

Isbreer og estetikk

En objekt-orientert analyse av isbreer og hvordan de kommer til uttrykk i Knud Knudsens fotografier

Tiril Sofie Erdal

Kunsthistorie og visuelle studier
30 studiepoeng

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet



Isbreer og estetikk

En objekt-orientert analyse av isbreer og hvordan de kommer til uttrykk i Knud Knudsens
fotografier

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

Studieretning: Kuratering, kritikk og modernismens kulturarv

Universitetet i Oslo

Kandidat: Tiril Sofie Erdal

Veileder: professor Bente Larsen

Sammendrag

Knud Knudsen var en pioner i norsk fotohistorie som fotograferte minst 10 000 bilder og er kjent for å ha dannet bildet av det norske landskapet.¹ Bildene hans er skrevet mye om i norsk kunsthistorie, men isbrefotografiene hans er ikke forsket nok på. Med isbresmeltingen vi ser i samtiden har det oppstått et akutt behov for å studere disse gigantene som er i ferd med å gå tapt, både for å øke bevisstheten om isbreenes verdi og konsekvensene av klimaendringene.

Epistemologisk, er utgangspunktet for denne masteroppgaven i skjæringspunktet mellom estetikk og økokritikk, og argumenterer for en ontologisk likestilling, inspirert av Graham Harmans objekt-orientert ontologi. Masteroppgaven presenterer en tredelt tese. Den første delen adresserer den ekte isbreens ontologiske utilgjengelighet, den andre medieringen av isbreens sanselige kvaliteter og den tredje den estetiske opplevelsen av isbreene gjennom Knud Knudsens fotografier.

Ved å anvende OOO i analysen av fotografiene til Knudsen, konkluderer jeg med at fotografiene og isbreene er begge ekte objekter med ekte kvaliteter som eksisterer i sin egen rett, og blir tilgjengelige for en bevissthet eller betrakter gjennom sanselige objekter med tilhørende sanselige kvaliteter. Oppgaven argumenterer for fotografiernes evne til å både materialisere isbreenes sanselige kvaliteter og gjennom deres estetikk, gi oss en opplevelse av å komme nærmere de ekte isbreene. Ifølge Harman oppstår estetikk som et resultat av en rift mellom det ekte objektet og dets sanselige kvaliteter. Dette leder til at betraktere som lever seg inn i bildene kan feste seg til det ekte objektet.² Knud Knudsens isbrefotografier er taktile, underlige, rytmiske og kan vekke sanselige erfaringer utover det rent visuelle, de viser isens *isethehet*.

¹ Neil Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», i *Norsk Fotohistorisk årbok : 1985/86*, redigert av Roger Erlandsen. (Oslo: C. Huitfeldt Forlag A.S, 1987), 45, og Robert Meyer, «The Primal Landscapes of Knud Knudsen», i *The Frozen Image : Scandinavian Photography*. Oversatt av J. R. Christophersen. (Minneapolis: Walker Art Center, 1982), 26.

² Harman, *Object-oriented Ontology*, 85 og 88.

Forord

Jeg vil rette en stor takk til veilederen min, professor Bente Larsen for mange inspirerende samtaler, konstruktive kommentarer og for at å ha introdusert meg til Graham Harmans objekt-orienterte ontologi.

Takk til kuratorene Susanne Østby Sæther og Caroline Ugelstad ved Henie Onstad Kunstsenter for veiledningen med utstillingsrapporten til masteroppgaven, *ALBEDO — Smeltende isbreer i historisk fotografi og samtidskunst*. Takk til Morten Heiselberg og Synnøve Vik ved Universitetsbiblioteket i Bergen, og Hege Oulie, kurator ved Preus Fotokunstmuseum for engasjerende arkivbesøk hvor jeg fikk undersøke isbrefotografier av Knud Knudsen fra samlingene deres.

Takk til de dyktige kunshistorieprofessorene jeg har hatt gjennom studiene og kunsthistorielærerne på Oslo By Steinerskolen og Rudolf Steinerskolen i Oslo.

Tusen takk til studievenner og kollegaer på Astrup Fearnley Museet og Høstutstillingen for at dere er fantastiske nerder som jeg lærer masse av.

Til slutt vil jeg takke mamma, pappa, Aurora og bestemor for all kjærighet, entusiasmen for kunst, nysgjerrighet og tilbakemeldinger på teksten. Tusen takk til Husam for all støtte, inspirasjon og for å ha lyttet tålmodig til lange monologer om isbreer.

Oslo, 10. desember 2023

Tiril Sofie Erdal

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	I
Forord.....	II
Innledning.....	1
Introduksjon.....	1
Formål.....	2
Problemstilling.....	2
Tese.....	2
Undersøkelsesmaterialet.....	3
Objekt-orientert ontologi.....	4
Oppgavens oppbygning.....	5
Tidligere forskning og avgrensning.....	6
Graham Harmans objekt-orienterte ontologi.....	8
Immanuel Kant.....	12
OOO og kunst.....	13
Det estetiske objektet som «inwardness».....	14
Rift mellom ekte objekter og sanselige kvaliteter.....	15
Teater.....	16
Compound.....	19
Autonomi.....	19
Fotografiet og det sanselige objektet.....	21
Objekt-orientert analyse av Knud Knudsens isbrefotografier.....	26
Det ekte objektet: motivet/isbreene.....	27
De sanselige kvalitetene: gjennom mediet/fotografi.....	28
Estetikk: Knud Knudsens isbrefotografier.....	33
Samtidens kontekst, isbresmelting.....	38
Avslutning.....	40
Litteraturliste.....	44
Appendix I.....	47
Appendix II.....	63

Innledning:

Introduksjon

Ifølge ny forskning publisert i Science vil halvparten av verdens isbreer smelte bort innen 2100, selv om vi møter 1,5 C°-målet fra Parisavtalen. Om global oppvarming fortsetter i dagens hastighet (mot 2,7 C°), vil 68% av verdens isbreer smelte innen 2100.³ På midten av 1800-tallet, var derimot isbreene i vekst i det som kalles den lille istid. Samtidig økte også fotografiet i popularitet og omfang. Fotografen som er kjent for å ha dannet bildet av det norske landskapet og som kartla store deler av Norge fra Lindesnes til Nordkapp, Knud Knudsen, var særlig interessert i å fotografere isbreer.⁴ Knud Knudsen var en pioner som fotograferte minst 10 000 bilder med både våtplate og tørrplatteteknikk.⁵ Universitetsbiblioteket i Bergen har en stor, godt bevart og lett tilgjengelig samling av disse i deres digitale arkiv, Marcus. Billedsamlingen etter Knudsen er et rikt og viktig materiale, som det er forsket mye på i kontekst av 1800-tallets landskapstradisjon, det sublimе og det norske landskapet. Et unntak her er isbrefotografiene hans, som kun har blitt dyptgående behandlet i en 11 siders artikkel av Neil Morgenstern.⁶ Denne berører ikke isbreene som et objekt som er i ferd med å forsvinne, eller i særlig stor grad fotografienes materialisering av isbreene. Denne masteroppgaven er derfor dedikert til isbrefotografiene til Knud Knudsen. Oppgaven argumenterer for deres evne til å både materialisere isbreenes sanselige kvaliteter og gjennom deres estetikk, gi oss en opplevelse av å komme nærmere isbreene. Det er et akutt behov for å studere disse gigantene som er i ferd med å gå tapt, både for å øke bevisstheten om isbreenes verdi og konsekvensene av klimaendringene.

Knud Knudsens isbrefotografier er taktile, underlige, rytmiske og kan vekke sanselige erfaringer utover det rent visuelle, de viser isens *isethehet*. Bildene skiller seg fra de vanlige romantiske landskapsmaleriene og fotografiene fra hans samtid. I motsetning til de typisk romantiske landskapsbildene, hvor isbreen observeres i en fjellside eller en dal, fotograferer Knudsen isbreene helt nært. Han går til tider så nært at bildene blir obskure og det eneste vi ser er isens materialitet.

³ Rounce. «Global glacier change in the 21st century».

⁴ Robert Meyer, «The Primal Landscapes of Knud Knudsen», 26.

⁵ Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 45.

⁶ Ibid.

Formål

Denne masteroppgaven har som formål, med utgangspunkt i Graham Harmans objekt-orienterte ontologi (forkortelse: OOO, uttales «trippel O»), å analysere Knud Knudsens isbrefotografier. Vekten vil bli lagt på forholdene mellom isbreene, sansning, estetikk og medieringen av isbreene gjennom fotografi.

Den eskalerende smeltingen av verdens isbreer, den forsterkende effekten dette har på det globale klima og isbresmeltingen som et kraftfullt tegn i tiden, gjør Knud Knudsens isbrefotografier til et interessant og viktig materiale å undersøke og diskutere ut ifra aktuelle ontologiske diskusjoner. Fotografiene utgjør et stort, tidlig og godt bevart materiale fra et tidspunkt hvor isbreene var voksende. Knud Knudsen var en særdeles teknisk dyktig fotograf, og er anerkjent i norsk kunsthistorie som fotografen som dannet bildet av det norske landskapet, med sterke og nyskapende komposisjoner som også har inspirert senere fotografer. Bildene har en estetisk, så vel som en dokumentarisk verdi. De viser isbreenes særegne kvaliteter og har en helt spesiell betydning i dag i kontekst av isbresmeltingen, de globale klimaendringene og nyere ontologiske diskusjoner, hvor antroposentriske måter å forstå verden blir kritisert. Jeg ser objekt-orientert ontologi som særlig relevant for analysen av brebildene, på bakgrunn av at det menneskelige og det ikke-menneskelige er ontologisk likestilt. OOO åpner også for verdifulle nye perspektiver i analysen av fotografiets mediering av motivet og bildenes estetiske uttrykk.

Problemstilling

Masteroppgavens problemstilling er knyttet til å forstå hvordan objekter, og spesifikt isbreer eksisterer, og hvordan vi kan sanse dem. Hvordan skiller Knud Knudsens fotografier av isbreer seg fra isbreene og kommer isbreens egenart til uttrykk i Knud Knudsens fotografier?

Tese

For å svare på de foregående spørsmålene tar jeg utgangspunkt i en tredelt tese. Tesen er at Knudsens isbrefotografier, i lys av Graham Harmans OOO, kan ses som en representasjon av de følgende tre punktene. For det første: det ekte objektet og dets ontologiske utilgjengelighet for

mennesket. For det andre: det sanselige objektet, hvor isbreens sanselige kvaliteter blir tilgjengelig for oss gjennom fotografiet (som er et resultat av at kameralinsen har fanget lyset som isbreen har reflektert). For det tredje: den estetiske erfaringen av isen. Analysen av Knud Knudsens isbrefotografier fokuserer på hvordan fotografiene representerer *isen i seg selv* i sin ontologiske utilgjengelighet og *isen for oss: noumena og phenomena*, og hvordan Knudsen åpner for en estetisk erfaring av isen med fotografiene sine.

Undersøkellesmaterialet

Det er som nevnt bevart ca. 10 000 bilder av Knud Knudsen. Disse er hovedsaklig av landskap, men også ulike mennesker, bygninger, veier og gjenstander, mm.. Et søk i Marcus på «Knud Knudsen isbre» gir 410 treff. Disse viser isbreene nærmere og på avstand med en oversikt over hele, både med og uten mennesker.

Isbreer var et populært motiv i Knudsens samtid og ble ofte malt eller fotografert på avstand og med et menneske i forgrunnen for å fremheve isbreenes voldsomme størrelse og sublimitet. Menneskene i disse bildene blir kalt *staffasjefigurer* og hadde som funksjon å vise målestokk. Knud Knudsen har i flere tilfeller fotografert det samme motivet to ganger: en gang med en person i forgrunnen og en gang uten. Det ville vært interessant å diskutere dette og hvilken rolle mennesket, *staffasjefiguren* har i isbrefotografiene til Knud Knudsen, men denne masteroppgaven handler ikke om det sublimе eller naturen som en motsetning til det menneskelige, men derimot isen som materie og objekt. Fotografiet til Knudsen *Parti ved Bondhusbræen i Kvindherred*, fra ca. 1870, avbilder isbreen på avstand på en måte hvor hele isbreen og fjellene på hver side er synlig. Et nesten helt likt bilde ble fotografert av Bergens første fast etablerte fotograf Marcus Selmer. Det ligner også på et stort omfang romantiske representasjoner fra samtiden, et tema som det alt er forsket mye på.

Nærbildene av isbreene er undersøkelsesmaterialet i denne oppgaven. Begrunnelsen for avgrensningen av materialet er tesens fokus på isbreenes ontologiske tilbaketrukkethet, medieringen av isbreene gjennom fotografi og opplevelsen av nærhet til den ekte isbreen gjennom Knudsens fotografiers estetikk. Jeg ønsker å rette fokuset mot de taktile nærbildene av isbreene og ser isbreenes sanselige karakter ikke bare som et motiv, men i sentrum av disse fotografienes estetikk.

Noen av bildene går helt nært isbreene og ofte så nært at bildet fremtrer som en abstraksjon. Oppgaven diskuterer isens materialitet i bildene, og hvordan Knudsen på levende vis representerer isbreenes egenart. Knudsens fotografier er utgangspunktet for diskusjonen av sansningen av isbreene, deres ontologiske tilbaketrakkethet og den estetiske erfaringen av isbreene. Med andre ord: den estetiske opplevelsen av isbrefotografiene, isbreene i seg selv, og sansningen av isbreenes sanselige kvaliteter: både i møte med isbreene og fotografiene til Knudsen. Fotografiene tolkes her gjennom objekt-orientert ontologi, som en parallell til sansningen av isbreens sanselige kvaliteter. Isbreenes fysiske fravær fra fotografiene, men referentielle nærvær, vil videre sammenlignes med det ekte objektets ontologiske utilgjengelighet i OOO og inntrykket sansning kan gi av en direkte tilgang til objektet. Når man ser på fotografier er det, som Barthes beskriver i *Camera Lucida*, lett å tenke at man ser på *det som er avbildet*, selv om vi i realiteten kun ser avtrykket av lyset som motivet har reflektert, fanget av et kamera og gjengitt med hjelp av kjemiske og mekaniske prosesser på fotopapiret.⁷ Fotografiene til Knud Knudsen er ikke *isbreene*, men *fotografier av isbreer*. På lignende vis vil forholdet mellom isbreen og opplevelsen av den her bli diskutert med utgangspunkt i objekt-orientert ontologi, som hevder at alle objekter er ontologisk utilgjengelig.

Harmans objekt-orienterte ontologi åpner for at den engasjerende estetiske erfaringen kan gi en opplevelse av å få en personlig tilgang til objektet, i dette tilfellet *isbreen*. Fotografiene til Knud Knudsen kan på den måten gi en opplevelse av at bildene vekker andre sanser enn bare det visuelle. Vi kan nesten kjenne isens kulde, kraft, tekstur og sakte bevegelse. Ifølge OOO spiller betrakterne en aktiv rolle i estetikk. Samtidens betraktere kan dermed gi bildene en ny betydning i dagens kontekst, hvor bildene kan oppleves som melankolske ettersom vi vet at isbreene smelter. Den tredelte tesen diskuteres med utgangspunkt i OOO, basert på det nevnte materialet hvor isbreene som objekt er i sentrum av analysen.

Objekt-orientert ontologi

Epistemologisk, er utgangspunktet for denne masteroppgaven i skjæringspunktet mellom estetikk og økokritikk. Flere nyere forfattere innen ulike anti-antroposentriske filosofiske retninger vektlegger estetikk i filosofiske refleksjoner rundt tilnærmelsen av nye måter å forstå verden på hvor hierarkiet mellom det sansende mennesket og den sansede naturen oppløses.

⁷ Roland Barthes, *Det Lyse Rommet : Tanker Om Fotografiet*, overs. Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax Forlag, 2001), 15.

Objekt-orientert ontologi er en radikal ny flat ontologi som har fått stor oppmerksomhet for blant annet sin tilnærming til og vektlegging av estetikk. Estetikk spiller en avgjørende rolle ved å etablere ulike virkelighetsforståelser og persepsjoner av verden og er også, av grunner jeg vil forklare senere i denne oppgaven, veldig viktig for OOO. Denne oppgaven tar derfor særlig for seg Harmans teorier om sansning og estetikk. Jeg vil diskutere OOOs «Quadruple Object», og det Harman beskriver som det teatralske i OOOs estetikk og menneskets rolle i møte med kunst. Graham Harmans bok *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (2018), er den første omfattende boken om OOO og gir et overblikk over OOOs teorier, begreper, inspirasjon, ulike forfatteres tilnærminger til OOO og relevans for ulike felt.⁸ I kapitlet «Aesthetics Is the Root of All Philosophy», forklarer Harman den sentrale rollen til estetikk for OOO og hvordan kunst forstås ontologisk i OOO.

Dette kapitlet og den første boken om kunst og OOO, *Art + Objects* (2019) av Graham Harman er særlig sentrale i denne masteroppgaven. Med Harmans estetikk som utgangspunkt, tar denne oppgaven for seg hvordan isbreer eksisterer i seg selv, hvordan vi sanser isbreer i motsetning til fotografier av dem og den estetiske opplevelsen av Knud Knudsens isbrefotografier. OOO vil videre være utgangspunktet for å besvare oppgavens problemstilling om hvordan isbreenes egenart kommer til uttrykk i isbrebildene til Knudsen.

