

Økologisk estetikk

Et møte mellom Timothy Mortons «Dark Ecology» og Olafur Eliassons kunstneriske virke

Sunniva Haugen Stokken



Tverrestetisk Masteroppgave – Kunsthistorie

Veileder Professor Bente Larsen

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2016

© Sunniva Haugen Stokken

År: 2016

Tittel: Økologisk estetikk: et møte mellom Timothy Mortons «Dark Ecology» og Olafur Eliassons kunstneriske virke

Forfatter: Sunniva Haugen Stokken

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafiske Senter AS

Sammendrag

Oppgaven foretar en estetisk-teoretisk diskusjon av forholdet mellom Timothy Mortons økologiske estetikk *Dark Ecology*, og begrepet *ambient poetics*. I sentrum av diskusjonen står verk av kunstneren Olafur Eliasson fra den retrospektive utstillingen *Verklighetsmaskiner* som fant sted på Moderna Museet i Stockholm høsten 2015. Potensialet for *økologisk bevisstgjøring innen kunsten* undersøkes med utgangspunkt i Timothy Mortons økologiske estetikk og begrepet *ambient poetics*, i møtet med Olafur Eliassons kunstneriske praksis. Slik er oppgaven både en undersøkelse av Mortons økologiske estetikk i møtet med kunstverket, og en undersøkelse av det *økologiske potensialet* i Eliassons kunstneriske praksis. Det *økologiske potensialet* refererer her til hvordan økologi står sentralt i tilnærmingen til verket. Diskusjonen tar således utgangspunkt i et utvidet estetikk-begrep med vekt på økologi. Tesen er at *ambient poetics* som et retorisk verktøy vil kunne åpne opp for økologiske aspekter ved Eliasson's verker. Videre benyttes begrepet *ikke-relasjonell estetikk* for å kontekstualisere møtet mellom objekt-orientert økologisk estetikk og tilskueren som medprodusent av verket. Oppgaven foretar også en øko-fenomenologisk tilnærming til Eliassons synestetiske installasjoner og øko-fenomenologisk teori vil vurderes som et mulig bidrag til en økologisk estetikk.

Forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Bente Larsen. Din positive holdning og dine konstruktive tilbakemeldinger har vært uvurderlig. Jeg vil også få takke Geoffrey Garrison ved Studio Olafur Eliasson, for utfyllende svar på mine spørsmål og nyttig faglig korrespondanse. Takk også til Karin Malmquist ved Moderna Museet Stockholm, for oppmuntrende tilbakemelding og nyttig informasjon. Til slutt vil jeg takke medstudenter og venner for moralsk støtte og tiltrenge kaffepauser underveis i skriveprosessen.

Til mamma - for din kreativitet,

og for at du gav meg gleden over det som spirer og gror.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	1
1.1 Innledende bemerkninger	1
1.2 Formålet med oppgaven.....	4
1.3 Problemstilling, teori og metode	5
1.4 Tidligere forskning.....	6
1.5 Oppgavens struktur	7
2 Økologisk estetikk	8
2.1 Miljøfilosofi og miljø-estetikk – historisk perspektivering	8
2.2 Timothy Mortons naturbegrep	11
2.3 Timothy Mortons økologiske estetikk: Dark Ecology og Interconnectedness.....	12
2.4 Ecomimesis og Ambient Poetics	14
2.5 Ambient poetics ulike elementer	16
2.5.1 “Rendering”.....	16
2.5.2 «Medial»: kontakt som innhold	17
2.5.3 “Timbral”.....	18
2.5.4 “Aeolian”.....	19
2.5.5 “Tone”.....	19
2.5.6 “Re-Mark”.....	20
2.6 Ambient poetics' potensiale.....	22
2.7 Ikke-relasjonell estetikk	24
2.8 Øko-fenomenologi	27
3 Olafur Eliassons kunstneriske virke	29
3.1 Biografisk materiale og teoretisk ståsted	29
3.2 Miljø- og naturbegrepet.....	31
3.3 Kunstverket og tilskueren, institusjonskritikk	34
3.4 Tilskuerens rolle	36
4 Ulike tilnæringer til økologisk bevisstgjøring	38
4.1 “Verklighetsmaskiner”.....	38
4.2 En psykogeografisk tilnærming	39
4.3 “Ambient poetics” i møtet med verket	41
4.3.1 “Rendering”.....	42
4.3.2 “Medial” og “Timbral”.....	44
4.3.3 “Aeolian”.....	46
4.3.4 “Tone”.....	47
4.4 Why Ambient Poetics?.....	48

4.5Tilskueren som medprodusent og forutsetning for verket.....	50
4.6Estetisert vitenskap og tverrfaglig samarbeid	51
5En kontekstualisering av økologisk bevisstjøring	55
5.1Ikke-relasjonell estetikk	55
5.2Øko-fenomenologi	57
6Avsluttende bemerkninger.....	67

1 Innledning

1.1 Innledende bemerkninger

The ecological crisis we face is so obvious that it becomes easy – for some, strangely or frighteningly easy – to join the dots and see that everything is interconnected. This is the ecological thought. And the more we consider it, the more our world opens up¹.

Olafur Eliassons kunstneriske praksis spenner vidt: fra arkitektur og byplanlegging i det offentlige rom, til skulpturelle arbeider, synestetiske installasjoner og naturvitenskaplige konstruksjoner. Kunstneren var i høst aktuell med *Verkelighetsmaskiner*, en retrospektiv utstilling ved det Moderna Museet i Stockholm. Et gjennomgående trekk ved utstillingen var konstruksjoner av omgivelser i form av synestetiske installasjoner, ved bruk av virkemidler som rom, lys, lyd og bevegelse. Virkelighetsforståelse er en bakenforliggende tematisk drivkraft, og artikuleres ofte ved imitasjoner av naturprosesser, geometriske former eller bruk av farger og lys. Tilskueren tildeles en viktig rolle i utstillingen og oppfordres ofte direkte til å ta del i verket, eller gjøres til en forutsetning for verket i sin fulle tilstand. Slik søker Eliasson å utfordre tilskuerens forståelse av seg selv i relasjon til omgivelsene, og å bevisstgjøre vår subjektive konstruksjon av virkeligheten.

Studio Eliasson er lokalisert i Berlin, og er et stort samarbeidsprosjekt mellom aktører fra ulike fagdisipliner. Eliassons arbeider reflekterer ofte dette tverrfaglige samarbeidet, og prosesser fra naturvitenskap og teknologi står gjerne sentralt i hans kunstneriske praksis. Arbeidene består av komplekse systemer og konstruksjoner basert på matematiske formler og regler, eller strukturer og fenomener hentet fra naturen. For Eliasson står også tilskuerens sanselige møte med verket sentralt, og betrakteren oppfordres ofte direkte til å ta del i installasjonen eller verket. Potensialet for bevisstgjøring - ved at betrakteren blir bevisst seg selv og sine omgivelser og kan betrakte seg selv fra et tredjepersonsperspektiv, og dermed verket som en helhet med både subjekt og objekt – er for Eliasson et viktig moment. Oppgaven vil vurdere denne eventuelle bevisstgjøringen av selvet i relasjon til omgivelsene, i lys av begrepet økologisk bevisstgjøring.

Et hovedformål ved oppgaven vil være å foreta en estetisk-teoretisk diskusjon av forholdet mellom Timothy Mortons økologiske estetikk *Dark Ecology*², og begrepet *ambient poetics*. I

1 Timothy Morton, *The Ecological Thought* 1

2 Timothy Morton, *The Ecological Thought* 16. Morton referer til teorien *Dark Ecology* som en ny økologisk estetikk i denne utgivelsen. Her vil jeg først og fremst anvende begrepet økologisk estetikk, da det mer

sentrum av diskusjonen vil være verk fra den retrospektive utstillingen *Verklighetsmaskiner* av Eliasson, hvor verket vil bli lest inn i teorien, snarere enn det motsatte. Kunstverket vil derfor ikke danne utgangspunktet her, men teorien og den metodiske tilnærmingen *ambient poetics*. Slik er dette både en undersøkelse av Mortons økologiske estetikk i møtet med kunstverket, og en undersøkelse av det *økologiske potensialet* i Eliassons kunstneriske praksis. Tesen er at *ambient poetics* som et retorisk verktøy vil kunne åpne opp for økologiske aspekter ved Eliasson's verker. *Det økologiske potensialet* refererer her til hvordan økologi står sentralt i tilnærmingen til verket. Begrepet økologi tar utgangspunkt i definisjonen av økologi som «vitenskapen om organismers forhold til miljøet. Alle organismer lever i miljøer hvor de påvirkes av levende (biotiske) og ikke-levende (abiotiske) faktorer»³. Verket blir således undersøkt utifra hvordan det artikulere og forholder seg til atmosfæriske kvaliteter (miljøet), tilskueren (biotiske faktorer) såvel som andre objekter og galleri-rommet (abiotiske faktorer).

Oppgaven vil dermed ta utgangspunkt i et utvidet estetikk-begrep med vekt på økologi. Potensialet for *økologisk bevisstgjøring innen kunsten* vil undersøkes med utgangspunkt i Timothy Mortons økologiske estetikk, i møtet med Olafur Eliassons kunstneriske praksis. *Økologisk bevisstgjøring* baserer seg på den overnevnte definisjonen av økologi og innebærer refleksjon over hvordan tilskueren kan bli bevisst miljøet, subjektet (biotiske faktorer) og kunst-objektet (abiotiske faktorer), som *én helhet*. Økologisk bevisstgjøring relaterer slik til Mortons begrep *interconnectedness*⁴, og betegner en bevisstgjøring av hvordan alle livsformer er tilknyttet hverandre og er gjensidig forbudet. Denne økologiske helheten tilskriver subjekt og objekt lik betydning, og dette innebærer at naturen og alle livsformer er sidestilt oss i en flat ontologisk struktur, hvor mennesket ikke innehar en hierarkisk forrang. En undersøkelse av potensialet for økologisk bevisstgjøring innen kunst, innebærer dermed et håp om at kunsten kan indusere eller igangsette en forståelse av økologisk helhet; *interconnectedness*.

Timothy Morton er professor i litteratur og språk, og har flere utgivelser innen temaet økologi og estetikk. Hans tekster favner bredt og har ofte interdisiplinære referanser. I denne oppgaven vil hans utgivelser *Ecology Without Nature – Reethinking Environmental aesthetics* (2009) og *The Ecological Thought* (2010) stå sentralt. Kjernen i disse tekstene er en økologi

eksplisitt refererer til teoriens plassering innen estetikken, som er sentralt for denne oppgaven. Jeg vil imidlertid komme nærmere inn på begrepet *Dark Ecology* i kapittel 2.

3 Semb-Johansson, Hjermand og Ratikainen, Store Norske Leksikon (2014)

4 Morton anvender begrepene *interconnectedness* og *mesh* vekselvis i utgivelsene *Ecology Without Nature* og *The Ecological Thought*. Jeg har valgt å anvende begrepet *interconnectedness*, da jeg opplever at begrepet har et klarere meningsinnhold i denne oppgaven

uten et natur-begrep, og *ambient poetics* som en metodisk tilnærming til kunst. Teorien danner også grunnlaget for en kulturell, sosial og politisk modell. Den geologiske epoken vi nå befinner oss i blir ofte betegnet som *antroposen*⁵, og innebærer at for første gang i historien har menneskelig aktivitet ført til fysiske endringer på jordens overflate. Mortons teori kan betegnes som en filosofisk refleksjon over disse omveltningene, og innebærer en omdefinering av ontologiske kategorier og menneskets plassering i dette. Prosjektet retter fokus mot den hierarkiske strukturen hvor mennesket har inntatt en posisjon som den overlegne arten, og den resulterende dominansen av våre omgivelser og ødeleggelse av naturen. Slik plasserer Morton seg innen en objekt-orientert ontologi⁶, hvor subjekt og objekt er sidestilt i en flat ontologisk struktur.

Natur-begrepet står sentralt i Mortons økologiske estetikk. Han argumenterer for at det han anser for å være romantiserte ideer omkring naturen, må forkastes - for å muliggjøre rene økologiske former for kultur, filosofi, politikk og kunst. Estetikken spiller en avgjørende rolle ved å etablere ulike virkelighetsforståelser og persepsjoner av verden, og begreper som natur, miljø og omgivelser diskuteres og problematiseres. Økologisk bevisstgjøring presenterer her et alternativ til tradisjonell øko-kunst, som ofte baserer seg på en ønsket gjenforening av subjekt og objekt, eller «mennesket tilbake til naturen». Morton anser denne kunsten for å opprettholde en romantisert forståelse av naturen som noe som finnes utenfor mennesket, utenfor kulturen, og som vi må gjenforenes med. For å unnsnippe denne dualismen som oppstår mellom kultur og natur, argumenterer Morton for å avskaffe natur-begrepet. Han skisserer således en økologisk tilnærming til kunst, hvor *ambient poetics* representerer potensialet for å kollapse denne *subjekt-objekt dualismen*.

Morton vektlegger kunstnerisk form og dens relasjon til omgivelser, og videre hva form kan artikulere og formidle. Han forsøker gjennom dette å etablere et nytt vokabular for å artikulere økologiske aspekter ved verket, hvor begrepet *ambient poetics* står sentralt. *Ambience* referer til atmosfæriske kvaliteter, og det som *omslutter*, det være seg marginen til en tekst, eller ramme og vegg som omgir et maleri.⁷ Mortons teorier bærer her preg av at han befinner seg innen en litteraturteoretisk tradisjon, og *ambient poetics* er i utgangspunktet et retorisk-litterært verktøy. Således er det hovedsaklig litterære verk som diskuteres. Morton er imidlertid tydelig på at det økologisk-estetiske potensialet i like høy grad er tilgjengelig i

5 Knut Hofstad *Store Norske Leksikon* (2015) Foreslått navn på det geologiske tidsavsnittet vi nå er inne i, og kan oversettes med menneskets tidsalder.

