gjennom økt bevissthet over de andre betrakternes iboende deltakelse (Bishop, 2005, s. 11; Harvie, 2011, s. 113). "This art relies on social negotiation, it produces a performative response with a social impact, it is socially engaging" (Harvie, 2011, s. 113). Denne relasjonalteten, både i Bennetts møte med tablået og i installasjonskunstens praksis, kan betegne en form for relasjonell estetikk - såfremt det skapes en relasjonell dynamikk, en intra-aksjon mellom objekter og subjekter. I den relasjonelle estetikken søker en å utvikle strategier for at de relasjonelle møtene skal generere verket, "open ended", uten at enkeltkunstneren krever eierskap til de uforutsigbare relasjonene som folder seg ut og blir kunstverkets materiale (Valberg, 2012, s. 178). Det skapes en situasjon som peker mot en forflytning av persepsjonen, og oppfordrer betrakteren til å gå fra passiv tilskuer til deltaker (Ranciere, 2013, s. 536).

I en relasjonell musikkestetikk vil den kamp- og konfliktorienterte terminologien som modernismen holdt seg med erstattes av uttrykk som samvær, årvåkenhet, lytting, deling, intersubjektivitet. For å få den andre i tale må det relasjonelle verket by opp til samhandling med gester som i den intersubjektive matrisen blir tolket som klar, leken og forhandlende. Uten kunstens "Andre", det ansikt som kunsten betrakter, er det estetiske objektet ufullstendig. Deltageren ("publikummeren") bringer, mens verket folder seg ut, på plass materialet som befinner seg i mellomrommet mellom kunstnerens forberedte materiale og verkets fullendte gestalt. (Valberg, 2012, s. 178-179)

Valberg tar for seg noen deltagerstrategier på konsert, og beskriver hvordan strategiene ofte tas for gitt i så stor grad at de vanskelig kan separeres fra selve konsertopplevelsen. Det er opprettet et slags delt eierskap til de sosiale kodene, eller deltagerstrategiene, som omkranset konsertopplevelsen, knyttet til blant annet presishet, korrekt etikette for applaus og kontroll over kroppslige behov - til nøds kunne

en tillate seg et kremt. Valberg skriver: "Kun synliggjort i møtet med kulturelle koder som var annerledes, slike som barns, ble konsertens deltagerstrategier tilpasset voksne borgere frarøvet sitt ontologiske preg" (2012, s. 181), og her blir igjen barnets autentiske væremåte gitt status.

#### 2.4.5 Musikalske virkemidler

I forlengelsen av konsertpraksis ønsker jeg nå å presentere momenter fra musikkdiskursen, for å hente noen begrep som vil vise seg å være sentrale for prosjektet mitt. Fra jazzens improvisasjon til John Cages lydhandlinger; det er kontraster som skal trekkes frem. I Carl Petter Opsahls "En fortelling om jazz" trekkes det frem flere beskrivelser og tanker rundt improvisasjon, hovedsakelig med referanse til hvordan det blir anvendt i jazzmusikk. Spontanitet er en fellesbetegnelse for dem alle, uten særlige forberedelser utenom det som naturlig følger den gitte sjangerens formspråk eller, i for eksempel fri improvisasjon, improvisatørens tidligere utforskning av lyder og eget instrument. Særlig et sitat fra pianist Keith Jarrett stikker seg ut, hvor han kobler spontaniteten til en viss påvirkningskraft fra atmosfæren, publikum, instrumentet og lokasjon - her nevnes både selve rommet og geografisk plassering (Opsahl, 2001, s. 13).

Trekker man konseptet improvisasjon enda lengre, selv forbi den frie improvisasjonen, kan man gjennom komponist John Cage bevege seg mot en nærmest grenseløs utvidelse av improvisasjonsbegrepet - ja, til og med musikkbegrepet; for Cage kunne en kort serie av lyder danne lydhandlinger som i seg selv var komplette (Bernstein, 2002, s. 203). En trenger ikke se lenger en til hans komposisjon 4'33" - hvor utøveren sitter 4 minutter og 33 sekunder uten å spille en tone - for å bli oppmerksom på lydmiljøet som finnes i konsertsalen. Plutselig blir publikums kremt og knirking av stoler omgjort til lydhandlinger, og inkludert som en likeverdig del av verket (Nesheim, 2004, s. 352). Hans prosjekt søker strategier for å unngå intensjonell kontroll over klingende materiale, og oppheve grensen mellom kunst og levd liv slik det utspiller seg her og nå. Ved å flytte fokus bort fra komponistgeniet, verket, og begrensningene som fulgte med en slik tittel, kommer en nærmere en relasjonsforankret musikk hvor alle involverte deler en

form for eierskap. En opptreden bør gjøre det klart for lytteren at det å faktisk høre stykket er en handling hen må utføre - musikken tilhører lytteren i større grad enn komponisten (Valberg, 2011, s. 213). Cage etterstrebet å fjerne sin egen subjektivitet fra den kreative prosessen ved å bruke tilfeldighet og ubestemthet ("aleatorikk") i sine komposisjoner (Bernstein, 2002, s. 210). Aleatorikk betegner en form for improvisasjon som foregår innen visse gitte rammer (Nesheim, 2004, s. 350) Ved å fokusere mer på tilfeldighet vil et verk kunne inneholde færre elementer for å gi plass til uforutsigbare, uberegnelige bidrag fra omstendighetene rundt verkets fremførelse (Brooks, 2002, s. 146). Cage anser også konsertens materiale som relasjonelt forankret, og ønsker å forene kunst og liv - slik at livets utallige og komplekse øyeblikk sanses som livet; multimodalt. Sansene defineres inn i sansekategorier, syn, hørsel, taktilitet, men i øyeblikket oppleves levd liv sansemessig sammenvevd (Valberg, 2011, s. 213). Hos Cage finner vi at "Art is not an escape from life, but rather an introduction to it" (Kostelanetz, 2003, s. 211). Selv skriver han:

When we separate music from life, what we get is (a compendium of masterpieces). With contemporary music, when it is actually contemporary, we have no time to make that separation (which protects us from living), and so contemporary music is not so much art as it is life and anyone making it no sooner finishes one of it than he begins making another just as people keep on washing dishes, brushing their teeth, getting sleepy, and so on. (Cage, 1961, s. 44)

Det kontemporære i Cages forståelse vitner om opplevelsen av "nå-øyeblikket", hvor det virkelige ved et fenomen kun kan oppleves *nå*, siden det er *nå* vi lever våre liv - alt annet befinner seg på en viss avstand fra det opprinnelige (Stern, 2007, s. 33).

## 2.5 Teoretisk oppsummering

Nå har jeg presentert de viktigste teoretiske begrepene som utgjør prosjektets grunnmur. Fra nymaterialismen forankres *tingene* som verdifulle og meningsskapende, noe som blir begrepsliggjort blant annet av Bennett og Latour. Bennetts nysgjerrighet til hoardere åpner en dør til en menneskelig persepsjon til tingenes *livlighet*, som man, gjennom synet på *barnets blikk* og lekedriften som noe autentisk, kan trekke paralleller

til filosofen og kunstneren. Fra dette kan man vende blikket videre mot estetikken - her representert ved det sublime, det relasjonelle, og installasjonskunsten som praksis.

## 3.0 Metode

---

### **3.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid**

Etter å ha presentert prosjektets teoretiske forankring vil jeg med utgangspunkt i Tone Pernille Østern (2017) gjøre rede for de metodologiske valgene, før jeg beskriver min konkrete kunstneriske prosess og til slutt ankommer min analyse og drøfting. Først vil jeg belyse Østern sine tanker rundt det å forske *med* kunsten, noe hun beskriver som et eksplorerende og utprøvende felt, før jeg drar tråden videre gjennom fem aspekter hun mener er særlig sentrale ved kunstnerisk forskning. Hun definerer kunstnerisk forskning som “en meningssøkende prosess der man aktivt tar i bruk ulike formspråk og modaliteter” (Østern, 2017, s. 9). På dette grunnlaget vil jeg kunne gjøre rede for kunstnerisk utviklingsarbeid, eller kunstnerisk forskning for å bruke Østerns begrep, som metodologi, hvor kunstnerens egne erfaringer og praksis er utgangspunkt for arbeidet. På denne måten vil kunstneren forske fra et innenfrablikk, altså en nærhet til det som skal undersøkes. I første rekke vil metodologi beskrive “en kreativ, kompleks, krevende og kritisk prosess som innbefatter alle de valg man tar som forsker” (Østern, 2017, s. 8), i kontrast til det metodiske nivået, som tar for seg de konkrete metodene forskeren bruker for å kunne generere eller analysere sitt materiale. Metodologien rommer forskerens tenkning, sansning, opplevelser, praktisk-kunstneriske arbeid og tekstarbeid, samt alle etiske dilemmaer som kan knyttes til prosessen. Samtidig vil punktene nedenfor romme beskrivelser av mine øvrige metodiske verktøy; autoetnografi og kunstnerdagbok - som forankrer prosjektet mitt innen det kvalitative vitenskapsperspektiv.

#### 3.1.1 Kunstnerisk forskning skjer gjennom kunst

Det første aspektet Østern peker på er hvordan den kunstneriske praksis i seg selv kan svare på forskningsspørsmål. Den kunstneriske praksisen anerkjennes som kunnskapsgenererende, der kunnskapen genereres og skapes gjennom praktisk (ut)forskning (Østern, 2017, s. 10). I lys av min kunstneriske prosess og installasjonen den leder mot, vil forskningsspørsmålet mitt kunne besvares. Når den kunstneriske praksis anerkjennes som kunnskapsgenererende vil dette prosjektets empiriske

materiale kunne baseres på erfaringer som avdekkes gjennom mine kunstneriske valg i prosessen. Søren Kjørup skriver om kunstnerisk forskning:

If artistic research is supposed to be different from all other kinds of research, it is natural to focus on the artist as the researcher, and what is specific for the artist is her or his privileged access to her or his own creative process. (2011, s. 25)

Også Østern betegner det å forske med kunsten som en type forskning som "(...) kjennes og leves, som berører og affekterer, som er personlig og nær og som ofte får i stand endring" (2017, s. 9), hvor hun videre skriver at det er her kraften, potensialet og utfordringene til det å forske med kunst ligger. For å dokumentere mine kunstneriske valg vil jeg ta utgangspunkt i en kunstnerdagbok som ordlegger mine tanker og refleksjoner knyttet til prosessen. Kunstnerdagboken vil jeg bruke for å orientere meg i egne erfaringer og spørsmål som ble gjeldende gjennom prosessens forløp. Jeg vil gå mer inn på bruken av kunstnerdagboken i de øvrige punktene. Gjennom min utforskende prosess vil jeg forhåpentligvis kunne generere en form for kunnskap som belyser problemstillingen og peker i retning av et svar. Østern poengterer imidlertid at "(...) metodologien der kunst inngår, ofte er designet for å stimulere til flere og nye spørsmål enn til klare svar" (2017, s. 13), og jeg deler denne oppfatningen. Gjennom min kunstneriske prosess, som jeg skal bruke neste kapittel på å beskrive i detalj, kan arbeidets utforskende karakter både skape kunnskap og bidra med å avdekke ytterligere spørsmål. Eller for å si det på en annen måte, generering av ny kunnskap kan føre med seg en nysgjerrighet som kan gi implikasjoner for videre forskning.

### 3.1.2 Kunstnerisk forskning har kvaliteter som gjør at den oppleves som kunstnerisk, eller estetisk, erfaring

I Østerns andre aspekt vektlegges kunstnerisk kunnskap som en *legemliggjort kunnskap*, oversatt fra "embodied knowledge" (Klein, sitert i Østern, 2017, s. 11), hvor forskningen tilegnes gjennom sensorisk og emosjonell persepsjon. Kunstnerisk forskning streber etter opplevd kunnskap, gjennom selve den kunstneriske opplevelsen forskningen ikke kan skilles fra. "Det er levd forskning som sanses, kjennes, og som berører" (Østern, 2017, s. 11). Da mitt prosjekt i stor grad handler om å belyse en type



persepsjon på tingenes agentiale krefter, vil den kunstneriske prosessen handle om å utforske og undersøke et annerledes perspektiv, og det kunstneriske sluttproduktet være en potensiell kilde til legemliggjort kunnskap. Gjennom autoetnografiens fokus på introspeksjon, emosjonell erindring og selvrefleksivitet, vil en kunne bringe alle sanser, følelser og tanker i spill (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 179). Her vil igjen kunstnerdagboken kunne bidra til å gjøre mine opplevelser til gjenstand for refleksjon og analyse. I en autoetnografisk sammenheng vil en med utgangspunkt i egne fysiske reaksjoner, tanker og følelser rette fokus mot forskerens personlige liv, erfaringer, verdier, sympatier og antipatier (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 170). Ettersom mine notater fra kunstnerdagboken vil belyse refleksjoner og erindringer knyttet til den kunstneriske prosessen, kan man finne kvaliteter i min kunstneriske forskning som kan oppleves estetisk eller kunstnerisk. Samtidig tilbyr min utforskende væremåte i arbeidsprosessen et perspektiv som kan gi ny forståelse, og som gjennom den ferdige installasjonen kan bli forsøkt smittet over på publikum.

### 3.1.3 Kunstnerisk forskning har en transformativ karakter

Med det tredje aspektet mener Østern at forskningen ikke hovedsakelig forsøker å beskrive eller forklare, men heller å forstå, fortolke, skape aktivitet, bidra til endring, eller peke på meningsskaping (Østern, 2017, s. 11). Den tar sikte på å påvirke måten vi oppfatter og opplever oss selv, hverandre og universet som sådan, og implementere nye kunstneriske praksiser. Endringen kunstnerisk forskning bidrar med kan være i kunsten selv, kunstaktivitetens forskjellige deltakere, eller på mikro- og makronivå i lokale og samfunnsmessige kontekster. I møtet med sanseobjektet ønsker jeg å tilby et annet perspektiv på opplevelsen av det, som installasjonen tar sikte på å legge til rette for. Løpende i min kunstneriske prosess vil jeg måtte undersøke hvordan de - for å låne fra problemstillingen - estetiske premissene kan lede den veien. Ellis, Adams og Bochner skriver at autoetnografien ofte har hovedfokus på erfaringer samlet på etterskudd som en gjenerindring fra den gitte situasjon, hendelse eller erfaring; situasjoner de kaller "(...) epiphanies - remembered moments perceived to have significantly impacted the trajectory of a person's life" (2011). Kunstnerdagboken min vil ikke bare dokumentere selve arbeidsprosessen, men også inneholde erindringer fra

signifikante hendelser eller opplevelser - kanskje et tilsynelatende uviktig møte som likevel vekket følelser og startet tankeprosesser. “Innenfor autoetnografi finner vi en sterk vektlegging av transformasjon gjennom bruk av evokative elementer i forskningsprosessen og dens fremstilling” skriver Sælør, Klevan og Sundet (2019, s. 107), og da gjerne erfaringer og opplevelser som på en eller annen måte har vært emosjonelt sterke eller gripende. Autoetnografien tar utgangspunkt i kunstnerens eget liv, men skaper kunnskap om måter å leve og erfare verden på (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 180). Gjennom prosjektet mitt ønsker jeg, i utvidet forstand, å utvide oppfatningen av en mulig estetikk i hverdagslige objekter, gjennom kunstnerdagboken, prosessbeskrivelsen eller selve installasjonen alt leder mot. Det blir forøvrig feil å skrive “*som alt leder mot*”, siden installasjonen bare vil være en måte de nye mulighetene - nye ideene - synliggjort av prosessen kommer til uttrykk på. Gjennom å analysere mine notater fra kunstnerdagboken kan jeg oppdage noe nytt ved det som er beskrevet, som jeg kan ta med meg videre i mitt kunstneriske virke for å implementere nye kunstneriske praksiser; kunstnerdagboken er dermed essensiell for at kunstprosjektet mitt ender opp der det gjør - selvfølgelig på linje med de umiddelbare erfaringene jeg gjør meg i den kunstneriske prosessen. Som Brinkmann og Tanggaard skriver: “Teksten skal med andre ord ikke bare være bevægende, men også skabe bevægelse” (2015, s. 179).