Oppgavens oppbygning

Oppgaven starter med en presentasjon av Graham Harmans objekt-orienterte ontologi. Denne delen av oppgaven tar for seg noen sentrale begreper som *ontologi*, *noumena* og *phenomena*, og presenterer Harmans «Quadruple Object», etterfulgt av en presentasjon av OOOs estetikk. Oppgaven vil så diskutere hvordan det analoge fotografiet kan forstås i lys av OOOs sanselige objekt, med utgangspunkt i Emanuele Coccias *Sensible life: A Micro-ontology of the Image* og Roland Barthes *Camera Lucida*. Coccias ontologi berører temaer som er sentrale for flere samtidige filosofiske debatter, og er sentrert rundt det sanselige som et ontologisk separat rom som eksisterer mellom det sansende subjektet (det mentale) og det sansede objektet (det materielle).⁹

⁸ Graham Harman, *Object-oriented Ontology : A New Theory of Everything*, (London: Penguin Random House, 2018), 255.

⁹ Emanuele Coccia, *Sensible Life : A Micro-ontology of the Image*, overs. Scott Alan Stuart, (New York: Fordham University Press, 2016), vii og xiii.

Oppgavens andre del tar for seg hvordan isbrefotografiene til Knud Knudsen kan forstås i lys av objekt-orientert ontologi. Billedanalysen er videre delt i tre. De to første delene tar for seg opplevelsen av å få tilgang til tingen-i-seg-selv, isbreen, i møte med *phenomena*, den sanselige isbreen — som en parallell til opplevelsen av å observere det avbildede motivet i et fotografi, fremfor fotografiet. Vi kan få en opplevelse av å se Buerbreen, selv om vi i realiteten ser et bilde av Buerbreen. Den tredje delen av diskusjonen tar for seg isbrefotografiene til Knudsen som estetiske objekter i lys av estetikken til Graham Harman's OOO. Ifølge Harman skjer det en rift mellom det ekte objektet og det sanselige objektets kvaliteter i kunst, som leder til en teatralisk modus hvor betrakteren tar rollen som det ekte objektet. Analysen vil videre ta for seg hvilke konsekvenser dette har for isbrefotografiene til Knud Knudsen.

Tidligere forskning og avgrensning

Knud Knudsen beskrev dessverre aldri fotografiene sine selv, men det er bevart et stort arkiv med brev etter ham, så vi har god kjennskap til biografien hans og det har blitt skrevet mye om han i norsk kunsthistorie. Det har blitt skrevet mye om bildene til Knudsen fra et nasjonalromantisk perspektiv, fototeknikkene han brukte, biografien hans, bildene hans av folkeliv og drakter, veiene, by- og landskapsbildene, bildene hans som kommersielle turistfoto, og hans systematiske fotografiske registrering av den norske topografien.

Fotohistorikeren Robert Meyer har skrevet flere tekster om bildene til Knud Knudsen og ønsket å fremme fotografiene hans som kunstneriske og som noe som i stor grad dannet bildet av det norske landskapet.¹⁰ Knudsen har også blitt løftet frem som en av de nasjonale fotografheltene av Larsen og Lien, på linje med med Marcus Selmer, (svensken) Axel Lindahl og Anders Beer Wilse.¹¹ Axel Lindahl fotograferte også mange nærbilder av isbreer. I noen tilfeller ligner disse så mye på Knudsens fotografier at det kan være vanskelig å se forskjell. Flere av disse er like interessante som Knud Knudsen bildene, men Knudsen startet å fotografere disse motivene og ble anerkjent for dem først. På grunn av omfanget av fotografiene til Knudsen, og at han i mindre grad inkluderte mennesker i bildene, beskriver jeg kun bildene til Knudsen i denne oppgaven. Knudsen var også

¹⁰ Meyer og Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen*, 36, 21 og 38.

¹¹ Peter Larsen og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie : Frå daguerreotypi til digitalisering*. Samlagets bøker for høgare utdanning. (Oslo: Det Norske Samlaget, 2007), 82.

allerede en anerkjent fotograf og hadde vært aktiv i over tjue år da Lindahl flyttet til Norge. Det er derfor sannsynlig at Lindahl studerte bildene til Knudsen og brukte dem som inspirasjon.¹²

Isbreer i kunsten har tidligere vært forsket på i stor grad i kontekst av romantikken og det sublime, og har nå i nyere tid blitt et populært motiv i samtidskunsten. Isbreer har også blitt diskutert i kontekst av klimaendringene, sansning, relasjonell estetikk og temporalitet. Et sentralt eksempel på isbreers tilstedeværelse i samtidskunsten er Olafur Eliassons *Ice Watch*. Eliassons installasjoner med isbreis har fått stor oppmerksomhet og har også blitt skrevet om i kontekst av nyere teorier som problematiserer menneskets opphøyde posisjon i modernistiske verdensforståelser. To sentrale økokritiske teoretikere som Olafur Eliassons verk har blitt diskutert i kontekst av er de OOO-tilknyttede forfatterne Timothy Morton og Bruno Latour. Mange av de aktuelle teoretiske diskusjonene rundt Olafur Eliassons isinstallasjoner er også relevante i diskusjonen av Knud Knudsens isbrefotografier.

Flere av de nyere teoretikerne som jobber med økokritiske perspektiv har et felles mål om å kritisere antroposentrisme og dekonstruere natur/kultur dikotomier i modernistiske ontologier. Noen sentrale eksempler på dette er Bruno Latours aktør-nettverksteori, Jane Bennetts vitale materialisme og objekt-orientert ontologi.¹³ Utenom Harmans bøker, er de viktigste tidlige publikasjonene i forbindelse med OOO skrevet av Ian Bogost og Levi R. Bryant, og senere også Timothy Morton.¹⁴ Disse har et felles mål om å flate ut det kantianske skillet mellom mennesket og resten av verden, men med ulike metoder. En forenklet forklaring av hvordan noen av de mest sentrale forfatterne innen disse nye ontologiene ønsker å gjøre dette på er: Bruno Latour og Jane Bennett ved å distribuere agens, Timothy Morton ved å hevde at konseptet *natur* er ideologisk konstruert, og Graham Harman ved å fjerne konseptet *subjekt* og hevde at verden består av objekter som er ontologisk likestilt.¹⁵

Det som gjør Graham Harmans OOO særlig relevant i analysen av isbrefotografiene til Knudsen, er OOOs ontologiske fokus på tingene-i-seg-selv og likestilling av det menneskelige og det ikke-

¹² Hanne Holm-Johnsen, «Fjellet i fotografiet: Fra oppdagelse og temming til estetisk objekt og begjær». I *Fjellet i norsk kunst : Oppdagelse, Formasjon, Visjon*, redigert av Karin Hellandsjø. (Høvikodden: Henie Onstad Kunstsenter, Labyrinth Press, 2008), 106.

¹³ Graham Harman, *Art and Objects*, (Cambridge: Polity Press, 2019), 8.

¹⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 221.

¹⁵ Stokken, «Økologisk Estetikk», 12.

menneskelige. OOO åpner for interessante nye perspektiver både om fotografiens estetikk og mediering av isbreene, og ved ontologisk å vie like mye oppmerksomhet til isbreene som mennesker. Denne masteroppgaven analyserer derfor isbreene som de fremstilles i Knud Knudsens isbrefotografier med utgangspunkt i Harmans objekt-orienterte ontologi.

Graham Harmans objekt-orienterte ontologi

Epistemologisk, tar denne masteroppgaven utgangspunkt i Graham Harmans *objekt-orienterte ontologi*. Graham Harman utarbeidet begrepet i 1999 og er bevegelsens mest sentrale aktør.¹⁶

OOO er en radikal og ambisiøs teori. Harman hevder med OOO, inspirert av den antikke filosofen Sokrates, at vi ikke kan vite noe om verden. Harman anser Sokrates (469-399 f.Kr) som historiens første filosof, som stilte spørsmål, men aldri var noen sin lærer. OOO vektlegger filosofi i dets opprinnelige betydning *philosophia*, «kjærlighet til visdom».¹⁷ Filosofi handler for OOO ikke om å vite, men å stille spørsmål og søke kunnskap. Kunst og estetikk, som jeg vil komme inn på senere, har derfor en viktig posisjon i OOO.

Ontologi er grenen innen filosofi som tar for seg virkeligheten og hva som eksisterer. Ontologi tar ikke for seg spesifikke ting, men mulighetene for eksistens på et mer grunnleggende, eller fundamentalt plan, og forholdet mellom virkeligheten og menneskelig bevissthet.¹⁸¹⁹ «Ontologi» ligner svært mye på den filosofiske termen «metafysikk», så mye at Harman selv bruker dem synonymt. Både «ontologi» og «metafysikk» refererer ifølge Harman til hvordan virkeligheten er strukturert.²⁰ Objekt-orientert ontologi er *en teori om alt*.²¹ OOO behandler med andre ord alle objekter i utgangspunktet likt, i stedet for å anta at det kreves helt ulike ontologier for ulike former for objekter.²²

¹⁶ Stokken, «Økologisk Estetikk», 8.

¹⁷ Harman, *Object-oriented Ontology*, 6.

¹⁸ Buchanan, Ian. "ontology." In *A Dictionary of Critical Theory*. : Oxford University Press, 2018. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-494>.

¹⁹ Matthews, John A., ed. *Encyclopedia of Environmental Change*. 3 vols. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Ltd., 2014. <https://doi.org/10.4135/9781446247501>.

²⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 12 og 13.

²¹ Som vi ser i tittelen til den mest omfattende boken om objekt-orientert ontologi: *Object-oriented Ontology: A Theory of Everything*.

²² Harman, *Object-oriented Ontology*, 54.

Objekt-orientert ontologi er en ontologisk flat teori, som går vekk fra skillet mellom objekter og subjekter, og ser verden som utelukkende bestående av objekter. Ifølge OOO finnes det to typer objekter og to typer kvaliteter. Det er *ekte objekter* og *sanselige objekter*, og *objekter* og *dets kvaliteter*.²³ Sanselige objekter eksisterer for OOO kun i en relasjon med et ekte objekt, i motsetning til ekte objekter som eksisterer uavhengig av om de har en påvirkning på noe annet. Ekte objekter har aldri noen direkte kontakt for OOO. De har kun indirekte relasjoner gjennom de sanselige objektene. Objektene kvaliteter er også for OOO, karakterisert som enten ekte eller sanselige.²⁴ Harman illustrerer dette med et tankekart over det han kaller «The Quadruple Object». (fig. 1)

Objekt-orientert ontologi baserer seg på to hovedakser i verden. Den første er objekters *tilbaketrekning*. Dette er den mest kjente, men er vanligvis ignorert av både OOOs kritikere og mange av de som støtter OOO.²⁵ Et bål er for eksempel tilgjengelig for oss, så vel som en kopp kaffe, en strand eller en blyant, men disse objektene er også mer enn det som er tilgjengelig for oss. Objekter er for OOO alltid tilbaketrasket og aldri direkte tilgjengelig.²⁶ Harman argumenterer for dette poenget basert på teorien til Heidegger (1889-1979) om at alle objekter er gjensidig «withdrawn». Til tross for hvordan vi kan oppfatte verden, kan ikke objekter ha direkte kontakt med hverandre for Harman. Ekte objekter trenger derfor en tredje term eller noe som medierer dem for at det kan oppstå en kontakt.²⁷ Sanselige objekter er for OOO det som er tilgjengelig for oss, mens de ekte objektene kun kan hentydes til i en indirekte forstand.²⁸

OOO sitt andre og ofte glemte skille mellom objekter og deres kvaliteter går imot den populære empiristiske tendensen fra David Humes filosofi, hvor et objekts sammenlagte kvaliteter blir behandlet som objektet. Humes teori kalles «bundle-theory of objects» og definerer objekter på en måte hvor de er begrenset til å være *korrelatorene* til mulig kunnskap, hvor objektet er det samme som dets kvaliteter.²⁹ Harman er kritisk til Humes teori og vektlegger i stedet at et objekts kvaliteter

²³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 160.

²⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 9.

²⁵ Harman, *Art and Objects*, 12.

²⁶ Harman, *Art and Objects*, 1.

²⁷ Harman, *Object-oriented Ontology*, 12, og Harman, *Art and Objects*, 1.

²⁸ Harman, *Art and Objects*, 2.

²⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 76.

ikke er det samme som objektet. Objektet «eple» er for Harman ikke bare et samlebegrep for en rekke fysiske kvaliteter, som rødt, søtt og rundt.

I naturvitenskaplig forskning er det særlig vektlagt å beskrive objektets kvaliteter, f.eks. hva en nøytronstjerne består av. Flere av modernitetens filosofer og filosofer i dag ønsker også ifølge Harman å bruke en slik bokstavelig tilnærming i filosofi. OOO skiller derimot mellom *objektet* og dets *kvaliteter*. I de fleste situasjoner trenger vi ikke å skille mellom objekter og deres kvaliteter, men i kunst og filosofi er det av stor betydning.³⁰

Den filosofiske grenen fenomenologi, som ble etablert av den tyske filosofen Edmund Husserl i 1900, var den første som beveget seg vekk fra «Bundle»-teorien. Husserl viste at erfaring handler om *objektene* man erfarer, ikke hovedsakelig *innholdet*. Objektet, «eple», forblir det samme om man snur det rundt og rundt og kanskje også kaster det opp i lufta og tar den imot. Det vil vise ulike kvaliteter ved eplet, men vi vil likevel ikke hevde at: «This bundle of applish qualities is 87 per cent similar to what I was seeing three seconds ago, and therefore I conclude that the family resemblances between them are sufficient to refer to all of these images loosely as «the same apple».»³¹ Ifølge Husserl er Humes «bundle of qualities» bare en rekke tilfeldige kvaliteter som er i endring, mens objektet forblir det samme.³² Dette viser oss skillet til Harmans OOO mellom det *sanselige objektet* og det *sanselige objektets kvaliteter*, hvor førstnevnte er varig og sistnevnte er i endring. For Harman kan ikke *objektet* begrenses til en oppsamling av kvalitetene sine, men er et varig objekt i sin egen rett, som skiller seg fra de ulike karakteristikkene den vil ha i ulike øyeblikk.³³

Harman støtter denne delen av Husserls filosofi, men Husserl delte ikke Harmans interesse for den tilbaketrukne tingen-i-seg-selv. For Husserl var det en absurd tanke at det kan finnes et objekt som ikke er korrelatoren til en form for bevissthet. Den tenkende bevisstheten eksisterer for Husserl, men havet, sola, bokstaven «a», og alle andre objekter eksisterer kun i korrelasjon med en bevissthet (eller flere).³⁴ Med Husserls fenomenologiske tilnærming, kan tingene observeres direkte i sin essensielle form gjennom tydelig observasjon eller en riktig intellektuell holdning.³⁵ Dette er

³⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 75.

³¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 76 og 77.

³² Harman, *Object-oriented Ontology*, 77.

³³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 78 og 79.

³⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 77.

³⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 78.

ikke tilfellet i OOO, hvor en hver bevissthet eller betrakter også blir ansett som et objekt. Harman skiller på lik linje med Husserl mellom det *sanselige objektet* og det *sanselige objektets kvaliteter*, men i motsetning til Husserl skiller Harman også mellom tingene-i-seg-selv og sanselige objekter. Disse to aksene: *ekte objekter* og *sanselige objekter*, og *objektet* og *dets kvaliteter*, danner den firedelte strukturen som er rammeverket til OOO.³⁶

Som nevnt, er verden ikke satt sammen av subjekter og objekter for OOO, men kun objekter. «Objekter» har derfor en viktig rolle for OOO og forstås i en mye bredere forstand enn som kun solide materielle ting. Ifølge objekt-orientert ontologi kan alt regnes som objekter så lenge det følger to kriterier. Det må for det første ikke kunne reduseres nedover til sine komponenter, og for det andre ikke bli begrenset oppover til sine påvirkninger. Isbreer kan f.eks. ikke defineres for OOO ved å redusere dem til hva de består av: H₂O i fryst tilstand, eller påvirkningene deres i verden: de har en kjølede effekt, lagrer vann, former landskapet og reflekterer lys og varme osv. Begrepene fra OOO for disse to formene for reduksjon er «undermining» og «overmining», og kombinasjonen av dem begge er «duomining». Det finnes ifølge Harman to måter å forklare hva noe er. Vi kan beskrive hva det gjør eller hvilke påvirkninger det har (overmining), hva det består av (undermining), eller begge deler (duomining). Dette er de grunnleggende formene for kunnskap vi har og må ikke undervurderes, men gir ikke tilgang til objektet-i-seg-selv.³⁷

OOO fokuserer på objektet i sin egen rett, i stedet for objektets komponenter eller eksterne påvirkninger.³⁸ Objektets egenart blir dermed vektlagt og ikke dets relasjoner, i motsetning til de relasjonelle trendene i mye av samtidens filosofi og kunst. Et eksempel på vektlegging av det relasjonelle i filosofi er den franske filosofen Bruno Latours aktør-nettverk teori og et eksempel fra samtidskunst er Olafur Eliassons relasjonelle estetikk. Det «relasjonelle» er her forstått av Harman i den forstand at et kunstverk (eller et hvilket som helst objekt) er definert av sine relasjoner; både dets kontekst og dets egne «interne relasjoner».³⁹ Harmans vektlegging av ekte objekter som autonome, som kun blir tilgjengelig gjennom sanselige objekter, er særlig interessant i analysen av isbreene. Smeltingen av isbreene i samtiden leder ikke bare til konsekvenser for menneskeheten,

³⁶ Harman, *Art and Objects*, 12.

³⁷ Harman, *Art and Objects*, 2.

³⁸ Ibid.