6 Begrepet objekt-orientert ontologi ble innført av Graham Harman, en av bevegelsens sentrale skikkelser

7 Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (USA: Harvard University Press 2009), 3

andre kunstformer, og *ambient poetics* som en metodisk tilnærming kan appliseres deretter. Eliassons installasjonsbaserte kunstnerskap vil derfor undersøkes med utgangspunkt i dette.

Både Mortons og Eliassons teoretiske refleksjoner er knyttet til naturvitenskapen. Dette reflekteres i Eliassons inndragelse av vitenskap i sin kunstneriske praksis, og i oppgavens sentrale begrep om *økologisk* bevisstgjøring innen kunsten. Eliassons arbeider kan i seg selv sees som en utfoldelse av et utvidet estetikk-begrep, i og med at arbeidene ofte befinner seg i grenselandet mellom installasjon og naturfenomen, arkitektur og kunstverk.

Eliasson inntar i sin kunstneriske praksis et bevisst forhold til filosofisk teori. Han har i regi av Studio Olafur Eliasson gitt ut flere tekster hvor filosofer og teoretikere reflekterer rundt sentrale temaer i hans kunstneriske virke, og Timothy Morton har skrevet deler av teksten i utstillingskatalogen til *Verklighetsmaskiner*. Man kan si det foreligger en pågående diskusjon mellom Morton og Eliasson⁸. Dette samarbeidet reflekterer Eliassons bevisste forhold til de teoretiske aspektene ved sin kunstneriske produksjon, og kunstnerens refleksjoner omkring dette vil sees i sammenheng med de utvalgte verkene. Dette vil belyse sentrale aspekter i henhold til økologisk bevisstgjøring, som supplerer Mortons økologiske estetikk. Slik vil Eliassons egne teoretiske refleksjoner også utgjøre en del av det teoretiske materialet i oppgaven. Begrepet ikke-relasjonell estetikk vil bidra til å kontekstualisere møtet mellom Mortons objekt-orienterte estetikk og Eliassons inndragning av tilskueren som medprodusent av verket. En øko-fenomenologisk tilnærming vil plassere undersøkelsen i en større teoretisk sammenheng, og foreslåes som et mulig fremtidig bidrag til en økologisk estetikk.

1.2 Formålet med oppgaven

Miljøutfordringene vi nå står ovenfor har inspirert oppgavens overordnede tematikk, og således undersøkelsen av en tilnærming til økologi innen estetikken. Dette bunner i et antagelse om at kunsten kan spille en komplementerende rolle i forhold til vitenskapens produksjon av fakta, og påvirke, eller i det minste tydeliggjøre, vår relasjon til omgivelsene. Undersøkelser av økologi i relasjon til miljøutfordringene har ofte en kunnskapsbasert tilnærming, og det er interessant å utforske hvilke spørsmål, og muligens svar, som kan oppstå innen estetikk og kunst i relasjon til disse temaene. Her vil en sanselig tilnærming utfordre og supplere en kunnskapsbasert tilnærming.

⁸ Geoffrey Garrison, research and communication, ved Studio Olafur Eliasson (mail-korrespondanse 18.04.2016)

Timothy Morton presenterer med sin økologiske estetikk *Dark Ecology*, en alternativ tilnærming til både natur-begrepet, miljøutfordringer og ontologiske spørsmål, som kan ha potensiale til å omformulere vårt forhold til naturen og våre omgivelser. Innen det filosofiske prosjektet som kan betegnes som en reaksjon på den antroposentriske epoken, presenterer blant annet Bruno Latour, Graham Harman, og Jane Bennett sentrale retninger som både supplerer og kontrasterer Mortons teorier. Mortons *Dark Ecology* representerer imidlertid en spesielt interessant innfallsvinkel hvor økologi danner utgangspunktet for en estetisk tilnærming til tematikken. Videre ville Gernöt Böhmes *atmosfærebegrep* være interessant å undersøke i relasjon til Mortons begrep *ambient poetics*. Dog ville imidlertid denne oppgaven ha tatt en annen retning, da Böhme kan sies å videreføre den romantiske tradisjonen som søker en gjenforening av mennesket og naturen. Hovedfokuset til denne oppgaven er derfor potensialet for økologisk bevisstgjøring innenfor et objekt-orientert, økologisk-estetisk rammeverk. Denne retningen presenterer et alternativ til den natur-estetiske tradisjonen som Böhme representerer, og innfører interessante nye tanker og begreper til en diskusjon omkring natur og estetikk. Post-humanismen og objekt-orientert ontologi representerer et ambisiøst ønske om et ontologisk skifte, og også radikale tanker om menneskets plass i dette. Mortons *Dark Ecology* kan kritiseres for å være et utopisk og til tider dystopisk, filosofisk prosjekt, men presenterer samtidig en reel mulighet for økologisk bevisstgjøring innen estetikken, som ikke viderefører den antroposentriske tradisjonen.

Olafur Eliassons fenomenologiske, synestetiske tilnærming til kunst, gjør således en økologisk innfallsvinkel svært relevant. Synestetiske installasjoner er også et økende fenomen innen samtidskunsten generelt. Eliassons arbeider er i stor grad et resultat av en interdisiplinær tilnærming og samarbeid med ulike fagmiljøer, som også representerer en interessant innfallsvinkel til økologi og miljøproblematikk. Vitenskapen spiller her ofte en komplimenterende rolle til estetikk, og dette viser potensiale for samarbeid for økologisk bevisstgjøring på tvers av fagdisipliner og kunnskapsområder.

1.3 Problemstilling, teori og metode

Opgavens overordnede problemstilling vil således være potensialet for økologisk bevisstgjøring innen estetikken: Hvordan forholder Timothy Mortons økologiske estetikk seg til potensialet for økologisk bevisstgjøring, slik det kommer til uttrykk i Olafur Eliassons kunstneriske praksis? Oppgaven vil foreta en økologisk tilnærming til Eliassons utstilling

Verklighetsmaskiner, med utgangspunkt i henholdsvis begrepene *ambient poetics* og *interconnectedness*, Eliassons inkludering av betrakteren i verket, og estetisering av vitenskap.

Mortons teorier vil ligge til grunn for en diskusjon omkring Eliassons kunstneriske praksis. Teorien *Dark Ecology* samt begrepene *ambient poetics* og *interconnectedness*, vil her stå sentralt. Mortons utgivelser *Ecology Without Nature – Rethinking Environmental Aesthetics* (2009) og *The Ecological Thought* (2010), vil danne det teoretiske fundamentet. Oppgavens teoretiske del vil bygges opp ved å gi en historisk bakgrunn for natur- og økologi-begrepet innen miljøfilosofi og miljø-estetikk. Utstillingen *Verklighetsmaskiner* vil utgjøre det empiriske materialet, og stå sentralt i undersøkelsen av Eliassons kunstneriske virke. Her vil både en teoretisk og empirisk tilnærming, danne basis for undersøkelsen. Eliassons eget teorimateriale samt intervjuer med kunstneren, vil også undersøkes, og utstillingen vil leses i lys av dette. Oppgavens andre diskusjons-kapittel vil plassere undersøkelsen i en større teoretisk sammenheng. Her vil begrepet *ikke-relasjonell estetikk* anvendes for å kontekstualisere møtet mellom Mortons økologiske estetikk og Eliasson kunstneriske virke. Avslutningsvis vil en øko-fenomenologisk tilnærming foreslåes som å kunne videre kontekstualisere Eliassons arbeider, og supplere en økologisk tilnærming til kunst.

1.4 Tidligere forskning

Eliasson er en etablert aktør innen den internasjonale kunstscenen, og hans kunstneriske virke har følgelig blitt forsket på tidligere. Her har fokuset især ligget på Eliassons bruk av virkemidler, slik som farger og lys, og arkitektoniske konstruksjoner. Utgangspunktet for analysene av hans verker har vært alt fra et resepsjon-teoretisk perspektiv og politisk estetikk, til relasjoner knyttet til det relasjonelle, affekt og persepsjon, emansipasjon med fokus på markedskreftenes betydning, teknologisk dystopi, vitenskapelig og transcendental virkelighet, tverrfaglig samarbeid, samt nevrovitenskap i relasjon til optiske illusjoner og synestesi. Hans kunst har også tidligere blitt undersøkt i relasjon til natur og miljø-utfordringer. Mortons teorier representerer imidlertid en ny tilnærming innen estetikken. Tidligere forskning på hans teorier er derfor relativt begrenset, og dreier seg hovedsaklig om hans utgivelser innen litteraturteori og matkultur. Eliassons verker og tekster ser imidlertid ikke ut til å tidligere ha blitt undersøkt med utgangspunkt i økologisk estetikk eller objekt-basert odontologi. Undersøkelsen vil derfor kunne bidra til ny forskning på feltet.

1.5 Oppgavens struktur

Oppgaven er strukturert slik at i kapittel to, «Timothy Mortons økologisk estetikk», vil Mortons økologiske estetikk presenteres og kontekstualiseres i relasjon til den miljøfilosofiske og miljø-estetiske diskursen. Hovedvekten vil ligge på en gjennomgang av sentrale aspekter ved teorien *Dark Ecology*, samt begrepene *ambient poetics* og *interconnectedness*. Kapittel tre «Olafur Eliassons kunstneriske virke», vil gi en biografisk presentasjon av Eliassons kunstneriske praksis og skissere sentrale temaer. Hans teoretiske synspunkter vil bli gjort rede for, med vekt på teoretiske refleksjoner i tilknytning til økologi og natur. Kapittel fire «ulike tilnærminger til økologisk bevisstgjøring» vil ha hovedvekt på en lesning av utstillingen *Verklighetsmaskiner* med utgangspunkt i begrepet *ambient poetics*. Utstillingen vil kort presenteres i lys av teknikken *psykogeografi*, da dette kan åpne opp utstillingen fra et økologisk perspektiv. Videre vil Eliassons inkludering av tilskueren og *estetisering av vitenskap* vurderes i henhold til begrepet økologisk bevisstgjøring. Kapittel fem, «en kontekstualisering av økologisk bevisstgjøring» vil plassere undersøkelsen og funnene gjort i det foregående kapittelet, i en større teoretisk sammenheng. Begrepet *ikke-relasjonell estetikk* vil kontekstualisere møtet mellom objekt-orientert økologisk estetikk og tilskueren som medprodusent av verket. Endelig vil en øko-fenomenologisk tilnærming kontekstualisere Eliassons synestetiske installasjoner, og vurderes som et mulig bidrag til en økologisk estetikk. Kapittel seks vil foreta en oppsummering.

2 Økologisk estetikk

Følgende kapittel presenterer Timothy Mortons økologiske estetikk, og plasserer den i en større teoretisk sammenheng. Mortons metodiske verktøy *ambient poetics* står sentralt i gjennomgangen, da denne vil danne utgangspunktet for møtet med Olafur Eliassons kunst. Timothy Morton er en ny teoretiker på dette feltet, og foreløpig relativt ukjent i den estetisk-teoretiske diskurs. Derfor vil dette kapittelet presentere sentrale og relevante momenter i hans økologiske estetikk i forhold til oppgavens formål.

Her vil følgende tekst knyttet til Mortons økologiske estetikk stå sentralt: *Ecology Without Nature: Reethinking Environmental Aesthetics* (2007). Utgivelsen foretar både en gjennomgang og revurdering av eksisterende øko-kritikk, samt utformer en utarbeidelse av alternative måter å forholde seg til miljø og natur på. Morton baserer sin teori på en objekt-orientert ontologi, og hans utgangspunkt er dekonstruktivistisk. Innen den objekt-orienterte ontologien har mennesket ingen hierarkisk forrang, og vi er således likestilt objektene i vår eksistens. Ontologien plasserer seg innen et filosofisk prosjekt som forsøker å utarbeide måter å forstå og forholde seg til verden på, uten det tradisjonelle natur-kultur skillet⁹. Dette tydeliggjøres i Mortons diskusjon omkring natur-begrepet, hvor han understreker at våre romantiserte ideer omkring naturen må vike for å muliggjøre rene økologiske former for kunst, politikk og samfunn. Med dette som utgangspunkt utarbeider Morton en økologisk estetikk, og et vokabular for å beskrive og tolke miljø-kunst. Sentralt i dette står begrepene *ecomimesis* og *ambient poetics*. *Ambient poetics* blir i utgangspunktet undersøkt som et retorisk litterært verktøy, men denne oppgaven vil også undersøke dets potensiale i møte med visuell kunst. Morton hevder selv at *ambient poetics* er en metodisk tilnærming som kan anvendes på ulike kunstformer.

2.1 Miljøfilosofi og miljø-estetikk – historisk perspektivering

Allison Stone diskuterer i sin artikkel *Introduction: Nature, Environmental Ethics and Continental Philosophy* (2005), forholdet mellom miljøfilosofi og kontinental eller

⁹ Begrepet *objekt-orientert ontologi*, ble først utarbeidet av bevegelsens sentrale aktør, filosofen Graham Harman i 1999. Andre sentrale, relaterte bevegelser er post-humanismen, ny-materialisme og aktør-nettverksteori.

tradisjonell filosofi. Stone hevder at miljøfilosofi hovedsaklig har basert seg på anglo-amerikanske filosofiske tradisjoner, mens kontinental filosofi på sin side har formulert et viktig bidrag til en forståelse av natur-begrepet som en sosial og historisk konstruksjon. Stone peker på at det i senere tid har kommet flere interessante bidrag til diskusjonen omkring hvordan kontinental filosofi kan bidra til miljøfilosofiske spørsmål, og trekker her frem Charles S. Brown and Ted Toadvine's tekst *Ecophenomenology: Back to the Earth Itself* (2003), og Bruce V. Foltz and Robert Frodeman's *Rethinking Nature: Essays in Environmental philosophy* (2004)¹⁰. Foltz og Frodeman kritiserer retninger innen kontinental filosofi som vektlegger natur over miljø, og problematiserer at disse retningene dreier seg om metafysiske refleksjoner omkring natur-ontologi, heller enn etiske refleksjoner omkring naturens verdi og våre forpliktelser ovenfor den. De problematiserer samtidig hvordan miljøfilosofi baserer seg ukritisk på begreper hentet fra naturvitenskapen, som *miljø* og *økosystem*. De mener at vitenskaplige teorier og begreper er problematiske fordi de er (1) løsrevet fra direkte erfaringer av naturen, og (2) de er uatskillelige fra hva de referer til som det modernistiske prosjektet og dets forsøk på teknologisk dominans over naturen¹¹. Videre revurderer Foltz og Frodeman teoretikere som Kant, Schelling, Nietzsche og Heidegger, og diskuterer hvordan ulike temaer og ideer hentet fra kontinental filosofi og sosialteori, som Merleau-Ponty's *Concept of flesh*, Foucaults *disiplin-begrep*, og Bourdieu's *sosiologiske kritikk av dømmekraften*, kan anvendes innen miljøvern og miljøteori¹².