Som påpekt av veileder kan installasjonen min bære med seg implikasjoner for samfunnskritikk rettet mot forbrukerisme ved å rette et søkelys mot en mulig iboende estetisk verdi i et hverdagslig, kanskje til og med ødelagt objekt. Dette er imidlertid ikke hovedfokus, men snarere et biprodukt eller en implikasjon for videre arbeid - og en måte prosjektet kan føre med seg endring, om det så bare forplanter seg som en ide hos betrakteren.

### 3.1.4 Kunstnerisk forskning bør være en aktivitet som skjer i tilknytning til en (kunst)høyskole eller -universitet

Det fjerde aspektet går ut på at kunnskapen som genereres gjennom kunstnerisk forskning er erfaringsbasert, forsvarlig og at den kan vurderes ut fra akademiske

kriterier (Østern, 2017, s. 11). I første rekke vil prosjektets skriftlige del utformes gjennom, og vurderes etter rammer for akademisk skriving. Krav til teoretisk forankring, metodisk redegjørelse og forskningsetiske aspekt knyttet til validitet og reliabilitet tas hensyn til, og inkorporeres i teksten. Den valgte metoden beskriver en fremgangsmåte “(...) forskeren bruker for å kunne generere eller analysere sitt materiale” (Østern, 2017, s. 8), og i en autoetnografisk sammenheng knyttes det metodiske repertoar til utforskning av egne erfaringer og praksis (Sælør, Klevan & Sundet, 2019, s. 107). Kunstnerdagboken min fungerer som talerør for mine erfaringer og erindringer, da mine subjektive erfaringer vitner om “sosiale, politiske og kulturelle mønstre og uttrykk vedkommende har møtt i sitt liv og virke” (Sælør, Klevan & Sundet, 2019, s. 107). Kunstnerdagboken min vil forhåpentligvis kunne gi prosessen et preg av transparens, gjennom at prosessens utfordringer også belyses og integreres i prosessbeskrivelsen. Autoetnografi som vitenskapelig tilnærming møter, ifølge Brinkmann og Tanggaard, kritikk ved bredden på forskningens interessefelt. De skriver: “selvutforskning kanskje nok kan interessere etnografen selv og de mennesker, der allerede kender og elsker denne, men ikke andre” (2015, s. 171). I tillegg peker kritikken seg inn på spørsmålet om forskningsetisk validitet. Den autoetnografiske teksten kan tilsløre skillet mellom fiksjon og vitenskap ved å ikke gjøre rede for om tekstene er konstruert på bakgrunn av båndopptak, feltnotater, eller forskerens egen gjenfortelling av samtaler og begivenheter (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 172)

Som svar på kritikken poengteres det at fokus på selvet ikke utelukker det sosiale, da selvet er sosialt konstruert, og at det klart skal være mulig å lære om “(...) det generelle gjennom det partikulære” (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 172). I mitt prosjekt vil kunstnerdagboken basere seg på mine egne gjenfortellinger av tidligere erindringer.

### 3.1.5 Kunstnerisk forskning er ikke identisk med det å skape kunst

Det siste aspektet tar sikte på seg å poengtere at kunstnerisk forskning ikke er det samme som kunstnerisk utforskning og kreativitet, da dette inngår i all kunst. Kunstnerisk forskning “handler om å ta for seg problemområder og forskningsspørsmål som undersøkes gjennom eller i kunst” (Østern, 2017, s. 11). Det heter seg at alle kan lage

kunst, men det å drive kunstnerisk forskning er, som illustrert gjennom Østern sine fem aspekter, noe annet. Gjennom min kunstneriske prosess vil jeg ikke bare iscenesette et ferdig produkt; det vil være et nøye gjennomtenkt sluttresultat, preget, eller kanskje mer beskrivende *hjemsoekt*, av stadig nye problemområder og spørsmål. Hva er formålet med det jeg gjør nå, hva vil jeg med det? En ønsker å skape bevegelse med en teoretisk bevissthet i grunn, og en metodisk verktøykasse - samtidig skal en være kritisk, både til prosessen og materialet. Prosessen er undersøkende, ikke bare utforskende, med sikte på å skape ny forståelse og, ikke minst, utvikle seg som kunstner. Det er ikke ubegrunnet og formålsløst at "kunstnerisk utviklingsarbeid" siden 1995 har vært sidestilt med forskning (Østern, 2019, s. 10), som etablert allerede i formålsparagrafen i universitets- og høyskoleloven (2005, §1-1). Kjørup skriver at: "You do not have to be an artist to do research *about* art (like art history) or *for* art (for instance developing techniques), but some kind of research *through* art can only be conducted by artists" (2011, s. 25). I det postmoderne og poststrukturalistiske idélandskapet vokste det frem et utvidet forskerbegrep, hvor man kunne tre inn i en dobbeltrolle både som forsker og informant - og her ble forsker-informantens subjektive erfaringer anerkjent som betydningsfulle (Sælør, Klevan & Sundet, 2019, s. 107).

## 4.0 Den kunstneriske prosess

I dette kapitlet skal jeg presentere min arbeidsprosess fra ide, hvordan jeg har tenkt underveis, og til valg jeg har tatt for å lage en installasjon. I tråd med punktene fra metodekapitlet, vil sitat fra min kunstnerdagbok bli trukket inn for å gjøre rede for den kunstneriske prosessen, samt belyse mine kunstneriske valg og erfaringer som er gjort for å komme sanselig nær materien. Kunstnerdagboka vil være sentral i å tilby en autentisk tankekarakter som kan gjenspeile prosessens egentlighet mellom utøver og materiale. I dagboka bruker jeg tanketråder som ikke alltid er lineære, men som inneholder de vrømlende tanker som oppstår i prosessen, mellom frustrasjoner og eureka-øyeblikk.

*Tenker jeg er litt overmodig nå - å hoppe ut i et tema som er så og si ukjent for meg i det teoretiske feltet, den skriftlige delen av prosessen skal belønne den praktiske, og er sådan et kunststykke å mestre. Men erfaringen har jeg liggende nært, og jeg må finne ut hvordan jeg skal bruke denne erfaringen (Kunstnerdagbok).*

### **4.1 Konseptbeskrivelse**

Prosjektet skal munne ut i en sanseforankret opplevelse av tingenes lydhandlinger, der en lydinstallasjon er prosjektets arena. Gjennom denne installasjonen kan en observere gjenstandens *livlighet*; den skal kunne *kalle* mennesket til seg gjennom sin autentiske væremåte. Den menneskelige *driften* vil komme til syne gjennom min måte å medvirke i installasjonen, og betrakernes tilnærming til den. Installasjonen skal tilrettelegge for et møte mellom betrakter og en assemblage av mer-enn-menneskelige elementer, slik en vanligvis ikke opplever dem.

### **4.2 Inspirasjon**

Først vil jeg starte med å fremheve inspirasjonen for dette prosjektet. Dette for å gi en forståelse av hvorfor avhandlingens form er slik den er, og for å følge ideen fra opprinnelse til aktualisering. Jeg vil kort ta for meg et tidligere arbeid, egne barndomserindringer og materiale fra kunstnerdagboken som har inspirert utformingen av installasjonen og tematikken i dens kjølvann.

#### 4.2.1 Tidligere arbeid

Gjennom et utviklingsarbeid våren 2019 startet jeg for første gang å utforske det som hadde ligget i bakhodet og murret i alle år. Mine opplevelser med søvnparalyse spesielt fra barndommen har satt dype spor i meg til denne dag. Den fullstendige hjelpeløsheten jeg hadde overfor skyggene som vridde seg bortover veggene på barneværelset mitt da jeg ikke kunne bevege kroppen min ble utgangspunktet for min første audiovisuelle installasjon. I denne prosessen skrev jeg ned erindringer fra søvnparalysene, og fikk en særlig nysgjerrighet for objektenes liv i mørket og deres enorme kraft over meg, der soveromsdøra ble prosjektert som film på lerret i en korridor, og nattbordsklokka gjennom opptak og lyd-manipulering ble presentert som truende objekter med krefter. Dette arbeidet ble viktig for videre inspirasjon fordi jeg startet med å oppdage sanseobjektenes kraft, deres overflater, intensiteter, flyt, og interessen for å bruke akustisk opptak mens jeg manipulerte lyden startet å spire.

Oppsettet ble en formidling av en ubehagelig stemning. Ønsket for å videre utforske disse materielle virkefeltene fortsatte, og interessen for deres krefter oppsto, og det ante meg at materien ikke minst var viktig. Dette utviklingsarbeidet ble starten på et betydningsfullt forarbeid for dette prosjektet, som ledet vei til andre erindringer utenfor søvnparalysen der møter mellom sanseobjekt og sansesubjekt kom spesielt nært hverandre.

#### 4.2.2 Barndomserindringer

Røttene til dette prosjektet ligger dypt i mine egne erfaringer med materien, der opplevelser fra barndommen til dags dato har blitt en direkte kilde til en type sanselighet eller en tilstedeværelse som spesielt merker tingenes kraft. Disse erfaringene har jeg skrevet ned i dagboken for å tydeligere kunne se hva jeg sanset av tingenes unikhet og skjønnhet. Dagboken vil naturlig bli trukket frem som inspirasjon via slike erindringer og erfaringer med materien, men også som en metode for å undersøke hva erindringene kan by på.

### 4.2.3 Forarbeid

*Tilhører kommunikasjon kun intellektets natur, eller kan aktanter ha sitt eget liv og skape bevegelser? Hva vet vi egentlig om dem, påvirker de oss ikke? Jeg ble nysgjerrig på dem, og da spesielt nysgjerrig på aktantene som ble tydelige på en annen måte enn slik jeg vanligvis legger merke til dem. Det finnes aktanter som skaper bevegelser, og jeg ønsker å rette fokus til spesifikt sanseobjekter som er lette å observere på hørbar avstand. For det var noe spesielt viktig med disse type sanseobjektene jeg hadde merket meg, og som hadde beveget meg (Kunstnerdagbok)*

Fra utviklingsarbeidet 2019 hadde jeg merket meg en *livlighet*, som om tingene hadde noe å si. Jeg måtte innhente erfaringer om dette, finne en måte bli kjent med dem på, for å finne ut hvordan jeg kunne kaste lys på sanseobjektene eller det mer-enn-menneskelige sine agentiale krefter i en kunstnerisk prosess. Kanskje vi kunne samspille, men på hvilke premisser? Spørsmålet var da hvordan jeg skulle få tilgang til materien på en slik måte.

I den anledning startet jeg med å fremhente og skrive ned erindringer både fra min barndom og mitt voksne liv hvor jeg, nærmest uvitende og begrepsløst, hadde merket meg tingenes kraft: deres agentiale krefter og musikalitet, i tillegg til menneskets mulighet til å samspille og være sammen med dem. Jeg forstår det ikke er mulig å lese teori for å finne svar på alle spørsmålene over, derfor må erfaringer gå i forgrunnen og trække en sti gjennom landskapet jeg skal bevege meg innover i. Erindringer fra møter med ekspressive sanseobjekter vil kunne hjelpe meg med å forstå hva som igjen er vakkert og levende, kanskje de kan vise vei til en måte å komme nær denne erfaringen på. Jeg skal i neste kapittel undersøke disse erindringene for å se nærmere på hva slags sanseobjekter dette kan være, hvordan de trer frem, og min rolle sammen med dem.

Jeg starter derfor slik - og det er i overensstemmelse med Benjamins metode slik jeg har vært inne på - å lete i erfaringer. Gjerne som i Benjamins "poetiske bilder" etablert i barndommen, men nå erindret av en voksen med et kunstnerisk mandat.

### Teoretiske dokumenter 04 (Kunstnerdagbok)

*Ikke alt kan formidles med kalde fakta.*

*Av og til trenger man at*

*utfallene beskriver*

*de nevnte fakta*

*på nært hold*

*i det virkelige liv,*

*slik fungerer også*

*fakta*

#### **4.3 Starten**

*Jeg vil tilbake til opprinnelsen, noe som allerede er erfart - historien om båten. Jeg vil erfare det sansbare gjennom det som kommer til syne, det som gir seg til kjenne, bølgerytmen, bølgelengdene, duringen av motoren, vinden, følelsen jeg fikk inni meg (Kunstnerdagbok).*

Jeg skal dele noen erindringer om ting som betyr noe, ikke fordi de er produktive, ikke fordi de er av verdi for andre, de handler ikke om noe konstruktivt heller, men handler om øyeblikk som ble viktig der andre ting ble uviktige, noe annet kom i fokus; et nærvær, en ny erfaring, en følelse. Det jeg skal vise til har gjennom tid gjentatt seg i ulike formater, og kanskje sammenlignbart med det jeg husker som å være et barn i leken og være spesielt nær materien; Som Benjamin ville ha formulert seg når han gjemte seg, *den kom meg språkløst nær* (2018, s. 50). Erindringene tar for seg opplevelser i nå-øyeblikket, en særskilt måte å være og handle på som ikke er planlagt eller forutsatt, i møte med det ikke-menneskelige.

##### 4.3.1 Små båter

*Besteforeldrene mine bodde på gård, og vi som familie var ofte der ute for å hjelpe til. Når det var tid fikk vi en tur med båten, og det var selvfølgelig vi små barn hoppende glade for. Båten hadde en trang sovelugar og et lite kjøkken, det var godt å få en kopp varm suppe eller gå inn å varme seg litt, men det virkelige fine med båten var ikke der. Så jeg pleide å krype opp til baugen på båten for å dingle med beina under fart, mens*



*jeg klamret meg fast til rekkverket. Ofte la jeg ansiktet mitt inn til det kalde metallet, og noen ganger var det så kaldt at jeg ble helt nummen. Det var en deilig følelse å sitte slik på kanten. Vinden børstet ansiktet og rufset i klærne, der jeg så for meg at vinden vasket hele meg. Ute i vinden følte jeg meg helt "ren". Vinden vasket bort tankene når den børstet ansiktet mitt med sin kalde og kilende måte å være på. Det var en deilig følelse å bli børstet av vinden. Båten fikk en egen sang av duringen fra motoren mot bølgene i fart. Susing gjennom vind, during som en bordun-tone. Dunk, dunk, dunk- båten hoppet i bølgene og vannet sprutet kalde yr-lignende dråper opp mot meg. Hendene mine var kalde rundt rekkverket der jeg holdt, og fingrene fikk en lik-aktig hvit farge i tuppene. Jeg satt på baugen å kjente på alt. Motorlyden vibrerte i hele båten, gjennom knirkete kjøkkenskap med klirrende suppekopper, gjennom det iskalde rekkverket og helt til mitt kalde røde kinn som lå inntil det. Det kilte i huden, og jeg kjente motorlyden ble sendt gjennom kroppen der jeg merket båten hadde fanget meg. Jeg klarte ikke å tenke klart - det var søvndyssende og fengende. Det kan hende at det bare er bjørner og slikt som går i dvale, men i det øyeblikket kunne jeg gjort det samme. Jeg summet med båten, det var ikke så nøye hvordan, båten summet med uansett. Så summet vi sammen - i fart utover fjorden.*

*Jeg har vært på større båter etter dette, og kjempestore båter, men kommer ikke i kontakt med dem. Noe blir ikke rett, summingen er feil, og vi finner ikke sammen..*  
*(Kunstnerdagbok)*

*Små båter forteller noe om fokuset i prosjektet. Hva var spennende for meg her? Den forteller om et møte mellom et menneske og "ting" i omgivelsene, der disse "tingene" viser seg å være ekspressive aktanter. Tingene kan være - organiske og ikke-organiske legemer, som både er stort og smått, alt fra lyd, vibrasjon, lys, fart, vind, til kjøkkenskap, metallrekkverk, mikroorganismer, dyr, mennesker, vanndråper og bølger, som tidligere nevnt benyttes termen mer-enn-menneskelig for dette. Det sansende øyeblikket i denne erindringen husker jeg som en viktig hendelse i mitt liv. Denne type erfaring kan virke både merkelig og ubrukelig. Men jeg har en tro på at slike stunder med omgivelsene*

gjør meg rikere, kanskje også til en bedre kunstner?