³⁹ Harman, *Art and Objects*, 3.

men også tap av et landskap med en egenverdi. Isbreen som et ekte objekt med en autonomi og medieringen av den gjennom Knud Knudsens fotografier er derfor sentralt i denne masteroppgaven.

Immanuel Kant

Harman tar med OOO avstand fra det fundamentale skillet mellom subjekter og objekter i moderne vestlig filosofi, som har røtter i Immanuel Kants filosofi, med menneskets tanker på den ene side og alt annet (a.k.a. «verden») på den andre. Harman er kritisk til dette og følger Latour sin tolkning av modernitet. Latour er kjent som den største kritikeren av modernitet og beskrev i *We Have Never Been Modern* at modernitet streber mot å holde mennesket isolert fra resten av verden.⁴⁰

OOO støtter derimot det sentrale skillet i Kants filosofi mellom tingene-i-seg-selv og det som er sanselig. Kant argumenterte i sin filosofi for at mennesker har moralsk verdi og agens på bakgrunn av at han skilte mellom *phenomena* og *noumena*.⁴¹ *Noumena* er tingene-i-seg-selv og vil aldri bli direkte tilgjengelig for mennesker. *Phenomena*, derimot, er tilgjengelig for menneskelig erfaring. Dette er alt vi kan sanse, bruke, interagere med og tenke på. Kant har hatt og har fremdeles en stor innflytelse på filosofi, men det er ifølge Harman kun et lite antall filosofer som støtter denne sentrale delen av hans filosofi. OOO er en av de store unntakene og legger vekt på eksistensen av den utilgjengelige *noumena*, eller tingene-i-seg-selv.⁴² Vi har ifølge Harman hverken tilgang til plastikkposer-i-seg-selv eller mennesker-i-seg-selv, men vi kan møte dem «phenomenally».

OOO legger også til noe viktig i denne sammenhengen. Ting-i-seg-selvs tilbaketrukkethet gjør ikke bare at verden ikke er direkte tilgjengelig for mennesket. Det har også konsekvenser for de kausale relasjonene mellom det ikke-menneskelige.⁴³ Alle ting-i-seg-selv er for OOO tilbaketrukket og aldri direkte tilgjengelige for hverken mennesker eller ikke-mennesker.

⁴⁰ Harman, *Art and Objects*, 6.

⁴¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 67.

⁴² Harman, *Object-oriented Ontology*, 68.

⁴³ Harman, *Art and Objects*, 12.

Korrelasjonisme er en form for filosofi som tar utgangspunkt i menneske-verden interaksjoner.⁴⁴ Moderne filosofi fra Descartes og Kant er ifølge Harman karakterisert av en usannsynlig taksonomi hvor menneskelige tanker er satt opp mot alt annet i universet. Ifølge Kant kan vi ikke snakke om mennesker uten verden eller verden uten mennesker, uten en form for korrelasjon mellom dem.⁴⁵ Harman hevder også at sanselige objekter og deres kvaliteter kun eksisterer som korrelatoren til et ekte objekt, som kan være et menneske, men ikke nødvendigvis. Ekte objekter og deres kvaliteter eksisterer derimot i sin egen rett.⁴⁶ Dette skillet er sentralt for OOO. De *ekte* objektene er objekter som eksisterer i sin egen rett, og de *sanselige* objektene er objekter som kun eksisterer som korrelatoren til en erfaring.⁴⁷ Interaksjon mellom objekter skjer ifølge Harman gjennom mediering av sanselige objekter.⁴⁸

OOO og kunst

Kunst har en helt særegen rolle i objekt-orientert ontologi.⁴⁹ Siden OOO anser alle objekter som tilbaketrukket, blir andre former for kognisjon vektlagt, som kunst, som ikke handler om direkte kunnskap.⁵⁰ Det kan virke underlig å prioritere metaforer fremfor bokstavelige utsagn, men objekt-orienterte tenkere er ikke de eneste som gjør dette. Heidegger la f.eks. særlig vekt på poetisk språk, og Aristoteles uttalte at den største gaven er å ha evnen til å skape gode metaforer. Bokstavelige utsagn er direkte, og forteller hverken mer eller mindre enn det som blir sagt. Harman beskriver hvordan dette gjerne blir sett på som «the cardinal virtue of clear propositional language, protecting it from the vague and dreamy statements of artists and con artists alike.»⁵¹

Det har blitt utviklet grener innen filosofi dedikert til direkte og verifiserbart språk.⁵² OOO vektlegger derimot andre former for kognisjon, som kunst og filosofi. Kunst og filosofi handler ikke om direkte kunnskap, men har et fokus på objekter uten å redusere dem til hva de består av

⁴⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 88.

⁴⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 56.

⁴⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 80.

⁴⁷ Harman, *Object-oriented Ontology*, 78.

⁴⁸ Harman, *Object-oriented Ontology*, 166.

⁴⁹ Harman, *Art and Objects*, 1.

⁵⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 167.

⁵¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 89.

⁵² Ibid.

(undermining) eller hvilke påvirkninger de har (overmining).⁵³ Heidegger og fenomenologen Husserl var kritiske til tanken om at objekter er en sammensetting av kvaliteter som kan ramses opp.⁵⁴ Ifølge OOO er også objekter og deres kvaliteter ikke det samme. Denne ulikheten mellom objekter og deres kvaliteter er en av de mest sentrale prinsippene i OOO.⁵⁵ Graham Harman er kritisk til det bokstavelige i filosofi og særlig i estetikk, hvor det er spesielt tydelig at det ikke strekker til. Det berømte stykket til Shakespeare, *Hamlet*, kan f.eks. ikke forklares bokstavelig.

Ifølge Harman oppstår estetiske fenomen som et resultat av at det *ekte* og utilgjengelige objektet forsvinner, mens objektets kvaliteter forblir tilgjengelige og synlige. Estetikk skaper en rift mellom ekte objekter og dets sanselige kvaliteter. Dette leder til det Harman kaller estetikken *teatraliske* modus, hvor betrakteren spiller rollen som det ekte objektet.⁵⁶

Det estetiske objektet som «inwardness»

Harman er særlig inspirert av den spanske filosofen José Ortega y Gasset (1883-1955) tidlige essay om metaforer i kapitlet «Aesthetics is the Root of All Philosophy» og hevder det er en glemt klassiker i *realist* tradisjonen i filosofi.⁵⁷ Det som gjør Ortegas essay særlig innovativt for Harman er at det viser tingene-i-seg-selvs viktighet for kunst.⁵⁸ Ortega kommenterer i essayet at vi mesteparten av tiden interagerer med objekter fra utsiden. Vi når ikke tingene-i-seg-selv direkte, men kun det som er sanselig, eller *phenomenal* i Kants terminologi. For at noe skal eksistere for oss eller bli et objekt for vår kognisjon, må det ifølge Ortega først bli en idé, et bilde eller et konsept— det må med andre ord bli en skygge eller et omriss av seg selv.⁵⁹

Ortega kommer videre med en kraftfull påstand om kunst, hvor han hevder at kunst gir oss Kants utilgjengelige *noumena* i egen person: «Now then, imagine the importance of a language or system of expressive signs whose function was not to tell us about things but to present them to us in the act of executing themselves. Art is just such a language; this is what art does. The esthetic object is

⁵³ Harman, *Art and Objects*, 2.

⁵⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 90.

⁵⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 91.

⁵⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 149.

⁵⁷ Harman, *Object-oriented Ontology*, 67.

⁵⁸ Harman, *Object-oriented Ontology*, 69.

⁵⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 69 og 70.

inwardness as such — it is each thing as «I».)»⁶⁰ Han legger så til en viktig bemerkning: «Notice I am not saying that a work of art reveals the secret of life and being to us; what I do say is that a work of art affords the peculiar pleasure we call aesthetic by making it *seem* that the inwardness of things, their executant reality, is opened to us.»⁶¹ Kunst gir oss dermed heller ikke tilgang til tingene-i-seg-selv, men de kan gi inntrykk av det.

Rift mellom ekte objekter og sanselige kvaliteter

Harman bruker metaforer, inspirert av Ortega's essay, for å forklare OOOs forståelse av estetikk. Han trekker frem at Ortega gjør Kant's noumena relevant igjen i essayet og løfter frem metaforers uessensielle likhet som leder til at to vidt forskjellige ting smelter sammen til en umulig ny én.⁶² Metaforer tilfredsstillende oss ifølge Ortega «precisely because in it we find a coincidence between two things that is more profound and decisive than any mere resemblance.» For at en metafor skal kunne fungere kan ikke sammenligningen av de to komponentene være for bokstavelige. Da ville det ikke vært en metafor, men et bokstavelig utsagn, som at «Amsterdam er som Venezia» eller «en hare er som en kanin».⁶³ Ifølge Harman er det nødvendig med en likhet i metaforer, men i utgangspunktet frastøter de to komponentene i metaforen hverandre.⁶⁴ Likevel får vi i gode metaforer en erfaring av en ny enhet som greier å kombinere disse.⁶⁵ Men Ortega kommer til kort for Harman ved to sentrale prinsipper som gjelder metaforer. Det første er metaforers *asymmetri* og det andre er metaforers *teatralitet*.⁶⁶ Som nevnt er et av OOOs mest sentrale prinsipper at det er et dypt skille eller en spenning mellom *objekter* og deres *kvaliteter*. Metaforens asymmetri kommer av at i en grammatisk sammenheng, er metaforens første del i posisjonen til subjektet og representerer det ekte objektet, og metaforens andre del er i objektets posisjon og står for objektets kvaliteter.⁶⁷ Vi kan ikke endre på rekkefølgen i metaforen uten at metaforen får en ny betydning.⁶⁸

⁶⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 71.

⁶¹ Ibid.

⁶² Harman, *Object-oriented Ontology*, 74.

⁶³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 73.

⁶⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 72.

⁶⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 73.

⁶⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 74.

⁶⁷ Harman, *Object-oriented Ontology*, 86.

⁶⁸ Harman, *Object-oriented Ontology*, 77.

Hovedeksempelet til Harman og Ortega i analysen av metaforer er en forenklet versjon av metaforen til den spanske poeten López-Picó, «the cypress is like the ghost of a dead flame.» Siden denne har tre metaforer, fokuserer de kun på sammenligningen av sypressen med en flamme.⁶⁹ I denne metaforen er «sypressen» det ekte objektet (RO) og «flammen» de sanselige kvalitetene (SQ). Sypressen er som alle andre objekter tilbaketrasket og dypere enn det som kan oppsummeres som flamme-kvaliteter, men flamme-kvalitetene er tilgjengelige for de som leser metaforen.⁷⁰ På grunn av metaforens tilsynelatende umulige sammensetning av ekte objekt og sanselige kvaliteter oppstår det en rift mellom det ekte objektet (RO) og de sanselige kvalitetene (SQ). Objekter og kvaliteter er ikke det samme for OOO, men de kommer likevel alltid sammen.⁷¹ Metaforen virker likevel når flamme-kvalitetene smelter sammen med et annet *objekt*. Selv om den ekte sypressen er like utilgjengelig i metaforen som i sansning og i tankene våre, er det ett *ekte objekt* som alltid er tilstede når vi erfarer kunst: *oss selv*.⁷²

Du og jeg er ifølge Harman det ekte objektet i all vår erfaring når vi sanser sanselige objekter, men det er sjeldent at denne spenningen mellom det ekte og det sanselige er eksplisitt. Dette skjer kun i kunst og i et lite antall andre tilfeller. I OOOs teori om estetikk skaper kunst en rift mellom ekte objekter og deres sanselige kvaliteter, noe som blir mulig på grunn av vår innlevelse i kunstopplevelsen.⁷³

Teater

Harman sammenligner estetikk med «method acting» hvor skuespilleren gjør sitt beste for å bli objektet man ønsker å portrettere. Vi er dermed skuespillere som spiller en syresse, som spiller en flamme. Metaforer er teatraliske på linje med å leve seg inn i en karakter på en scene. Metaforen fungerer bare når noen spiller rollen som sypressen med flammekvaliteter. Dette kan sammenlignes med en god vits, som kun fungerer når noen genuint lever seg inn i den.⁷⁴ Erfaring av et bilde gir oss ifølge Harman kun omrisset eller skyggen av tingene-i-seg-selv, men når vi er fullstendig investert i erfaringen av bildet er det ikke som omrisset eller skyggen av oss selv, men som ekte

⁶⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 72.

⁷⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 81.

⁷¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82.

⁷² Harman, *Object-oriented Ontology*, 82 og 83.

⁷³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 85.

⁷⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 87.

objekter. Vi er selv det ekte objektet i all erfaring.⁷⁵ Dette er grunnen til at estetiske erfaringer har en sterkere genuinitet og kraft enn selv de mest presise vitenskapelige utsagn. Med genuin estetisk erfaring refererer Harman til de erfaringene hvor vi ikke bare er observatører, men er engasjerte og lever oss inn i den.⁷⁶

*...since the theatre is less a site for observation than for pity, fear and impersonation – a place where we do not observe what is portrayed but become it, through mimesis in the actor's rather than the illustrator's sense of the term... while the artwork must have a depth beyond how it is encountered by the spectator, the human is less a spectator than a co-constituent of the artwork itself, since nonfascinating art simply fails in a way that nonfascinating science do not.*⁷⁷

Sypresen i metaforen er ikke som sypresser i ordinær erfaring, men den er like tilgjengelig som sypresen vi sanser eller tenker på. Sypresen i metaforen er den aldri direkte tilgjengelige sypresen-i-seg-selv.⁷⁸ Metaforer har ikke *undermining* som metode for å tilnærme seg objekter. De søker ikke å forklare tingene-i-seg selv ved å beskrive deres ekte kvaliteter, noe som for OOO alltid vil være noe overfladisk siden objekter ikke er «bundles» av kvaliteter. I stedet for å «grave nedover» til tingene-i-seg-selv, erstatter metaforen sypresen med *oss*. Vi blir det ekte objektet og tar til oss kvalitetene til flammen. Metaforen graver derfor ikke nedover, men *bygger oppover* til et høyere nivå. Harman argumenterer for at vi prøver så godt vi kan å bli objektet i metaforen og at denne teatraliske strukturen også er i kjernen av andre kunstformer.⁷⁹

Essayet til Ortega støtter ideen til OOO om at tingene-i-seg-selv aldri er direkte tilgjengelig, men trekker frem kunst og hevder det kan gi oss en opplevelse av å komme nært disse tilbaketrukkede objektene. Vi får ikke noe mer tilgang til de ekte objektene gjennom metaforer eller andre kunstformer, enn vi gjør gjennom vitenskap eller ordinær erfaring, men ifølge Ortega *virker* det som at metaforer gir oss tingene-i-seg-selv, og ikke bare konturene som vi får gjennom bokstavelig språk og ordinær sansning.⁸⁰ Harman formulerer dette som at kunst rører de ekte objektene uten å røre

⁷⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 85.

⁷⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 83.

⁷⁷ Graham, «Art Without Relations» *ArtReview Online*. 3. mai 2023. http://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations.

⁷⁸ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82.

⁷⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 83.

⁸⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 93.

dem.⁸¹ Vi får ikke noe mer direkte tilgang til sypressen-i-seg-selv gjennom metaforen enn vi hadde gjort gjennom botanikk. *Undermining* streber mot å få tilgang til tingene-i-seg-selv ved å beskrive kvalitetene. Det motsatte av det vakre er for Harman ikke det stygge, men det bokstavelige.⁸² Metaforer graver derimot ikke forbi våre erfaringer, etter tingene-i-seg-selv, men *fester* oss selv til sypressen.⁸³ Metaforer streber ikke for OOO mot å gi oss erfaringer eller tanker om det ekte objektet, siden det uansett ville vært eksternt til det ekte objektet.⁸⁴ Harman hevder at det ikke blir påstått at de aspektene som er lagt til av menneskesinnet blir fjernet i opplevelsen av metaforen. Vi stiller tvert imot opp som det nye ekte objektet selv.⁸⁵

Det ekte objektet blir, ifølge Harman, underordnet til vår innlevelse i metaforen, til å bli det nye objektet. I Oregas ord finner vi i kunst en «subordination of the part of the image which looks towards the object to that part which is subjective, felt, or part of an «I»...»⁸⁶ Bakgrunnen til Harmans fascinasjon for Ortegas essay om metaforer er dens *realisme*, siden den tar for seg realiteten til objektene uavhengig av relasjonene til de som oppfatter dem. Kunstens realisme kommer for Harman av at betrakteren erstatter objektet i metaforen (sypressen) og tar til seg metaforens kvaliteter (flamme-kvaliteter).⁸⁷ Sypressen i metaforen er ifølge Harman ikke som sypressen i ordinær erfaring. Sypressen i metaforen er ikke noe mer tilgjengelig enn sypressen i tankene våre eller sypressen vi sanser, men representerer likevel den utilgjengelige sypressen-i-seg-selv.⁸⁸

Grunnen til at Harman bruker metaforen som hovedeksempel i diskusjonen av OOOs estetikk er at den *teatraliske* strukturen er særlig tydelig i metaforer, og at de problematiske sidene ved det bokstavelige kommer frem. Disse prinsippene gjelder også for andre kunstformer.⁸⁹ For å illustrere OOOs forståelse av estetikk bruker Harman et diagram (fig. 2) som ligner på den forrige illustrasjonen av det firedelte objektet (the quadruple object). Denne viser det ekte objektet, de ekte

⁸¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82.

⁸² Harman, *Art and Objects*, 8.

⁸³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 88.

⁸⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 86.