I teksten *Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements of Environmentalism* (2010), argumenterer Allen Carlson for at estetiske erfaringer bør stå sentralt i miljøvern og bevaring av natur, og diskuterer forholdet mellom miljø-estetikk og miljøvern. Innen miljø-estetikken finner vi to tradisjonelle posisjoner; pittoresk tilnærmelse og formalisme. Tradisjonell miljø-estetikk har blitt kritisert for å være antroposentrisk, «scenery-obsessed», overfladisk, subjektiv, og/eller moralsk innholdsløs¹³. Carlson konkluderer derfor med at den tradisjonelle miljø-estetikken her kommer til kort, og foreslår noen kriterier som må være tilstede i miljø-estetikk for at denne skal kunne bidra til en miljømessig agenda. I følge Carlson må en estetisk tilnærming til miljøet være basert på et likhetsprinsipp (en ikke-hierarkisk tilnærming), miljøfokus, seriøsitet, objektivitet og moralsk engasjement¹⁴. Videre hevder Carlson at miljø-estetikk fra 1950-tallet og fremover kan deles

10 Allison Stone, *Introduction: Nature, Environmental Ethics, and Continental Philosophy*, 285-286

11 Foltz B.V. og Frodeman R. i Stone A., *Introduction: Nature, Environmental Ethics, and Continental Philosophy*, 286

12 Ibid. 286

13 Allen Carlson: *Contemporary Environmental Aesthetics and The Requirements of Environmentalism* 295

14 Ibid. 297

inn i to hovedbevegelser; en emosjonell/sanselig tilnærming som vektlegger emosjonelle estetiske erfaringer, og en konseptuell/kognitiv tilnærming - vitenskapelig kognitivism, som ligger til grunn en kunnskapsbasert tilnærming til estetiske erfaringer. Innen den emosjonelle retningen er Arnold Berleant og hans *Aesthetics of engagement* sentral, hvor en fullstendig sanseopplevelse søkes gjennom en tilnærmet absorpsjon av naturerfaringen. Miljøet erfares slik innenfra, og her tilstrebes det en oppløsning av subjekt-objekt dikotomien¹⁵. Innen den vitenskapelige kognitivismen vektlegges en kunnskapsbasert tilnærming både til natur og kunst. Retningen bygger delvis på den økologiske estetikken utviklet av Arnold Leopold, som har vært med på å utforme den estetiske naturopplevelsens posisjon i nåværende miljøvern og miljøideologi. Leopolds tilnærming blir ofte betegnet som økologisk estetikk eller land-estetikk, og baserer seg på på den samme kunnskapsbaserte estetiske naturerfaringen, som ligger til grunn for vitenskapelig kognitivism. Denne estetikken retter seg gjerne mot en kultivert forståelse av naturen, hvor evolusjonær- og økologisk biologi står sentralt¹⁶.

Carlson konkluderer med at både den emosjonelt-baserte retningen og vitenskapelig kognitivism oppfyller flere av kravene han stiller til en miljø-estetikk, og selvom de representerer ulike posisjoner, behøver ikke en kombinasjon frembringe en teoretisk konflikt. Dette begrunnes med at hver av retningene kan sies å presentere kun nødvendige betingelser for en formålstjenlig estetisk naturerfaring, men at de ikke er tilstrekkelige hver for seg. Carlson poengterer at en slik sammenføring og balansering av emosjonelle og kognitive prosesser jo kan sies å nettopp være sentralt for den estetiske erfaringen innen kunsten, og det er ingen grunn til at dette ikke skulle gjelde for også den estetiske naturerfaringen. En forening av de to posisjonene vil være å foretrekke fremfor tradisjonell pittoresk og formalistisk natur-estetikk, som vil være tuftet på naturvitenskap og naturerfaring, hvor både kognitive og emosjonelle prosesser står sentralt. Carlson fastslår dermed at denne tilnærmingen bidrar til å forene estetiske verdier og miljøhensyn¹⁷.

Disse refleksjonene omkring miljøfilosofi og natur-estetikk, tydeliggjør hvordan Timothy Mortons økologiske estetikk relaterer til begreper og temaer som ikke er ukjente innen den miljø-filosofiske diskursen. Vi ser at naturbegrepet har vært utsatt for kritikk tidligere, både med hensyn til hvordan det relaterer seg til pittoresk og formalistisk natur-estetikk, og hvordan det er utilstrekkelig i relasjon til miljø-begrepet. Vi skal videre se hvordan Morton hevder det også er utilstrekkelig innen kunsten og en økologisk estetikk.

15 Ibid. 301-302

16 Allen Carlson: *Contemporary Environmental Aesthetics and The Requirements of Environmentalism* 305

17 Ibid. 306-307

2.2 Timothy Mortons naturbegrep

Timothy Morton er professor i litteratur og språk, og har flere utgivelser innen tema økologi og filosofi. Hans teorier reflekterer et dyptgående engasjement for miljøutfordringene vi nå står ovenfor, og søker som en del av dette en filosofisk tilnærming til økologi. Morton presenterer i sine tekster *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (2009) og *The Ecological Thought* (2010), et alternativ til tradisjonell natur-estetikk, og utvikler en teoretisk modell hvor kunsten spiller en nøkkelrolle. Morton hevder i sin teori at natur-begrepet baserer seg på en ideologisk konstruksjon, og viderefører slik et sentralt moment fra den miljø-filosofiske diskursen. I følge Morton holder fremherskende naturoppfatninger oss fast i en romantisk illusjon, som resulterer i fatale konsekvenser for våre omgivelser. Det tradisjonelle romantiske, vestlige synet på naturen har sitt opphav i romantikken som vokste frem i Europa på 1800-tallet, og i den romantiske, og også mye av den avantgardistiske tradisjonen, er kunsten direkte knyttet til naturen i form av det «kreative geniet», kunstneren, som bryter ut av akademiske konvensjoner og andre former for ekstern kontroll. Både kunst og natur har derfor utspilt en funksjon av å reparere skaden samfunnet har påført individet og miljøet¹⁸.

Mortons tekster reflekterer ofte at han befinner seg innen en litteraturteoretisk tradisjon, og selvom han er tydelig på at det økologisk-estetiske potensialet ligger like tilgjengelig i visuell kunst, er det ofte litteraturen, og spesielt *nature writing* som benyttes som eksempel i tilknytning til teoretiske refleksjoner. Tradisjonelt sett har *nature writing* vært et litterært verktøy for å uttrykke naturerfaringer og estetiske refleksjoner omkring dette. Innen litteraturkritikken blir den imidlertid betegnet som en form for sakprosa, og ansees ofte for å være pastoral eller romantisk i sine filosofiske antagelser, inneha en moderne og økologisk sanselighet, og tilknyttes gjerne en eksplisitt eller underforstått miljøbevaringsagenda¹⁹.

Naturen kan betraktes fra et substansielt synspunkt som hos Edmund Burke, hvor han betrakter naturen som noe substansielt i sine teorier om det sublime. I følge Morton hevder denne *substansialismen* at det finnes i det minste én eksisterende ting som innehar en sublim kvalitet. Morton skisserer videre hvordan natur også kan betraktes som essens, som hos

18 Timothy Morton: *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* (2007)

19 K.Armbuster og K.R. Wallace, «Before Nature Writing» i Michael P. Branch, *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (2001), 91

Immanuel Kant, hvor det sublime aldri kan representeres eller anta en materiell form. Tradisjonell *nature writing* har gjerne sett på naturen som noe konkret, og representerer derfor ofte et *substansialistisk* natur-syn²⁰. Her konkluderer Morton med at øko-kritikk burde vurdere andre natur-modeller, og at disse burde utarbeides basert på åpenhet, rasjonalitet, og med en ny sanselig tilnærming til miljøet²¹.

Miljøkrisen vi står ovenfor tvinger nå frem objekter som tidligere ikke har vært på den politiske, vitenskapelige eller estetiske agendaen, som korallrev, plastikk og giftig avfall. Morton postulerer at situasjonen fordrer at vi tenker kollektivt og at dette nå må inkludere all eksistens, alle objekter. Natur-begrepet står således i veien for virkelige kollektive former for økologi, ved å favorisere objekter som sees på som naturlige, som et tre eller et menneske, og forkaste det som er såkalt unaturlig, som plastikk eller teknologi. Morton hevder videre at kategorier som naturlig-unaturlig har blitt brukt til å skille mellom menneskelig og ikke-menneskelig, moralsk og umoralsk, normalitet og avvik. Natur-begrepet befinner seg mellom kategorier som subjekt-objekt, substans-essens, innenfor-utenfor²². Dersom naturen blir opphøyet til noe overnaturlig, eller den blir redusert til noe utelukkende materielt, vil den uansett kollapse i subjekt-objekt dikotomien. Morton artikulere dette fenomenet slik: *It does not matter whether this is materialist spirituality, or spiritual materialism. Thinking (about nature) posits something «over there» that maintains a mysterious allure*²³.

2.3 Timothy Mortons økologiske estetikk: *Dark Ecology* og *Interconnectedness*

I sin utarbeidelse av en økologisk estetikk, vektlegger Morton nettopp en diskusjon omkring naturbegrepet: *By dissolving the objekt, we render the ideological fixation inoperative*²⁴. Slik tilnærmer han seg en økologisk estetikk ved å forkaste naturbegrepet. Mortons økologiske estetikk foreslår en evolusjons-basert tilnærming til omgivelsene, og et naturbegrep hvor Darwins teori om naturlig utvalg står sentralt. Naturlig utvalg innebærer den sterkeste rett, død og mutasjoner, slike ting som vi helst ikke vil forholde oss til. En ny tilnærming til

20 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 16

21 Ibid. 18

22 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 18

23 Ibid. 19

24 Ibid. 20

økologi og natur-begrepet, betyr nettopp å omfavne det groteske, heslige og uromantiske ved våre omgivelser, og dette er hva Morton betegner som *Dark Ecology*. Begrepet kommer til sin fulle rett i de delen av teksten hvor Morton diskuterer teorien i relasjon til filmen *Bladerunner* (1982) og Mary Shelleys novelle *Frankenstein* (1818):

Frankenstein is an ecological novel precisely not because it compels us to care for a preexisting notion of nature, but because it questions the very idea of nature. Far from standing in for irreducible particularity – and hence ironically generalizing that very particularity – the creature represent alienated generality.....The task becomes to love the disgusting, inert and, meaningless. Ecological politics must constantly and ruthlessly reframe our view of the ecological: what was «outside» yesterday will be «inside» today. We identify with the monstrous thing. We ourselves are «tackily» made of bits and pieces of stuff. The most ethical act is to love the other precisely in their artificiality, rather than seeking to prove their naturalness and authenticity²⁵.

Dark Ecology innebærer videre en forståelse av *The Ecological Thought*²⁶:

Thinking the Ecological Thought is difficult: it involves becoming open, radically open – open forever, without the possibility of closing again. Studying art provides a platform, because the environment is partly a matter of perception. Art forms have something to tell us about the environment, because they can make us question reality²⁷.

Sentralt i *The Ecological Thought* står begrepet *interconnectedness*. Begrepet etterstreber en anerkjennelse av at alt henger sammen og påvirker hverandre gjensidig uten en hierarkisk forrang, og forneker dermed det antroposentriske verdensbildet hvor mennesket har plassert seg selv over alle andre livsformer og enheter. Begrepet *Interconnectedness* kan sies å være sentral til en økologisk tilnærming til miljøet, da økologi nettopp dreier seg om samspillet mellom organismer og deres miljø, og mellom organismene i et miljø. Morton definerer miljøvern (environmentalism) som et sett kulturelle og politiske reaksjoner på en krise i menneskets forhold til dets omgivelser. Disse reaksjonene kan være vitenskaplige, kunstneriske, i form av aktivisme, eller en kombinasjon av alle tre²⁸. Kunst som forholder seg til miljøproblematikk og miljøvern, har tradisjonelt sett gjort dette ved å tematisere naturen og vårt forhold til den. Morton fastholder imidlertid at denne tematiseringen ofte opprettholder vårt romantiserte syn på naturen, fremholder ideen om at vi er adskilt fra den, og dermed holder oss fast i en illusjon. Kunst som derimot innehar økologisk form, formidler og artikulere omgivelses-kvaliteter, og forholder seg til begreper

25 Ibid. 194-195

26 Begrepet står sentralt i Timothy Mortons utgivelse ved samme navn, *The Ecological Thought* (2010)

27 Timothy Morton, *The Ecological Thought* 8

28 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethining Environmental Aesthetics*. 9

som sted og rom. Slik beveger Morton seg bort fra «environmental content» mot ideen om «environmental form»²⁹. Morton bemerker videre at tradisjonell øko-kritikk ofte avviser postmodernismen som kun fundert på teori, og derfor ikke i stand til å favne om økologien fullt og helt. Morton foreslår imidlertid at øko-kritikk nettopp behøver å gå i dialog med teori, og som vi nå foretar psykoanalytiske eller feministiske lesninger av tekster og kunst, bør vi i fremtiden kunne foreta miljømessige, eller økologiske lesninger av kunstverk³⁰. Det vil si at et kunstverk kan være økologisk i kraft av dets formale egenskaper og at vi kan tilnærme oss verket fra et miljømessig standpunkt, selvom det ikke tar opp miljøet tematisk sett. Dette er en spennende tanke, og utfordrer ståstedet vi tradisjonelt inntar til miljø-kunst. Her må det da fremarbeides en metodisk fremgangsmåte for å tilnærme seg kunstverk fra et økologisk perspektiv. I tråd med dette forsøker Morton å utarbeide et nytt vokabular og en analytisk tilnærming som tar utgangspunkt i det retoriske verktøyet, *ambient poetics*. Et sentralt moment i analysen er hvordan kunst relaterer til en *perseptuell dimensjon*. *Ambient poetics* fungerer som en inngangsport til *Dark Ecology* og en erfaring av tilstanden *interconnectedness*. Morton hevder at kunstens rolle her består i å muliggjøre en tilgang til alternative virkelighetsforståelser og persepsjoner, og dermed foranledige økologisk bevissthet. Kunst organiserer rom, og i så måte har all kunst en økologisk form, kun i kraft av dette aspektet³¹. Økologisk kunst kan imidlertid være økologisk både i kraft av kunstnerisk form, såvel som spesielle former for kunstnerisk innhold. Morton bemerker i utgivelsen *The Ecological Thought* (2010), eksempelvis psykogeografiens økologiske potensiale. Han skriver at Guy Debord selv hevdet teknikken var økologisk og at psykogeografi *reclaims the environment through the dérive*³². Dette utdypes imidlertid ikke videre. Psykogeografiens økologiske potensiale vil i denne oppgaven artikuleres i møtet med utstillingen *Verklighetsmaskiner* og diskuteres nærmere i kapittel fire.