I *Små båter* utrettet jeg heller ingenting, det var ingenting jeg ble bedre på, det var ingenting jeg fikk eller tjente penger på. Og det kan virke helt uten mening og uvirksomt fra den utenfor som ser, men likevel har jeg opplevd slike overraskende øyeblikk som både et berikende og ekstraordinært møte med materien. Det er noe med dette øyeblikket som setter seg selv i en kontrast som noe nærmest sublimt mot andre sider av livet som i stor grad handler om å komme seg "fremover" og anskaffe seg følelsen av progresjon. Og nå bruker jeg på begrepet *sublimt* som et forsøk på å beskrive et øyeblikk som oppleves overraskende og overskridende - et øyeblikk som åpner opp for noe mer.

*Små båter* beskriver ikke akkurat sjokkerende natur eller voldsomheter som kontrasterer; men inneholder likevel overveldende moment med de bevegelser som finner sted på båten, som klirrende suppeskåler, vind, bølger, vibrasjon og during fra motoren. Erindringen om *Små båter* viser for det første til et øyeblikk av en særlig fokusert sanselighet ovenfor det mer-enn-menneskelige karakter, og ga meg en overraskende oppdagelse av krefter rundt meg som jeg vanligvis ikke ofrer en tanke; da spesielt motorens during og dens vibrasjon. Jeg kom nærme den, fikk et glimt av det mer-enn-menneskelige (båtmotoren) sitt annerledes liv, ble overveldet av en rik og detaljert metning av dens *livlighet*, og det følte høytidelig. Slik barnet blir mett av stofflig nærvær, vil jeg beskrive denne følelsen på båten også slik. Jeg lyttet, følte på, og ble berørt av dette nærværet av agentiale krefter.

#### 4.3.2 Sementbil

Neste erindring har jeg kalt *Sementbil*, som tar for seg en lignende situasjon i annerledes drakt.

*På vei til jobben i barnehagen møtte jeg på veiarbeidere og anleggsmaskiner som sto ved veien jeg skulle over. Da jeg nærmet meg la jeg merke til en lyd som kom fra en sementbil. Lyden var lun, hes og konstant. Lyden steg sjenert frem i landskapet av*

*gravemaskiner som skuflet grus opp på lasteplan, og biler som freste forbi. Da jeg nærmet meg sang sementbilen sterkere, med en klar borduntone i bunn hveste motoren en dus tone mens andre små overtoner luftig spilte med. Jeg følte sementbilen hilste på meg, der den sang og skapte harmoni i det kaotiske bildet av anleggstrafikken. Jeg følte et drag mot denne summende lyden og det hadde dannet seg en boble rundt oss. Det var som om denne summingen fra maskineriet pleiet meg. Da jeg gikk forbi summet jeg også. Summingen fra meg og maskineriet smeltet sammen et øyeblikk og jeg følte en kontakt. Det var som om vi hilste på hverandre. Da jeg hadde passert sementbilen ble lyden sakte men sikkert mer fjern, der jeg ikke lengre følte for å summe med. Øyeblikket var borte, men det jeg hadde opplevd var noe som satt i meg resten av den dagen, som en følelse av et nytt bekjentskap (Kunstnerdagbok).*

Alle disse tingene beskrevet som sansbare og *livlige* i tablåene har jeg lyst å kalle for krefter, intensiteter og rytmer. I *Sementbil* blir det tydelig hvor fort øyeblikket av dette møtet kan "komme og gå". Erindringen har en begynnelse og, ikke mindre vesentlig, en slutt som ikke kommer frem i *Små båter*. Det forble i det forbigående øyeblikket, der kun det hule omrisset som et spøkelse av øyeblikket lå igjen da jeg snudde meg tilbake for å få et siste glimt av møtet. Øyeblikkets karakter er da kanskje sårbart, lett å miste, vanskelig å definere og kanskje til og med er det litt umulig.

*"Jeg hadde ikke planlagt å oppleve det slik" har jeg lyst å si om fortellingen Små båter. Det var ingenting jeg søkte da jeg krabbet opp på baugen og klamret meg til rekkverket, men likevel skjedde det noe, "det" kom til meg (Kunstnerdagbok)*

#### **4.4 Erindringenes kvaliteter - livlighet, kall og drift**

I *Små båter* og *Sementbil* forsøker jeg å holde essensen av erfaringen tydelig i forgrunnen, der ingenting skal ligge mellom linjene. Ønsket er stort for å finne tilbake til et slikt møte, og jeg vil trekke frem *livlighet*, *kall*, og *drift* som sentrale begrep å finne en slik opplevelse. Videre vil jeg konkretisere noen kvaliteter erindringene viser til som legger føringer for *hva* jeg ønsker å undersøke, og *hvordan* jeg skal skape og utøve i lydinstallasjonen. Hva jeg ønsker å undersøke er forholdet mellom tingenes kraft og det

sansende mennesket.

*Jeg vil nært på sanseobjektene, men på hvilken måte? For meg holder det ikke bare å plukke opp en stein fra bakken og kjenne på den, se på den, og lytte når den treffer den harde bakken fra hånden min. Det kan ikke være hva som helst. (Kunstnerdagbok)*

Øyeblikket på båten skjedde uten ønske, plan eller noe jeg kunne forutse, det opplevdes å være utenfor min makt å bestemme. Assemblagens elementer presenterte seg som åpenlyst *livlige* gjennom hverandre, som vinden, dunking fra bølgene, motoren som durer i vei gjennom det kalde rekkverket, kjøkkenskap og suppeskåler, og gjennom meg - som i seg selv er et assemblage av utallige enheter i forandring. Jeg beskriver disse elementene blant annet i hvordan jeg sanset dem. Assemblagen som omkranset meg både i *Små båter* og *Sementbil* produserte effekter og følelser som fikk noe til å skje, både i små og større dimensjoner - på en måte var de ikke livløse i det hele tatt! Bennett skriver at assemblagen hun møtte på gata; "*Glove, pollen, rat, cap, stick*" (2010, s. 4), var noe som lett kunne ignoreres, men at elementene i assemblagen samtidig kunne trekke fokus mot seg og andre elementer. Jeg hørte motoren, jeg kjente vibrasjonene av den, med mine øyne observerte jeg farten på båten som skar seg gjennom bølgene som sprutet, og jeg kjente den i vinden som børstet mot ansiktet, suppekoppene klirret. Sementbilens duse summing steg frem gjennom den travle anleggstrafikkens lyd, og utfoldet seg som en kontrast. Da merket jeg meg sementbilens *livlighet*.

Oppgaven videre er å finne et sanseobjekt som blir tydeliggjort, eller tydeliggjør seg selv, på en måte en ikke ser dem til vanlig. De stikker seg ut, utfolder seg og blir tydelige, slik som i erindringene fra dagboken. I begge mine møter ble oppmerksomheten min ledet mot noe; først mot båtens altoppslukende during og følelsen av den, så mot sementbilens kontrasterende duse tone; jeg var plutselig omgitt av durende, *livlig* og musikalsk kraft fra tingene. Jeg bestemte meg for å søke en ting med lyd, slik som i erindringene. Jeg må kunne høre den, men den behøver ikke nødvendigvis å være synlig for det blotte øye.

Den andre kvaliteten jeg merket meg etter å ha studert erindringene, var den gjentakende beskrivelsen av en draging mot noe; en årvåkenhet betinget av et slags *kall*. Jeg bestemte meg for at kunstprosjektet mitt måtte tilrettelegge for et kall mot, eller en invitasjonen fra et *livlig* sanseobjekt som fanger oppmerksomhet. Sementbilens duse tone presenterte seg for meg på en underlig måte, med sin hese røst halte den meg nærmere og tok all min oppmerksomhet. “Jeg følte et drag mot denne summende lyden“ (Kunstnerdagbok, Sementbil).

Alle disse tingenes karakterer stiger frem i erindringene som sansbare og *livlige* krefter. Det kan virke som den daglige habitueringen skyller bort disse kreftene; da de ofte ikke har noen funksjon eller nytteverdi. Slik blir de ikke mer enn et objekt som ligger foran menneskets føtter til å håndtere, observere, ta i bruk eller kaste bort. Når jeg merket meg anleggstrafikken, vibrasjon, lys, fart, vind, kaldt metallrekkverk, vanndråper og bølger, trådte båten og sementbilens during frem som noe nytt; jeg ble overrasket av dem. Samtidig som de var seg selv like, slik en båt alltid vil være et fremkomstmiddel, hadde jeg blitt særlig oppmerksom på hva den gjorde med ting rundt meg. Dette skapte bevegelser og affekt i meg, halte meg inn og fanget min oppmerksomhet; jeg ble oppslukt av sementbilen, den var spennende og distinkt i lydbildet.

Erindringene beskriver en sansende tilstedeværelse som er uforstyrret og fri i sin væren og form. Som en impuls, eller en respons på et *kall*, handler subjektet ut fra det som fremstiller seg for det. Jeg må være opptatt av nået i opplevelsen, slik det opptok min oppmerksomhet i erindringene. I begge tilfeller ble jeg sjokkert av tingenes sterke kraft, sanseobjektets ekspressivitet gjorde meg i stand til å slutte meg til den og sanse den i store detaljer. Benjamin setter ord på denne opplevelsen i *Gjemmesteder*; han var innesperret i stoffverdenen, “*den var uhyre tydelig, kom meg språkløst nær*” (Benjamin, 2018, s.140). Her blir den intense sanseopplevelsen tydeliggjort. Båten hadde fanget meg, slik “barn blir fargenes bytte hvor enn de ferdes” (Benjamin, 2018, s. 148). Jeg sammenligner altså denne sanseopplevelsen med barnets, der en kan bli oppslukt av sanselige fornemmelser, se de i detaljer, slutte seg til dem, drømme seg bort, leke og

respondere på dem. Møtet med sementbilen utspilte seg på en travel morgen med trafikk. Den sang sin sindige melodi og lot seg ikke bevege av kaoset rundt. Sementbilen forsikret meg om at det ville gå fint å krysse kaoset for å komme til barnehagen, og den ventet på meg på den andre siden.

Som tidligere nevnt var sanseobjektet seg selv lik, slik en båt alltid først og fremst vil være en båt, men den hadde også blitt til noe annet. Båten, som sementbilen, gjorde noe som ikke en sementbil eller en båt vanligvis gjør utenfor "underliggjøringens" område. Det dannet seg et samspill da jeg summet med både båten og sementbilen, og jeg vil nevne at denne summende responsen var automatisk og autentisk. Som en forlengelse av båtens kraft var det som om jeg også i øyeblikket var sammen med den, vi gjorde noe sammen, og delte et fellesskap av summing. Jeg ser at i kunstnerdagboken skrev jeg: "*Jeg summet med båten, det var ikke så nøye hvordan*". Selv om det ikke var så nøye hvordan, speilet jeg likevel motorens lyd. Det var kanskje dette som opplevdes som pleiende, en overskridelse av det fysiske skillet mellom subjekt og sanseobjektet, jeg ble virvlet inn i assemblagen - vi ble på et vis forlengelser av hverandres *livlighet*.

Deltakelsen i møtet med båten og sementbilen vil jeg forsøke å ta med videre inn i mitt kunstprosjekt, og jeg utelukker ikke at summingen må vike for en annen *drift* som dekker samme funksjon. Målet er å gjøre noe sammen med det sanseobjektet jeg velger å fokusere på, en handling eller en *drift* som fungerer som en forlengelse eller styrking av gjenstandens agentiale kraft og *livlighet*.

#### 4.4.1 Oppsummering

Etter å ha undersøkt erindringene ble det klart for meg at det fantes *livlige* ikke-menneskelige legemer som var tydelige i deres tilstedeværelse og karakter. Med dette fulgte det også et møte mellom meg og sanseobjektene, der min oppmerksomhet undrende ble halt inn av sanseobjektet. Etter dette dannet det seg et samspill mellom oss; jeg summet med lignende intensitet, frekvens, og flyt som objektets egen summing. Jeg må legge til rette for en installasjon så nær erfaringen som mulig. For å gjøre dette

må jeg finne et slikt *livlig* sanseobjekt der dets kraft er synlig. Jeg må også bli *kalt* bort til det i nysgjerrighet og undring, og det må foreligge et møte mellom oss der jeg kjenner en *drift* til å respondere.

#### 4.5 Å lete

Oppdraget var nå å finne et *livlig* sanseobjekt. Jeg startet med å oppsøke steder jeg tenkte de kunne finnes, som jeg skriver i kunstnerdagboken:

*Jeg lette i universitetsbyggene, og andre lokaler jeg hadde forbindelser med. Det føles som å være på jakt, det lånte stetoskopet i hånda som en rifle der jeg leter etter sanseobjektets gjemmested. Jakten gikk gjennom store og små rom, ganger og kjellere jeg er usikker på om studenter har adgang til. Jeg lyttet til romakustikk, klokker, rørsystemer, ovner, klanger, intensiteter, ventilasjon, dører, og i veggene med stetoskopet, og uten. I tillegg til å lete uten særlig strategi, tok jeg noen audio- og videoopptak fra de undersøkte stedene, slik at jeg kunne se tilbake på rommenes egen lyd, form, farge og stemning. Slik kunne jeg enklere sammenligne rommene, og eventuelt merke meg nye aspekter ved dem. De hadde alle noe unikt ved seg, noen var avstøtende, noen rom inviterende. Rommets atmosfære hadde betydning for hvordan jeg beveget meg og plasserte meg i det. Jeg bevegde meg etterhvert ut og gjorde noen opptak i underganger der trafikken suste over hodet mitt, opptak av gatelykter og anleggsområder med gravemaskiner og sementbiler. Gjennom jakten var det noen lyder jeg kunne lytte til, men interessen holdt ikke ut lenge. Det var en spennende jakt, men foreløpig ingen fangst av et *livlig* sanseobjekt. På dette tidspunkt var ingen fangst en kilde til frustrasjon, jeg fikk ikke lyst til å respondere, så: bomskudd (Kunstnerdagbok).*

##### 4.5.1 Å lete i ting

Forventningsfull som jeg var hadde jeg ennå ikke opplevd å bli overrasket på den måten jeg ønsket. Lyder kunne interessere meg, men ikke nok til at det kunne betegne et kall som utløste en drift. Bennetts ord gir gjenklang: «If we think we already know what is out there, we will almost surely miss much of it» (2010, s. xv).

*En drøvtygger seg selv, uten å bli særlig klokere, og mater den voksende umettelighet for mening og frihet. Det er mer uvirksomt enn uvirksomheten selv. Jeg legger meg ned i den vår-yrende maurtua med åpne øyne, jeg ser fortsatt ingenting (Kunstnerdagbok)*

Å anstrenge seg var kanskje ikke den riktige vei å gå, kunne jeg tvinge meg selv til å bli opptatt av noe? Jakten på sanseobjektet gjennom ulike lokaler hadde frem til nå vært ufruktbar. Jeg gikk bort fra å lete i rom, og rettet blikket mot ting som jeg hadde opplevd tidligere draging mot.