⁸⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 88.

⁸⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 85.

⁸⁷ Harman, *Object-oriented Ontology*, 93.

⁸⁸ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82.

⁸⁹ Harman, *Art and Objects*, 8 og 9.

kvalitetene, det sanselige objektet og de sanselige kvalitetene, men det sanselige objektet er krysset ut og erstattet med et nytt ekte objekt som spiller rollen som metaforens opprinnelige objekt, med metaforens sanselige kvaliteter. I metaforen «vin-rødt hav» har havet fått usannsynlige sanselige kvaliteter og det oppstår her et behov for et nytt ekte objekt til å spille rollen som havet med vinrød farge.⁹⁰

Compound

Metaforers tilnærming til ekte objekter er som nevnt ikke *undermining*, men kan det på den annen side være *overmining*? Siden Harmans forklaring av metaforers struktur ikke gir oss tilgang til sypressen-i-seg-selv, men bildet av sypressen og vår genuine innlevelse, kan det kritiseres som «korrelasjonisme». Korrelasjonisme er en type filosofi som Harman fordømmer for å sitte fast i en utdatert mediering av menneske-verden interaksjoner, uten å fortelle oss noe om hverken verden eller menneskene i seg selv. Harmans forsvar mot denne kritikken er at metaforens struktur ikke er korrelasjonisme, men i stedet en sammensetning, eller i hans ord *compound*. Det er, ifølge han, hverken den utilgjengelige sypressen-i-seg-selv eller mennesket som leser metaforen som er det ekte objektet som står på spill i metaforen, men den nye sammenslåtte virkeligheten som blir dannet av leseren (som spiller rollen som sypressen) og flammekvalitetene.⁹¹ Disse danner til sammen et nytt objekt.⁹² Harman hevder at vi ikke kan ha kunst uten mennesker, men det gjør det ikke til en form for antroposentrisme siden det finnes områder i verden hvor mennesker er en nødvendig del, akkurat som at det finnes mange områder hvor det ikke er noe som helst behov for menneskelig deltagelse for at objektene skal kunne være det de er.⁹³

Autonomi

I gjennomgangen av OOs estetikk viser Harman en noe overraskende interesse for de berømte kunstkritikerne Clement Greenberg og Michael Fried, med tanke på den sterke kritikken av dem og Harmans egne kritikk av modernitet. Greenberg og Fried sto ifølge Harman for en formalistisk kunstkritikk som var særlig populær på 1960-tallet, men som ble kritisert og forkastet av de følgende post-modernistiske forfatterne. Disse tok avstand fra formalisme og høymodernismen. For Harman var den nye generasjonen kritikere for raske til å forkaste formalismen, fremfor å lære av

⁹⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 84.

⁹¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 88.

⁹² Harman, *Object-oriented Ontology*, 89

⁹³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 99.

deres viktigste poeng, for så å bevege seg videre.⁹⁴ Estetisk formalisme står for et kunstsyn som ser alt som ikke er en fysisk del av kunstverket som eksternt. Fremfor å fokusere på f.eks. den politiske eller kulturelle konteksten, eller kunstnerens biografi, vektlegges kun kunstverket, som for dem har en indre virkelighet.⁹⁵ Jeg vil ikke gå videre inn på Harmans syn på Fried og Greenberg her på grunn av oppgavens lengde, men kun nevne kort deres felles interesse for det autonome kunstverket. Greenberg er særlig kjent for synet sitt på kunst som «self-contained aesthetic wholes».⁹⁶ Kunst er også autonomt for Harman, men av den samme grunnen som alt annet også er det.⁹⁷

Harman forstår *autonomi* som at objekter interagerer med miljøene sine og har «kausale» og «komposisjonelle» bakgrunnshistorier, men at ingen av disse faktorene er det samme som selve objektet.⁹⁸ Harmans syn på objekter er som tidligere nevnt inspirert av Heidegger, som beskrev alle objekter som «withdrawn».⁹⁹ For formalistene har kunst en autonom struktur og kan ikke forklares av konteksten det er laget i. Det er naturlig å se OOO som en parallell til estetisk formalisme, med tanke på fokuset til formalistene på kunstens ikke-relasjonelle autonomi, men i motsetning til estetisk formalisme, spiller betrakteren av kunstverket en viktig rolle for Harman. Han tar også avstand fra modernistiske taksonomier, hvor ikke-menneskelige kunstverk blir holdt separat fra menneskelig innflytelse. Det er f.eks. like gyldig å inkludere kunstneren Joseph Beuys som en ingrediens i et kunstverk som oljemaling.¹⁰⁰ Harmans estetikk skiller seg også fra formalisme ved at kunstens politiske kontekst og påvirkninger *kan* være relevant for kunstverket, selv om *ikke alle* elementene av kunstverkets kontekst er relevant. Et kunstverk kan være politisk, men da må det for OOO være en del av dens estetikk.¹⁰¹

For å oppsummere, er objektenes autonomi eller «withdrawl» sentralt for OOO. Vi kan aldri få direkte kontakt med tingene-i-seg-selv, men kun det som er sanselig.¹⁰² Som Ortega beskriver det,

⁹⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 93, og Harman, *Art and Objects*, 4.

⁹⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 89.

⁹⁶ Harman, *Art and Objects*, 3.

⁹⁷ Harman, *Art and Objects*, xi.

⁹⁸ Harman, *Art and Objects*, xi.

⁹⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 12.

¹⁰⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 89.

¹⁰¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 102.

¹⁰² Harman, *Object-oriented Ontology*, 69.

må objekter først bli en idé, et bilde eller et konsept, før det kan bli et objekt for vår kognisjon.¹⁰³ Objekter kan ikke for Harman ha direkte kontakt med hverandre. Det kreves en tredje term eller mediator for at det kan oppstå en kontakt.¹⁰⁴

Det ekte objektet i kunst derimot, er ikke som de ekte objektene i ordinær erfaring. Det ekte objektet i f.eks. en metafor er like utilgjengelig som alle andre ekte objekter, men ifølge Harman kan metaforer gi en opplevelse av å komme nært de ekte objektene.¹⁰⁵ Metaforer forsøker ikke å «grave» nedover til tingene i seg selv, men erstatter det ekte objektet med *oss* og danner et nytt objekt, hvor vi spiller rollen som det ekte objektet med metaforens sanselige kvaliteter.¹⁰⁶ Harman definerer kunst som «the construction of entities or situations reliably equipped to produce beauty, meaning an explicit tension between hidden real objects and their palpable sensual qualities.»¹⁰⁷ På grunn kunstens *realisme* og opplevelsen kunst kan gi av å erfare de ekte objektene, er estetikk av stor betydning for objekt-orientert ontologi.¹⁰⁸ Kunst rører de ekte objektene uten å røre dem.¹⁰⁹ Harman går så langt som å beskrive estetikk som «the root of all philosophy».¹¹⁰

Fotografiet og det sanselige objektet

Hvilken rolle spiller fotografiet som medium i objekt-orientert ontologi? Harman beskriver ikke fotografiets rolle i OOO selv, men jeg argumenterer her for at det kan ses som en parallell til OOOs sanselige objekt, *phenomena*. For å bringe nytt lys på dette og utdype det *sanselige objektet* som et ontologisk separat rom, trekker jeg her inn den italienske filosofen Emanuele Coccias teorier om det sanselige. Jeg argumenterer videre på bakgrunn av Coccias sammenligning av speilet med *det sanselige*, og Roland Barthes berømte bok *Camera Lucida*, for en tolkning av fotografiet som en analogi til *de sanselige objektene*, de sanselige delene av virkeligheten. Utgangspunktet for *Camera Lucida* var et «ontologisk» begjær til å forstå hva Fotografiet (med stor «F») er «i seg selv».¹¹¹

¹⁰³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 69 og 70.

¹⁰⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 12.

¹⁰⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82.

¹⁰⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 83.

¹⁰⁷ Harman, *Art and Objects*, xii.

¹⁰⁸ Harman, *Object-oriented Ontology*, 59.

¹⁰⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82.

¹¹⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 59.

¹¹¹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 11.

Fotografiet gir oss ikke tilgang til tingene-i-seg-selv. Det er et objekt i sin egen rett og *er* ikke det avbildede motivet, men indeksen til motivet knytter fotografiet til det som avbildet. Vi ser på fotografiet, som «ser» på motivet. Fotografiets indiksjonale natur er derfor også viktig for denne oppgavens analyse av Knud Knudsens isbrefotografier.

Emanuele Coccia setter et nytt lys på bilder og sansning i sin mikro-ontologi, som gjør OOO relevant i analysen av fotografiet som medium. Coccias prosjekt baserer seg på at det sanselige bildet er et ontologisk separat rom som eksisterer mellom det sansende subjektet (det mentale) og det sansede objektet (det materielle).¹¹² Coccias ontologi avviker fra objekt-orientert ontologi ved å differensiere mellom subjekter og objekter og følger ikke en flat ontologi, men vektlegger som OOO det sanselige som en separat sfære fra det sansede objektet og den sansende. Coccias ontologi går ikke like langt som Harmans, men avviker fra modernitetens dualisme ved at bilder ikke lenger er noe som tilhører ideer og kognisjon som en motsetning til det materielle, men er en ontologisk separat sfære imellom bevissthet og det materielle. Det sanselige er for Coccia både separat fra subjektet og objektet, noe som gjør at teorier om kunnskap ikke kan reduseres til teorier om subjektet eller psykologi.¹¹³ Det er ingenting ved det sanselige som er fullstendig menneskelig eller kulturelt, akkurat som at det ikke er fullstendig naturlig. Det sanselige eksisterer for Coccia utenfor dualismer mellom natur og kultur, subjekt og objekt.¹¹⁴ Det sanselige eksisterer dermed ikke kun i den mentale sfæren. Dersom det var tilfellet, ville vi kunne sett verden med lukkede øyne. Tingene blir sanselige utenfor dem selv, men de blir også sanselige før de oppfattes av noen.¹¹⁵ Lyset som tingene reflekterer, som gjør det mulig for oss å se dem, er både utenfor tingene selv og vårt sanseapparat. Verden er ikke sanselig i seg selv, men *blir sanselig* gjennom noe annet. Det sanselige er derfor for Coccia, som i objekt-orientert ontologi, ikke det samme som det som er *ekte*.¹¹⁶ I OOOs terminologi må *ekte objekter* bli *sanselige objekter* utenfor dem selv, før de kan møte vårt sanseapparat.¹¹⁷ Bildet, eller *det sanselige*, er for Coccia «merely the appearance of an object

¹¹² Coccia, *Sensible Life*, xiii.

¹¹³ Coccia, *Sensible Life*, xiii.

¹¹⁴ Coccia, *Sensible Life*, 36.

¹¹⁵ Coccia, *Sensible Life*, 11.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Coccia, *Sensible Life*, 12.

outside its place.»¹¹⁸ Kunnskap og erfaring er videre for Coccia resultatet av kontakten til levende vesner med dette mediale rommet.¹¹⁹

I boken *Sensible life: A Micro-ontology of the Image*, utdyper han og bruker som hovedeksempel den kjente sammenligningen mellom det sanselige og speil. Han beskriver hvordan «our form, *our selves*» forandrer seg i et øyeblikk til noe i speilet som «*does not know and does not live but remains perfectly sensible, or better is the sensible par excellence.*»¹²⁰ I speilet kan vi se bildet separert fra både det materielle og det mentale rommet, i en ontologisk separat sfære.¹²¹ Speil er for Coccia det beste eksemplet på en manifestasjon av denne sfæren, mellom gjenstander og tanker. Når vi ser oss selv i speilet blir formen vår ikke bare doblet, men også transformert til noe uten bevissthet eller liv, men forblir *sanselig*. Refleksjonen av oss selv i speilet er hverken et tenkende subjekt eller et materielt objekt i rommet. I speilbildet er vi sanselige, men har hverken kropp eller bevissthet. Dette er for Coccia «*a pure image without conscience and without body*».¹²² Speilet transformerer oss til «*pure image*», til «the Being of the sensible».¹²³ Kroppene våre og tankene våre kan ikke eksistere i speilet.¹²⁴ Coccia argumenterer for at speilet viser bilder som en motsetning til materie og sjel. Speilet viser på den måten at sanselige kvaliteter virkelig er separat fra både tingene og bevissthet.

Om vi sammenligner speilet med fotografi, kan vi se en felles parallell til den sanselige sfæren. Som i speilet, er bildene som blir skapt i fotografiet også et resultatet av lyset som tingene reflekterer. Ordet «fotografi» kommer av de greske ordene, *photos* (φωτος) og *graphos* (γραφος) som betyr «lys» og «skrivning».¹²⁵ Da daguerreotypiet ble oppfunnet, ble det kalt et «speilbilde».¹²⁶ Speilbildet er i Coccias ontologi en direkte parallell til det *sanselige*, men kan det samme sies om fotografiet? I fotografiet blir bildet dannet som et resultat av lysets virkning på visse stoffer, i motsetning til

¹¹⁸ Coccia, *Sensible Life*, 19.

¹¹⁹ Coccia, *Sensible Life*, 35.

¹²⁰ Coccia, *Sensible Life*, xiv.

¹²¹ Ibid.

¹²² Coccia, *Sensible Life*, 17.

¹²³ Coccia, *Sensible Life*, 18.

¹²⁴ Coccia, *Sensible Life*, 16.

¹²⁵ Oxford Reference. «Etymology of 'photography'». 12. desember 2023. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562>.

¹²⁶ Graham Clarke, *The Photograph*, (Oxford: Oxford University Press, 1997), 11.

speilbildet som kun er lysets refleksjon i en glatt flate. Speilet endrer ikke form når vi stiller oss foran det, men formen som reflekteres i speilet gjør det—uavhengig av om noen ser på det eller ikke.¹²⁷ Noe blir lagt til, til tross for at speilet i seg selv ikke vil endre form om vi fjerner speilbildet vårt.¹²⁸ Vekten av det fotograferte motivet påvirker heller ikke vekten til fotografiet, og bildet forblir det samme bildet uavhengig av om noen ser på det eller ikke, men fotografiet har en sterkere objekt karakter enn speilbildet. Fotografiet er en ting i rommet og er varig. Speilbildet er derimot flyktig. To personer som ser seg selv i det samme speilet fra ulike vinkler eller forskjellige tidspunkt, vil se ulike speilbilder. Vi kan derimot holde fotografiet i hendene våre, folde det eller krølle det sammen. Det analoge fotografiet får også sin form som et resultat av fremkallingsprosessen og lyset som treffer kamerafilmen (eller i Knud Knudsens tilfelle den behandlede glassplaten).

Fotografiet er som speilbildet, en avbildning av referenten, men skiller seg fra speilbildet ved at dets form blir endret av lyset som motivet har reflektert. Aristoteles sitt berømte eksempel, hvor en ring setter et merke på voks, er derfor en bedre sammenligning: «the wax receives an imprint of the signet-ring without the iron or gold, and receives the impression of the gold or bronze, but not as gold or bronze.»¹²⁹ Kamerafilmen får på samme måte som voksen et avtrykk fra motivet. Avtrykket danner et bilde av motivet, men bildet kan hverken begrenses til det avbildede objektet, voksen eller kjemikalierne på fotopapiret. *Den sanselige formen*, som kommer frem av ring-eksempelet, er for Aristoteles, som for Coccia, ikke det samme som materialet det avbilder eller bevisstheten som oppfatter dem. Denne autonome formen kan ikke begrenses til ringen, gullet eller bronzen, og den er heller ikke kun et resultat av en bevissthet eller sansene.¹³⁰ *Det sanselige*, lik som fotografiet og voksen med avtrykket av en ring, er i et ontologisk separat rom mellom det representerte objektet og den sansende.

For å oppsummere er det analoge fotografiet et objekt i sin egen rett, men det har også noen sentrale likhetstrekk med *det sanselige objektet*. Objektene vi omringer oss med reflekterer lysstråler som gjør dem *sanselige*, men bildene de danner er separate fra både objektene selv og menneskesinnet. På lignende vis som speilet, gir fotografiet oss mulighet til å se lyset som referenten har reflektert, og på den måten viser det *det sanselige* som noe separat fra både *det ekte objektet* og vi som

¹²⁷ Coccia, *Sensible Life*, 23.

¹²⁸ Coccia, *Sensible Life*, 24.

¹²⁹ Coccia, *Sensible Life*, ix.

¹³⁰ Ibid.

observerer det. Fotografiet skiller seg likevel fra speilbildet og det sanselige objektet ved at det blir til som et resultat av at det blir markert av referentens lysstråler fra et bestemt øyeblikk. Formen eller mediet blir dermed, som voksen endret av motivet.