2.4 Ecomimesis og Ambient Poetics

I følge Morton opptrer fenomenet *Ecomimesis* ofte i *Nature Writing*. Disse tekstene forsøker å formidle en følelse av at naturen eksisterer som en stabil og uavhengig enhet utenfor teksten, og at det ville være å foretrekke om leseren opplevde denne virkeligheten selv. Denne

29 Ibid. 3

30 Ibid. 20-21

31 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* (2007) 11

32 Timothy Morton, *The Ecological Thought* 106

retoriske strategiens endemål er således å formidle at noe virkelig finner sted utenfor teksten; den autentiserer. Morton hevder at det *ecomimesis* dermed forsøker å gjøre, er å gå utenfor den estetiske rammen³³. Et musikalsk eksempel er John Cage, som lager musikk av stillhet eller av *ambient noise*, og slike strategier finner vi ofte i avantgardebevegelsene og postmodernistisk kunst, eksempelvis i et maleri som går utenfor sin ramme, og strekker seg over galleriveggen. Kunsten prøver slik å unnsnippe konvensjonell estetikk. Morton peker imidlertid på at strategien innehar et paradoks; jo mer utfyllende teksten beskriver omgivelsene, desto mer figurativt blir språket som anvendes, og jo mer teksten forsøker å beskrive hva som ligger utenfor siden, desto mer av en side benyttes. Dette litterære forsøket på å bryte ut av språket, resulterer dermed i en sterkere involvering i det. Dermed forårsaker *ecomimesis* ofte nettopp den konvensjonelle estetiske rammen den forsøker å unnsnippe³⁴. Øko-kritikken's lesning av romantikkens litteratur begrenser seg som oftest til romantiske naturskildringer. Morton kritiserer nettopp naturskildringen som det sentrale innholdet, og hevder at denne skygger for en forståelse av *The Ecological Thought* og *interconnectedness*³⁵. *Ecomimesis*, som poetiske, estetiske gjengivelser av naturen, skaper en distansert holdning som snarere avleder oppmerksomheten bort fra den økologiske krisen vi befinner oss i. Den søker en illusjonær forening av subjektet (leseren) med objektet (naturen). Dermed blir en estetisering av naturen en form for avledning, en romantisk illusjon som distanserer fra miljøproblemene. Dette fenomenet vil diskuteres nærmere senere i relasjon til visuell kunst.

Tekstuell *Ecomimesis* involverer *ambient poetics*. Begrepet *ambience* stammer fra det latinske *ambo*, som betyr «på begge sider»³⁶. Det betegner dermed et omgivende miljø eller atmosfære. Morton unngår her bevisst ordet miljø (environment), fordi det ofte assosieres med et spesifikt natur-syn. *Ambience* viser til noe materielt og fysisk, men samtidig uhandgripelig, som om rommet selv hadde et materielt aspekt. *Ambient poetics* blir da et materialistisk utgangspunkt for å lese eller tolke et kunstverk, som ser på hvordan verket koder for rommet som omgir det. Innen litterær *ambient poetics* innebærer det hvordan en tekst koder for margin og mellomrommet mellom ordene, så vell som det fysiske og sosiale miljøet til leseren³⁷. *Ambient poetics* opptrer like gjerne innen musikk, skulptur, maleri, performancekunst, og også innen arkitekturen. Morton utdyper hvordan strategiens viktigste

33 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 31

34 Ibid. 30

35 Ibid. 10-11

36 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 34

37 Ibid. 3

funksjon er å undergrave subjekt-objekt dikotomien, og at dette muliggjør økologisk bevissthet:

*Ambience is a poetic enactment of a state of non-dual awareness that collapses the subject-object division, upon which depends the aggressive territorialization that precipitates ecological destruction. Furthermore, this collapse of subject-object dualism, however temporary in experience, spontaneously gives rise to howsoever weak a sense of warmth towards one's world, in which one is included*³⁸.

Ambience muliggjør her en tilstand av bevissthet, en absorpsjon i, og med, andre enheter såvel som helheten. *Ambience* slik det ofte kommer til uttrykk i *ecomimesis*, søker imidlertid å forene subjekt og objekt, mennesket og naturen, på basis av en det Morton betegner som en sosial konstruert illusjon. *Ambience* som et estetisk virkemiddel har derfor kun potensiale når det holder oss i en viss distanse til selve objektet, og dette muliggjør en ikke-dualistisk tilnærming. Slik kan vi oppnå en mer ærlig relasjon til våre omgivelser, og en økologisk bevissthet om, og tilknytning til, det som omgir oss.

*Since contact and message are the same, art that short-circuits the message and contact (which I call ambient) would definitively evoke environmentality, even when it is not strictly 'environmental'. How might this environmentality manifest?*³⁹

2.5 Ambient poetics ulike elementer

I følge Morton innehar *ambience* seks hovedelementer; *rendering*, *the medial*, *the timbral*, *the aeolian*, *tone*, og *remark*. *Rendering* referer til *ambiences'* endemål, dets «telos». *Tone* beskriver det materielle aspektet, og *Medial*, *Aeolian* og *timbral* referer til tekniske prosesser. Terminologien er hentet fra ulike medier og dette reflekterer betydningen av multimedia generelt, og spesielt synestesi, i utformingen av *ambient poetics*.⁴⁰

2.5.1 "Rendering"

Først og fremst er *ambience* hva Morton betegner som *rendering*. Begrepet referer til filmtekniske virkemidler som benyttes for å generere en følelse av atmosfære, som når lydeffekter og visuelle virkemidler blir lagt på en filmscene for å simulere en spesiell atmosfære, eksempelvis en regnværsdag. *Rendering* formidler slik et miljø via stilistiske

38 Timothy Morton, *Why Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology* (2002) 52

39 Timothy Morton «Ecology as Text, Text as Ecology» i *The Oxford Literary Review* 10

40 Timothy Morton: *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 34

virkemidler, og forsøker å kopiere virkeligheten men samtidig skjule sine estetiske virkemidler. Innen et litterært perspektiv benyttes det gjerne en forteller med en særlig affektiv tilstedeværelse, nettopp for å øke fortellingens mulighet til å inkludere leseren i historien⁴¹. Morton beskriver dette ønsket om formidling av en tilstand eller atmosfære som en kjent problemstilling innen kunsten:

Art since the age of sensibility has sought this immediacy. If only the poet could do a rubbing of his or her brain, and transmit the feelings to us directly. This is the logic of a certain type of romanticism, and doubtless of realism, naturalism and impressionism. We have only to think of surrealism and automatic writing, a direct rendering of unconscious processes; of abstract expressionism with its monumental canvases; of concrete music's sampling and splicing of environmental sound (by Luc Ferrari, for instance); or of environmental art that creates a "space" we must inhabit, if only for a while⁴².

Morton peker på at en av fallgruvene til *rendering's* direkte gjengivelse av et miljø, er at det unnslipper verdien av distansert opplevelse. Han argumenterer for at en distrahert opplevelse av et fenomen, vil gi rom for en meditativ tilstand av refleksjon⁴³.

2.5.2 «Medial»: kontakt som innhold

Mediale uttrykk fremhever kontakten fremfor meningsinnholdet. De kan utheve den mediale dimensjonen på to ulike vis, og det er derfor de utydeliggjør skillet mellom forgrunn og bakgrunn: 1. *Mediumet som en et fysisk, materielt aspekt*, noe som befinner seg i forgrunnen, eksempelvis siden hvor teksten står skrevet. 2. *Kontakten bevisstgjøres*: her er det atmosfæren eller miljøet som blir uthevet, som bakgrunn. Eksempelvis klang-pedalen på et piano bevisstgjør miljøet eller rommet hvor vi befinner oss⁴⁴. Dette er mediale uttrykk som også er *timbrale*, og derfor overlapper mediale og *timbrale* uttrykk. Her er det selve kontakten i kommunikasjonen som er i forgrunnen. Morton betegner slike uttrykk som «phatic statements», basert på det greske *phasis*, som betyr tale⁴⁵. Denne type uttrykk kjennetegnes av at kontakten tydeliggjøres som dimensjonen hvor kommunikasjonen finner sted. «Småprat» eller «tørrprat», ville være en hverdagslig ekvivalent. *Mediale* utsagn gjør oss bevisst på den faktiske luften som eksisterer mellom oss, eller det elektromagnetiske feltet som gjør det mulig å høre på musikkinnspillinger eller se en film. Det miljømessige aspektet til denne type

41 Ibid. 35

42 Ibid. 36

43 Ibid. 162

44 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 38

45 Ibid. 37

kommunikasjon, forklarer dets popularitet i ambient elektronika, hvor eksempelvis opptak fra radioprogram; «Hello, you are on the air», benyttes i musikken⁴⁶. Morton hevder at avantgarde og eksperimentell kunst som ikke er direkte økologisk i innhold, er miljømessige i form, siden de inneholder mediale elementer. Mediale uttrykk kan også utheve selve mediumet, i form av et instrument, en stemme, eller malingen som tar form på et lerret. Når mediet utheves eller forsterkes slik, blir vi bevisst det, og det er her det økologiske potensiale finnes. Dette utvisker skillet som eksisterer mellom medium som atmosfære eller miljø – som bakgrunn, og medium som mediet, som noe materielt – som forgrunn⁴⁷. Mediale uttrykk uthever miljøet særlig om kontakten blir brutt eller forstyrret. Morton viser her til Viktor Shklovsky, en sentral aktør innen Russisk formalisme, som vektla denne måten å gjøre objektet utilgjengelig på:

*The technique of art is to make objects «unfamiliar»...to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.*⁴⁸

2.5.3 “Timbral”

I *Timbrale uttrykk* er det sentrale elementet lyd som *fysikalitet*, i motsetning til lyd som symbolsk mening. *Timbral* er knyttet til ordet *timbre*, og referer til karakteren eller kvaliteten av en vokal eller musikalsk lyd. *Timbral* stammer fra det greske *tynpanon* – som betyr trommeskinn, og referer til noe som skiller utsiden fra innsiden⁴⁹. Her viser Morton både til Derrida, som har undersøkt hvordan begrepet problematiserer skillet mellom utside/innside, og Roland Barthes begrep om «the grain of the voice», hvordan stemmen gis sin spesielle karakter fra resonans av lunger, hals, munn, og så videre. Martin Heidegger hevder også at vi ikke hører lyd som noe abstrakt, den er uatskillelig fra objektet den stammer fra⁵⁰. Det perseptuelle fenomenet som *timbral* referer til innehar derfor en materiell kvalitet, og Heidegger's begrep om tingenes *tinglighet* er her relevant. Morton er imidlertid kritisk til Heideggers ide om «ren» lyd, som viser til tingens sensoriske mangfold, *aistheton* (en sammensetning av hvordan tingen føles, smaker, høres ut og så videre). For Morton kan denne ideen risikere å utelukke annet enn subjektive erfaringer. Morton hevder videre at

46 Ibid. 37

47 Ibid. 38

48 Victor Shklovsky i Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 37

49 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 40

50 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 40

moderne kunst og teori eksperimenterer med «ren tone» i form av pur lyd eller farge i et kunstverk, hvor Yves Kleins bruk av blå er et ekstremt eksempel⁵¹. *Timbral* og *medial* kan, som tidligere nevnt, sies å være to ulike beskrivelser av ett fenomen. *Timbrale* uttrykk kan være mediale ved at de fremhever mediumet som uttrykker de, og mediale uttrykk kan være *timbral* ved å vise til det fysiske og materielle ved språket.

2.5.4 “Aeolian”

Morton beskriver *aeolian* som uttrykk uten en tydelig kilde eller opphav. Dette kan eksempelvis være *akusmatisk lyd*, som ofte benyttes i eksperimentell musikk, og betegner lyd løsrevet fra dets opphav og som derfor later til å komme fra ingensteds. Akusmatisk lyd kan også fremtre som fortellerstemmen i en film. Slik innehar *aeolian* en funksjon av å etablere prosesser som foregår uten et subjekt eller en forfatter. Dette fenomenet er nødvendigvis også synestetisk, da våre sanser som ikke er opptatt med det løsrevne uttrykket, blir engasjert av andre fenomener. Dette er gjenkjennbart fra kunstverk eller installasjoner som benytter seg av flere sanseuttrykk på samme tid. Morton nevner her at akusmatisk lyd har vært utsatt for kritikk fra *akustisk økologi*, som anser denne løsrikselsen fra lydkilden som et kjennetegn på det moderne menneskets tilstand av fremmedgjøring. Akustisk økologi tilstreber en organisk og «naturlig» verden, hvor lyden av ting samsvarer med hvordan de opptrer for våre sanser⁵².