#### 4.5.2 Utprøving av to klokker

Jeg begynte med å dra frem klokkene fra mitt tidligere utviklingsarbeid. I den arbeidsprosessen fant jeg en måte å lydbehandle dem på. Jeg dro frem pedalbrettet og forsøkte å «tikke» sammen med dem - og gjennomførte dermed prosjektets første forsøk på å samspille med sanseobjekter.

*Fester kontaktmikrofoner til klokkene, sender gjennom pedalbrettet til lydkortet, videre til Logic Pro. Får gjort noen opptak. Reverb (Strymon BlueSky) og delay (Strymon Timeline) fungerer umiddelbart bra, men vil fortsette å utforske hvordan de forskjellige pedalene kan gi variasjoner i lydbildet. Jeg kan antyde hvordan den ene klokken har ulike måter å tikke på. Hvis jeg tenker på klokkens stålramme som en resonanskasse kan det forklare hvordan noen av slagene blir høyere, med mer markerte og varierte overtoner. Den store klokka og den lille virker nesten å ha et forhold til hverandre; noen ganger synkroniserer de seg, noen ganger tikker de hver for seg, andre ganger inngår de en slags dialog med svar/respons. Fascinerende hvordan kontaktmikrofonen plukker opp maskineriet - livet - som befinner seg inne i klokkens lille sirkel. Jeg sender lyden ut gjennom høyttalerne og fyller stua med klokkelyd og blir nesten bergtatt. Lar det spille ca 30 minutter. Jeg kunne like det mekaniske lydbildet og de to klokkene mot hverandre, men klarer ikke la vær å få assosiasjoner til John Cage sitt oppsett av 100 metronomer, eller den amerikanske minimalisten Steve Reich sine to båndopptakere med ørliten forskjell i hastighet. Det føles litt for nært deres konsept, og gir bismak (Kunstnerdagbok)*



Utprøvingen med klokkene gjorde at jeg fikk testet det å «spille sammen med», eller gå i dialog med sanseobjektene gjennom lydbehandling. Som tidligere nevnt utelukker jeg ikke at erindringenes summing må vike for et annet bidrag som utfyller sammen funksjon. I dette tilfellet var den naturlige impulsen hos meg å respondere på klokkene gjennom pedalbrettet. Pedalbrettet har en mer pragmatisk funksjon i forhold til å være «sammen med» sanseobjektene, der jeg gjennom en slik deltakelse ikke opplever å gjøre dem til mine instrumenter.

#### **4.6 Å finne**

*Vi satt på et grupperom, jeg og tre medstudenter. Vi skulle analysere et stykke tekst til forelesning senere på dagen, og var i gang med å dele tankene våre. Samtalen fløt ikke, den var haltende, med flere unaturlige pusterom - jeg opplevde det nærmest mekanisk. En frustrert medstudent pekte ut hvor avbrytende det blinkende lysrøret i taket herjet uregelmessig av og på. Vi ble alle stille og kikket opp på lysrøret som strevde med sitt (Kunstnerdagbok)*

Det var klart at dette lysrøret hadde en kraft som virket inn på vi som satt under det. Jeg begynte å merke meg effekten lyden og lyset hadde på oss, og syntes det var overraskende; det forstyrret ikke bare, men tok sin plass i rommet med sin *livlighet*. For i dette rommet ble det aldri stille, lyden fra lyset klirret og gikk sin gang til irritasjon for noen, og et hjertesukk for meg. Det var noe vakkert, men også melankolsk i å observere lysrørets handlingsforløp som nærmet seg slutten.

*For et strevsomt liv et slikt gammelt lysrør har, tinneren vil tenne for at diodene skal få kontakt med hverandre. Så lenge alt fungerer som det skal er det lekende lett. Den sender sin gnist og hiver en elektrisk tråd fra den ene siden til den andre, som tar imot. Men slik er det altså ikke alltid. Det er mye jeg ikke vet om lysrør, men når tinneren er utslitt, vil den likevel være en evig optimist. Slik standhaftig arbeidsmot hadde jeg aldri vært vitne til før jeg hørte lysrøret klirre og klinke på et grupperom. Starterens jobb er å alltid sørge for at lysrøret lyser, og om noen av komponentene er slitte, vil den ikke*

*skjønne det. Den vil kontinuerlig forsøke å tenne lyset selv om den andre siden ikke klarer å holde tråden med elektrisitet; gir den ikke opp. Starteren vil fortsette å tenne helt til den selv blir utslitt og ikke makter mer (Kunstnerdagbok)*

Handslingsforløpet til det defekte lysrøret rørte meg på sitt vis, som bare et lysrør kan gjøre.

#### 4.6.1 Lysrørets kvaliteter

Lysrøret hadde overrasket meg, dets karakter trådte frem i et uforventet og tilfeldig møte. Jeg var nå sikker på at jeg hadde funnet mitt sanseobjekt. Her skal jeg kort og oppsummerende se om mitt møte med lysrøret oppfyller kvalitetene presentert over: kan det betegnes som *livlig*, merket jeg et *kall*, og ledet dette meg til en *drift*?

Først og fremst var det allerede tydelig for meg at lysrøret var *livlig* - dets ekspressivitet meldte sitt nærvær. Lysrørets audiovisuelle virksomhet presterte å fange alles oppmerksomhet. Faktisk ble *kallet* såpass overdøvende, og påvirkningskraften så stor, at det vanskelig lot seg ignorere. Og med det hadde lysrøret svart for seg, og gjort rede for andre kvalitet. Tingens *kall* opplevdes absolutt som gjeldende, samtidig som mitt avsnitt fra dagboken peker mot en påvirkningskraft som ble oppfattet før den riktig ble lagt merke til eller registrert; vi satt der på grupperommet, og ble nærmest ubevisst frarøvet fokus på oppgaven foran oss. Tankene går til det Stern skriver om at innholdet i en opplevelse kan plassere seg ubemerket i bevisstheten uten at vi er klar over det, og at det som okkuperer bevisstheten i opplevelsesøyeblikket, er det som utgjør et nå-øyeblikk (2007, s. 57). Da vi først registrerte kilde til fokusfrarøvelsen ble vi sittende i en slags undring, og jeg opplevde å sympatisere med lysrøret - noe som kommer tydelig frem i dagboksnotatet mitt - «Slik standhaftig arbeidsmot hadde jeg aldri vært vitne til før jeg hørte lysrøret klirre og klinge på et grupperom» (fra Kunstnerdagbok). Sympatisering følger av en innlevelse, en drømmende sanseerfaring preget av lytting og opplevelsen av å bli berørt av dette nærværet.

Nå summet jeg ikke med lysrøret i øyeblikket, men opplevde heller ikke behovet for å gjøre noe annet enn å være en sansende aktør, sympatisk personifiserende. Det var min *drift* - å skjenke objektet et liv.

#### 4.6.2 Utprøvinger

*Etter denne søkeprosessen måtte jeg gå praktisk til verks. Jeg samlet gamle lysrør fra dagligvarebuktikker med gjenvinningsstasjoner, og fikk samlet inn en god mengde som nå måtte testes. Som forventet var flere helt uten gnist, andre avga et kontinuerlig lys. Heldigvis var det også flere som produserte ønsket effekt, flimring og blinking inkludert. Jeg startet så det kreative arbeidet med å undersøke hvordan jeg kunne delta i installasjonen, og puttet dem i noen armaturer i et universitetslokale. Først lyttet jeg til to lysrør i hvert sitt armatur. Som individualister blinket de hver for seg i noen øyeblikk, og i andre kunne jeg merke meg et slags musikalsk samspill dem imellom, som om de blinket responderende til hverandre. Den rytmiske strømnigen og intensiteten - altså deres agentiale krefter - vitnet om deres livlighet, og minnet meg om de to klokkene i barndomshjemmet som tikket mot og med hverandre. Det var som å observere en samtale som i det ene øyeblikket eksisterte, i det neste falt fra hverandre, og i det neste igjen fant de sammen. Det dannet intense øyeblikks-erfaringer av at de hadde kontakt (Kunstnerdagbok)*

Jeg mikket opp lysrørene, sendte lyden gjennom PA-anlegget, og forsikret meg også om at jeg alltid kunne høre den akustiske lyden. Slik satt jeg og lyttet til den variert rytmiske klirringen, de forskjellige tonenyansene - jeg hørte de klirre hver for seg, men også med og mot hverandre. Rent visuelt forsterket lyset opplevelsen av lydens *livlighet* - eller motsatt - og gjorde seansen mer spennende å følge med på.

Videre introduserte jeg pedalbrett med delay, reverb, pitch, og lignende for å leke med lydbildet. Gjennom å behandle og manipulere lyden fikk jeg en sterkere følelse av et distinkt uttrykk, uten at jeg sto i fare for å fjerne den akustiske karakteren. Lekens improvisatoriske driv som en naturlig impuls tenker jeg kan være inngangen til min deltakelse med sanseobjektets lydhandlinger. Dette musikalske prinsippet vil gå ut på å

fremheve og komplimentere det aktantene har å si, og ikke dominere.

*Jeg kjenner meg tilfreds når lysrørene får blinke slik de gjør, og jeg kan blinke med dem - dreie på lydbildet og underliggjøre lysrørenes agentiale krefter. Livligheten til deres rytmiske intensitet, lyd og lys springer mellom flatene i rommet. Jeg opplever å drømme meg bort i det livet som sikkert er strevsomt nå, slik det nærmer seg slutten. Likevel opplever jeg kreftene deres som sterke; de forsøker så hardt å holde seg i live, og de gjør det med glans. Jeg leker med å forsterke det de forteller meg. Likevel er det noe som skurrer, jeg kjenner en motstand når jeg står i øyeblikket med dem. Uventede lydhandlinger oppstår, og jeg strever med å ha kontroll over lydbildet (Kunstnerdagbok)*

#### 4.6.3 Å ønske kontroll - en bjørnetjeneste

Det skulle vise seg at målet jeg hadde satt meg å gjøre noe sammen med sanseobjektet, bød på en utfordring. Målet var at en *drift* i møte med tingenes *kall* kunne styrke gjenstandens agentiale krefter - altså *livligheten*.

*Jeg anskaffet meg noen brukte lysarmaturer som kunne komme til nytte, om jeg skulle finne på å ha lydinstallasjonen på et sted en vanligvis ikke finner dem. Jeg koblet dem til en stikkontakt og gjorde klart for en ny utprøving. Det begynte å knitre og sprake i PA-anlegget, i takt med lysrørets blinking. Jeg ble overrasket over at flimringen påvirket flyten i strømkretsen og forplantet seg videre til høyttalerne. Dette var totalt ødeleggende og ubehagelig å høre på. Oppdagelse: ved å koble lysarmaturen og PA-anlegget til samme strømkurs oppsto denne forstyrrelsen. Jeg bekymrer meg nå for at stedet jeg velger å ha installasjonen ikke vil ha tilgang på forskjellige strømkurser, og at jeg må håndtere denne forstyrrelsen (Kunstnerdagbok)*

Frykten for å ikke ha kontroll over lydbildet gjennom uventede lydhandlinger meldte seg. Jeg hadde ikke sett for meg at det skulle bli som dette. Jeg måtte minne meg selv på et sitat fra *Små båter*. «jeg hadde ikke tenkt å oppleve det slik»; tanken lignet.

*I dag skal jeg vise den praktiske skissen til veileder. Det vil ikke bli mulig å bruke*

*forskjellige strømkurser denne gangen, samtidig som rommet bærer mye klang på grunn av glatte betongvegger. Skissen vil være svært sensitiv for feedback, og jeg vet det vil bli forstyrrelser på linjen. Lydbildet vil ikke bli slik jeg har sett det for meg - med klar klirrende lyd. Knitringen kan jeg gjøre lite med, men feedbacken kan forhindres, selv om det går på bekostning av hvor høyt jeg kan stille lysrørene (Kunstnerdagbok)*

Etter oppklarende samtale med veileder innså jeg at jeg kunne stå i fare for å gå glipp av noe levende med selve installasjonen. Dette var en viktig tankevekker, jeg kunne ikke jobbe mot lydhendelsene da det ville krenke den samme agentiale kraften til tingene som jeg forsøker å styrke.

*Jeg innser at jeg kanskje ubevisst har dannet meg et ideal for lyden, i hvordan jeg forsøker å kontrollere lydbildets detaljer, og i leken med lysrøret glemte jeg å ta hensyn til assemblagen som også fantes. Jeg holder assemblagen nede ved å skru ned når det begynner å feede, ved å forsøke å jobbe rundt knitringen fra høyttalerne - er det slik at jeg "hemmer" de sammenviklede agentiale kreftene? (Kunstnerdagbok)*

Etter denne oppdagelsen fulget et slags eureka-øyeblikk: nettverket tydeliggjorde seg gjennom installasjonen, ikke bare i relasjonen mellom mennesket og sanseobjektet, men også mellom det mer-enn-menneskelige. Som da jeg manglet overraskelsen mens jeg var på leting, var jeg nå i ferd med å fjerne selve det overraskende fra assemblagen fordi det ikke stod til forestillingene mine. Igjen må jeg minne meg selv på å forlate tanken om det jeg tror finnes, og ha et åpent blikk mot de kreftene som tar sin plass. Det å øve meg på å akseptere det «ubehagelige», det «ukontrollerbare» i assemblagen innser jeg er en vesentlig del av prosjektets kunstneriske utfordringen - la ting skje! Jeg vil her benytte anledningen til å, også for min egen del, minne om prosjektets inspirasjonskilde

*I søvnparalysen - jeg var bundet fast av min egen kropp, jeg kunne ikke beskytte meg fra mørket i hjørnene, som spiste seg innover i rommet og nærmet seg meg. Jeg kunne bare velge å se eller å ikke se, for kroppen min var paralyisert. Klokkene på*

*soveværelset tikket høyere og mer intenst. Jeg var redd, hjertet banket hardt ned i madrassen og forplantet seg i veggene. Rommet pulserte av mine hjerteslag, og slukte meg slik skyggene slukte rommet (kunstnerdagbok).*

Som i søvnparalysen må jeg nå godta det som skjer rundt meg. De underlige og skremmende lydene som har potensiale til å vokse seg store som fjell, og jeg som befinner meg i en ubehagelig og uungåelig situasjon. Jeg tenker på Haraways bok «Staying with the trouble» (2016) og kan kjenne meg igjen i bokas tittel. Å føle på tilfredsstillelse eller velbehag i møte med lydassemlagen kan gjerne skje, men jeg må passe på at ikke et “estetisk ideal” kommer i veien, og plasserer seg i forgrunnen for prosjektet - da kan jeg stå i fare for å miste kunsten. «I want to stay with the trouble, and the only way I know to do that is in generative joy, terror and collective thinking» (Haraway, 2016, s. 31). Hun utdyper i bokens sluttnotater at “everything is connected to something, which is connected to something else” (2016, s. 173).

*Feedingen kommer og jeg blir nervøs, men i spenningen som oppstår når jeg slipper taket åpenbarer det seg uforventede lyder av en hel assemblage. La feeding komme og gå, la det knitre og sprake (Kunstnerdagbok)*

#### 4.6.4 Finally, It's alive!

Jeg hadde noen utprøvinger etter dette hvor lydhendelsene kunne utfolde seg mer eller mindre fritt, uten at jeg dempet eller stoppet dem. Selvfølgelig med hensyn til ens egen hørsel, og her ønsker jeg å poengtere at feedingen jeg opplevde med installasjonen ikke var av den høyfrekvente, skrikende typen, men en sakte oppbygging på en stabil tone.