Roland Barthes beskrev i *Camera Lucida* et begjær for å forstå hva fotografiet er «i seg selv» i en ontologisk forstand. Hvordan skiller fotografiet seg fra andre medier?¹³¹ I søken etter å forstå fotografiet, går Barthes så langt som å tvile på om det virkelig eksisterer. Han beskriver en vanskelighet for å utdype og klassifisere fotografiet, som han begrunner med dets sterke evidens.¹³² Fotografier er for Barthes uadskillelige fra det de forestiller (referenten).¹³³ Det kan i hvert fall ikke umiddelbart skilles fra det. Den fotografiske *signifikant* kan oppfattes (av yrkesfotografer f.eks.), men det krever en sekundær kunnskap.¹³⁴ Fotografiet kan for Barthes ikke eksistere uten noe eller noen. I motsetning til andre medier som maleri eller tegning, mangler fotografier et markeringsprinsipp. Hvordan fotografiet viser motivet sitt er i de fleste tilfeller usynlig. Vi ser derfor ikke fotografiet, men referenten.¹³⁵ René Magrittes kjente maleri av en pipe er ikke en pipe, i motsetning til fotografiet av en pipe som Barthes hevder, noe paradoksalt, alltid og ufravikelig er en pipe.¹³⁶ Uansett hvor naturalistisk et maleri er malt, kan det ikke på den samme måten som et fotografi overbevise om at referenten den avbilder virkelig har eksistert.¹³⁷ I fotografiet er nærværet av tingen (i et gitt øyeblikk), derimot aldri metaforisk.¹³⁸ Fotografiet er resultatet av utstrålingen til referenten (utstrålingen til det *ekte objektet*), som vi kan se avtrykket av på det fremkalte fotopapiret. Vi kan se lyset som objektet reflekterer, som en stjernes forsinkede stråler.¹³⁹

Fotografiet viser på den måten noe essensielt ved sansning. På samme måte som når vi observerer et objekt, gir ikke fotografiet oss en direkte tilgang til objektet, men lyset det har reflektert. Jeg vil hevde at et fotografi av en pipe fremdeles ikke er en pipe. Referenten til fotografiet har likevel på samme måte som avtrykket av ringen i voksen en indeksikal tilstedeværelse som gir fotografiet

¹³¹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 11.

¹³² Barthes, *Det Lyse Rommet*, 12 og 128.

¹³³ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 13.

¹³⁴ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 14.

¹³⁵ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 15.

¹³⁶ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 40.

¹³⁷ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 96.

¹³⁸ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 97.

¹³⁹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 99.

likhetstrekk med det sanselige objektet. Susan Sontag beskriver dette som at «Photographs really are experience captured, and the camera is the ideal arm of consciousness in its acquisitive mood.»¹⁴⁰ Det analoge fotografiet er i et kryssningsfelt mellom en kjemisk art, hvor lyset påvirker visse stoffer, og en fysisk art, hvor bildene blir tatt med optiske innretninger. Ved hjelp av sistnevnte, beskjerer fotografen synet og velger ut sitt motiv og vinkling.¹⁴¹ Fotografens påvirkning på fotografiet, med innramming, utvalg av motiv, manipulasjon osv. er et viktig aspekt ved fotografiet, men vil ikke diskuteres videre her siden fokuset er på forståelsen av det analoge fotografiet i relasjon med det sanselige i en ontologisk forstand.

Det analoge fotografiet viser alltid noe og utleverer umiddelbart alle dets detaljer.¹⁴² Fotografiet kan gi en opplevelse av å ikke være et tegn, men objektet selv. Barthes gjengir en observasjon av dette, hvor han i møte med et fotografi av André Kertész, *Fiolinistens ballade*, tatt i Ungarn i 1921 «med hele kroppen» gjenkjente de «grisgrendte strøk» han passerte på reisene sine i Ungarn og Romania.¹⁴³ Fotografiet kan gi en opplevelse av nærhet til objektet, til tross for at objektet er fraværende, som minner om sansningens opplevelse av å gi tilgang til det ekte objektet, selv om det ekte objektet alltid vil være tilbaketrasket hvis vi følger logikken til objekt-orientert ontologi.

Objekt-orientert analyse av Knud Knudsens isbrefotografier

Masteroppgaven har som nevnt en tredelt tese som tar utgangspunkt i Graham Harmans objekt-orienterte ontologi. Oppbygningen av billedanalysens disposisjon følger derfor også denne tredelingen. Den første delen av tesen tar for seg det ekte objektet og dets ontologiske tilbaketrakkethet. Den andre deler det sanselige objektet (isbreens sanselige kvaliteter som blir tilgjengelig for oss gjennom fotografiet). Den tredje delen tar til slutt for seg isbrefotografiens estetiske kvaliteter ut i fra Graham Harmans estetikk. Analysen av Knud Knudsens isbrefotografier fokuserer dermed på hvordan Knudsen formulerer en representasjon av *isen i seg selv* sin ontologiske tilbaketrakkethet og *isen for oss: noumena og phenomena*, og avslutningsvis,

¹⁴⁰ Susan Sontag. *On Photography*. (London: Penguin, 2008), 3 og 4.

¹⁴¹ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 19.

¹⁴² Barthes, *Det Lyse Rommet*, 40.

¹⁴³ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 58.

fotografiens estetikk. Analysen av isbrefotografiene til Knud Knudsen tar tilsvarende for seg tre dimensjoner, eller tre ulike objekter. Det første er motivet, isbreene; det andre er mediet, fotografiene; og det tredje er isbrefotografiene til Knud Knudsens estetikk.

Analysen kunne også inkludert en fjerde dimensjon eller et fjerde objekt, nemlig: klimaendringene. Isbresmeltingen og klimaendringene som forårsaker det gir bildene en sterk aktualitet. Bildenes kontekst vil likevel kun trekkes inn her i den grad det påvirker tolkningen av bildene og ikke diskutert utfyllende i analysen. Begrunnelsen for dette er at det primære i denne analysen er isbreen som et ekte objekt og ikke dens relasjoner. Fokuset i analysen er dermed isbreenes ontologiske tilbaketrunkethet, sansningen av isbreene gjennom isbrefotografiene og hvordan bildenes estetikk gir en opplevelse av nærhet til de ekte isbreene.

Materialet som analysen tar utgangspunkt i er nærbildene til Knud Knudsen av isbreer. Oppgavens analyse fokuserer på disse litt underlige nærbildene av isbreer på grunn av bildenes motiv, sanselige kvaliteter og estetikk, og de nye perspektivene de gir på objekt-orientert ontologi. Siden materialet analysen tar for seg er visuelt, og for å tydeliggjøre avgrensningen av materialet har oppgaven en liste med billedeksempler (se s. 51-66).

Det ekte objektet: motivet/isbreene

Isbreene-i-seg-selv er, ifølge OOO, ontologisk tilbaketrunket. Det vil si at vi aldri vil kunne få tilgang til isbreene-i-seg-selv. Vi kan føle isens kulde og harde form gjennom nervesystemet vårt når vi tar på dem. Vi kan se lyset reflektere dens skarpe former og spekter fra matt hvitt til blankt gjennomskinnelig blått. Vi kan høre dens frosne stillhet, eller smeltevannets klukking og brus gjennom vibrasjonene i luften. Vi kan også kjenne smaken av vannet smelte mot tungen, selv om sistnevnte ikke kan anbefales, siden det gjerne er mye bakterier i isbreis.

Alle disse sanseintrykkene kan gi oss en opplevelse av å få tilgang til isbreene, men for OOO er dette kun det, *sanseintrykk*. Vi kan ifølge OOO få en opplevelse av isbreens *sanselige kvaliteter*, men ingen kan direkte erfare den *ekte* isbreen. Dette gjelder forøvrig for alle ekte objekter i universet for OOO. Vi har ifølge Harman hverken noe mer eller mindre tilgang til isbreene-i-seg-selv enn blått-i-seg-selv, tallet fem-i-seg-selv, mennesker-i-seg-selv, eller Knud Knudsens isbrefotografier-i-seg-selv. Det beste vi har å jobbe med er indirekte, eller gjennom *sanselige objekter*.

Isbreen-i-seg-selv er fraværende både i Knud Knudsens isbrefotografier og i vår erfaring av den. De eneste metodene vi har for å beskrive objekter er ved å ta for oss deres kvaliteter (*undermining*) eller deres påvirkning i verden (*overmining*). Ingen av disse tilnærmingene definerer hva tingene er i-seg-selv, men objekters kvaliteter og påvirkninger må for Harman likevel ikke undervurderes.

Denne indirekte kontakten til det ekte objektet gjennom dets sanselige kvaliteter, kan sammenlignes med fotografiets indirekte kontakt med motivet. Isbrefotografiene til Knud Knudsen er på ingen måte isbreene, men vi ser avtrykket etter lysrefleksjonen til Buerbreen fra et fortidig øyeblikk. Fotografiene retter på den måten oppmerksomhet mot alle objekters ontologiske utilgjengelighet: levende, såvel som ikke-levende. Disse nærbildene av isbreer gir oss hverken mer eller mindre tilgang til motivet-i-seg-selv enn om de f.eks. hadde portrettert et menneske. En sammenligning mellom analoge fotografier og *det sanselige* kan dermed gi oss verdifull innsikt i hvordan *ekte objekter* er tilbaketrukket fra vår direkte tilgang. Isbreene-i-seg-selv er ontologisk utilgjengelige, akkurat som alle andre objekter, inkludert meg og deg. Fotografiens ikke-hierarkiske distanse til motivene kan sammenlignes med OOOs flate ontologi. Vi har ifølge OOO hverken noe mer eller mindre tilgang til isbreen-i-seg-selv, enn en fisk-i-seg-selv eller oss selv-i-seg-selv. Alle objekter er ontologisk likestilt for OOO. Vi har tilsvarende, hverken noe mer eller mindre tilgang til de ekte isbreene i fotografiene til Knudsen enn vi har med fotografier av et hvilket som helst annet motiv.

De sanselige kvalitetene: gjennom mediet/fotografi

Selv om det sanselige ikke gir oss tilgang til tingene-i-seg-selv, er det helt sentralt for våre erfaringer av verden. Gjennom fotografiet kan vi videre granske objekters synlige kvaliteter fra et fryst øyeblikk. Fotografiene medierer isbreen, det vil si, bildene er mellom oss og motivet og gjør isbreenes sanselige kvaliteter tilgjengelige for oss som ser dem i dag. Interaksjon mellom objekter skjer ifølge Harman gjennom mediering av sanselige objekter.¹⁴⁴ Fotografiene til Knudsen medierer på lignende vis isbreene de avbilder.

Fotografiene til Knudsen som ekte objekter, med sanselige kvaliteter, har antageligvis ikke endret seg stort fra da han først tok dem, med avtrykket av lysrefleksjonen som kameralinsen fanget på 1860-90-tallet. Vi sitter dermed igjen med avtrykk fra isbreens sanselige kvaliteter fra Knudsens tid,

¹⁴⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 166.

som vi kan se i dag gjennom fotografiernes sanselige kvaliteter. Fotografiene kan dermed gi oss verdifull innsikt i *sanselige objekter*, som de er beskrevet i OOO, og hvordan det sanselige kan forstås som et ontologisk separat rom. Som i Coccias forståelse av de sanselige delene av virkeligheten, er fotografiene mellom en bevissthet (betrakteren av bildet) og det materielle (isbreen). På lignende vis som i et speilbilde, transformerer Knudsen isbreene i bildene sine til noe uten tredimensjonal form eller isbre-substans. Isbreene i bildene har hverken isbrens dybde, temperatur eller materie. Isbreene har likevel, som i erfaringen av isbrens sanselige kvaliteter, indeksikale bånd til den ekte isbreen, gjennom isbrens refleksjon av lys. Fotografiene til Knudsen har et avtrykk fra motivet, på samme måte som voksen med avtrykket av en ring. Avtrykket danner et bilde av motivet, som Coccia hverken ville begrenset til kjemikaliene på fotopapiret, voksen, isbreen, ringen eller bevisstheten som observerer bildet. Det sanselige eksisterer både for Harman og Coccia i et ontologisk separat rom mellom objektet og den sansende. I OOOs terminologi må *ekte objekter* bli *sanselige objekter* utenfor dem selv, før de kan møte vårt sanseapparat.¹⁴⁵ Knudsens isbrefotografier danner dermed *sanselige objekter* av *det ekte objektet* (isbreen)—som betraktere i dag kan observere. Knudsens isbrefotografier medierer isbreene og gjør på grunn av isbreenes indeksikale nærvær, aspekter av isbrens sanselige kvaliteter tilgjengelig for nåtidens betraktere.

Et sentralt aspekt ved fotografiet er, som Barthes argumenterte for, nærheten til referenten.¹⁴⁶ Barthes trekker frem som et sentralt aspekt ved fotografiet at det alltid viser noe. I motsetning til når vi leser en tekst, kan vi med fotografiet se lyset som motivet har reflektert.¹⁴⁷ Dette gjelder særlig analoge fotografi, som umiddelbart utleverer alle dets detaljer. Analoge fotografier kan også manipuleres, men på grunn av deres mekaniske karakter har de mer til felles med de ekte objektenes *sanselige kvaliteter* enn andre medier. Bildene til Knudsen er fysisk markert av lysstrålene som isbreene har reflektert i et spesifikt øyeblikk, og som i voksen, har motivet satt sitt merke. I motsetning til i et maleri av en isbre, vil nærværet av isbreen aldri være metaforisk i fotografiet for Barthes.¹⁴⁸ Et fotografi av en isbre er ikke isbreen, men fotografiet forteller oss noe essensielt om det sanselige. Observasjon av isbreen gir lik som fotografiet aldri en direkte tilgang til isbreen-i-seg-selv, men lyset den har reflektert.

¹⁴⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 12.

¹⁴⁶ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 15.

¹⁴⁷ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 40.

¹⁴⁸ Barthes, *Det Lyse Rommet*, 97.

Fotografiernes indirekte kontakt med isbreen er videre mer eksplisitt enn den indirekte kontakten vi får med isbreen gjennom sansning. Selv om fotografiernes sanselige kvaliteter har sterke likhetstrekk med den ekte isbrens sanselige kvaliteter, er fotografiet-i-seg-selv et objekt i sin egen rett, bestående av helt andre materialer.

Fotografiene til Knudsen har også særegne kvaliteter som både kommer av mediets egenskaper, materialet det består av, fototeknikkene han brukte og hvordan han fotograferte motivene sine. Knudsen skaffet et stereokamera i 1861 eller 1862 og fotograferte stereobilder både i de første årene og videre gjennom karrieren. Stereofotografier har en tredimensjonal effekt og var veldig populære fra 1850 og utover.¹⁴⁹ Stereokamera tar to nesten like bilder av det samme motivet som man ser på gjennom et stereoskop med to linser. Disse bildene viser isbreene som tredimensjonale former og gir en opplevelse av å ha isbreen foran seg.

Tørrplate og særlig våtplatenegativene gir sterke kontraster og særdeles skarpe bilder. Bildene har også sterke kontraster mellom de lyseste partiene av isen og berget i bakgrunnen, noe som skaper dybde. Da jeg besøkte arkivet til Universitetsbiblioteket i Bergen i forbindelse med utstillingsrapporten kunne jeg se hvor skarpe negativene er. Seniorrådgiver og fotograf ved Universitetsbiblioteket i Bergen Morten Heiselberg viste også hvordan Knudsen i noen tilfeller har redigert bildene sine for å få et bestemt uttrykk. I et av negativene hadde Knudsen malt over skyene som var synlig i et tørrplatebilde av en isbre. Tørrplatedeknikken gjorde det mulig å fange et større spekter av lyse toner. Den foregående teknikken, våtplatefotografi, hadde ikke den samme sensitiviteten til ulike lyse toner, og hadde derfor kun vist himmelen som en hvit flate.¹⁵⁰ Tørrplatedeknikken kunne derimot avbilde skyer. Ifølge fotografen på Universitetsbiblioteket i Bergen, malte Knudsen sannsynligvis over skyene fordi at han likte den abstraherte effekten til våtplatenegativene, hvor isbrens struktur kommer i fokus som en kontrast til den jevne hvite himmelen. Den hvite himmelen står som en flat bakgrunn til den abstrakte ismassen, som er full av tekstur og omringet av mørkt berg og mørke linjer.

¹⁴⁹ Dreyer og Eriksen, *Knud Knudsens Album*. (Leikanger: Skald, 2015), 82.

¹⁵⁰ Robert Meyer. «The Primal Landscapes of Knud Knudsen», i *The Frozen Image : Scandinavian Photography*, overs. J. R. Christophersen, (Minneapolis: Walker Art Center, 1982), 26.

Vi har som nevnt ikke bevart tekster hvor Knud Knudsen har beskrevet bildene sine selv, men det er sannsynlig at han hadde et bevisst forhold til fotografiens estetikk og det visuelt granskende aspektet ved fotografiet. Bildene til Knud Knudsen har blitt beskrevet i et stort antall publikasjoner som dokumentasjon av det norske landskapet. Han reiste rundt og fotograferte store deler av landet, og landskapene han fotograferte var ofte vanskelig tilgjengelig og aldri fotografert av noen tidligere. Knudsen var også en erfaren turgåer og medlem i Den Norske Turistforening fra 1871.¹⁵¹ Bildene hans kan derfor tolkes som en turgåers nysgjerrige observasjon av landskapet. Ifølge Paul Fussell kan bildene til Knudsen leses som et «vitnemål om gransking og fantasien til den reisande.»¹⁵² Mange av kunstnerne i den romantiske tradisjonen som J.C. Dahl, studerte også naturen nøye. Ifølge Neil Morgenstern var ikke «innstillinga hos kunstnarar og vitskapsfolk diametralt motsett. Forholdet deira til naturen innebar både eit nøye studium av den som fenomen og ein sans for han som mysterium.» De var påvirket av vitenskapelige utviklinger, men isteden for å fokusere på å på vitenskapelig vis å samle og katalogisere fakta fra naturen, var de mest interessert i å studere formene i naturen.¹⁵³ Det var også vanlig blant fotografene i hans samtid å bruke nøkterne og beskrivende stedsangivelser som titler til fotografiene, en praksis som Knudsen også fulgte.¹⁵⁴

Knud Knudsen viser isbreenes særegne sanselige kvaliteter med bildene sine. De gir en opplevelse av isbreenes strukturer og materialitet. For Morgenstern fungerer ikke Knudsens bilder av Buerbreen som vitenskapelige dokument, men heller som nærstudier av naturens former.¹⁵⁵ Knudsen avbildet ikke-levende objekter med en fascinasjon for landskapets taktilitet. De kan minne om flere av de tidligste fotografiene, av f.eks. den britiske pioneren Henry Fox Talbot som hadde et motivvalg som reflekterte et møtepunkt mellom det vitenskapelige og tradisjonell kunst. Talbot fotograferte blant annet arkitektur, landskap og «objekter» som blonder, bomull, blader og insekter. Talbot la med bildene sine vekt på det skjønnne, men også en detaljert observasjon.¹⁵⁶ Bildet *Shells and Fossils* av Louis-Jacques-Mandé Daguerre fra 1839 har blitt beskrevet av Graham Clarke som en refleksjon av museumskulturen på 1800-tallet, hvor objekter i en økende grad ble samlet og

¹⁵¹ Holm-Johnsen, «Fjellet i fotografiet», 97 og 98.