2.5.5 “Tone”

Tone kan sies å være et materielt uttrykk for atmosfære, og refererer både til kroppen og miljøet på samme tid. Store Norske Leksikon har en nyttig definisjon som reflekterer de ulike betydningene av ordet: «*regelmessige lydsvingninger karakterisert ved styrke, høyde og klangfarge*»⁵³. Slik det kommer til uttrykk i *ambient poetics* refererer det både til stemmeleiet, en særpregt klang eller preg (i stemmen eller musikkinstrumentet) og fargenyanser (eksempelvis blåtone). *Tone* innehar altså et kvantitativt element i henhold til rytme i musikk eller tekst, men også i henhold til det billedlige. Bruk av negativt rom og negative «imagery», er derfor et annet element av *tone*⁵⁴.

Tone er dermed et materialistisk uttrykk for atmosfære, og referer til kvaliteten av vibrasjon, hvordan en materie vibrerer. En ekvivalent innen estetikken er det tyske uttrykket *Stimmung* (stemning). Når Morton her velger å benytte begrepet *tone*, begrunner han dette

51 Ibid. 41

52 Ibid. 41-42

53 Store Norske Leksikon, <https://snl.no/tone>

54 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 45

med at det tvetydig referer til *både* kroppen og miljøet. Dette stilles i kontrast til Descartes, og hans «vulgære» syn på kroppen *som* miljøet – kroppen er kun en fysisk bolig⁵⁵. Her spiller *tone* som fenomen i miljøkunst en viktig rolle ved å bevisstgjøre ikke bare atmosfæren, men like mye ørene, som et sanselig, fysisk organ, og undergraver dermed den «vulgære Descartes-ismen», slik som også fenomenologisk filosofi gjør. Her refererer Morton også til Maurice Merleau-Pontys fenomenologi, og vektleggingen av tilknytningen mellom den som oppfatter og det som oppfattes⁵⁶. Synestetiske verk diss-orienterer våre sanser, og dermed også vår egen opplevelse av å være sentrert, både i kroppen og det fysiske rommet. *Stasis* som et aspekt av *tone*, finner vi eksempelvis i diskomusikk, der akkorder ikke følger fra A til B, men blir værende i et mellomsjikt, pulserende i rytmiske «beats», uten å følge den tradisjonelle oppbygningen. Morton beskriver dette elementet i musikken slik: «*Stasis becomes audible in musical suspension, where one layer of sound changes more slowly than another layer*»⁵⁷.

I tekst kan det rytmiske skjemaet varieres, og mellomrom mellom tegn kan skape «negativ rytme». Å streke over et ord i en tekst er en slags ekstrem negativitet, som retter fokuset mot ordet som et grafisk tegn og siden som det står skrevet på. I det visuelle kan skygger på en tegning fremkalle liknende effekt, i det musikalske er stillhet et tilsvarende fenomen⁵⁸. Morton hevder at dette er eksempler på hvordan *ambience* plasserer seg i en tids-dimensjon: «*Ambience is an expansion of the space-time continuum in an artwork, to the point at which time comes to a standstill*»⁵⁹. *Ambience* forsøker her å fremheve bakgrunnen *som bakgrunn* – om den forsøkes å frembringes i forgrunnen vil den oppløses (den opphører som bakgrunn) – og må derfor ta i bruk slike retoriske strategier. Morton hevder videre at slike negative kvanta har blitt et viktig virkemiddel både for moderne kunst og ideologi, sistnevnte eksempelvis ved stillheten i nasjonalistiske ritualer, og ved dødsfall. *Tone* gir oss slik en pause, et øyeblikks tilstedeværelse.⁶⁰

2.5.6 “Re-Mark”

Mens andre elementer av *ambient poetics* uthever bakgrunn eller forgrunn, skiller *re-mark* mellom de. Morton hevder at det ikke finnes en monistisk grunn som dette skillet baserer seg på. Det eksisterer dermed ingen uavhengig helhet bakenfor dette skillet mellom forgrunn og bakgrunn. Bakgrunnen – som i det elektromagnetiske feltet, siden som inneholder tekst, eller

55 Ibid. 43

56 Ibid. 43-44

57 Ibid. 44

58 Ibid. 45

59 Ibid. 43

60 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 46

bakgrunnsstøy – oppfattes som en type medium, mens forgrunnen – som tekst eller musikk, i *timbrale* - uttrykk – oppfattes som en annen type medium. Bakgrunn og forgrunn baserer seg på et skille mellom *her* og *der*, *dette* og *disse*, og dette er det sentrale aspektet i *ambient poetics*. Ambient musikk forsøker å oppheve det tradisjonelle skillet mellom bakgrunn og forgrunn. *The aeolian* forsøker å oppheve skillet mellom direkte sanselige fenomener, og de som omgir oss men som vi ikke kan sanse direkte (som lyd løsrevet fra dens kilde). Morton trekker her frem Alvin Lucier's verk *I Am Sitting in a Room* (1970), som et eksempel på de skiftende kvalitetene til forgrunn og bakgrunn. Her blir stemmen til kunstneren som leser opp en tekst i et rom, tatt opp om og om igjen, slik at opptaket blir et opptak av opptaket. Etterhvert bli rommets resonans en del av opptaket, og blander seg med stemmen som spilles av. Resultater er at rommet og stemmen blir likeverdige, skillet mellom ord og musikk, musikk og lyd, og til syvende og sist også lyd (forgrunn) og støy (bakgrunn), utviskes. I ettertid blir det klart at rommet var tilstede i stemmen fra begynnelsen; «stemmen var allerede i dets miljø»⁶¹. Morton argumenterer for at denne type kunst har potensiale til å være mer «miljøvennlig» enn en klassisk naturskildring, fordi den forsøker å direkte gjengi følelsen eller atmosfæren av det umiddelbare miljøet. Et tilsvarende visuelt eksempel finner vi i land-art, hvor verket gradvis blir en del av dets bakgrunn, dets miljø. Estetikken baserer seg nettopp på et slikt metafysisk skille, mellom medium og innhold, bakgrunn og forgrunn⁶². Morton hevder videre at det er et spesifikt virkemiddel i kunsten som produserer dette skillet mellom forgrunn og bakgrunn, og dette fenomenet er hva han refererer til som *the re-mark*. Begrepet *re-mark* henter Morton fra Jacques Derrida og hans tekster *Dissemination* og *The Truth in Painting*. *Re-mark* er *ambience's* hovedelement, og kan beskrives som et slags ekko, som differensierer mellom sted og rom. Vi finner det i det vage skillet mellom eksempelvis bråk og lyd, grafikk og bokstaver, en substans og dets attributter. I den moderne tilværelsen er dette et skille mellom subjektivt (sted) og objektivt (rom), da *sted* konstrueres av individets opplevelse av *rom*. Slik befinner subjektivitet og objektivitet seg ikke langt fra hverandre, og *re-mark* etablerer skillet mellom de fra en i utgangspunktet helhetlig tilstand.⁶³

One reason why studying ambient poetics subverts aestheticization is that the re-mark signals a difference that is irreducible – it is not made out of anything smaller or more general. Either that, or everything is «between» and there is no definition. You will never find a thing between noise and sound, or between noise and silence. The re-

61 Ibid. 48

62 Ibid. 48

63 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 49

marks a quantum event. There is nothing between background and foreground. And there is nothing between frame and contents. Radical juxtaposition plays with the frame and its contents in such a way as to challenge both dualism (their absolute difference) and monism (their absolute identity). Dialectics is shorthand for a play back and forth between contents and frame⁶⁴.

2.6 Ambient poetics' potensiale

On the one hand, ambient rhetoric provokes thought about fundamental metaphysical categories, such as inside and outside. On the other hand, if ambience becomes a resting place, a better version of the aesthetic dimension, then it has abandoned its liberating potential. If we find no resting place in ambience, no new religion or territory upon which to pin our flag, then ambience has helped to liberate radical thinking⁶⁵.

Det Morton advarer mot her er en estetisk fremmedgjøring, eller distansering fra objektet eller situasjonen. For å unnslipe dette hvilestedet som ambience kan frembringe, anvender Morton Walter Benjamins begrep *Zerstreuung*:

Zerstreuung, on the other hand, de-distances and thus de-aestheticizes the object, dissolving the subject-object dualism upon which depend both aestheticization and the domination of nature⁶⁶.

Begrepet *Zerstreuung* står som motsetning til Benjamins begrep om kunstverkets *aura*, og også estetisering av naturen (de to begrepene befinner seg forøvrig ikke langt unna hverandre). Slik kan ambience, som en form for distraksjon, være særs kritisk. Denne formen for distraksjon viser Morton til som en tilstand av *kritisk absorpsjon*⁶⁷. Synestesi og persepsjon står sentralt sentralt her:

By indicating that which in phenomenology is called the perceptual field, prior to any distinguishing of subject and object, ambient poetics troubles those processes of differentiation that are elemental to forming the subject. The aesthetic dimension proper should thus be distinguished from any ideology of the aesthetic (such as aestheticism). The gap between the aesthetic and aestheticism is that between nonconceptuality and conceptuality – a gap between socially reified ways of making us more alienated and the moment at which the bubble of alienation could be popped.

64 Ibid. 145

65 Ibid. 142

66 Ibid. 162

67 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 165

However, since the aesthetic is often equated with a Coleridgean reconciliation of subject and object, rather than their undermining, perhaps it might be best not to use the term «aesthetic dimension» at all⁶⁸.

Slik verdsetter Morton den estetiske dimensjonen og det perseptuelle feltet som oppstår, men hevder at en estetisering (av kunstobjektet) vil kunne undergrave denne perseptuelle muligheten. Morton verdsetter således tilstanden som oppstår før våre begreper blir iverksatt, hvor vi kan møte kunstverket i en tilstand av kritisk absorpsjon. Som vi skal se verdsetter også Eliasson denne muligheten til å møte verket direkte uten våre kognitive filtre, en tilstand som oppstår mellom møtet med fenomenet og dets tolkning.

I teksten *Why Ambient Poetics?*, søker Morton å forklare nettopp hvorfor *ambience* innehar et økologisk potensial, og viser igjen til Walter Benjamin, og begrepet *dialektiske* bilder, som han betegner som *Janus-faced*⁶⁹. Morton hevder at *ambience* innehar et dialektisk aspekt som både skjuler og åpner opp for en dypere forståelse av omgivelsene på én og samme tid, og derfor kan forstyrre den egoismen som ligger til grunn for det etablerte skillet mellom mennesket og dets omgivelser. *Ambient poetics* indikerer det perseptuelle feltet som eksisterer før skillet mellom subjekt og objekt oppstår, og forstyrrer slik de differensierende prosessene som ligger til grunn for dette skillet. Slik innehar *ambience* et meditativt aspekt, hvor en økologisk bevisstgjøring kan finne sted: *Ambient poetic evokes a state that is meditative, a moment when after all the senses has been heightened to percieve something, they relax and suddenly something is sensed that is imprinted in your heart*⁷⁰.

Ambience' ulike momenter - *rendering*, *the medial*, *the timbral*, *the Aeolian*, *tone*, og *the remark* – er alle i ulik grad tilstede i *ecomimesis*. Formalistisk eksperimentell *ecomimesis*, som lydkunst, tar i bruk ulike momenter som rytme og typografi, for å formidle mening utover det billedlige. Tradisjonell *ecomimesis*, som en realistisk novelle eller et filosofisk essay, begrenser seg gjerne til det billedlige. Et viktig poeng her er at Morton er skeptisk til *ecomimesis* og den retoriske strategiens gjengivelse av naturopplevelser, men at han ser potensiale i *ambient poetics* for en ikke-dualistisk bevissthet som kollapser subjekt-objekt dikotomien. I teksten *Ecology Without Nature: Reethinking Environmental Aesthetics* (2007), diskuteres og problematiseres begrepet *ambient poetics* i forhold til *ecomimesis*, men Mortons teoretiske standpunkt forblir her noe uklart. Også utarbeidelsen av et nytt vokabular for å forholde seg til det han betegner som økologisk kunst, fremstår til tider lite gjennomarbeidet. I

68 Timothy Morton, *Why Ambient Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology* 52-53

69 Ibid. 52

70 Ibid. 55

teksten *Why Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology* (2002), oppklares imidlertid Mortons holdning til *ambient poetics*, og dets økologiske potensiale tydeliggjøres.

I teksten *The Ecological Thought* (2010), utdypes teorien *Dark Ecology*, og teksten skisserer veien videre for det Morton betegner som *økologisk kunst* og kunstens *asymmetriske fase*. Morton hevder at kunsten nå beveger seg fra den romantiske fasen over i en *asymmetrisk* fase. Dette sammenfaller med den geologiske perioden vi går inn i, *the time of hyperobjects*, som Morton betegner som økologisk⁷¹. Den asymmetriske fasen kjennetegnes av at på den ene siden så er kunstens innhold overlegent dets substans eller medium, men på den andre siden så entrer vi en tid hvor «objektene tar sin hevn», og kunstens substans er overlegen dets innhold. Dette er en *asymmetrisk* konfrontasjon mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, en konfrontasjon mellom subjekt og objekt. Våre holdninger blir nå påvirket innenfra av objektene «objekt-het», og vårt forhold til andre livsformer og enheter preges av objekt-orientert ontologi, hvor alle objekter er sidestilt oss og mennesket har ingen hierarkisk forrang⁷².