*Å slippe til lydassemlagen - Det er fint å bli litt nervøs når spontane og plutselige lydhendelser oppstår, det er jo det som skaper overraskelser og spenning. Jeg tar hendene bort fra pedalene, lar lyden vokse seg stor - det feeder, og det gjør det lenge, uten at det går på bekostning av hørselen. Men her observerer jeg lyden som sakte begynner å samle seg igjen etter feedingen når toppen av sin intensitet, til en tone som*

*synger med lysrørene, det var voldsomt. Biler som kjører forbi, folk som snakker eller smeller med dørene i lokalet blir også tatt opp av mikrofonene som ligger tett inntil lysrørene. Flere agentiale krefter blir synlige nå - nettverket er synlig (Kunstnerdagbok).*

Selv om fokuset mitt er på lysrørene, anerkjenner jeg at mikrofonene, lydanlegget, ledningene, pedalene, strømkretsen, busser, biler, vær og vind, og ikke minst menneskene rundt er en del av selve assemblagen. De agentiale kreftene mellom mennesker og det mer-enn-menneskelige får vokse frem, mikrofonene fanger ikke kun lysrørene, men også lydhandlinger rundt det - en hel, livlig assemblage.

*Det uventede, det plutselige eller det underlige kan gi installasjonen det virkelige nå-øyeblikket i møte med lysrørene og den sublimе opplevelsen. Jeg skal ha is i magen, og fryde meg over den "berg-og-dalbane"-aktige følelsen det er å leve i møtet, og endelig bli overrasket på nytt (Kunstnerdagbok).*

#### **4.7 Installasjonens form**

*Hvordan kan installasjonen på best mulig måte være tilgjengelig for betrakteren, slik at sansesubjektet kan kalle dem til seg? Hvor skal installasjonen være? (Kunstnerdagbok)*

Etter å ha utforsket flere lokaler fikk jeg muligheten for å kjenne på rommenes akustiske kvaliteter, følelsen av å tilbringe tid i dem, og innhente erfaringer ved store og små rom. Felles for disse plassene var at de befant seg inne i et lukket miljø, og kanskje ikke helt det som kunne være fordelaktig for prosjektets installasjon. De sterile veggene ble fort kjedelige, det lukkede rommet var for kontrollert og trygt. Hvordan kunne et tilfeldig møte som i *Små båter* og *Sementbil* skje?

##### 4.7.1 Installasjonen må bli utendørs

*Under trærne vil jeg bo, her kan jeg lytte, drømme og leke (kunstnerdagbok).*

Der det finnes folk, kan det være potensiale for at tingenes *kall* kan oppleves. Ønsket mitt var å tilby et møte med lysrørets *livlighet*, som vitner om sammenviklede agentiale krefter, produserer effekter og danner assemblager. Det ville da være hensiktsmessig å

plassere installasjonen i et byrom lettere tilgjengelig for mennesker. Å plassere prosjektet ute kunne legge til rette for et slikt tilfeldig møte med sanseobjektets *livlighet* som jeg tidligere viste til i erindringer *Små båter* og *Sementbil*. Å underliggjøre sanseobjektet ville være et strategisk valg for å få folk til å bli nysgjerrig på lysrørene. Jeg vil plassere sanseobjektet et sted en vanligvis ikke finner dem, ved å henge lysarmaturer i trær i byen, slik at publikum kan gå rundt dem, stå under dem - se og lytte, nært eller fra hørbar avstand. Jeg vil også bruke mørket for å gjøre lysrørenes sviktende lyskilde tydeligere.

#### 4.7.2 Varighet

*Foreleser forteller om en kunstinstallasjon hvor en "tjukkas" (nedsprangsmatte) gradvis i løpet av 8 timer ble heist opp til taket. Han poengterer at han ikke følte for å se hele seansen fra start til slutt, fordi han hadde forstått konseptet. Konseptet må tydeliggjøres slik at publikum kan være frie. Eventen må tilby erfaringen uten at en skal måtte holde publikum fast. Installasjonen kan i teorien vare helt til lysrørene slutter å blinke. Det kan imidlertid være en fordel å begrense varigheten av praktiske årsaker. Jeg tenker jeg etter forholdene, gjennom intensiteter og bevegelser, velger en plass å avslutte når assemblagen har fått gått noen runder med variasjoner, og møter med mennesker. Jeg setter meg en makstid på 60 minutter, der folk kan gå igjennom, eller stoppe opp for å lytte (kunstnerdagbok).*

#### **4.8 Oppsummerende tanker**

Min kunstneriske prosess har i stor grad vært preget av refleksjon og undersøkelse; på mange måter i større grad enn praktiske utprøvinger. Da kunstprosjektet mitt tok et betydelig utgangspunkt i objektets egenart, ville det ikke nødvendigvis være behov for tallrike utprøvinger - ettersom oppdagelsen av installasjonens objekt presenterte seg for meg relativt tidlig i prosessen. Og med det var mye av jobben gjort; lysrøret ble mitt sanseobjekt, og det skulle få lov til å stå relativt ubesværet.

Hvert møte vil bli unikt, også for meg. Tilfeldighetene beriker og varierer lydinstallasjonens form, hver gang den settes opp. I første omgang er formålet ikke mer



enn å gi det mer-enn-menneskelige oppmerksomhet, med andre ord peke på aktantenes bevegelser og belyse deres *livlighet*. For å ha et grunnlag for dette må de først bli gitt rom for oppmerksomheten, hvor vi mennesker kan motta beskjeden om at det ikke bare er vi som er *livlige*. Siden forståelsen på hva som er *livlig* er kultivert sterkt hos oss, der verden er kartlagt som om den kun består av det aktive mennesket som møter og manipulerer passive objekter, vil jeg starte her ved å se bort fra denne hierarkiske forståelsen og tilby publikum et annet perspektiv gjennom sanseerfaringer. Som i Benjamins barndomserindringer der enkelte objekter kan få en egen unik bevegelse og *livlighet*, vil jeg i dette prosjektet forsøke å tilby en lignende inngang til å sanselig erfare lysrør på en ny måte.

Som Bennett sier reiser det seg et metaspørsmål; er det egentlig mulig å teoretisere denne livskraften, eller er det en oppgave som ikke bare er nytteløs, men også knyttet til det stolte menneskets vilje til å dominere og kontrollere: “a quest (...) tied to the hubristic human will to comprehensive knowledge and the violent human will to dominate and control” (Bennett, 2010, xvii). Dette er ikke min oppgave å svare på - jeg skal heller forsøke å belyse *livligheten* i den mer-enn-menneskelige verden via en installasjon, som retter fokuset mot sammenviklede agentiale krefter, og presentere det i en enkel form for publikum å observere. Her er formålet å særlig sanse denne livskraften, mens jeg stiller meg i et impulsivt, affektivt og lekende rom i et forsøk på å delta i denne delte væren med sanseobjektene. For å delta i lydlandskapet, og underliggjøre sanseobjektet for publikum, vil jeg gjennom profanering og improvisasjon som *drift* møte sanseobjektet i nå-øyeblikket. Leken vil også ta sted i relasjonen/“kommunikasjonen” med sanseobjektene, der deres opprinnelige bruksverdi er fjernet, og transformeres til aktanter som snakker som seg selv utenfor brukssfæren. Lydlandskapet som åpner seg her er et forsøk og en mulighet for å bli konfrontert med agentskapet, eller den agentiale kraften som objektene besitter.

## 5.0 Drøfting

---

Den kunstneriske prosessen skal munne ut i en lydinstallasjon, og vanligvis ville en rettet drøftingen inn mot virkningen av installasjonen - en rapport om hva aktantene i den gjør med hverandre, og hva menneskene som blir viklet inn i assemblagen gjør og opplever. Siden selve installasjonen ikke vil komme til liv før etter den skriftlige rapporten er levert, rettes drøftingens fokus imidlertid mot selve prosessen. De kunstneriske valgene jeg tok ble beskrevet i forrige kapittel; nå skal jeg forankre dem. Gjennom dette kapitlet vil jeg presentere refleksjoner over hvordan jeg vil forberede og utvikle installasjonen min i tråd med presentert teori, ved å drøfte ulike momenter ved prosessen som leder frem mot installasjonen. Først vil jeg repetere forskningsspørsmålet som ble stilt innledningsvis:

*Hvilke premisser fra estetikken kan ligge til grunn for å utvikle en installasjon som vitner om sammenviklede agentiale krefter mellom mennesker og det mer-enn-menneskelige?*

Dette kapitlet vil struktureres med utgangspunkt i å besvare *hva som vil være mitt agentskap i installasjonen, hva kan komme til å bli installasjonens agentskap som helhet, og hva som har vært mine største utfordringer i arbeidet*. Disse tre punktene vil utgjøre drøftingens strukturelle ramme. Aller først vil jeg imidlertid dedikere litt tid til å gjennomgå de tre sentrale begrepene *livlighet, kall* og *drift* som på mange måter har vært en rød tråd gjennom teori, metode og prosess; gjennom teorien ble de forankret, gjennom metoden ble de synliggjort i kunstnerdagboken, og gjennom prosessen ble de brukt for å forme installasjonen og finne dens sanseobjekt. Nå er det på tide å reflektere over deres posisjon i min installasjon.

### 5.1 Først noen tanker

Østern skriver om kunstnerisk forskning at:

Det foreligger en nærhet og et innenfrablikk til det som skal undersøkes, og det å forske med kunsten er en form for forskning som er orientert mot mening, fortolkning, forståelse og endring. Å forske med kunsten er et felt som utfordrer forskningens verbalspråklige dominans, og som peker på andre alternativer for erkjennelse, opplevelse,

transformasjon, læring, kunnskapsproduksjon, forståelse og forskningsformidling. (2017, s. 8)

Jeg deler hennes oppfatning. Tross alt har jeg nå brukt store deler av avhandlingen på å prøve å beskrive, og gjenskape nettopp denne nærheten til det som undersøkes. Paul de Man mente at “poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object” (1970, s. 70), og her blir autoetnografien som beskrevet i kapittel 3 både berettiget, og tettere knyttet mitt prosjekt. Mine erindringer fra kunstnerdagboken, hvorvidt definert som poetisk språk eller ikke, var både resultat, og et verktøy for å nærme meg *livligheten* til et objekt, bedre merke meg dets *kall* - og kanskje dette er i tråd med de Mans “status of the object”. For å rette blikket tilbake til Østern, vil jeg si at det som særlig faller i god jord hos meg fra sitatet hennes, er det hun skriver om å utfordre forskningens verbalspråklige dominans. Hos Jung kan man lese at:

Kunstneren er i dypeste mening redskap og derfor underordnet sitt verk, og av den grunn må vi heller aldri vente oss av ham en fortolkning av hans eget verk. Han har med utformingen av det ytet sitt høyeste. Fortolkningen av det må han overlate til andre, og til fremtiden. (Jung, 1969, s. 33)

Selv om dette sitatet kanskje ikke lett forenes med den faglige, kunnskapsbaserte virksomheten som er kunstnerisk utviklingsarbeid, ser jeg det som nødvendig å nevne det her. Da drøftingen min som nevnt vil være rettet mot den kunstneriske prosessen, og reflekterende ta for seg sluttproduktet, vil jeg ikke havne i den situasjonen hvor jeg, selv etter å ha ytet mitt høyeste - for å låne fra Jung - alene må stå for selve verkets fortolkning. Det er noe i den tanken at kunstneren, gjennom kunsten sin, sier sitt, og derfor ikke nødvendigvis forstår spørsmålet dersom noen spør henne “hva betyr kunsten din?”. Hvis kunsten kunne blitt beskrevet med ord, kunne en like gjerne ha gjort det, og sluppet å lage kunsten. Kunsten har en enestående mulighet til å gå inn der språket ikke har tilgang (Haynes, 2015, s. 9). Det er som filmskaper David Lynch svarer: “it’s a very big shame when something is finished and then people want you to translate it back into words” (David Lynch Collection, 2021, 0:40), når han gjentatte ganger blir

bedt om å forklare den “sanne” meningen bak filmene sine. Kunst er tross alt sansningens språk, enten den ytrer seg gjennom ord, toner, farger eller stein (Deleuze & Guattari, 2013, s. 501). Språket, i sin tvetydighet med elementer av både intimitet og fremmedgjøring, har allerede tilhørt andre (Eliassen, 2016, s. 52), men kan man si det samme om følelsene? Om språkets dobbelthet sier Deleuze og Guattari:

Each of us is caught up in an assemblage of this kind, and we reproduce its statements when we think we are speaking in our own name; or rather we speak in our own name when we produce its statement. (2005, s. 36)

Nå er jo en av premissene for å drive kunstnerisk forskning at man, i sin dobbeltrolle som kunstner og forsker, tar stilling til de fem aspektene til Østern som beskrevet i kapittel 3, og jeg akter ikke å gjøre noe annet enn nettopp dette. Etter denne lille digresjonen kan drøftingen starte som beskrevet.

## 5.2 Synet på ting - livlighet, kall og drift

Ved første blick kan kanskje termen *livlighet* virke synonym med Bennetts *thing-power* (2010, s. xvi), men i dette prosjektet har *livligheten* tatt på seg oppgaven å ikke bare beskrive måten *gjenstander* manifesterer spor av selvstendighet - men også alt som kan omfattes av det *mer-enn-menneskelige*. Latours begrep aktant og agens er også sentral i denne begrepsavklaringen, for å beskrive hvordan noe menneskelig eller ikke-menneskelig kan være en kilde til handling eller endre et hendelsesforløp (Latour, 1996, s. 373; Bennett, 2010, s. viii), men selv Bennett bruker beskrivelsen “expressive actants” (2012, s. 239) for å beskrive sitt møte med tablået nevnt i 2.2.1. Med begrepet *livlighet* forsøker jeg å fange essensen i Bennetts bruk av “expressive”, i tråd med ideen om *thing-power* og aktantenes agens.

Bennett er ikke desto mindre sentral her, hvor hun i sin tolkning av Sullivan beskriver at materiens *livlighet* aldri helt kan bli borte, men at den fortsetter sin aktivitet selv om objektet blir kastet eller avvist (2010, s. 6). Med dette blir ikke en tilsynelatende ødelagt gjenstand fratatt hele sin verdi; både i lysrøret og den døde rotta som tok del i Bennetts assemblage lever *livligheten* videre. Med en forståelse for begrepene nevnt i forrige

avsnitt i mente, ilegges plutselig det defekte lysrøret verdi utover menneskelig instrumentalisering, hvor det overskrider sin status som objekt og manifesterer spor av selvstendighet eller *livlighet* (Bennett, 2010, s. xvi). Det er denne forståelsen som vil ligge til grunn når begrepet *livlighet* brukes videre i drøftingen.

Begrepet *kall* kan også relateres til Bennett, og hennes bruk av “the call of things” (2012, s. 237). Her spekulerer hun over hva som kan komme til å skje med menneskelig aktivitet dersom *kallet* ikke bare forstås som “a projection of voice onto some inanimate stuff” (Bennett, 2012, s. 240), men som en faktisk, dog ubevisst, invitasjon til å glimte en verden av *livlig* materialitet. Her jobber imidlertid språket mot meg, da uttrykket ‘ubevisst’ kan gi konnotasjoner til at noe har en bevissthet, og dette ikke nødvendigvis har sin plass i dette prosjektets monistiske perspektiv.

*Kallet* viser til en draging mot noe.