¹⁵² Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 55.

¹⁵³ Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 51.

¹⁵⁴ Meyer og Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen*, 38.

¹⁵⁵ Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 51.

¹⁵⁶ Clarke, *The Photograph*, 41.

klassifisert.¹⁵⁷ Samtidig som kameraet ble utviklet, var det en større kulturell og vitenskapelig revolusjon, med en voksende museumskultur og et stort ønske om å samle og klassifisere.¹⁵⁸ Objektene som ble fotografert hadde gjerne en lignende følelse av autensitet som objektene som ble samlet på museer og i kuriositetskabinett.¹⁵⁹ Disse ble sett på som «objets trouvés», eller som funnede objekter og blir beskrevet av Clark som en fenomenologisk fascinasjon for «the thingness of things.»¹⁶⁰ Isbreenes karakter ble på lignende vis materialisert av Knudsen gjennom fototeknikkene han brukte. De skarpe nærbildene av isbreenes struktur gir inntrykk av isbreenes materialitet. Dette blir videre forsterket av den høye kontrasten som han fikk frem med våtplate teknikken, som han senere også arbeidet med å få frem med tørrplatefotografiene.

Et eksempel som bidrar i analysen av brebildene til Knudsen er hans fotografier av steiner. Disse ble diskutert utfyllende i et kapittel av Torild Gjesvik i boken hennes som tar for seg Knudsens fotografier av veier. Knudsen fotograferte en stor mengde stein, hvor dette som i isbrefotografiene er hovedmotivet. Han fotograferte både mindre steiner, kolossale kampesteiner, ruvende fjellmassiver og stupbratte fjellsider.¹⁶¹ På samme måte som isbrebildene, går disse også så nært at det er berget og steinenes knudrete tekstur som kommer i fokus. Stereofotografiet «Parti fra Skjærven, Graven i Hardanger» (1860) avbilder så godt som bare stein. Det er for Gjesvik ikke utsikten fra fjellet som fotograferes her, men steinene og fjellet selv «i sin materielle velde». Bakgrunnen i bildet er dekket av en loddrett fjellside, og for- og mellomgrunnen er fylt av enorme klippeblokker. Hun beskriver hvordan steinmassene er skjøvet frem i billedflaten og på den måten retter fokus mot veiens og landskapets materialitet.¹⁶²

I brebildene kan vi se en lignende tilnærming hvor breisens sanselige kvaliteter blir portrettert. I f.eks. Parti af Buerbræen i Hardanger, som ble tatt mellom 1871 og 1875, kan vi se hvordan isen blir vist som hovedmotivet og har fått størst plass i bildet. Isen har her en knudrete form som strekker seg diagonalt over billedflaten. Den er ikke avbildet i en glidende, tungelignende bevegelse som i flere av de andre bildene, men oppsprukket, med flater i ulike retninger og har et hovedfokus

¹⁵⁷ Clarke, *The Photograph*, 46.

¹⁵⁸ Clarke, *The Photograph*, 45.

¹⁵⁹ Clarke, *The Photograph*, 45.

¹⁶⁰ Clarke, *The Photograph*, 46.

¹⁶¹ Torild Gjesvik. *Fotograf Knud Knudsen : Veien, reisen, landskapet*, (Oslo: Pax Forlag A/S, 2018), 181.

¹⁶² Gjesvik. *Fotograf Knud Knudsen*, 181.

på isens struktur. Under isen ligger også to store steiner. Isen blir her både kontrastert til steinen i fargetone og materiale og sammenlignet med den i struktur. Bildet viser også isens abstrakte form, med to trekantformer i isen som blir speilet av steinene. Bakgrunnen i bildet er en steinete jordmasse som også får frem isens særegne kvaliteter ved å stå som en kontrast. Hvis vi tar på jorden, vil vi kunne kjenne at den er løs og til tider myk. Isbreisen er derimot jevnt over hard og kald. Ved å avbilde isbreens taktilitet og sanselige kvaliteter i kontrast til stein og jord viser bildet isbreen som materie. Flere av bildene, og særlig Parti af Bøiomsbræen i Fjærland, Sogn viser isbreens kalde, grove og harde struktur, og gjengir følelsen av å banke på metall, eller å ramle på skare på skitur i høyfjellet, hvor den tørre, harde isen rasper opp huden og gir blåmerker. Kanskje kan man også høre klukking fra en bekk under isen, brus fra en foss langt unna, eller en frossen stillhet. Bildene gir et inntrykk av isbreen og dens sanselige kvaliteter utover det rent visuelle, til tross for at fotografi kun kan vise isbreens visuelle kvaliteter på fotopapiret.

Estetikk: Knud Knudsens isbrefotografier

Hvordan kan Knud Knudsens isbrefotografier forstås i lys av Harmans estetikk? Estetikk spiller en helt spesiell rolle for OOO. Tingene-i-seg-selv er sentrale for kunst og vi kan gjennom estetiske erfaringer få *inntrykk* av å få tilgang til de ekte objektene.¹⁶³ Isbrefotografiene til Knud Knudsen gir oss naturligvis ikke tilgang til isbreen-i-seg-selv, men kanskje de kan gi en opplevelse av å få det gjennom estetiske komposisjoner.

Harman forklarer estetikk som noe som oppstår som et resultat av en rift mellom det ekte objektet og dets sanselige kvaliteter, hvor betrakteren som en konsekvens av dette fester seg til det ekte objektet.¹⁶⁴ Skaper Knudsen en rift mellom det ekte objektet og de sanselige kvalitetene? Knudsen hadde en serie fotografier som han kalte «Motiv for malere» (1877) og var medlem av Bergen Kunstforening fra 1878. Vi har ikke noe bevis på at han malte selv, men han hadde en samling av malerier.¹⁶⁵ Det var også mange malere som kjøpte en større mengde fotografier av Knudsen.¹⁶⁶

¹⁶³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 71.

¹⁶⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 85 og 88.

¹⁶⁵ Meyer. «The Primal Landscapes of Knud Knudsen», 157.

¹⁶⁶ Robert Meyer og Magne Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen : Oppkomst Og Utvikling Av En Nasjonal Landskapsfotografi I Norge Frem Til 1914 : En Temaustilling Fra Robert Meyers Fotohistoriske Samlinger*, (Oslo: Oslo Kunstforening, 1989), 38.

Fotohistorikeren Robert Meyer hevdet at Knudsen videreførte motivkretsen til de nasjonalromantiske malerne, men i en revidert form og etablerte en selvstendig fotografisk tradisjon.¹⁶⁷ Hanne Holm-Johnsen hevdet tilsvarende at Knudsen både benyttet seg av tradisjonelle maleriske komposisjonsskjema, og bearbeidet og utviklet fotografiet som medium.¹⁶⁸ Meyer beskriver hvordan noen av fotografiene har tradisjonelle nasjonalromantiske komposisjoner, med et dominerende sentrert element som strekker seg oppover i bildet, balansert av underordnede former i bildet. Andre fotografier bryter derimot med dette, ifølge Meyer, ved at former bryter ut av bildet.¹⁶⁹ I Meyers ord er det: «a marked tendency toward a mute, almost menacing sense of the dramatic». Disse bildene viser for Meyer Knudsens klare og robuste formsans, som han hevder at i flere tilfeller beveger seg mot det abstrakte. Han beskriver hvordan disse bildene på harmonisk vis former rommet med mørke områder kontrastert mot lette delikate overflater, og kontrasterende, vertikale og diagonale linjer.¹⁷⁰ Isbrebildene til Knudsen har balanserte og harmoniske komposisjoner. Knudsen leker også med motsetninger i komposisjonene sine hvor formene danner bildenes spenning og uttrykk. Knudsen viser en presisjon i fotografiene sine med sterke og rytmiske komposisjoner.

I analysen til *Morgenstern av Parti af Buerbræen, Hardanger* (fra mellom 1870 og 1871) viser Knudsen videre hvordan isbreen beveger seg. *Morgenstern* trekker frem hvordan Knudsen ved å isolere et element av den store isflata og å fokusere på formen og de dype sprekkene gir et inntrykk av hvordan isen trykkes nedover.¹⁷¹ Jeg vil også legge til at den diagonale plasseringen av isbreen i billedrommet og den dynamiske bevegelsen til linjene i isen forsterker opplevelsen av isbreenes sakte, men kraftfulle bevegelse nedover fjellet. Det var en stor interesse for isbreer i samtiden til Knudsen, både i kunst, vitenskap og turisme. Louis Agassiz introduserte verden til teorien om den store istiden i 1837, en teori som forklarte hvordan enorme ismasser hadde dekket jorda og formet store deler av landskapet. Agassiz hadde stor respekt i vitenskapsmiljøet noe som gjorde at teorien fikk mye oppmerksomhet og skapte en stor interesse for isbreer og glasiologi, også i Norge. Blant annet James Forbes undersøkte breer i Norge. Han fokuserte særlig på hvordan isbreer beveger seg og sammenlignet isbreenes bevegelse med elver. Ifølge *Morgenstern* viser Knudsen i dette tidlige

¹⁶⁷ Meyer og Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen*, 21.

¹⁶⁸ Holm-Johnsen, «Fjellet i fotografiet», 97.

¹⁶⁹ Meyer. «The Primal Landscapes of Knud Knudsen», 26 og 27.

¹⁷⁰ Meyer. «The Primal Landscapes of Knud Knudsen», 27.

¹⁷¹ *Morgenstern*, «Knud Knudsens brefotografi», 48.

fotografiet av Buerbreen en forståelse for hvordan strukturen og formen henger sammen og viser hvordan isbreen som i Forbes' beskrivelse ligner på en elv.

Meyer har beskrevet flere av bildene til Knudsen som portrett av naturformene. Knudsen fremhever ifølge Meyer både fjellets karakteristiske form i Jordalsnuten, fjellveggen i Parti fra veien ved Eidsfjordvannet og ismassene i Parti fra Buarbreen som i et portrett. Parti fra veien ved Eidsfjordvannet har en dramatisk komposisjon med en linje som styrter nedover mot vannet, men bues av i en sirkel der de små menneskene står langs veien. For Meyer danner denne formen noe som ser ut som en «hake».¹⁷² Ideen om bildene som portrett er interessant og åpner for en lengre diskusjon om agens, men kan også kritiseres for å være humaniserende og antroposentrisk. Jeg har derfor valgt å anvende en flat ontologisk tilnærming, som den formuleres av Harman, med fokus på isbreenes egenart.

I Meyers ord fortolker Knudsen det han selv så, fremfor å vise «motivene».¹⁷³ Dette er en noe underlig påstand. Knudsen unnlater ikke å vise motivet, nemlig isbreene, men han viser dem på en ikke umiddelbart gjenkjennelig måte. De er ikke oversiktlig gjengitt i et landskap, men går så nært at han fratar dem all kontekst. Det er en poesi i hans sterke behandling av isens form og struktur gjennom fotografiet. Portrettingen til Knudsen av isbreene er underlig, men jeg vil hevde at han nettopp derfor kommer nærmere de ekte isbreene.

Nærbildene til Knudsen av isbreer har underlige komposisjoner, og fremstår mer som abstraherte former enn isbreer i et landskap. Meyer trekker også frem hvordan bildet av Buarbreen «anspore» til en taktil opplevelse.¹⁷⁴ I motsetning til de mer gjenkjennelige bildene av isbreer i landskap, legger vi her merke til tekstur, form, rytme og bevegelsen i linjene før motivet. Isrebildene til Knudsen kan dermed sies å ha en rift mellom det ekte objektet og de sanselige kvalitetene. Fotografiene avbilder isbreene så nært at de underliggjør motivet. Holm-Johnsen trakk også frem

¹⁷² Meyer og Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen*, 40.

¹⁷³ Meyer og Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen*, 38.

¹⁷⁴ Ibid.

hvordan bildene hans peker mot modernismens formspråk gjennom å fotografere landskap som unndrar tradisjonell komposisjon.¹⁷⁵

Til tross for at isbreen er frossen og stille i tørrplatebildet til Knudsen, *Svartisen i Nordland* (fra 1885) har bildet en bevegelse i komposisjonen, gjennom linjenes rytme. Bildets dynamikk kommer av at linjene og spissene til den skitne isbremassen, som fyller den øvre delen av bildet, peker mot høyre i bildet, i motsetning til de kritthvite isklumpene som peker i motsatt retning. Et annet bilde av Svartisen fra det samme året har en lignende effekt, men her beveger linjene til ismassen seg på samme rekke og møtes på midten. Bildets dynamikk kommer her av punktet hvor linjene møtes og danner en v-form. I *Parti af Buerbræen, Odde i Hardanger* (fra mellom 1888 og 1900) leker Knudsen også med bevegelse, men mer i flaten. Isen har en stor mengde strukturer og mønstre skapt av sanden som har samlet seg i sprekkene, uten noen systematisk retning. Bildets komposisjon beveger seg her derimot rundt et avlangt hull i isen, som elegant er plassert litt over midten, til venstre i bildet. Med den større ismassen til høyre, danner åpningen en motvekt som skaper balanse i bildet.

Fremfor å avbilde isbreen i bakgrunnen og mennesker i forgrunnen for å vise den ville isbreen som en motsetning til menneskelig fornuft (som var vanlig i tradisjonelle nasjonalromantiske bilder), er det her *isen* som er avbildet. Som i de tidligere nevnte fotografiene til Knudsen av stein er det ikke stedet eller landskapet som er motivet her, men *isbreen selv og dens sanselige kvaliteter*. Knudsen avbilder isbreenes særegne karakter gjennom nærstudier av isbreens former, viser stor sensitivitet til isbreens materialitet og formulerer poetiske komposisjoner. I Robert Meyers ord «skapte han egenartede, og for sin samtid atypiske, komposisjoner, som gir han en særegen posisjon i fotohistorien — også internasjonalt» «med utgangspunkt i elementene, stein, is og vann».¹⁷⁶ Knudsen hadde også en nyskapende tilnærming til fotografiet som medium. Morgenstern trekker frem i sin artikkel om isbrebildene til Knudsen at bildene har et avgrenset synsfelt og ofte gransker deler av breen i stedet for stedet. Knudsen gir heller ikke en følelse av målestokk i bildene eller et grunnlag som vi kan orientere oss etter.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Holm-Johnsen, «Fjellet i fotografiet», 98.

¹⁷⁶ Meyer og Malmanger. *Den Glemte Tradisjonen*, 36.

¹⁷⁷ Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 51 og 53.

Vi hadde ikke fått det samme inntrykket av nærhet til de ekte isbreene om det simpelthen var snakk om oversiktlige fotografier av isbreer i et landskap. Dersom vi betrakter et fotografi av en isbre fra en nyhetsartikkel, en glasiologisk forskningsrapport, et satelittfotografi eller et kart som illustrerer en isbre vil vi kunne få en oversikt over isbreens kvaliteter og plassering i landskapet. Disse bildene er gjerne kommunikative og har informative visuelle elementer på grunn av deres praktiske formål. Kart har for eksempel elementer som høydekurver, illustrerer distanser og himmelretninger, som formidler ulike kvaliteter ved landskapet. Fotografier i nyhetsartikler er også ofte forklarende og gir gjerne en oversikt over situasjonen som journalisten beskriver. Disse bildene kan naturligvis ha sin egen estetikk, men har til felles at de er informative. Lett lesbare bilder av isbreer kan på den måten sammenlignes med bokstavelige utsagn som beskriver et objekts kvaliteter og vektlegger tydelig språk. De ekte isbreene er imidlertid hverken det samme som hva de består av, eller deres sanselige kvaliteter, ifølge OOO. Isbreer kan beskrives som kalde og harde, at de hovedsakelig består av H₂O, eller at de har en fryst tilstand, men det ekte objektet er ikke er det samme som dets kvaliteter for OOO. Det er dette Harman beskriver som Undermining. Harman er kritisk til det bokstavelige i estetikk og vektlegger verdien av indirekte og hentydende kunstneriske tekster. I boken sin om OOO og kunst, *Art + Object*, går Harman så langt som å hevde at det bokstavelige er det motsatte av det vakre.¹⁷⁸

Om man forsøker å forklare Shakespeares Hamlet, kommer det frem at det bokstavelige ikke strekker til. Dette kommer også tydelig frem i Harmans analyse av metaforer. Metaforer søker ikke å forklare tingene-i-seg-selv ved å beskrive deres ekte kvaliteter, noe som Harman beskriver som underminering.¹⁷⁹ De graver ikke forbi våre erfaringer, etter tingene-i-seg-selv. Metaforen fester i stedet *oss selv* til det ekte objektet.¹⁸⁰ Harman gir stor plass til metaforen i beskrivelsen sin av OOOs estetikk. Dette er på grunn av at de problematiske sidene ved det bokstavelige og den teatraliske strukturen kommer frem. For at en metafor skal kunne fungere kan ikke de to komponentene som sammenlignes være for bokstavelige. At «en spurv er som en linerle» er f.eks. et bokstavelig utsagn og ikke en metafor.¹⁸¹ Det er nødvendig med en likhet i metaforer, men i

¹⁷⁸ Harman, *Art and Objects*, 8.