Oppgaven vil videre ta utgangspunkt i Mortons teoretiske materiale skissert her, men også komplementere den metodiske fremgangsmåten og potensialet for økologisk bevisstgjøring innen kunsten. Begrepet ikke-relasjonell estetikk vil nå introduseres, og vil senere kontekstualisere de momentene som oppstår i møtet mellom Mortons økologiske estetikk og Eliassons kunstneriske virke.

2.7 Ikke-relasjonell estetikk

Innen den relasjonelle estetikken utviklet av Nicolas Bourriaud⁷³, vektlegges den sosiale situasjonen som oppstår i forlengelse av verket, heller enn selve kunstverket og den private tilskueropplevelsen. Kunstverket antar dermed en sosial form som produsent av menneskelige relasjoner. Bourriaud utarbeidet den relasjonelle estetikken som en reaksjon på de kunstformene som oppstod på 90-tallet. Den relasjonelle estetikken er således et prosjekt som responderte på inntoget av media-baserte og interaktive verk. Graham Harman er en sentral skikkelse innenfor den post-humanistiske bevegelsen, og de teoretiske refleksjoner han gjør seg med utgangspunkt i begrepet *ikke-relasjonell estetikk*, kan betegnes som en post-humanistisk reaksjon på det relasjonelle begrepet. I teksten *Art Without Relations* diskuterer

71 Timothy Morton: *From modernity to the Anthropocene: Ecology and Art in the Age of Asymmetry* (2012) 125

72 Ibid. 131-132

73 Nicolas Bourriaud *Relasjonell estetikk* (1997)

Harman objekt-orientert ontologi i henhold til relasjonell estetikk, og hevder her at opphøyelsen av relasjoner over ting reduserer objektet til dets påvirkningskraft i forhold til mennesket og andre objekter⁷⁴. Han understreker imidlertid at dette ikke dreier seg om å returnere til et modernistisk konsept om det autonome kunstverket. Harman benytter begrepet ikke-relasjonell estetikk, og hevder at det relasjonelle ser tilskueren som en observerende som går inn i en relasjon med kunsten, mens det ikke-relasjonelle ser på tilskueren som en *ingrediens* og *produsent*. Slik ligger fokuset i det relasjonelle på de utvendige effektene av et objekt, mens det ikke-relasjonelle dreier seg om objektets iboende krefter som muliggjør slike effekter. Harman bruker her begrepet *teatralsk* for å utdype det ikke-relasjonelle;

...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»⁷⁵.

Relasjonell estetikk fokuserer på menneskelige relasjoner og den sosiale konteksten.

Kunstverket fordrer ikke kun en privat sfære der mellommenneskelige relasjoner formidles eller oppstår, sfæren utvides til en sosial kontekst med eksempelvis ulike typer offentlige samarbeider, festivaler og eventer. Dette settes opp i mot tidligere kunst som fokuserte på relasjonen mellom gud og mennesket eller relasjonen mellom verket og mennesket. De ulike relasjonelle sfærene skilles her altså ad, og én type relasjonell kontekst utheves. Økologisk bevisstgjøring innen kunsten fordrer at den relasjonelle sfæren ikke begrenses, men åpnes opp. Grant Kester anvender begrepet *littoral Art*, som kan sies å samsvare med Graham Harmans begrep ikke-relasjonell estetikk. *Littoral Art* betegnes som:

A discursive aesthetics that breaks down the conventional distinction between artist, art work and audience – a relationship that allows the viewer to «speak back» to the artist in certain ways, and in which this reply becomes in effect a part of the «work» itself⁶.

Dette innebærer en diskursiv estetikk hvor kunsteren heller enn å være en ekspressiv aktør, fungerer som en «collaborator in dialogue»⁷⁷. Et mål er derfor å unngå de assosiasjoner som er knyttet til kunstneren som sosialt opphøyet og dermed innehaver av større subjektiv makt,

74 Graham Harman *Art Without Relations* (2014) 2

75 Ibid. 6

76 Grant Kester i Charlie Gere and Michael Corris *Non-relational Aesthetics* 3

77 Grant Kester i Charlie Gere and Michael Corris *Non-relational Aesthetics* 3

både i kraft av kulturelle konnotasjoner og institusjonell tilknytning. Slik kan en dialog basert på likhet og gjensidighet oppstå.

I en artikkel i avisen *The Guardian* i oktober 2006, skrev Madeleine Bunting, journalist og direktør for «Demos Think Tank», at kultur og kunst har gjennomgått en demokratisering de siste 10-15 årene, og ikke lenger er forbeholdt eliten. En ny form for offentlig kunst som innebærer engasjement og deltagelse er raskt voksende. Skillet mellom kunstneren og tilskueren er i ferd med å forsvinne, ved eksempelvis offentlige kunstverk hvor tilskueren tar del i produksjonen av verket, både indirekte (som ved Eliassons kunst) eller direkte, hvor tilskueren tar del i den fysiske konstruksjonen av verket. Kunsten bryter slik ut av sine institusjonelle rammer i større grad:

This kind of art is not something you choose to go out and visit – it goes out to make itself an audience (...) culture and its funding is no longer an add-on but central to any politics committed to the vitality of the public realm and how societies build collective purpose. In key areas such as identity, where emotions are raw and intense, culture of all kinds is a vital arena in which to explore hopes and defuse fears before the latter take violent or political form⁷⁸.

Slik det forstås her, åpner dermed begrepet ikke-relasjonell estetikk opp for tilskueren som medprodusent av verket, og svekker dermed også kunstnerens subjektive makt. Fokuset ligger på den relasjonen som oppstår mellom verk, tilskuer, og miljø. Denne sfæren utelukker ikke mellommenneskelige relasjoner, men gjør ikke den sosiale relasjonen (som ved relasjonell estetikk), avgjørende. Jeg vil påpeke at begrepet ikke-relasjonell estetikk foreløpig ikke er et etablert begrep innen den estetiske diskursen, og Graham Harmans tekstuelle produksjon i relasjon til teorien er begrenset. Charlie Gere og Michael Corris' utgivelse *Non-relational Aesthetics*, tar imidlertid også i bruk begrepet, men her anvendes ikke begrepet konsekvent, og utgivelsen kan hovedsaklig anees for å være refleksjoner rund både det relasjonelle og ikke-relasjonelle innen kunsten. Da jeg likevel har valgt å anvende begrepet ikke-relasjonell estetikk, begrunnes dette med at begrepet anees for å være svært relevant for å kontekstualisere møtet mellom Timothy Mortons økologiske estetikk og Eliassons kunst. Begrepet favner om tilskueren som medprodusent av verket, som står sentralt i Eliassons installasjoner. Begrepet inkorporerer også Mortons objekt-orienterte utgangspunkt, da kunstobjektet betraktes som sentralt i kraft av dets iboende kvaliteter, ikke kun som et forløsende aspekt i sosiale prosesser.

78 Madeleine Bunting in Charlie Gere and Michael Corris *Non-relational Aesthetics* 1

2.8 Øko-fenomenologi

Øko-fenomenologisk teori vil her kort skisseres, og diskuteres nærmere i kapittel fem «En kontekstualisering av økologisk bevisstgjøring». Teorien vil der bidra til å kontekstualisere oppgavens økologisk-estetiske refleksjoner. Øko-fenomenologi tar som utgangspunkt den fenomenologiske filosofi og metode innen humanismen. Ulike retninger innen øko-fenomenologi tar som sitt utgangspunkt ulike teoretiske posisjoner. Baruch Spinoza og Alfred North Whitehead⁷⁹, Edmund Husserls fenomenologi og Heideggers analyse av «Dasein», presenteres alle som potensielle utgangspunkt for en fenomenologisk økologi⁸⁰. Dog er den mest sentrale teoretiker for øko-fenomenologien Maurice Merleau-Pontys (1908-61). Øko-fenomenologi utfordrer den filosofiske tradisjonen som plasserer fornuften som et separat, og til og med transcendentalt, fenomen, adskilt fra «den naturlige verden». Teorien argumenterer for det helhetlige mennesket, hvor kropp, sansning og kognitive prosesser, er «embedded» - helhetlig knyttet til den omgivende verden. Det helhetlige mennesket både former og formes av sine omgivelser og økosystemet de er en del av, og vår epistemologiske og ontologiske forståelse av naturen må springe ut av denne helheten⁸¹:

The ecophenomenological method therefore includes describing our embodied, reciprocal relationships with nature, including what this relationship entails for our own self-understanding and idea of what counts as meaning in an embodied, phenomenal world. From this position, our reciprocal, embedded, and embodied experiences with and within nature are seen to be loci of value, a priori of theoretical and philosophical abstraction and examination. Ecophenomenology argues that this value-laden, a priori world of sense experience assumes ontological and epistemological priority in the philosophical tradition⁸².

Øko-fenomenologi søker således å undergrave den dualistiske og hierarkiske forståelsen av den menneskelige fornuften som blir plassert over den ikke-menneskelige verden. Følgelig oppfordres en filosofi tuftet på en ikke-dualistisk sanselig persepsjon som kan lede til en større forståelse av naturen som medprodusent av våre erkjennelser⁸³. Dette interdisiplinære prosjektet er fortsatt i sin spede begynnelse, og utvekslingen av teori mellom økologisk tenkning og fenomenologi har fremdeles en lang vei å gå. En øko-fenomenologi tuftet på Merleau-Ponty's teorier innehar imidlertid potensiale for en *filosofisk økologi* tuftet på: «a

79 Todd LeVasseur Ecophenomenology i Green Ethics and Philosophy: An A-to-Z Guide 317

80 Todd LeVasseur Ecophenomenology i Green Ethics and Philosophy: An A-to-Z Guide 317

81 Todd LeVasseur Ecophenomenology i Green Ethics and Philosophy: An A-to-Z Guide 317

82 Todd LeVasseur Ecophenomenology i Green Ethics and Philosophy: An A-to-Z Guide 317

83 Todd LeVasseur Ecophenomenology i Green Ethics and Philosophy: An A-to-Z Guide 318

study of the interrelationship between organism and world in its metaphysical and axiological dimensions»⁸⁴.

84 Charles S. Brown og Ted Toadvine, *Eco-Phenomenology, Back to the Earth Itself*, xiii

3 *Olafur Eliassons kunstneriske virke*

3.1 *Biografisk materiale og teoretisk ståsted*

Eliasson ble født i 1967, og vokste opp vekselvis på Island og i Danmark. Han var elev ved det Kongelige Danske Kunstakademi fra 1989 til 1995. Han bor og arbeider nå i Berlin, hvor han har tilbrakt store deler av sitt liv som praktiserende kunstner. Der driver han Studio Olafur Eliasson, som i dag inkluderer rundt 90 ansatte. Studioet er et samarbeidsprosjekt mellom kunstnere, arkitekter, håndverkere, teknikere, kunsthistorikere, arkivarer, programmerere og administratorer, som forsker og arbeider under samme tak. Stedet fungerer som et laboratorie hvor man jobber både individuelt og i team, og hvor utveksling av ideer på tvers av fagområder står sentralt⁸⁵.

Eliasson hevder kunstens fremtid ligger i nettopp en stadig dynamisk utveksling av kunnskap og ideer med andre fagdisipliner, og at dette har potensiale til å skape varige endringer. Et utopisk håp, et ønske om å finne alternative måter å se verden på, er tilstede i hvert eneste kunstverk. Han sier selv at hans egen tilnærming til kunst både er intellektuell og estetisk, og ofte totalt intuitiv. Eliasson forteller derfor at det er frigjørende å kunne jobbe utenfor en kunstnerisk ramme, slik han gjør i sine samarbeid med aktører fra andre felt, ofte arkitekter og matematikere. I de geometriske formene og strukturene som han ofte benytter seg av, ligger det perseptuelle-psykologiske muligheter via alternative strukturer, som igjen har muligheten til å frembringe alternative innfallsvinkler og alternative utgangspunkt i møtet med verkene. Disse geometriske formene og strukturene er ofte hentet direkte fra naturen, som eksempelvis planter eller krystaller⁸⁶. For Eliasson ligger det dermed et potensiale i naturens strukturer og lover, som aktualiseres ved en estetisering av disse. Han ser et psykologisk frigjøringspotensiale i naturstrukturer, og at dette kan føre til en ny forståelse av tilskuerens opplevelse av seg selv i relasjon til sine omgivelser.

Starten på Eliassons kunstneriske praksis, tidlig på 90-tallet, springer ut av konseptkunstens dematerialiseringen av objektet.. Eliasson hevder at for han handlet det ikke om objektet eller en kritikk av objektet, men at dematerialiseringen av objektet var så akseptert at en situasjon – regnbue, tåke og lys – kunne kalles et kunstobjekt. Han hevder derfor at det ikke var noe

85 Olafur Eliasson og Anna Engberg-Pedersen (ed.), *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* (2012) 10

86 Madeleine Grynsztejn (ed.), *Take Your Time: Olafur Eliasson* (2008) 31

avant-gardistisk ved hans tilnærming, men at det derimot var relativt akseptert. Fenomenologiens forståelse av rom og persepsjons-psykologi ledet Eliasson videre mot romlige eksperimenter og arkitektur⁸⁷. Dette kommer også tydelig frem i møtet med hans arbeider, de har en tendens til å dreie seg mer om fenomener enn objekter. I utstillingen *Verkelighetsmaskiner*, er det fenomenene som spiller hovedrollen, og kunstobjektet oppleves ofte kun som et nødvendig verktøy for å frembringe en opplevelse eller et fenomen. Eksempelvis i verket *Big Bang fountain* (2014), hvor tilskueren ledes inn i et mørkt rom med en vannfontene i midten. Fontenen er imidlertid kun synlig i korte øyeblikk, da en blitslampe produserer små glimt av lys. Selve objektet er derfor knapt sansbart via synet, men opplevelsen blir desto tydeligere og sterkere. Vannet som sildrer kan høres, men tilskueren har mistet synssansen og dermed også orienteringsevnen. Derfor består noe av opplevelsen faktisk i å lete seg frem til og lokalisere objektet, som man kun får svimlende glimt av i et ellers stummende mørke.