I mitt avgjørende møte med lysrøret som beskrevet i 4.6.1 ble mine kriterier for kvalitet 1 og 2 tydelig oppfylt; objektet utsondret *livlighet*, som følgelig ble lagt merke til og påvirket gruppearbeidets karakter. Men der jeg i *Små båter* og *Sementbil* fysisk summet med aktantenes *livlige kall*, var dette direkte samspillet fraværende fra møtet med lysrøret. Vil dette si at tredje kvalitet, i sitt fravær, etablerte seg som den mindre “viktige” kvaliteten; en valgfri kvalitet? Saken er den at der min *drift* i både *Små båter* og *Sementbil* synliggjorde seg gjennom fysisk handling - jeg summet med - kan *driften* i møtet med lysrøret heller knyttes til et slags opphør i aktivitet. Samtidig stemmer ikke dette, da jeg i min kunstnerdagbok tydelig beskriver hyppig mental aktivitet - jeg personifiserer lysrøret, i dets standhaftighet og pågangsmot blir det animisert. Jeg engasjerer meg i noe jeg oppfatter forsøker å oppnå kontakt, og heier på det. I tråd med Agambens begrep blir lysrøret profanert, og det går fra å være låst i sin funksjon som et instrument for å lyse opp menneskelig virksomhet, til å bli noe annet - hva som helst annet. Som jeg vil gå nærmere innpå i neste del, er profanering en sentral del av min forståelse og anvendelse av *driften* i prosjektet. *Driften* beskriver en slags driv til å respondere på, slutte seg til, leke med aktantene. Den menneskelige *driften* i møte med et *kall* mot noe *livlig* kan, som postulert i 4.4, manifestere seg gjennom fysisk atferd - jeg

summet sammen med båten, eller den kan komme til syne gjennom en emosjonell respons. Dette vil jeg også gå mer i dybden på senere.

### **5.3 Kunstnerens agentskap**

#### 5.3.1 Lysrøret fremprovoserte en drift

Mitt agentskap, både i prosessen og i installasjonen, er i stor grad knyttet til *driften* som beskrevet ovenfor - denne responsen for å besvare aktantens *kall*, samhandle, leke med, slutte meg til, eller oppmerksomt observere den. Det jeg i 4.6.1 beskriver som mitt avgjørende møte med lysrøret - hendelsen som fastslo lysrøret som prosjektets sanseobjekt - plantet en ide og en tanke i meg som jeg dyrket for å komme til det punktet i prosessen som jeg er nå. Det er Barad som skriver at "(...) the smallest parts of matter are found to be capable of exploding deeply entrenched ideas" (2007, s. 3). Jeg synes dette sitatet er passende for mitt prosjekt, i hvordan det tilsynelatende tilfeldige møtet tente en gnist som til slutt utviklet seg til et kunstnerisk prosjekt.

Hos Foucault kommer det frem hvordan et utsagn (statement) kan spres og danne nye formasjoner (1997, s. 321). Gjennom såkalte *discursive circulations* kan utsagnet brukes, transformeres, manipuleres (Radford & Radford, 2005, s. 72); det integreres i operasjoner der dets identitet opprettholdes eller fjernes (Foucault, 1972, s. 105). Selv om Foucault skriver om *statements*, som han plasserer innen "the field of discourse" (1972, s. 31), er tanken fortsatt beskrivende for det som skjedde gjennom mitt møte med lysrøret. Her kan Barad være til hjelp med å trekke tråden fra Foucault til mitt eget prosjekt. Som hun skriver: "Discourse is not what is said: it is that which constrains and enables what can be said" (2003, s. 819), og i mitt tilfelle har diskursen åpnet muligheten for videre utforskning. Ser man stort på det kan man si at installasjonen, og prosessen som ledet frem til den, har vært resultat av min *drift* til å belyse lysrørets *livlige kall*, slik Bennetts bok var et slags svar på *kallet* hun merket seg fra assemblagen av ting langs gata: " my book was not just a response to other books. It was also, quite literally, a reply to a call from matter that had congealing into "things" (2012, s. 238). Om ikke annet kan dette vitne om den potensielle kraften til tingenes *livlighet* i møte med en porøs persepsjon.

### 5.3.2 Profanering for å underliggjøre

*Gjennom å meddike, animere, leke, drømme, kan jeg se tingenes "hemmelige" liv foran meg (Kunstnerdagbok)*

Erfaringen av agentiale krefter har gitt meg en ny forståelse for hvordan en kan merke seg, oppleve, erfare og sanse gjenstander. Møtet med de *livlige* aktantene har plantet en ide og interesse for sanseobjektene. Jeg ønsker å tilrettelegge for et møte med lysrørene som kan gi en mulighet for å se dem fra et annet perspektiv, og oppdage objektets *livlighet*: hvordan den tar sin plass i verden med sin agentiale kraft. Så hvordan kan jeg legge til rette for en slik opplevelse av lysrørene i en installasjon?

Metoden for å synliggjøre lysrørets *livlighet* kommer frem i mine erindringer der sterke bindinger i møtet med *Små båter* og *Sementbil* knyttes til profanering. Erindringene er brukt som en tilgang til inspirasjon, og for å finne verktøy som kunne komme til nytte når jeg skulle lage denne installasjonen. I erindringene vil jeg her trekke frem bruken av profanering; slik sementbilen fremsto for meg som noe annet enn kun en sementbil, har møtet med lysrørene gjennomgått en lignende prosess: de har blitt transformert til noe "annet". Valberg beskriver hvordan barnet ikke deler persepsjonen til voksenverdenen som er preget av automatisert tenkning, men heller havner i et utenforskap med sitt autentiske åpne blikk (2011, s.121). Utenforskapet underordner også barnet makten den dominerende klassen eller institusjonen innehar som effekt av dens strategiske posisjoner (Foucault, 1995, s. 26), men kanskje en kan postulere at barnets autentiske væremåte, frigjort fra ideologi, og det samme utenforskapet også kan løsrive barnet, ihvertfall delvis, fra de samme maktstrukturene, slik deltagerstrategiene og de sosiale kodene tilpasset de voksne, i møte med barnets impuls frarøves sitt ontologiske fotfeste (Valberg, 2012, s. 181).

Gjennom profanering kan tingene returneres til menneskets frie bruk (Agamben, 2016, s. 144). I tråd med dette kan profanering lede vei inn til et autentisk blikk på lysrørene. Jeg ønsker å bryte med den sakrale sfæren ved å plassere lysrørene på steder de normalt ikke finnes, i dette tilfellet henge dem opp i trær. Gjennom min lydbehandling vil

lyden av blinkingen forvrenges og gis en karakter som ikke normalt assosieres med lysrøret - samtidig vil lysrøret beholde sin opprinnelige karakter. Den dobbeltheten som følger med profanering vil bevarer; selv om objektet trer inn i en ny bruksfunksjon mister det ikke sin opprinnelige funksjon som en lysende lampe (Knudsen, 2015, s. 118).

Lek er en tydelig skildring av denne prosessen, der gjenstander kan bli fritatt fra deres varekarakter (Valberg, 2011, s. 123). En slik underliggjøring av sanseobjekter skjenker gjenstanden liv og bruksmåter som bryter med det forventede (Valberg, 2011, s.121). Slike skildringer kan en finne i Benjamins erkjennelsestekster, der *kallet* til sanseobjektene blir svært tydelige. Jeg har også benyttet en slik tilgang da jeg skulle søke møtet med gjenstandenes stofflighet som utgangspunkt for mitt prosjekt. En slik type særlig sanselighet, der "det fjerne svinger med i den strengeste binding til det nære" (Valberg, 2011, s.123), overskrider skillet mellom det subjekt som sanser og sanseobjektet.

Benjamin kobler denne typen blick til samleren, og dette utenforskapet deles av både barn og kunstner (Valberg, 2011, s. 115). Gjennom min lesning av Bennett og hoardere, Valberg og barnet, og Benjamins poetiske erindringer, gjøres den porøse persepsjonen seg synlig som fellestrekk dem imellom - en usedvanlig oppmerksomhet og mottakelighet for den fortyllende kraften av tingene (Vera List Center, 2011, 15:45). "Det bemerkelsesverdige med skjønnheten er ikke ideen, men fenomenet, at skjønnheten faktisk åpenbarer seg i gjenstandene og gjør disse til skjønnhetens arena" skriver Valberg (2011, s. 122). Bennett presiserer likevel at folk utenfor den porøse persepsjonen selvfølgelig ikke er døve for dette *kallet* (Vera List Center, 2011, 16:00), og dermed åpnes det for at hvem som helst som betrakter installasjonen kan ha mulighet til å oppleve *kallet*. Jeg forstår at en slik tilgang til verden ikke så enkelt kommer av seg selv. Derfor har jeg tatt profanering i bruk som et verktøy for å "gi" lysrørene et liv som bryter med det forventede, for å kunne tydeligere se *livligheten* til objektet i prosjektet fra et annet perspektiv som gir glimt av en annerledes *livlighet*.



Virkemiddelet underliggjøring kommer i bruk i min *drift* med lysrørene. Sjklovskij problematiserer automatiserte aktiviteter i våre liv som forløper ubevisst, og reflekterer over den ubevisste automatiserte aktiviteten som for eksempel støvtørking kan være. Han trekker frem eksempelet der Tolstoj var usikker på om han hadde tørket støv over sofaen eller ikke. Sjklovskij gjentar Tolstojs spørsmål: "hvis hele det kompliserte liv hos mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert" (1991, s. 16). Ved å fremstille et objekt som underlig, som noe nytt, som fremmed, kan man få betrakteren til å se det på en ny måte (Sjklovskij, 1991, s. 19). Dette ser jeg på som en oppgave og et ansvar i dette prosjektet, å la kunsten være motvekten til den dystre forestillingen om det automatiserte. Tingene skal ikke kun blindt eksistere foran oss, ved å underliggjøre dem, kan kunsten bidra til et frigjørende blikk, og åpne opp for noe mer. I tråd med dette skriver Bennett om Bergsons syn på persepsjonen som en subtraktiv prosess, hvor hoarderens opplevelse av porøsiteten mellom ulike legemer og sympati for det uorganiske fungerer som en motvekt til det automatiserte (Bennett, 2012, s. 256).

Sjklovskijs tanker om det automatiserte deler trekk med Agambens tanke om det sakrale, og i tråd med dette deler underliggjøring og profanering som fenomen egenskaper til å se objekter på en nye måter. Begge deler et perspektiv med mulighet til å oppdage og erfare eksempelvis båtmotoren som noe annet enn et redskap og oppleve den i store detaljer, slik hoarderer ser på bruskorkens farge, tekstur, form og materialitet med nysgjerrighet. Å underliggjøre lysrøret vil i mitt prosjekt være nyttig for at publikum kan bli *kalt* bort til, og tillate seg å åpne blikket mot lysrøret som noe mer enn kun dets varekarakter som en lampe, der lysrørets lys, form, og funksjon kan få ny mening. Min opplevelse med lysrøret kan ikke projiseres over på betrakteren, men tanken er at gjennom min profanering av lysrøret - min lekende *drift* i øyeblikket, slik jeg fremstiller dem og slik de fremstiller seg selv - underliggjøres stemningen rundt prosjektet og legger til rette for betrakterens potensielle estetiske opplevelse.

### 5.3.3 Hva kan bli min drift i installasjonen?

Da installasjonen ikke ennå er satt opp i skrivende stund vil dette neste punktet i stor grad basere seg på forberedelser og valgene som legger opp til selve installasjonen. Selv om visse elementer er bekreftet inkludert i installasjonen, som min deltakende lydbehandling gjennom bruk av effektpedaler, ligger det likevel et slør av aleatorikk over dette aspektet. Som beskrevet av Nesheim er aleatorikk improvisasjon innen visse gitte rammer (2004, s. 350). Hvordan denne aleatorikken - og min deltakelse forøvrig - kan synliggjøre mitt agentskap i installasjonen vil imidlertid utgjøre et aspekt av installasjonens agentskap som helhet, og det passer derfor fint at jeg nå går videre til å beskrive installasjonens agentiale krefter.

### **5.4 Installasjonens agentskap**

Herunder vil spørsmålet om installasjonens potensielle agentskap besvares. Først vil jeg fortsette tråden fra forrige avsnitt, og kort ta for meg mitt agentskap som del av installasjonen, før jeg presenterer installasjonens materiale slik det vil bli plassert av meg, og fullfører med å ta for meg publikums agentskap.

Mitt bidrag til, eller samspill med, installasjonens agentskap vil hovedsakelig gjøres gjennom den lydbehandling som følger med bruken av effektpedaler. Lydbehandlingen vil rettes mot lysrørene, så installasjonens øvrige elementer vil ikke bevisst mikkes opp - selv om det som eventuelt blir plukket opp av mikrofonene foruten lysrørene, og dermed integreres i min lydbehandling, selvfølgelig vil være en likeverdig del av installasjonen; sjansen for at dette skjer er ikke usannsynlig. Prinsippet for min lydbehandling blir å la lysrørets akustiske klang være hørbar for publikum, samtidig som den behandlede lyden spilles gjennom høyttalerne. Hvordan jeg velger å stille inn effektpedalene, og hvor ofte (om i det hele tatt) jeg velger å endre innstillingene i løpet av installasjonen, vil avhenge av hvordan intra-aksjonene utspiller seg i min subjektive virkelighet: nå-øyeblikket (Stern, 2007, s. 37). Som beskrevet i 2.4.5 vitner det kontemporære i Cages forståelse til opplevelsen av nå-øyeblikket; det er *nå* vi lever (Stern, 2007, s. 33). Installasjonen kan oppleves gjennom hendelser i det kontemporære nå-øyeblikket, der skillet mellom "verk" og "hendelse", kunst og liv blir vagere (Valberg, 2011, s. 213).

Improvisasjonens spontanitet påvirkes, til en viss grad, av atmosfæren, publikum, instrumentet og den romlige lokasjonen (Opsahl, 2001, s. 13), og selv om dette utsagnet kommer fra en jazzmusiker, i en jazzhistorisk kontekst, har jeg selv opplevd gjennom mine utprøvinger hvordan sitatet kan gjøre seg gjeldende - selv i en mer abstrakt musisk kontekst. Som Latour så passende skrev: "I am always surprised by what I do" (1999, s. 281). Den uforutsigbarheten som kan komme av min improviserende bruk av effektpedalene har potensiale til å sette til liv flere underliggjørende overraskelsesmoment - overraskende både for meg og for publikum.

#### 5.4.1 Installasjonen som assemblage

Installasjonen min kan ses i sammenheng med Deleuze og Guattaris *assemblage*, som relateres til en tilstand av sammenviklede *legemer*, inkludert "attractions and repulsions, sympathies and antipathies, alterations, amalgamations, penetrations, and expansions that affect bodies of all kinds in their relations to one another" (2005, s. 90).

Assemblagens deltakere utgjør med andre ord en pulserende gruppering av mangfoldige elementer (Bennett, 2010, s. 23).

Verket vil utfolde seg som en installasjon, med luft mellom lysrørene og ingen klare linjer over hvor installasjonen starter og slutter. Det vil bestå av to blinkende lysrørarmaturer; det er deres lyd som blir tatt opp og sendt ut gjennom høyttalerne; det er deres blinking som bidrar til å skape et visuelt uttrykk - men verkets geografiske posisjon (midt i byens sentrum), og muligheten til å oppleve det med alle sansene - multimodalt, som livet (Valberg, 2011, s. 213) - gjør at det må oppleves som en singularer enhet: "the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity" (Bishop, 2005, s. 6). For installasjonen består ikke bare av lysrøret, selv om det har fått mye av fokuset i Kapittel 4. Her kommer det mer-enn-menneskelige til spill med full kraft; pa-anlegget, ledningsvirvaret, effektpedalene, mikrofonenes sensitivitet og plassering, bygningene rundt - for ikke å snakke om menneskene, men det kommer jeg tilbake til momentant. Samtidig vil installasjonen kunne inneholde mer-enn-menneskelige elementer som ikke nødvendigvis kan ilegges fysisk form;

strømmen som kretser gjennom ledningene, sirkadiske rytmer og effekten den har på menneskekroppen når mørket begynner å senke seg, selve mørket og den medfølgende, vage følelsen av “kveld” versus “dag”, temperaturen som omkranser mennesket og avgjør hvor lenge det kan bli stående før kroppens fysiologi gir klar beskjed om temperaturfall, vinden som rufser i håret eller stryker på kinnet. Alt dette - og mere til - er agentiale krefter som kan komme i full sving gjennom installasjonen. “Everything is connected to something, which is connected to something else” (Haraway, 2016, s. 173).