¹⁷⁹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 83.

¹⁸⁰ Harman, *Object-oriented Ontology*, 88.

¹⁸¹ Harman, *Object-oriented Ontology*, 73.

utgangspunktet frastøter de to komponentene hverandre.¹⁸² Denne tilsynelatende umulige sammensetningen av ekte objekt og sanselige kvaliteter gjør at det oppstår en rift. Det er i følge Harman et dypt skille mellom objekter og deres kvaliteter, men de kommer likevel alltid sammen. Metaforen virker likevel når et annet ekte objekt lever seg inn i den, *oss selv*.¹⁸³ Disse prinsippene gjelder også for andre kunstformer, ifølge Harman.¹⁸⁴

I motsetning til fotografer som vektlegger å informere om isbreenes kvaliteter, underliggjør Knud Knudsen motivet sitt. Han beskjerer bildet, fjerner konteksten til isbreen og rammer in former som fremstår abstraherte. Morgenstern beskriver i en analyse av *Parti av Bøiumsbæen i Fjærland*, Sogn hvordan Knudsen skjærer bort forgrunnen og mellomgrunnen og skyver isbreen frem i billedplanet.¹⁸⁵ Hvis vi følger logikken til Harman, kan dette resultere i at det oppstår en rift mellom det ekte objektet, *motivet* og de sanselige kvalitetene vi ser i fotografiet. Dersom dette er tilfellet, vil bildene ifølge Harman kunne vekke en teatralisk modus. En betrakter som lever seg inn i bildene, vil ifølge Harman kunne feste seg til, eller spille rollen som den ekte isbreen, med de abstrakte formene i fotografiene som kvaliteter. Den engasjerende estetiske erfaringen kan gi en opplevelse av å få en personlig tilgang til objektet. Med den teatraliske modusen til Harman vil vi kunne få en følelse av å komme nær den ekte isbreen. Dette kan også ha som en underlig konsekvens at vi kan få en følelse av å erfare isbreens sanselige kvaliteter utover det rent visuelle vi ser i bildene. Fotografiene til Knud Knudsen kan derfor vekke en opplevelse av å erfare isbreen gjennom andre sanser enn kun det visuelle. Vi kan nesten kjenne isens tørre og røe overflate, kulde, kraft og sakte bevegelse. Fotografiene til Knudsen viser isbreens særegne kvaliteter og gir et inntrykk av *isbreen*.

Samtidens kontekst, isbresmelting

OOOs teatraliske estetikk plasserer betrakteren i en sentral posisjon i kunstopplevelsen. Dersom vi lever oss inn i bildene, spiller vi ifølge Harman rollen som isbreen. Vi bringer derfor også våre erfaringer, assosiasjoner og bakgrunnskunnskap inn i kunstopplevelsen. På grunn av at betrakterne av bildene deltar i den estetiske opplevelsen, kan samtidens betraktere gi bildene en ny betydning i dagens kontekst. Vi vet at isbreene som Knudsen fotograferte er mye mindre i dag og i flere tilfeller

¹⁸² Harman, *Object-oriented Ontology*, 72.

¹⁸³ Harman, *Object-oriented Ontology*, 82 og 83.

¹⁸⁴ Harman, *Art and Objects*, 8 og 9.

¹⁸⁵ Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 51.

smeltet bort. Med den massive isbresmeltingen som foregår i samtiden og klimaendringene som forårsaker det, får bildene en melankolsk dimensjon som ikke var der på Knud Knudsen sin tid da isbreene først ble fotografert. Bildenes melankoli er på den ene side forårsaket av landskapet som går tapt, og på den annen side, av alt de smeltende isbreene er et tegn på, resultat av og hvilke konsekvenser det gir når isbreene smelter og forsvinner.

Siden samlingen av isbrefotografier av Knud Knudsen er så omfattende, godt bevart og lett tilgjengelig på Universitetsbiblioteket i Bergens arkiv Marcus, har bildene blitt brukt for å kartlegge historiske isbresvinginger. (Da jeg var på arkivbesøk i Bergen, fikk jeg også høre at bildene blir brukt av glasiologistudenter.) Fotografiene var en sentral kilde i en forsknings artikkel som ble publisert i det vitenskapelige tidsskriftet *Holocene, Historical Glacier Fluctuations of Jostedalsbreen and Folgefonna (Southern Norway)*.¹⁸⁶ Artikkelen hadde som mål å rekonstruere størrelsene til Norges største isbreer, Jostedalsbreen og Folgefonna, fra den lille istid, da isbreene nådde en topp. «Isbreer er ansett som viktige indikatorer for klimaet og variasjonene på isbre lengder har blitt brukt for å lage modeller av globale temperatursvingninger de siste hundre årene. Forståelsen av samtidens og historiske isbresvinginger er derfor viktig for forskning på samtidens klimaendringer.»¹⁸⁷ Isbreer er viktige kilder for å kartlegge klimahistorie, men vi har ikke nøyaktige målinger av isbreenes masse og lengde fra før slutten av 1800-tallet. For å få en bedre forståelse av isbresvingningene og klimaets naturlige variasjoner over lengre tid er det derfor viktig å studere det historiske materialet.¹⁸⁸ Jostedalsbreen er den største isbreen på det europeiske kontinent, med mange utløpsbreer. Det er bevart et stort antall fotografier fra 1860-tallet som dokumenterer disse, og særlig av Knud Knudsen.¹⁸⁹

Fotografiene dokumenterer landskap som kan komme til å forsvinne, og i flere tilfeller allerede er borte. Vi kan risikere å kun sitte igjen med fotografier, historier, malerier og kart som dokumentasjon på et landskap som *har eksistert*. Bildene får også en ny betydning i kontekst av klimaendringene, hvor isbreer har fått en økt betydning som symbol på klimaendringene, et tydelig tegn på konsekvensene, en sentral kilde i klimaforskning og som en potensiell «tippingpoint».

¹⁸⁶ Nussbaumer, Nesje, Zumbühl. «Historical Glacier Fluctuations of Jostedalsbreen and Folgefonna», 457.

¹⁸⁷ Erdal, «Albedo», 21. For flere detaljer se også Nussbaumer, mfl. «Historical Glacier Fluctuations of Jostedalsbreen and Folgefonna», 455.

¹⁸⁸ Nussbaumer, mfl. «Historical Glacier Fluctuations of Jostedalsbreen and Folgefonna», 455.

¹⁸⁹ Nussbaumer, mfl. «Historical Glacier Fluctuations of Jostedalsbreen and Folgefonna», 456 og 457

Isbreer spiller en viktig rolle for det globale klimaet ved å reflektere sollys og regulere temperatursvingninger. Når isbreene smelter vil vi sitte igjen med større områder med mørkt fjell og mørkt hav, som tiltrekker seg mer varme og dermed eskalerer den globale oppvarmingen.

Hvordan påvirker dette tolkningen av isbrebildene til Knudsen? Den aktive rollen til betrakteren i OOOs estetikk åpner for at det estetiske objektet kan endre karakter basert på det nye ekte objektets, nemlig betrakterens, kontekst og personlige erfaringer. Isbreene som objekt for oss nå har en annen betydning enn da de først ble tatt. I Knudsens samtid var det en romantisk interesse for isbreer blant kunstnere og forfattere. Som en reaksjon mot 1700-tallets idealer om fornuft, ble de massive isbreene med kaotiske former et populært motiv. De var også fascinert av isbreenes styrke, som kan forme landskapet, knuse steiner og gi uttrykk for naturkrefter som er utenfor menneskelig kontroll.¹⁹⁰

Med isbresmeltingen vi ser i samtiden, hvor isbreene som landskap er stadig minkende og en dag kan komme til å forsvinne, får fotografiene en melankolsk side som ikke var der i Knudsens samtid. Isbreene representerer ikke lenger kun en sublim kraft, men noe flyktig. Når betraktere ser på bildene i dag er det med kunnskap om isbreenes sårbarhet, som den norske fotografen Christian Hauge representerte med fotoserien sin *Death of a Mountain*. Det er også en økende interesse i akademia for ikke-menneskelige og ikke-levende objekter, særlig innen posthumanistisk teori, som Jane Bennetts teori om *Vibrant Matter*. Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i en lignende interesse for det ikke-levende, men i stedet for å fokusere på isbreens agens, argumenterer denne oppgaven for en ontologisk likestilling, inspirert av objekt-orientert ontologi, i analysen av Knud Knudsens fotografier, og en opplevelse av å erfare *isbreen* gjennom OOOs teatraliske estetikk.

Avslutning

Med denne masteroppgaven har jeg ønsket å rette fokus på isbreenes særegne kvaliteter: isbreene-i-seg-selv, deres sanselighet og hvordan dette kommer til uttrykk i Knud Knudsens fotografier. Jeg har analysert bildene som en representasjon av den sanselige isbreen, isbreens estetikk og den ekte isbreen og dens ontologiske tilbaketrukkethet. Oppgavens tese tar for seg isbreenes ontologiske

¹⁹⁰ Morgenstern, «Knud Knudsens brefotografi», 48.

tilbaketrunkethet, medieringen av isbreene gjennom fotografi og opplevelsen av nærhet til den ekte isbreen gjennom Knudsens fotografiers estetikk. Isbreene som ekte objekt har vært i sentrum av analysen og opplevelsen som Knud Knudsens fotografier kan gi av å erfare *isbreen*.

Fotografiene har både en estetisk og en dokumentarisk verdi. De viser isbreenes særegne kvaliteter og har en helt spesiell betydning med tanke på at mange av de fotograferte isbreene har smeltet bort. Bildene har også en sterk aktualitet på grunn av de globale klimaendringene og nyere ontologiske diskusjoner hvor antroposentriske måter å forstå verden blir kritisert. Utgangspunktet for masteroppgavens fokus på objekt-orientert ontologi har vært Harmans dekonstruksjon av natur/kultur dikotomier i modernistiske ontologier, vektleggingen av estetikk og relevansen for analysen av isbrebildene til Knudsen. OOO åpner opp for nye perspektiver rundt Knudsens mediering av isbreene, hvor hierarkiet mellom det sansende mennesket og den sansede naturen oppløses. Coccias mikro-ontologi viser videre hvordan det sanselige eksisterer utenfor dualismer mellom natur og kultur, subjekt og objekt. Det sanselige er hverken fullstendig naturlig eller kulturelt.¹⁹¹

Ontologi og estetikk har fått en særdeles stor plass i oppgaven på grunn av det akutte behovet som klimakrisen har skapt for å utforske nye virkelighetsforståelser og persepsjoner av verden. OOO likestiller ontologisk det menneskelige og det ikke-menneskelige ved ta utgangspunkt i at verden består av ekte objekter og ekte kvaliteter og sanselige objekter og sanselige kvaliteter, fremfor den hierarkiske forståelsen av subjekter og objekter. Jeg har derfor særlig vektlagt Harmans flate ontologi. Ved å anvende OOO i analysen av fotografiene til Knudsen, har jeg kommet frem til at fotografiene og isbreene er begge ekte objekter med ekte kvaliteter som eksisterer i sin egen rett, og blir tilgjengelige for en bevissthet eller betrakter gjennom sanselige objekter med tilhørende sanselige kvaliteter.

Både isbreene og fotografiene som ekte objekter er tilbaketrunket, men fotografiene skiller seg fra isbreene ontologisk ved at de har *indeksikale* bånd til isbreene. Dette viser fotografiernes likhetstrekk med isbreenes sanselige objekt. Fotografiet er et objekt i sin egen rett og *er* ikke det avbildede motivet, men indeksen til motivet knytter fotografiet til det som er avbildet. Objekter kan ikke for Harman ha direkte kontakt med hverandre. Det kreves en tredje term eller mediator for at det kan oppstå en kontakt.¹⁹² Fotografiet viser på den måten noe essensielt ved sansning. På samme måte

¹⁹¹ Coccia, *Sensible Life*, 36.

¹⁹² Harman, *Object-oriented Ontology*, 12.

som når vi observerer et objekt, gir ikke fotografiet oss en direkte tilgang til objektet, men lyset det har reflektert. Fotografiene til Knudsen gir som isbreenes sanselige objekt ikke tilgang til den ekte isbreen-i-seg-selv, men lyset som isbreen har reflektert. Vi har hverken noe mer eller mindre tilgang til de ekte isbreene i fotografiene til Knudsen enn vi har til et hvilket som helst annet motiv i andre fotografier. Fotografienes ikke-hierarkiske distanse til motivene kan derfor sammenlignes med OOOs flate ontologi.

Fotografiene til Knudsen viser en forståelse og interesse for isbreenes egenskaper, både isbreenes materialitet og dens sakte, men kraftfulle bevegelse nedover fjellet, som i Forbes' beskrivelser. Knudsen avbilder isbreenes særegne karakter gjennom nærstudier av isbreenes former, sensitivitet til isbreenes materialitet og poetiske komposisjoner. Jeg ser videre isbreen som materie ikke bare som et motiv, men i sentrum av disse fotografienes estetikk. Bildet gir et inntrykk av isbreenes struktur og andre sanselige kvaliteter, som at de er kalde og harde, til tross for at fotografi kun kan vise isbreenes visuelle kvaliteter på fotopapiret. Bildene viser isens *isetehet*.

I denne masteroppgaven har jeg også analysert isbrefotografiene til Knudsen som estetiske objekter. Nærbildene til Knudsen er atypiske for sin samtid og går så nært isbreene at bildet ofte fremtrer som en abstraksjon. Brebildene er velkomponerte, rytmiske og til tider obskure. De er ikke oversiktlig gjengitt i et landskap, men går så nært at konteksten forsvinner. Knudsen underliggjør motivet, men jeg vil hevde at han nettopp derfor kommer nærmere de ekte isbreene. Harman argumenterer med utgangspunkt i OOO for at det bokstavelige er det motsatte av det vakre.¹⁹³ Fotografiene til Knudsen er ikke oversiktlig representasjoner av isbreene i landskapet. Vi legger derimot merke til komposisjon, kontrast, bevegelsen i linjene og struktur før motivet.

Ifølge Harman oppstår estetikk som et resultat av en rift mellom det ekte objektet og dets sanselige kvaliteter. Dette leder til at betraktere som lever seg inn i bildene kan feste seg til det ekte objektet.¹⁹⁴ Harman sammenligner dette med method-acting og hevder at vi blir objektet i kunstverket gjennom mimesis. Vi kan med andre ord bli en «co-constituent» av brebildene til Knudsen. Som et resultat av dette oppstår det et nytt objekt med en ny sammenslått virkelighet hvor betrakteren spiller rollen som den ekte isbreen med de sanselige kvalitetene til fotografiene. Dersom bildene fullstendig engasjerer oss, er det ikke som omrisset eller skyggen av oss selv, men som *ekte*

¹⁹³ Harman, *Art and Objects*, 8.

¹⁹⁴ Harman, *Object-oriented Ontology*, 85 og 88.

objekter.¹⁹⁵ Som et resultat av dette, kan vi om vi følger logikken til Harman få *inntrykk* av å få tilgang til de ekte isbreene.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Harman, *Object-oriented Ontology*, 85.

¹⁹⁶ Harman, *Object-oriented Ontology*, 71.

Litteraturliste

Barthes, Roland. *Det Lyse Rommet : Tanker Om Fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Vol. Nr 6. Pax Artes. Oslo: Pax Forlag, 2001.B

Bennett, Jane. *Vibrant Matter : A Political Ecology of Things*. Durham og London: Duke University Press, 2010.

Bonge, Susanne, Ragna Sollied. *Eldre norske fotografer : Fotografer og amatørfotografer i Norge frem til 1920*. Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen, 1980.

Clarke, Graham. *The Photograph*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Coccia, Emanuele. *Sensible Life : A Micro-ontology of the Image*. Oversatt av Scott Alan Stuart. Commonalities. New York: Fordham University Press, 2016.

Digranes, Åsne, Solveig Greve og Oddlaug Reiakvam (red.). *Det Norske Bildet : Knud Knudsens Fotografier 1864-1900*. Oslo: Grøndahl og Søn Forlag AS, 1988.

Dreyer, Lisbeth, Skule Eriksen. *Knud Knudsens Album*. Leikanger: Skald, 2015.

Erdal, Tiril Sofie. «ALBEDO : Smeltende isbreer i historisk fotografi og samtidskunst». Upublisert utstillingsrapport. Universitetet i Oslo. 2022.

Gjesvik, Torild. *Fotograf Knud Knudsen : Veien, reisen, landskapet*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2018.

Harman, Graham. *Object-oriented Ontology : A New Theory of Everything*. London: Penguin Random House, 2018.

Harman, Graham. *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press, 2019.

Holm-Johnsen, Hanne. «Fjellet i fotografiet: Fra oppdagelse og temming til estetisk objekt og begjær». I *Fjellet i norsk kunst : Oppdagelse, Formasjon, Visjon*, redigert av Karin Hellandsjø. 93-143. Høvikodden: Henie Onstad Kunstsenter, Labyrinth Press, 2008.