Grynsztejn skriver i teksten *Take Your Time: Olafur Eliasson*, om kunstnerens tidlige møte med fenomenologi, både gjennom arbeidene til Edmund Husserl og Maurice Merleau-Ponty. Hva Husserl kaller «the now effect», informerte mange av Eliassons tidlige arbeider, og innebærer en absolutt tilstedeværelse hvor man kan se verden uten perseptuelle og kognitive vaner, og hvor mening kan erfares direkte. Individet erfarer en opplevelse uten de kognitive filtre som vanligvis former våre opplevelser og styrer vår adferd. Denne tilstanden finnes mellom fenomener og deres tolkning, og der kan intellektuell frihet og selvrefleksjon fortsatt ta plass, før virkeligheten blir konstruert og fiksert gjennom tolkning. Eliasson forsøker dermed å skape en tilstand hvor en høynet bevissthet og mulighet for selvrefleksjon tar plass, i møtet med verket. En tilstand av både høynet persepsjon og resepsjon, som siden kan taes med ut i samfunnet forøvrig⁸⁸. Eliasson deler videre oppfatning med Maurice Merleau-ponty om at menneskelig eksistens og persepsjon er en kroppslig tilstand, og vi forstår verden utifra våre psykologiske forutsetninger, og relaterer til den i henhold til dette. Virkeligheten er videre betinget av subjektet som i sin tur selv påvirkes av omgivelsene. Slik er virkeligheten og individet gjensidig forbundet, og kroppen ligger til grunn for erfaringer og møtet med omgivelsene. Kroppslige sanse-erfaringer har således en sentral rolle i Eliassons fenomenologiske tilnærming til persepsjon. Vi kommuniserer med verden gjennom kroppen, og dette er forut for intellektuelle prosesser.

87 Chris Gilbert and Olafur Eliasson, *Olafur Eliasson* (2004) 27

88 Grynsztejn M. Birnbaum D. Speaks M, *Olafur Eliasson: Take Your Time* (2008) 41

Merleau-Pontys tekster ledet så Eliasson videre til 60-tallets amerikanske minimalister, hvor han ble inspirert av deres anti-illusjonistiske og anti-symbolistiske tilnærming til kunst. Minimalismen var for objekt-basert for Eliasson, men han anerkjente samtidig dens avantgardistiske skifte fra fokus på objektet, til subjektet og tilskueren. Gjennom å viske ut skillet mellom objektet og subjektet, ønsket minimalistene og gjøre begge mer gjennomtrengelige og tilgjengelige⁸⁹.

3.2 Miljø- og naturbegrepet

Ordet miljø kan vekke mange assosiasjoner, men blir nå ofte forbundet med begreper som miljøvern, naturbevaring og global oppvarming. Det refererer imidlertid også til våre umiddelbare omgivelser; det som omgir oss til en hver tid. Det kan også referere til en atmosfære eller stemning som i vid forstand eksisterer både uavhengig av, og i samspill med, individet. Miljø-begrepet inkluderer derfor både omgivelser, en opplevelse av subjektive tilstander, og produksjonen av atmosfærer. Store norske leksikon deler definisjonen av miljø opp i en biologisk og en psykologisk definisjon. Det biologiske miljøet defineres som en «*betegnelse for de ytre livsvilkår for en organisme, populasjon eller samfunn, og de påvirkninger de blir utsatt for (temperatur, fuktighet, næringsinnhold ol.)*»⁹⁰. Innen psykologien betegner miljø «*organismens ytre livsvilkår og de påvirkninger den her blir utsatt for*». I en utvidet forstand taler man også om organismens indre miljø, og sikter med dette til «*påvirkninger som kommer fra kroppens indre organer og som ikke er genetisk bestemt*». Innen sosiologi og sosialpsykologi betraktes miljø vesentlig som økonomiske forhold, skikk og bruk, institusjoner og andres atferd og holdninger. Definisjonen poengterer at ved en slik oppfatning blir grensen mellom individ og miljø svært vanskelig å trekke⁹¹. Miljø-begrepet får dermed vesentlig ulikt betydningsinnhold, alt ettersom i hvilken sammenheng det anvendes. I denne diskusjonen vil det fortrinnsvis referere til omgivelser og omgivelsekvaliteter, men også miljøproblematikk.

Utstillingskatalogen utgitt i forbindelse med utstillingen *Colour memory and other informal shadows*, i Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i 2004, gjengir utdrag av tekster skrevet av Eliasson i perioden 1997-2004. Her reflekterer kunstneren blant annet omkring hans forhold til natur og natur-begrepet. Han hevder at en selvopptatt og

89 Madeleine Grynsztejn (ed.) *Olafur Eliasson: Take Your Time* (2008) 44

90 Store Norske Leksikon *Miljø*

91 Store Norske Leksikon *Miljø*

instrumentell tilnærming til våre omgivelser, ligger til grunn for nåværende definisjoner av både natur og kultur, og at dette har ført til en hierarkisk oppfatning av hva som har verdi. Dette former igjen hvordan vi forholder oss til naturen, hva som ansees som bevaringsverdig, vakkert, og så videre. Eliasson utdyper følgene av dette, og hevder at «vi har etter hvert forstått at det komplekse forholdet mellom kultur og natur blir lidende når vi tar for gitt at de er motsetninger. Derfor vurderer og diskuterer vi, akkurat som innen vitenskapen, med nye perspektiver på hva natur og kultur kan være»⁹². Når det gjelder hans kunstneriske tilnærming til natur-begrepet, uttrykker Eliasson dette slik:

Jeg tror jeg kan si at jeg utfordrer mine egne tanker om naturen på to måter. Først den laboratiemessige: Dette kan være arbeider med installasjoner i atelieret, der jeg blant annet reflekterer over hva konstruksjonen av begrepet «natur» faktisk kan bety for mine egne omgivelser og dermed for de eksperimentene jeg holder på med. Dernest på et mer eksperimentelt plan der jeg faktisk griper direkte inn i materien som jeg kanskje har testet i laboratoriet – jeg foretar for eksempel en ekspedisjon eller en mindre utflukt. Her kan jeg evaluere eller utvikle de tankene jeg arbeidet med i atelieret, gjennom å transponere noen av de prosessbetonte aspektene som er vanskelige å behandle i laboratoriet⁹³.

Eliassons tekst reflekterer her en bevisst, kunstnerisk tilnærming til naturen, også på et prosessuelt plan. Og han gjenskaper ofte naturprosesser i sin kunst, som i verket *Beauty* eller *The Weather Project*. Slik ser han ut til å både innta et bevisst forhold til natur-begrepet, natur-prosesser, og som vi videre skal se, sin egen personlige erfaring av natur og naturopplevelser⁹⁴.

I skildringen av sin egen personlige erfaring av natur, forteller Eliasson om sin evne til å orientere seg i et gitt landskap, og at han da forholder seg til landskapet som rom, og ikke som bilde. Han inntar et pragmatisk forhold til naturen. Han hevder at det finnes ingen «sann natur», og stiller spørsmålet, «er ikke naturen i siste instans en kulturtilstand?» Og, konkluderer med at «vi betrakter naturen med vårt kultiverte blikk»⁹⁵. Vi former naturen til et bilde, et landskap, ved å betrakte den. Og denne formingen av naturen til et landskap relaterer Eliasson til skiftet fra kunstobjektet til kunstopplevelsen. Forståelsen av at det er meningsløst å snakke om autonome betingelser i relasjon til ikke bare kunstobjektet, men også utstillinger

92 Olafur Eliasson i *Colour memory and other informal shadows* 23

93 Ibid. 23

94 Ibid. 24

95 Ibid. 71

og museets posisjon i samfunnet generelt, har ført til at hele begrepet om orientering og observasjon har forandret seg. Vektleggingen av betrakteren og en anerkjennelse av opplevelsen som en del av museets oppgave, har ført til en orientering vekk fra kunstobjektet til selve opplevelsen i seg selv. Eliasson hevder videre at det er vel så viktig at vi stiller ut opplevelsen, som kunstobjektet, og det er dette aspektet han relaterer til vår forming av naturen til landskap. Kunstobjektet blir opplevelse, naturobjektet blir landskap.

For å unnslippe museets påstand om at det finnes en natur (hvis du bare leter godt nok), er det av avgjørende betydning ikke bare å erkjenne at opplevelsen er en del av prosessen, men viktigere: at opplevelsen presenteres utslørt for tilskueren. Hvis ikke, har vår ytterste generøse evne til å betrakte oss selv mens vi betrakter, å vurdere og kritiserer oss selv og vårt forhold til rommet, feilet, og dermed har også museets sosialiseringspotensial feilet.

I sitatet ovenfor later det til at han samtidig kritiserer museumsinstitusjonen for å hevde at det finnes en «kunstens natur». Kants kritikk av dømmekraften og teori om det skjønne, hevder at skjønn kunst skal framtre mest mulig naturlig, altså som natur. Det later her til at Eliasson mener at det er vesentlig at museets påstand om at «det finnes en natur», må gjennomskues for den illusjonen den er. Eliasson hevder også direkte at naturen ikke finnes som en objektiv tilstand, kun i form av den subjektive erfaringen vi danner oss i møtet med den. Eliasson forteller at en av de gjennomgående ideene i hans kunstneriske praksis har vært å prøve og dematerialisere kunstverkets objektstatus og samtidig den institusjonelle oppfatningen av tilskueren. Med dette håper han å stille spørsmål ved den gjeldene polariseringen av subjekt og objekt, som fortsatt er den *foretrukne måten institusjonene ønsker å integrere kunsten i samfunnet på*⁹⁶.

Colour experiments, en utstilling som fant sted på Tate Britain i 2014, viser Eliassons eksperimenter med pigmentanalyser og fargefremstillinger, hentet fra arbeider av landskapsmaleren Joseph Mylord William Turner. Farger og lys er satt i et skjematisk system fremstilt som en fargesirkel, og hver sirkel tar utgangspunkt i et bestemt maleri av Turner. Eliassons far var landskapsmaler på Island, og hans første møte med den britiske landskapsmaleren var gjennom farens kunstbøker. Under sin utdanning studerte han også britiske landskapsmalerier i perioden 1750 til 1900, og ble fanget av deres bruk av lys for å skape flyktige, atmosfæriske effekter. Dette fant han både i maleriene til Gainsborough og

96 Olafur Eliasson i *Colour memory and other informal shadows* 40

Constable, men merket seg spesielt Turners distinkte måte å forme og fremstille lyset på. Eliasson hevder at det flyktige har vært til stede i hans arbeider fra starten av, og at Turners malerier har fungert som en kilde til å utforske begreper som forandringer/skiftninger, bevegelse og atmosfære, og for å reflektere omkring hvordan ens selvforståelse ikke nødvendigvis er stabil og solid, men utvikler seg i samspill med andre og omgivelsene. Eliasson har blitt inspirert av hans abstrakte fremstillinger, og ideen om at det «ephemeral», flyktige kunne bringe med seg mening i samfunnet forøvrig⁹⁷. I sine fargeeksperimenter er Eliasson altså inspirert av romantiske fremstillinger av naturen, men det er viktig å bemerke at dette dreier seg om å gjenskape en atmosfære, en stemning, noe flyktig, og ikke billedlige fremstillinger.

3.3 Kunstverket og tilskueren, institusjonskritikk

Eliasson vektlegger kunstens evne til å stille spørsmål ved selvforståelse og produksjon av ulike virkeligheter. *Seeing yourself Sensing* (2001), var del av en utstilling på MoMA i New York i 2001. Det steds spesifikke verket ble en del av museets fasade, hvor Eliasson tok i bruk vindusrutene. Vinduene bestod av vertikale, smale striper av speiloverflater og gjennomsiktig glass, som skiftet annenhver stripe bortover glassruten. Tilskuerne kunne dermed se fragmenter av deres egen refleksjon samtidig som de betraktet omgivelsene utenfor vinduet. Tilskueren ble således både subjekt og objekt, og det oppstod et slags dobbeltperspektiv⁹⁸.

Når du som tilskuer ser i et speil, vil du fokusere på avbildningen, og ikke speilets overflate. Tematisk sett reflekterer verket grunntanker i Eliassons kunstnerskap. Han skaper ofte arbeider som nettopp spiller på betrakterens sansing i møtet med verket. Slik kan sansing og kroppslig erfaring sies å spille en sentral rolle i Eliassons arbeider:

Grunnen til at jeg tror det er viktig å anvende fenomener som dette doble perspektivet, er at vår evne til å se oss selv som seende – eller betrakte oss selv i tredje person, eller til faktisk å kunne vurdere opplevelsen vi har når vi klarer å tre ut av oss selv og se hele konstellasjonen av kunstverket og subjektet og objektet – denne spesielle evnen er også den egenskapen som gjør oss i stand til å utøve selvkritikk. Jeg tror at dette

97 Olafur Eliasson i *Reality is ephemeral* (2014)

98 Engberg-Pedersen, Anna red. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia* 20

*kanskje er den endelige posisjon: det dreier seg om å gi subjektet en kritisk posisjon, eller evnen til å kritisere sin egen posisjon i dette perspektivet*⁹⁹.

I en samtale mellom Daniel Birnbaum og Olafur Eliasson snakker kunstneren om hvordan han aktivt forholder seg til begreper som representasjon og presentasjon, innside og utside, konstruksjon og virkelighet. Museets rolle som en formidlende institusjon er interessant for Eliasson. Hva formidles, ser vi virkeligheten eller bare bilder, representasjoner? Både utenfor og innenfor et museum kommuniseres ting gjerne i et forsøk på å fremstille de som virkelige. Gjennom å fremstille kunstverket som en illusjon, søker Eliasson å vise at representasjoner eksisterer i en mye høyere grad enn først antatt. Våre omgivelser søker stadig å fremstille seg selv som virkelighet, en objektiv virkelighet, «den faktiske tingen»¹⁰⁰. Et museum, innsiden, har et mye høyere nivå av representasjon ettersom det som vises alltid er en modell eller illustrerer et utside-fenomen gjennom en tegning, et fotografi eller en installasjon¹⁰¹. Eliasson fremstiller derfor gjerne verket som noe reelt, men med hint om at det er en representasjon, en illusjon. Når betrakteren gjennomskuer dette, i det aha-øyeblikket, hevder Eliasson at betrakteren kan se seg selv. Det endelige målet med dobbeltperspektivet, med «å se deg selv se», er å innta et perspektiv hvor helheten blir synlig; illusjonen (representasjonen) objektet og subjektet. Da har vi også mulighet til å innta en kritisk holding til oss selv¹⁰².