Sett i lys av en assemblage vil hvert enkelt element inneha sin egen separate *livlighet*, men dersom vi snakker om at installasjonen trekker til seg folk, kan det være en effekt av det samlede *kallet*; det Bennett betegner som “an agency of the assemblage” (2010, s. 24). Assemblagen og dets posisjon i uterommet vil kunne oppleves som underliggjørende, ved at lysrørarmaturene hektes fra hvert sitt tre, og dermed mister sin varekarakter. Underliggjøring som virkemiddel går ut på å fremstille noe som underlig, nytt, eller fremmed - noe som kan få betrakteren til å se dette “noe” på en ny måte (Sjklovskij, 1991, s. 19). Armaturer pleier ikke henge, blinkende, fra et tre; det bryter med det forventede, eller det automatiserte (Sjklovskij, 1991, s. 16).

Tanken om den sublimе estetikkен slik den er beskrevet av blant annet Lyotard og Burke, vektlegger det overraskende, forbløffende (Lyotard, 2013, s. 482; Burke, 2013, s. 35). På sett og vis kan enkelte av underliggjøringens virkemidler anses å nærme seg det sublimе, hvordan man gjennom kunsten kan presentere noe som underlig, nytt - hvor hensikten ikke er å tilnærme dets betydning til vår forståelse, men “frembringe en egen oppfattelse av gjenstanden, et ‘syn’, ikke en ‘gjenkjennelse” (Sjklovskij, 1991, s. 20). Dette kan ses på som en funksjon av min installasjon, å motvirke oppfatningen av lysrøret ved “gjenkjennelse” og se det på nytt. Innbilningskraftens sanseoverskridende utvidelse av seg selv i møtet med noe overveldende, knyttes til den sublimе opplevelse, hvor vi tvinges til å overskride våre grenser (Valberg, 2011, s. 95). “Tingen befinner seg foran oss, vi vet det, men vi ser den ikke” (Sjklovskij, 1991, s. 17). Det må med andre ord mobiliseres et slags beredskap for å møte slike sanseopplevelser, og vi sitter igjen

med utvidet erfaringsgrunnlag. Hvorvidt katalysatoren for denne grenseoverskridelsen behøver å være fysisk overdimensjonert - tordenskyene, vulkanen, stormen - eller kan være en tankemessig overskridelse av dømmekraften i møte med et brudd med det forventede, vil kunne vise seg gjennom installasjonen.

Betrakteren vil kunne utfordres til å adoptere et annerledes syn på lysrøret; fratatt sin umiddelbare instrumentalitet, defekt og tilsynelatende døende, men likevel fullt av *livlighet*. En slik konfrontasjon, dog stort sett opp til publikums eget initiativ å oppsøke, kan ha potensiale til å være urovekkende, forbløffende, sjokkerende. Rent praktisk kan Burkes beskrivelse av brå overganger fra mørke til lys som sterke sublimе virkemidler kobles opp mot lysrørets uregelmessige, brå blinking (2013, s. 37), selv om Burke raskt gjør det sublimе synonymt med det storslagne, og store dimensjoner (2013, s. 40). Lyotard fremmer et interessant poeng når han skriver at "når øynenes behag er redusert til nesten intet, kan man tenke på det uendelige i all sin uendelighet" (2013, s. 480), og sikter videre til abstrakt og minimalistisk kunst, hvor særlig det sistnevnte paraplybegrepet kan omfatte min installasjon. Dermed behøver ikke nødvendigvis det sublimе kobles opp mot det voldsomme objektet. Kunstverket føyer seg ikke etter modeller, men forsøker å fremstille noe som ikke er fremstillbart (Lyotard, 2013, s. 482). Denne konfrontasjonen kan føre til, ikke bare et nå-øyeblikk, men et kritisk nå-øyeblikk, hvor det intersubjektive feltet kan bli dramatisk omorganisert - til det bedre eller verre - med følger for fremtiden (Stern, 2007, s. 169). I stedet for å bruke psykologifeltets *intersubjektivitet*, vil jeg med fordel heller nytte meg av Barads *intra-aksjon* for å trekke en lignende slutning. Begge begrep kan skildre en type sammenvikling - intra-agere anerkjenner agentiale krefter utover det menneskelige subjekt (2007, s. 33). Erkjennelsene i det kritiske nå-øyeblikket bærer preg av at de ofte *føles* mer enn de *uttales* (Stern, 2007, s. 171), hvilket kan forekomme i den beskrevne konfrontasjon.

#### 5.4.2 Publikums agentskap som del av kunstverkets materiale

I et installasjonskunstverk inviteres publikum til å fritt bevege seg rundt i verkets rom; deres fysiske tilstedeværelse er sentral for opplevelsen av installasjonen (Bishop, 2005, s. 6). Harvie beskriver verkene som sosialt relasjonelle; gjennom publikums romlige

interaksjon med verket, og sosialt oppmerksomme nærvær, observerer hver enkelt hverandres samhandling med verket (2011, s. 113). Dersom disse relasjonelle møtene - der publikum observerer hverandre, hermer, kanskje til og med prater seg imellom - anerkjennes som del av kunstverkets materiale, vil de spille en betydelig rolle i å definere selve verket (Valberg, 2012, s. 178) - vi snakker da om en relasjonell estetikk.

Jeg beskrev i 4.7.1 hvordan jeg endte opp med å flytte installasjonens fokus fra å være et romlig verk til å presentere det utendørs. Dette ble gjort for å tilrettelegge for underliggjøring, men også for å bygge opp under de potensielle sosiale aspektene ved installasjonen. Tanken var at de underliggjørende virkemidlene som først aktualiserte seg ved å holde installasjonen utendørs i større grad ville kunne gi installasjonen et relasjonelt preg. I uterommet kan man i større grad åpne for tilfeldige, relasjonelle møter. En bygning må man oppsøke, og når man oppsøker en bygning, særlig hvis man vet at det skal foregå noe "kunstnerisk", møter man kanskje opp med en forestilling eller forventning. Valberg tar for seg noen innsosialiserte, automatiserte deltagerstrategier som han særlig knytter til konsertopplevelsen, men som for mitt formål likeså godt kan overføres til opplevelsen av installasjonen. Eksplisitte, relasjonelle gester mot andre deltakere kan forstyrre forestillingen om møtet med verket som en privat opplevelse (Valberg, 2012, s. 181). Valberg siterer Goehr i forbindelse med dette:

Audiences were asked to be literally and metaphorically silent, so that the truth or the beauty of the work could be heard in itself. (...) For how could one listen attentively and in silence if there were distracting elements all around? (Goehr, sitert i Valberg, 2012, s. 185)

Som nevnt av Bille og Sørensen kan en bygning være med på å skape og forme erfaringen av det sosiale og kulturelle fellesskapet (2012, s. 24). Installasjonskunsten som kunstform gjør imidlertid sitt for å motvirke det tradisjonelle synet på verkets skjønnhet som direkte koblet til publikums taushet:

Instead of representing texture, space, light and so on, installation art presents these elements directly for us to experience. This introduces an emphasis on sensory

immediacy, on physical participation, and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece. (Bishop, 2005, s. 11)

Publikums subjektive opplevelse i møte med sanseobjektene er derfor sentral for installasjonen, og den relasjonelle estetikken er del av opplevelsen. Uterommet huser en mengde tilfeldige mennesker, som kanskje kan komme til å undre seg over den uregelmessige blinkingen, eller lyden som kommer fra uventet hold. Dette bryter dermed med problematikken knyttet til deltagerstrategier og forestillingen om kunstopplevelsen som privat - verket foregår tross alt i det offentlige rom. Cage ser en relasjonell forankring i konsertens materiale, og fremmer en multimodal sanseopplevelse av livets utallige og komplekse øyeblikk: "(...) i øyeblikket oppleves levd liv sansemessig sammenvevd" (Valberg, 2011, s. 213). Elementene i Latours nettverk er ikke geografisk forankret, distansens tyranni oppløses og man kan oppleve en tettere tilknytning til noe som er langt borte kontra nært (1996, s. 371). En tilfeldig forbipasserende kan komme til å merke seg det underlige *kallet* fra sanseobjektet, selv fra avstand, og oppsøke installasjonen. Kanskje er vedkommende sammen med en vennegjeng eller en partner, som hvisker seg i mellom - kanskje er vedkommende alene, men veksler et blikk (eller til og med noen ord) med en annen som har gått inn i rollen som betrakter. Det er heller ikke utenkelig at publikum i møte med installasjonen vil dele et nærvær gjennom indre ro, det Valberg betegner som altruistisk ro (2012, s. 183), eller Sterns «intersubjektive deling av en felles opplevelse» som oppfattes ordløst og implisitt (2007, s. 49). Kanskje kjenner betrakteren på et velbehag (Kant, 2013, s. 57), eller en slags samhørighet - det å dele et agentskap, "(...) uten å gjøre noe forsøk på å endre det denne gjør eller mener" (Stern, 2003, s. 215). Disse møtene, uansett hvordan de fremtoner seg - hvordan publikums *drift* vil manifestere seg - vil utgjøre en betydelig del av verkets estetik. Faktisk kan en nærmest betrakte verket som ufullstendig uten tilstedeværelsen av kunstens betrakter (Valberg, 2012, s. 178). Installasjonen vil utformes ut fra en tanke om at publikum på sin egen måte kan merke seg hva sanseobjektene har å tilby, og kanskje danne seg en ny forståelse av materien. Det kreves av betrakteren at han faktisk aktivt må lytte til verket, da verket i stor grad også tilhører betrakteren (Valberg, 2011, s. 213). Det agentskapet som lysrørene i nettverk utøver, kan trekke folk - som egentlig har andre planer - bort til seg. Kanskje

også til å si noe til hverandre, peke eller andre synlige og hørbare handlinger. Men - og det er poenget her - også andre former for deltagelse som ikke er kroppslige kan være resultat av lysrørenes agenskap når de opererer i nettverk. Som for eksempel meddikting, nedstemthet, oppstemthet, forargelse, fantasireiser og så videre. Alle slike fenomener er resultat av agentskap i nettverk.

Ranciere nevner det skiftet i ståsted som medfølger den relasjonelle kunsten, hvor en går fra tilskuer til deltakende (2013, s. 536), men hvorvidt min installasjon virkelig åpner for deltagelse er verdt å drøfte. På den ene siden kan man si at installasjonen inneholder for få elementer til at publikum virkelig kan medvirke; to lysrør mikket opp, noen effektpedaler i kjeden, lyd som unnslipper gjennom høyttalerne. På den andre siden kan man, med referanse til Cage, inkludere hver lydhandling utført av publikum som en likeverdig del av det musikalske hendelsesforløp (Bernstein, 2002, s. 203). Tross alt, anser man lyden fra to blinkende lysrør som musikk kan man like så gjerne inkludere publikums hvissing seg imellom, travende føtter eller gnissende yttertøy i den anseelsen - og i den forstand bidrar publikum, enten de er klar over det eller ei, til å definere selve verket. Tenk bare på Cages 4'33". Publikums interaksjon med kunstverket kan altså ses på som hvorvidt de oppsøker installasjonen; om de opplever en nysgjerrig dragning mot den underlige blinkingen som kommer fra sidegaten til det travle torget.

## **5.5 Personlige utfordringer som kunstner**

Det ble poengtert i 4.6.3 at det estetiske idealet jeg nærmest ubevisst hadde dannet meg gjennom prosessen på et tidspunkt utgjorde en betydelig utfordring, og jeg ønsker her å igjen se kritisk på mine kunstneriske dilemmaer. Om ikke annet vil det kunne belyse noe viktig jeg har lært gjennom prosessen.

Jeg nevnte søvnparalyse tidligere i oppgaven som en viktig erfaring i forhold til dette prosjektet. Søvnparalysen tvang meg til å sanse de uforutsigbare handlingene som oppsto i rommet; med frykt ble jeg ufrivillig en del av denne uforutsigbare opplevelsen uten at jeg kunne gjøre noe med det. Opplevelsen etterlot sterke sanseintrykk, og var



på et vis et kritisk nå-øyeblikk; en forandring i min relasjon til det mer-enn-menneskelige var under forhandling, og det fikk følger for min fremtid (Stern, 2007, s. 171).

Dette fenomenet ligner på dilemmaet som oppsto i arbeid med installasjonens uforutsigbare lydhandlinger. Ubehagelige følelser presenterte seg i møte med assemblagens *livlighet*, jeg kunne ikke kontrollere den, dog jeg likevel forsøkte. Jeg dempet feeding, forsøkte å finne ut hvordan jeg kunne hindre at det knitret i lydanlegget. Å utøve kontroll var ikke en mulighet jeg hadde under søvnparalysen; jeg måtte leve med det som skjedde, der resultatet var sterke sanseintrykk av mørket, soveromsdøra, den tikkende klokken og hjertebanken min. I søvnparalysen, som i dette prosjektet, kan uventede hendelser oppstå, og uvissheten knyttet til tilfeldighetene er selve spenningen. Som beskrevet i 4.6.2 var jeg i ferd med å gå glipp av assemblagens *livlighet*, ved å forsøke å kontrollere tilfeldighetene som var en viktig faktor i møtet med lydinstallasjonens mange sammenviklede krefter. Ved å heller gi tilfeldighetene rom til å utspille seg, vil uforutsigbare bidrag fra omstendighetene kunne gis plass i verket (Brooks, 2002, s. 146). Jeg måtte gjøre som Cage, og forsøke etter beste evne å fjerne min subjektivitet i handlingsøyeblikket, eller i det minste unngå intensjonell kontroll over lyd materialet - alle involverte skulle dele en form for eierskap (Valberg, 2011, s. 213), så hvorfor skulle ikke installasjonens øvrige agentiale krefter også få sin del av eierskapet?

Bennett poengterer en menneskelig tendens til å privilegere menneskelig innsats selv når man anerkjenner tilstedeværelsen av andre typer legemer - og viser med dette til hvor nærmest umulig det kan være å unngå en viss form for antroposentrisme (2010, s. 102). Som Williams skriver, handler vi i et nettverk av historisk betingede maktstrukturer som en vanskelig kan flykte fra (2005, s. 109). Mitt kontrollbehov nevnt ovenfor kan være et eksempel på utfordringen å ikke trekke inn menneskets tilstedeværelse som det store vektloppet i verdiskaping, selv om man fokuserer på det mer-enn-menneskelige aspektet.