Larsen, Peter og Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie : Frå daguerreotypi til digitalisering*. Samlagets bøker for høgare utdanning. Oslo: Det Norske Samlaget, 2007.

Latour, Bruno. «Agency at the Time of the Anthropocene». *New Literary History* 45, no. 1 (2014): 1-18.

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Oversatt av Catherine Porter. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Marshall, Shawn J. *The Cryosphere*. Princeton Primers in Climate. Princeton: Princeton University Press, 2012.

Morgenstern, Neil. «Knud Knudsens brefotografi». I *Norsk Fotohistorisk årbok : 1985/86*. Redigert av Roger Erlandsen. 45-55. Oslo: C. Huitfeldt Forlag A.S, 1987.

Morgenstern, Neil og Universitetsbiblioteket i Bergen. *Fotograf Knud Knudsen : Bilder fra hans tidlige år - En nylig oppdaget samling*. Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen, 1993.

Meyer, Robert og Magne Malmanger. *Den glemte tradisjonen : Oppkomst og utvikling av en nasjonal landskapsfotografi i Norge frem til 1914 : En temautstilling fra Robert Meyers fotohistoriske samlinger i anledning av 150-årsjubileet for fotografi*. Oslo: Oslo Kunstforening, 1989.

Meyer, Robert. «The Primal Landscapes of Knud Knudsen». I *The Frozen Image : Scandinavian Photography*. Oversatt av J. R. Christophersen. Minneapolis: Walker Art Center, 1982.

Nussbaumer, Samuel U., Atle Nesje, Heinz J. Zumbühl. «Historical Glacier Fluctuations of Jostedalsbreen and Folgefonna (southern Norway) reassessed by new pictorial and written evidence.» *Holocene (Sevenoaks)* 21, no. 3 (2011): 455-471. DOI: 10.1177/0959683610385728.

Oxford Reference. «Etymology of 'photography'». 12. desember 2023. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100324562>.

Rounce, David R. mfl. «Global glacier change in the 21st century: Every increase in temperature matters». *Science* 379,78-83 (2023)., 14. august 2023. DOI: 10.1126/science.abo1324.

Sontag, Susan. *On Photography*. Penguin Modern Classics. London: Penguin, 2008.

Stokken, Sunniva H. «Økologisk Estetikk: Et møte mellom Timothy Mortons "Dark Ecology" og Olafur Eliassons kunstneriske virke». Masteroppgave. Universitetet i Oslo. 2016.

Harman, Graham. «Art Without Relations» *ArtReview Online*, (september 2014). 3. mai 2023. http://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations.

Appendix I

Fotografi	Tittel/Sted og årstall	Medium/teknikk og format
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Bøiomsbræen i Fjærland, Sogn</p> <p>Laget mellom 1885 og 1900</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>



Knud Knudsen
Parti af Buerbræen i
Hardanger
Speialsamlingene
ved UiB:
Laget mellom 1871
og 1875

Nasjonalmuseet: fra
1878



Knud Knudsen
Svartisen, Nordland
Laget mellom 1885
og 1885

Våtplate negativ
Glassformatet: 24x30
Papirformatet: 21 x 27 cm

Tørrplate negativ
Glassformatet: 18 x 24 cm
Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen
Parti af Svartisen,
Nordland
1885

Tørplate negativ
Glassformatet: 18 x 24 cm
Papirformatet: 16 x 22 cm



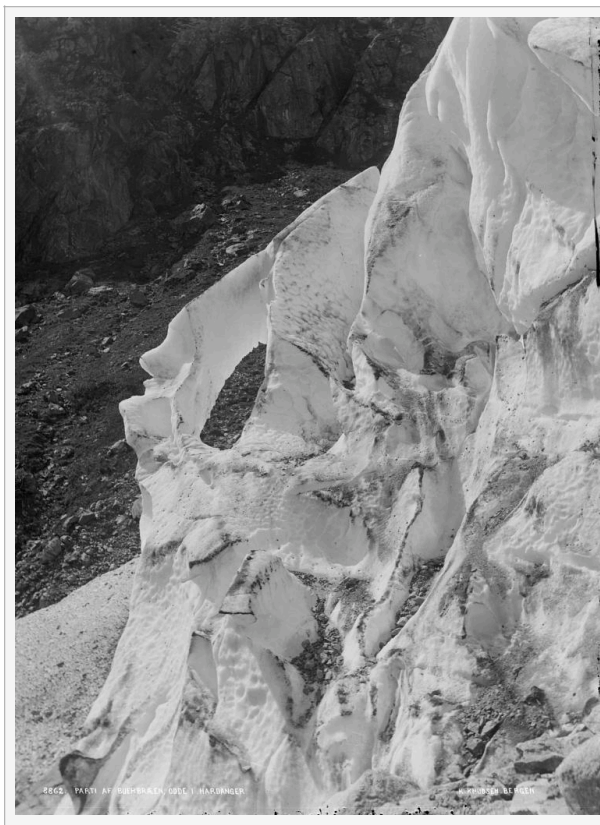
Knud Knudsen
Parti af Svartisen,
Nordland
1885

Tørplate negativ
Glassformatet: 18 x 24 cm
Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen
Parti af Svartisen,
Nordland.
Laget mellom 1885
og 1885

Tørplate negativ
Glassformatet: 18 x 24 cm
Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen

Parti af Buerbræen,
Odde i Hardanger

Laget mellom 1888
og 1900

Tørrplate negativ

Glassformatet: 18 x 24 cm

Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen
Parti af Buerbræen i
Hardanger

Spesialsamlingene
ved UiB:

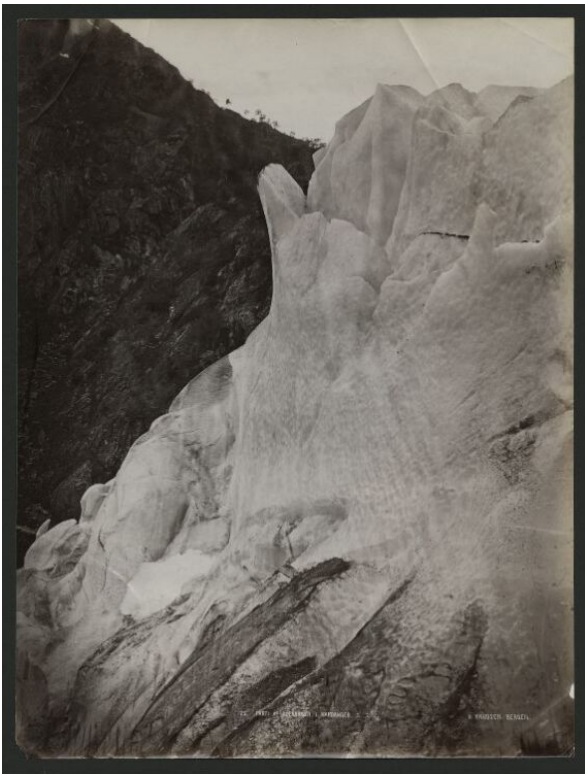
Laget mellom 1871
og 1875



Nasjonalmuseet:
1878


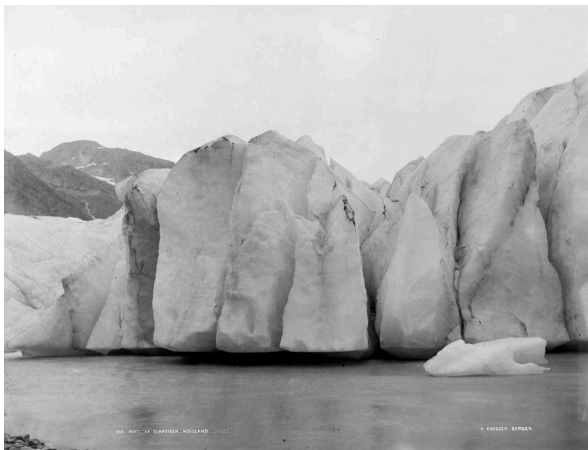
Våtplate negativ

Glassformatet: 24x30

Papirformatet: 21 x 27 cm



	<p>Knud Knudsen</p> <p>Brixdalsbræen, Nordfjord</p> <p>Laget mellom 1889 og 1893</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Suphellerbræen i Fjærland, Sogn</p> <p>Laget mellom 1885 og 1888</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>

	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Suphellerbræen i Fjærland, Sogn</p> <p>Laget mellom 1885 og 1888</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Svartisen, Nordland</p> <p>1885</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>



Knud Knudsen
Svartisen, Nordland
1885

Tørplate negativ
Glassformatet: 18 x 24 cm
Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen
Svartisen, Nordland
1885

Tørplate negativ
Glassformatet: 18 x 24 cm
Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen
Parti af Bødalsbræen,
Loen i Nordfjord

1872

Våtplate negativ

Glassformat: 14,5 x 21
Papirformatet: 13 x 18





Knud Knudsen

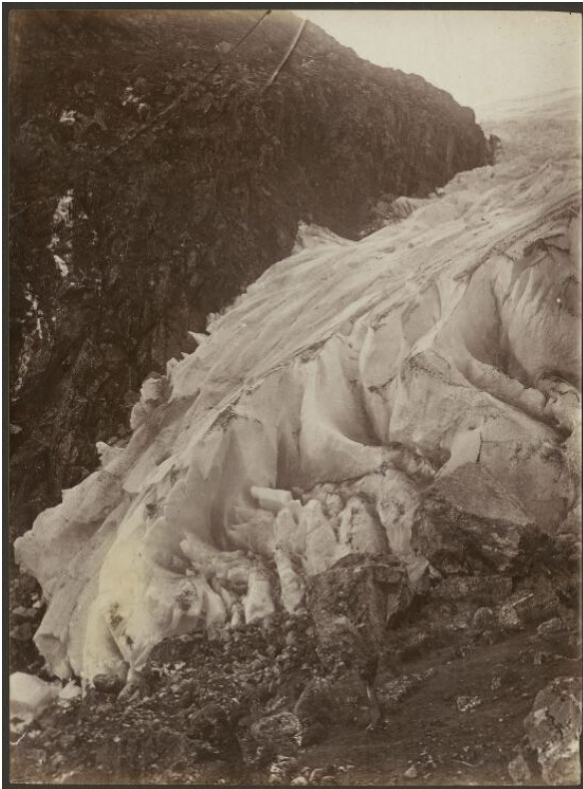
Parti af Buerbræen i
Hardanger

Spesialsamlingen ved
Universitetsbibliotek
et i Bergen:
Mellom 1870 og
1871

Våtplate negativ

Glassformatet: 24x30

Papirformatet: 21 x 27 cm



Nasjonalmuseet: Fra
1870

Nasjonalmuseet:

Våtplate negativ

Glassformatet: 14,5 x 21

Papirformatet: 13 x 18



Knud Knudsen

Parti af Buerbræen i
Hardanger

Spesialsamlingen ved
Universitetsbibliotek
et i Bergen:
Mellom 1871 og
1875

Nasjonalmuseet: Fra
1878

Våtplate negativ

Glassformatet: 24 x 30

Papirformatet: 21 x 27 cm



Knud Knudsen

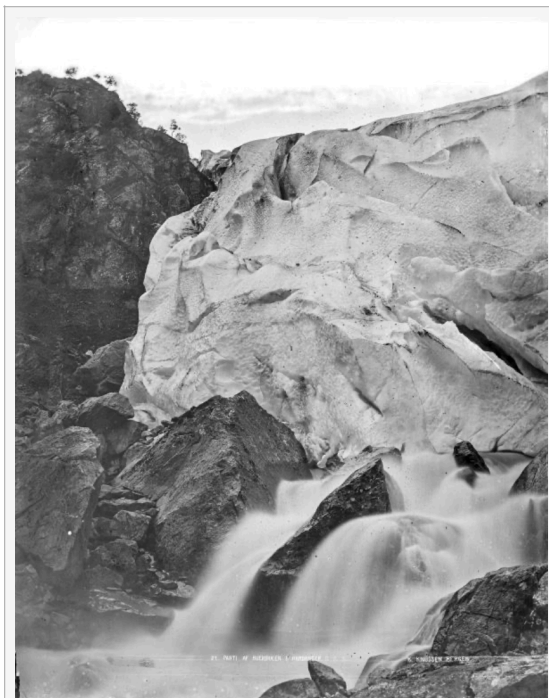
Parti af Buerbræen,
Odde i Hardanger

Laget mellom 1885
og 1887

Tørrplate negativ

Glassformatet: 18 x 24 cm

Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen

Parti af Buerbræen i
Hardanger

Spesialsamlingene
ved Universitetet i
Bergen:
Laget mellom 1871
og 1875

Våtplate negativ

Glassformatet: 24 x 30

Papirformatet: 21 x 27 cm

Nasjonalmuseet: Fra
1878



Knud Knudsen



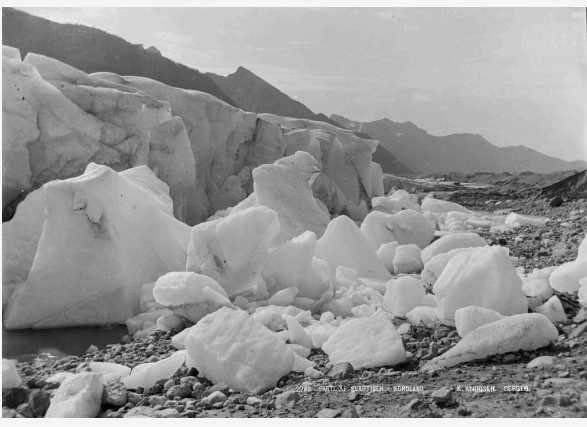
Parti af Buerbræen,
Odde i Hardanger

Laget mellom 1885
og 1887

Tørrplate negativ

Glassformatet: 18 x 24 cm

Papirformatet: 16 x 22 cm

	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Buerbræen, Odde i Hardanger</p> <p>Laget mellom 1888 og 1900</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Bondhusbræen i Mauranger Hardanger</p> <p>Laget mellom 1890 og 1900</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Svartisen, Nordland</p> <p>Laget mellom 1885 og 1885</p>	<p>Tørrplate negativ</p> <p>Glassformatet: 18 x 24 cm</p> <p>Papirformatet: 16 x 22 cm</p>



Knud Knudsen

Parti af Svartisen,
Nordland

Spesialsamlingene
ved UiB: fra 1885

Nasjonalmuseet: fra
1887

Tørrplate negativ

Glassformatet: 18 x 24 cm

Papirformatet: 16 x 22 cm



Knud Knudsen




Parti fra
Nigardsbræen,
Jostedalen i Sogn



Laget mellom 1875
og 1880

Stereofotografi

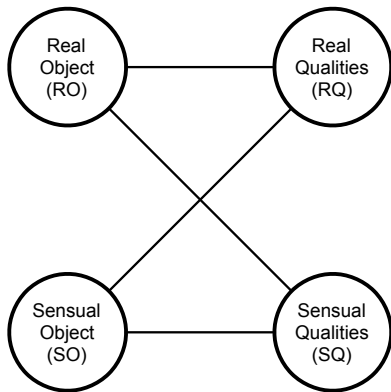
Glassplaten: 8 x 17 cm

Motivet: 7,5 x 7,5 cm

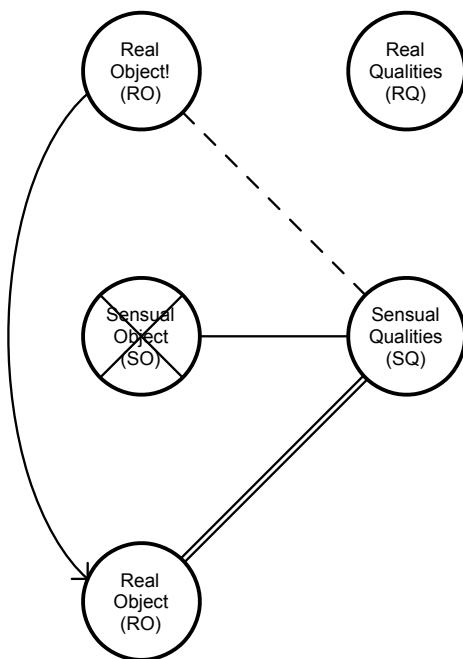
	<p>Knud Knudsen</p> <p>[Parti av bre] Ukjent bre</p>	<p>Stereofotografi</p> <p>Glassplaten: 8 x 17 cm Motivet: 7,5 x 7,5 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Faabergsstølsbræen, Jostedalen i Sogn</p> <p>Laget mellom 1875 og 1880</p>	<p>Stereofotografi</p> <p>Glassplaten: 8 x 17 cm Motivet: 7,5 x 7,5 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Faabergsstølsbræen, Jostedalen i Sogn</p> <p>Laget mellom 1875 og 1880</p>	<p>Stereofotografi</p> <p>Glassplaten: 8 x 17 cm Motivet: 7,5 x 7,5 cm</p>

	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti af Næsdalsbræen, Loen i Nordfjord</p> <p>Laget mellom 1872 og 1880</p>	<p>Stereofotografi</p> <p>Glassplaten: 8 x 17 cm Motivet: 7,5 x 7,5 cm</p>
	<p>Knud Knudsen</p> <p>Parti fra Bøjumsbræen, Fjærland i Sogn</p> <p>Laget mellom 1875 og 1880</p>	<p>Stereofotografi</p> <p>Glassplaten: 8 x 17 cm Motivet: 7,5 x 7,5 cm</p>

Appendix II



Figur 1. The Quadruple Object. Figur av Graham Harman, illustrert av forfatteren.



Figur 2. Metafor. Figur av Graham Harman, illustrert av forfatteren.