En aktant handler aldri alene, men utbreder seg gjennom "collaboration, cooperation, or interactive interference of many bodies and forces" (Bennett, 2010, s. 21). Lysrøret sto

ikke alene, og var ikke det eneste med agentiale krefter som tydeliggjorde seg selv i utprøvingene. Desto viktigere vil lysrøret heller ikke stå alene under selve installasjonen. Haraway poengterer, i overensstemmelse med nymaterialismen, at man ikke har annet valg enn å tre inn i landskapet og møte det slik det er - "stay with the trouble" (2016, s. 31). Med en slik innstilling skal de uventede momentene med installasjonen bli inkludert, og ikke forkastes. Jeg måtte i utprøvingene og må i den kommende installasjonen, holde en mer åpen atferd, og er en øvelse som ikke alltid er behagelig, men utfordrer min deltakelse som menneske og kunstner i nå-øyeblikket. Gjennom å fokusere på tilfeldigheter og ubestemthet (aleatorikk), kan man oppheve grensen mellom levd liv og kunst slik det utspiller seg i nå-øyeblikket (Valberg, 2011, s. 213). Nå-øyeblikket beskrives av Stern som lite håndgripelig, i den forstand at øyeblikket allerede vil være passert dersom man forsøker å se objektivt på det - man mister den nåtidige, ordløse "kontakten" med øyeblikket (2007, s. 58). Tilfeldigheter kan ikke begrepsliggjøres mens de utfolder seg, og hvis en begrepsliggjør i forkant vil en ikke kunne oppleve tilfeldigheten. Det kreves, som Bennett skriver, en suspensering av menneskets mistenksomhet, mot en mer åpen atferd: "If we think we already know what is out there, we will almost surely miss much of it" (Bennett, 2010, s. xv). Et slags forslag til en løsning på dilemmaet mitt finner vi hos Bennett:

I will emphasize, even overemphasize, the agentic contributions of nonhuman forces (operating in nature, in the human body, and in human artifacts) in an attempt to counter the narcissistic reflex of human language and thought. We need to cultivate a bit of anthropomorphism - the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature - to counter the narcissism of humans in charge of the world. (2010, s. xvi)

## **5.6 Veien videre**

På sett og vis hadde det vært interessant å sette evaluering og analyse av betrakterens møte med installasjonen som prosjektets fokus, for å kartlegge den potensielle effekten i verket. Likevel har et mer introspektivt fokus vært utviklende for meg som kunstner, samt - skal man tolke Østerns tredje aspekt i et autoetnografisk lys - transformerende og kunnskapsgenererende. Jeg har gjort undersøkelser som tyder på at materien deltar i alt, og har mye den kan fortelle oss. Jeg har tro på at det nymaterialistiske feltet, særlig

innen kunstfeltet, kan bidra til nyttige erfaringer, oppdagelser, tanker og ideer om materien, som videre kan gi tilgang til å anerkjenne utsiden i intra-aksjon med mennesket. Vi er aldri alene, og gjør aldri noe alene - vi finnes i et fellesskap, og dette finnes det også et potensiale til å lære mer om. Kunsten kan bidra til å synliggjøre det livlige og skape undring, noe jeg ønsker å fortsette med å undersøke.

Jeg tror på nettverket bestående av sammenviklede agentiale krefter mellom mennesker og det mer-enn-menneskelige, og dets evne til å transformere, skape bevegelse og endring. Gjennom vår tilnærming til materien, kan vi tilegne oss ny kunnskap, skape positive endringer og ideer som er til interesse for oss som menneske? Dette er et felt med et rikt antall variasjoner og teorier som kan bidra til å skape ytterligere interesse for slik vi lever og forholder oss til en verden i fellesskap.

## 6.0 Oppsummering

---

Gjennom mitt kunstneriske utviklingsarbeid har jeg studert materien med en teoretisk forankring jeg aldri har vært innom før, altså med en annen tilnærming enn før. Likevel viser erindringene mine til hvordan tingenes *kall* ikke nødvendigvis er forbeholdt filosofens erkjennelsesapparat, men likeså godt kan merkes av selv barnet. Skjønt det å skrive “selv” foran “barnet” kan komme i fare for å undervurdere dets autentiske væremåte, noe dette prosjektet har forsøkt å plassere horisontalt med filosofen, kunstneren, hoarden. La meg nå gjenta problemstillingen en siste gang:

*Hvilke premisser fra estetikken kan ligge til grunn for å utvikle en installasjon som vitner om sammenviklede agentiale krefter mellom mennesker og det mer-enn-menneskelige?*

Som nevnt ganske tidlig i teorikapitlet vender nymaterialistene seg mot materialiteten som finnes i maktrelasjoner mellom *legemer* (van der Tuin & Dolphijn, 2012, s. 21), og gjennom Bennetts tolkning av Spinozas konative legemer som alliansesøkende (2010, s. x), kan de agentiale kreftene til det mer-enn-menneskelige fremtre. I forlengelsen av, eller møtet med sammenviklede agentiale krefter vokste det frem et ønske om å belyse at det kanskje finnes noe mer der ute - eller snarere at det som er der ute finnes. Selve praksisen min å lage installasjonen har skjedd i kraft av en assemblage, det er ikke kun mine tanker som har vært i spill: “we reproduce [the assemblages] statements when we think we are speaking in our own name; (...) we speak in our own name when we produce its statement” (Deleuze & Guattari, 2005, s. 36). Det har ikke bare vært mine handlinger; når jeg og lysrøret i agentiale nettverk skaper ulike tanker, assosiasjoner og følelser, er det lysrørets agentiale kraft som er satt i spill. Ikke av seg selv, men i nettverk med meg. Dette kan vitne om hvordan de sammenviklede agentiale kreftene har påvirket meg, slik de kan komme til å virke på installasjonens betraktere - ikke på samme måte, men gjennom etablering av egne nettverk og assemblerer. Som Stern skriver, kan *din* egen subjektive opplevelse av et nå-øyeblikk kun oppleves av *deg* (2007, s. 63).

Jeg forstår den relasjonelle estetikk som en betydelig del av de estetiske premissene for den kunstneriske prosessen og installasjonen, og her menes det relasjonelle i utvidet forstand. De sammenviklede agentiale kreftenes relasjon seg imellom, mitt agentskap i relasjon til deres, og publikums møte med installasjonen og hverandre. Opplevelsen av sublimitet gjennom underliggjørende virkemidler presenterer et ytterligere estetisk premiss, men dette kan også ses på som et resultat av Latours aktørnettverk, Deleuze og Guattaris assemblage og Bennetts “agency of the assemblage” (2010, s. 24), eller for å trekke det i en annen retning; Cages kontemporære musikk som umiddelbar og nærmest kontinuerlig (1961, s. 44).

Det ferdige verket vil på mange måter ikke helt tilhøre meg - det skapes gjennom relasjonene i nettverket; assemblagens deltakere, som det mer-enn-menneskelige, meg og min lekende, improviserende *drift*, og publikum. Installasjonskunstverket vil ikke underkastes et komponistgeni, for å låne fra Valbergs tolkning av Cage (2011, s. 213), men skapes gjennom et slags samarbeid, i det kontemporære nået Cage fronter, hvor “(...) anyone making [contemporary music] no sooner finishes one of it than he begins making another” (1961, s. 44). Og var det ikke slik at kunst ikke er en flukt fra livet, men snarere en introduksjon til det? (Kostelanetz, 2003, s. 211).

Nå kan det kanskje virke som jeg gjentar meg selv, eller fremmer deler av prosjektets ønskede effekt til det kjedsommelige, men som et av mine avsluttende punkt ønsker jeg å trekke frem en del av Bennetts forord til boken *Vibrant Matter*:

I will turn the figures of “life” and “matter” around and around, worrying them until they start to seem strange, in something like the way a common word when repeated can become a foreign, nonsense sound. In the space created by this estrangement, a vital materiality can start to take shape. Or, rather, it can take shape again, for a version of this idea already found expression in childhood experiences of a world populated by animate things rather than passive objects. (Bennett, 2010, s. vii)

Jeg avslutter med et dikt av Olav H. Hauge, som bærer bud om noe som skal skje, noe som skal åpne seg, noe som skal oppdages.

## **DET ER DEN DRAUMEN**

Det er den draumen me ber på  
at noko vedunderleg skal skje,  
at det må skje –  
at tidi skal opna seg  
at hjarta skal opna seg  
at dører skal opna seg  
at berget skal opna seg  
at kjeldor skal springa –  
at draumen skal opna seg,  
at me ei morgonstund skal glida inn  
på ein våg me ikkje har visst um.

## Kildeliste

---

Agamben, G. (2016). *Midler uten mål: Notater om politikk*. Oslo: Cappelen damm

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, 28(3), 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (2. utg.). Duke University Press.

Beardsley, M. C. (2013). "Det estetiske synspunktet" fra *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.) *Estetisk teori: en antologi* (s. 434-450). Oslo: Universitetsforlaget

Benjamin, W. (2018). *Einveiskjøring; Barndom i Berlin - rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham, N.C: Duke University Press.

Bennett, J. (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. I J. J. Cohen (Red.) *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects* (s. 237-270). Punctum Books.

Bernstein, D. (2002). Cage and high modernism. I D. Nicholls (Red.) *The Cambridge Companion to John Cage* (s. 186-213). Cambridge University Press

Bille, M. & Sørensen, T. F. (2012). *Materialitet - en indføring i kultur, identitet og teknologi*. Samfundslitteratur.

Bishop, C. (2005). *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing.

Brooks, W. (2002). Music II: from the late 1960s. I D. Nicholls (Red.) *The Cambridge Companion to John Cage* (s. 128-148). Cambridge University Press

Burke, E. (2013). Fra A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.) *Estetisk teori: en antologi* (s. 32-42). Oslo: Universitetsforlaget

Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.

Connolly, W. E. (2013). The 'New Materialism' and the Fragility of Things. *Millennium*, 41(3), 399–412. <https://doi.org/10.1177/0305829813486849>

David Lynch Collection. (2021, 24. mai). *David Lynch: I know what things mean for me*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/vfdA2D1c1CU?t=40>

Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?* Verso.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (11. utg.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2013). "Persept, affekt og konsept" fra *Qu'est-ce que la philosophie*. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.) *Estetisk teori: en antologi* (s. 491-518). Oslo: Universitetsforlaget

De Man, P. (1970). Intentional Structures of the Romantic Image. I H. Bloom (Red.) *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* (s. 65-77). W. W. Norton & Company

Eliassen, K. O. (2016). *Foucaults begreper*. Oslo: Spartacus.



Eliasson, O. (27.11.2017). Olafur Eliasson on how his light installation at the National Gallery changes perceptions - in more ways than one. The Art Newspaper.  
<https://www.theartnewspaper.com/2017/11/27/olafur-eliasson-on-how-his-light-installation-at-the-national-gallery-changes-perceptions-in-more-ways-than-one>

Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12(1), 10–17.  
<https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge & the discourse on language*. New York: Pantheon Books.

Foucault, M. (1995). *Discipline & Punish: the Birth of the Prison* (2. utg). Vintage Books.

Foucault, M. (1997). The masked philosopher. I P. Rabinow (Red.) *Michel Foucault: Ethics: Subjectivity and Truth* (s. 321-328). New York: The new press

Gershon, I. (2010). Bruno Latour (1947 -). Academia

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Harvie, J. (2011). Democracy and neoliberalism in Art's Social Turn and Roger Hiorn's Seizure. *Performance Research*, 16(2), 113–123.  
<https://doi.org/10.1080/13528165.2011.578842>

Haynes, D. J. (2015). New Materialism? Or, The Uses of Theory. I R. Rothman & I. Verstegen (Red.) *The Art of the Real, Visual Studies and New Materialisms* (s. 8–26). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Holert, T. (2015). *The Sunshine State*. E-flux journal.

<https://www.e-flux.com/journal/61/60987/the-sunshine-state/>

Jung, C. G. (1969). *Psyakens verden*. Oslo: Cappelens Forlag

Kant, I. (2013). Kritikk av dømmekraften. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.) *Estetisk teori: en antologi* (s. 56-93). Oslo: Universitetsforlaget

Kjørup, S. (2011). Pleading for Plurality: Artistic and other kinds of research. I M. Biggs & H. Karlsson (Red.) *The Routledge Companion to Research in the Arts* (s. 24-43). Routledge.

Knudsen, N. K. (2015). Agambens kairologi:. *Slagmark - Tidsskrift for idéhistorie*, 2015(72), 109-126. <https://doi.org/10.7146/sl.v2015i72.107205>

Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with Cage*. London: Omnibus Press.

Latour, B. (1996). On actor-network theory: A few clarifications. *Soziale Welt*, 47(4), 369–381.

<https://transnationalhistory.net/interconnected/wp-content/uploads/2015/05/Latour-Actor-Network-Clarifications.pdf?fbclid=IwAR0u3SUW7E1jE7uDfPIA-HyjnFmdbXmI4HIB2j1uP0N9QjjLlnk0LpkxhHA>

Latour, B. (1999). *Pandora's hope : essays on the reality of science studies*. Harvard University Press.

Legeme. (2021, 7. november). I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/legeme>

Lyotard, J. F. (2013). "Det sublime og avantgarden" fra L'inhumain - Causeries sur le temps. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.) *Estetisk teori: en antologi* (s. 473-486). Oslo: Universitetsforlaget

Nesheim, E. (2004). *Musikkhistorie*. Norsk musikkforlag

Opsahl, C. P. (2001). *En fortelling om jazz*. Unipub.

Qvale, W. (2014). Samtidskunsten og det sublime. *Kunst Og Kultur*, 1, 2–13.

Radford, G. P. & Radford, M. L. (2005). Structuralism, post-structuralism, and the library: de Saussure and Foucault. *Journal of Documentation*, 61(1), 60–78.

<https://doi.org/10.1108/00220410510578014>

Ranciere, J. (2013). "Estetikken som politikk" fra *Malaise Dans L'Esthetique*. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.) *Estetisk teori: en antologi* (s. 533-550). Oslo: Universitetsforlaget

Rothman, R. & Verstegen, I. (2015). *The Art of the Real - Visual Studies and New Materialisms*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Schlosser, M. (2019). Notes on Agency. hentet fra <https://plato.stanford.edu/entries/agency/notes.html>

Schneider, R. (2015) New Materialisms and Performance Studies. *TDR/The Drama Review* 2015; 59: 4 (228), 7–17. doi: [https://doi.org/10.1162/DRAM\\_a\\_00493](https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00493)

Sjkløvsjø, V. B. (1991). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei (Red.) *Moderne litteraturteori: en antologi* (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget

Skei, H. H. (2018, 12. april). Poststrukturalisme. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/poststrukturalisme>

Spinoza, B. (2002). *Short Treatise on God, Man, and His Well-Being*. I M. L. Morgan (Red.) *Spinoza: Complete Works* (s. 31-107). Hackett Publishing.

Stern, D. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Stern, D. (2007). *Her og nå: øyeblikkets betydning i psykoterapi og hverdagsliv*. Oslo: Abstrakt forlag

Sælør, K. T., Klevan, T., & Sundet, R. (2019). Ensretting, standardisering og kunnskapsbasert praksis – autoetnografi som motstand? *Forskning og Forandring*, 2(2), 105–123. <https://doi.org/10.23865/fof.v2.1523>

Universitets- og høyskoleloven. (2005). Lov om universiteter og høyskoler (LOV-2005-04-01-15). Lovdata. <https://lovdata.no/lov/2005-04-01-15/§1-1>

Valberg, T. (2011). *En Relasjonell Musikkestetikk : Barn På Orkesterselskapenes Konserter, Nr 97*, VI, 306.

Valberg, T. (2012). Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk. *Skriftserie fra Senter for musikk og helse*.

van der Tuin, I, & Dolphijn, R. (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press Imprint.

Vera List Center. (2011, 24. september). *Jane Bennet. Powers of the Hoard: Artistry and Agency in a World of Vibrant Matter* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/29535247>

Williams, J. (2005). *Understanding Poststructuralism*. London: Routledge.

Østern, T. (2017). Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesia som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, Special issue: "Å forske med kunsten", Vol. 1