Eliassons kanskje mest kjente verk, *The Weather Project*, ble vist i turbinhallen på Tate Modern i London i perioden høsten 2003 til våren 2004. Her gjenskapte han solen ved å henge opp en stor sirkulær lystavle i den ellers mørklagte, enorme hallen. Taket var dekket av speil, og tåkemaskiner spredte et tynt tåkelag utover rommet. Ved å legge seg ned på gulvet kunne tilskuerne speile seg selv i taket, hvor deres refleksjon gav illusjonen av å være 60 meter unna på grunn av speileffekten. Slik lekte Eliasson med illusjoner, men tydeliggjorde samtidig nettopp det faktum at det var en illusjon. Man kunne se hvordan taket og den kunstige solen var konstruert fra den øverste etasjen, og maskinene som produserte tåken var også synlige for publikum¹⁰³.

Eliassons utstilling *Surroundings Surrounded* som tok plass i ZKM Karlsruhe i Tyskland, i 2001. Her entret man utstillingen gjennom en smal korridor hvor den ene siden av korridoren bestod av ubehandlet kryssfiner, og virket derfor rå og uferdig. Man innser senere at man befinner seg bak de hvite veggene som vanligvis rammer inn en utstilling, hvor den kunstige

99 Olafur Eliasson i *Colour memory and other informal shadows* 42

100Madeleine Grynsztejn (ed.) *Olafur Eliasson: Take Your Time* 9-10

101Ibid. 16-17

102Ibid. 21

103*Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia.* (2012) 17

strukturen som bærer utstillingens fremtoning er blottlagt. Illusjonen er dermed brutt. Korridoren fremmer også et slags kinetisk driv på betrakteren, man blir forsiktig manet fremover og inn i bevegelse. Grynsztejn sammenlikner situasjonen med en ruslende *flaneur*, kjent fra surrealismens noveller hvor protagonisten vandrer gatelangs, stadig i bevegelse mens han tar inn byens mange inntrykk. Den passive tilskuerrollen blir her satt i bevegelse, og sansningen får et temporalt aspekt. En høy løsrevet lyd av brusende vann følger tilskueren utstillingen igjennom, hvor man ikke før mot slutten av får oppleve lydkilden; en vannfall-maskin. Som i verket *Big Bang Fountain* (2014), får hørselen forrang for synssansen som tradisjonelt sett inntar den dominerende posisjonen¹⁰⁴.

3.4 Tilskuerens rolle

I et intervju med kunsteren som ble gjort i 2001, altså relativt tidlig i hans kunstneriske praksis, utdyper Eliasson hvordan han anser subjektiviteten som et hovedfokus i hans praksis. Når han arbeider med et objekt eller en installasjon, tenker han alltid på hvordan objektet koder for og er forbundet med kultur, og at dette påvirker tilskueren i møtet med objektet. Samtidig hevder Eliasson at «*jeg tenker like mye på hvordan denne personen faktisk forandrer objektet [sic] ved sine forkunnskaper og sin gjenkjennelse av et gitt objekt, en installasjon eller situasjon*»¹⁰⁵. Det eksiterer dermed en gjensidig forbundethet, og i sitt arbeide med prosjekter vurderer han hvordan tilskueren påvirker prosjektet, men også hvordan tilskueren selv blir påvirket av opplevelsen av prosjektet. Tilskueren vil alltid bringe med seg erindringer, historie og kultur, i møtet med verket. Her peker Eliasson på at det er veldig viktig å forstå at når tilskueren møter utstillingen vil denne personens fortid og erindringer oppleves i et nå-perpektiv, i den grad gjenkjennelseelementer i installasjonen fremkaller erindringer og minner¹⁰⁶. Dette innebærer en erkjennelse av at enhver fortolkning av et verk er individuell og enestående, og en universell ide om objektivitet ville bare være mulig ved å starte med erindringen, og så definere subjektet derifra. Dette vil imidlertid innebære en totalitær tanke og en objektivisering av både tilskueren og opplevelsen¹⁰⁷.

Eliasson bestreber derfor en fenomenologisk relasjon, hvor tilskueren er delaktig i produksjonen av verket. Dermed virker objektet og subjektet sammen og konstituerer

104 Madeleine Grynsztejn (ed.) *Olafur Eliasson, Take your time* 36

105 Olafur Eliasson i *Color memory and other informal shadows* 69

106 Ibid. 70

107 Ibid. 70

opplevelsen. I et intervju med Martin Aagaard forteller Eliasson om hvilken plass han tillegger sansning, og hvordan han gjør verkene sanselig tilgjengelige for tilskueren. Han hevder her at «*sanselighet er en undersøkelse av våre evner til å være oss våre egne sanser bevisste*». Dette dreier seg om hvordan man fortolker omverdenen gjennom sansene, og hvordan vi «*undersøker våre egne sanser og følelser i et tredjepersonsperspektiv*»¹⁰⁸:

Kunsthistorien har søgt at skille tingene ad, sådan at hvis man er politisk, beskæftiger man sig ikke med det sanselige, og hvis man er optaget af det sanselige, er man en formalistisk orientert kunstner. Jeg har været optaget af at etablere et sprog mellem dét at sanse et rum og sanse en politisk virkelighed. Når jeg siger politisk, så mener jeg politisk i bredeste forstand. Man fortolker noget af verden ved at sanse den. Og derfor man kan ligeledes sige noget om verden ved at gjøre den sanselig. Det er enormt vigtigt, at vi ikke adskiller sanser og virkelighed på denne måde.¹⁰⁹

Eliasson hevder videre at det ligger både noe sosialt og politisk i hans verker, men at de ikke etterstreber et spesielt politisk prosjekt, men heller verdier hans anser som viktige i den tiden han befinner seg i. Han utpeker samtidig at han vektlegger det han anser for å være er en generell mangel på tillit og inkludering mellom mennesker i dagens samfunn. Han mener det råder et fokus på prestasjon at dette går på bekostning av fellesskapet, og at vi derfor lever i en tid hvor folk er deprimerte, egoistiske og desillusjonerte. Kunsten kan skape rom for inkludering på tvers av politiske, religiøse og kulturelle grenser, hvor tillit og felleskap kan bygges opp. Dette henger sammen med viktigheten av at det etableres et rom utenfor markedsøkonomien, og her inkluderer Eliasson politikk og klimakrise, sosialiseringerfunksjoner og en revurdering av finanssektoren. Eliasson hevder også at det åpner seg et rom for tillit til kunsten i hva han omtaler som våre «krisetider». Folk leter etter nye verktøy og viser en ny vilje til å inkludere kunstens språk, også utenfor kunstinstitusjonen¹¹⁰.

108Martin Aagaard *Et sprog mellom det sanselige og det politiske* 15-16

109Ibid. 16

110Ibid. 17

4 Ulike tilnærminger til økologisk bevisstgjøring

Dette kapittelet vurderer potensialet for økologisk bevisstgjøring innen kunsten, og innebærer ulike tilnærminger til Eliassons kunstneriske praksis og utstillingen *Verklighetsmaskiner*. Hovedfokus vil være på begrepet *ambient poetics*, som vil vurderes slik det kommer til uttrykk i Eliassons verker. Dette innebærer en tilpasning av momenter som hos Morton baserer seg på en litteraturteoretisk tilnærming. Utstillingen *Verklighetsmaskiner* vil presenteres med utgangspunkt i et psykogeografisk perspektiv, da dette vil åpne opp utstillingen fra et økologisk aspekt. Så vil Eliassons inkludering av betrakteren i verket vurderes i lys av potensialet for økologisk bevisstgjøring. Her vil diskusjonen vise at dette aspektet kan artikulere Mortons begrep *interconnectedness*, og er følgelig et sentralt moment i en økologisk tilnærming til kunst. Avslutningsvis vil jeg vurdere potensialet for økologisk bevisstgjøring i relasjon til estetisering av vitenskap og naturfenomener. Ved å tilnærme meg kunstverkene og utstillingen med utgangspunkt i potensialet for økologisk bevisstgjøring, vil diskusjonen dermed både anvende Mortons metodiske tilnærming, men også supplere hans økologiske estetikk. Diskusjonen vil konkludere med at Eliassons vitenskapelige tilnærming til kunst og inkludering av betrakteren i verket, utgjør en viktig del av utstillingens økologiske potensiale.

4.1 “Verklighetsmaskiner”

Utstillingen *Verklighetsmaskiner* fant sted på Moderna Museet 3. oktober 2015 til 17 januar 2016. Det var en retrospektiv utstilling som viste utvalgte verk av Olafur Eliasson, fra perioden tidlig 90-tall og frem til i dag. Utstillingen slo publikumsrekord ved museet, noe som vitner om at Eliassons kunst har bred appell blant det samtidige publikum¹¹¹.

Reinmose eller lav har lignende egenskaper som en svamp, og kan suge til seg og holde på fuktighet for så å tørke inn ettersom fuktigheten fordamper. Den kan tørke helt ut, tilsynelatende visne hen, for så å svulme opp og fylles med ny vitalitet i møtet med veske. Den er skjør i tørket tilstand, smuldrer lett opp ved berøring, men er tilsvarende føyelig og

¹¹¹Karin Malmquist, medkurator til utstillingen *Verklighetsmaskiner* ved Moderna Museet (mail-korrespondanse 19.04.2016)

motstandsdyktig i våt form. I fuktig tilstand kan mosen formes og bøyes, den kan klemmes sammen og vil svulme opp igjen, nettopp som en svamp. Reinmosen responderer således på sine omgivelser, tilpasser seg og pulserer sakte i takt med miljøet som omgir den. Dens egenskaper og hvordan den fremtrer for oss, vil variere i takt med klimaet. Den vil skifte i tekstur og farge, og variere med nyanser av grå, gul, hvit, brun og sort. Verket *Moss Wall* (1994), er en av de første verkene som møter tilskueren i utstillingen *Verklighetsmaskiner*. Reinmose er montert tett i tett ved hjelp av treverk og ståltråd, og slik dannes det et massivt veggteppe.

Dette samspillet mellom kunstverk og omgivelser som artikuleres i *Moss Wall*, er et gjentagende tema gjennom hele utstillingen. Materialet i *Moss Wall* er organisk og endrer seg i takt med miljøet omkring, mens andre kunstverk baserer seg mer på et samspill med tilskuerens fysiske nærvær. Det autonome kunstverket er nærmest fraværende, og installasjonene dominerer utstillingen. Moderna Museet er en stor institusjon, og utstillingen *Verklighetsmaskiner* dekket et utstrakt areal av museet. Tilskueren ble manet frem av installasjonene som ofte var plassert i separate rom. Slik utfordret utstillingen «den hvite kubens», ved separate, ofte altomsluttende, opplevelser. Tilskueren vandret fra miljø til miljø, avbrutt av noen enkeltstående verker, og bevegelse er et sentralt aspekt ved både installasjonene og utstillingen som helhet. Bevegelse både konstituerer verket, setter tilskueren i bevegelse i møtet med det, eller maner tilskueren til bevegelse *gjennom* selve verket¹¹². For Eliasson er, som tidligere nevnt, menneskelig eksistens og persepsjon en kroppslig tilstand, og vi forstår og relaterer således til verden utifra våre psykologiske forutsetninger.

Slik blir bevegelse sentralt for den perseptuelle dimensjonen, og plasserer sansningen i et temporalt og aktivt rom. Utstillingen kan derfor ansees for å være *psykogeografisk* i form, og slik vil tilskueren innta en rolle som *dérive* i møtet med den. Som tidligere nevnt, viser Morton til psykogeografi som en økologisk teknikk, men utdyper ikke dette videre. Jeg vil her utbrodere denne tanken i møtet med utstillingen *Verklighetsmaskiner*, da dette vil kunne åpne opp utstillingen fra et økologisk perspektiv.

4.2 En psykogeografisk tilnærming

112Matilda Olof-Ors, «Introduksjon» *Olafur Eliasson: Verklighetsmaskiner/Reality Machines* (2015)

....modern society lives more through superficial representations than the directly lived. The derive can be understood as a return to a somatic, corporeal and live experience of the city and the immediate¹¹³

Psykogeografi er ikke bare økologisk i form, som Morton påpeker, men teknikken kan også være et verktøy for økologisk bevisstgjøring. Psykogeografi som en tilnærming til utstillingen begrunnes derfor med teknikkens økologiske potensiale. Eliassons inkludering av betrakteren samt hans fokus på skillet mellom offentlig og privat sfære, står sentralt i denne sammenhengen. Eliasson vektlegger et inkluderende rom, som kan gjøre plass for ulike menneskemøter, og hvor eksklusjon av visse grupper ikke forekommer. Dette gjenspeiler seg blant annet i de mange prosjektene han har utført i det offentlige rom. For Eliasson er det viktig at kunstinstitusjonen er inkluderende. For den avantgardistiske Situasjonistiske bevegelsen stod en forening av kunsten og livet sentralt, og var bakgrunn for teknikken psykogeografi. De ønsket dermed å bryte ned eksisterende barrierer mellom kulturen og hverdagslivet. Denne tankegangen har fellestrekk med Eliassons ønske om inkludering av betrakteren, og synet på kunstinstitusjonen som et inkluderende rom. Eliasson bringer også kunsten ut av dens kulturelle rammer, ved sine kunstprosjekt i bymiljøer. Prosjektene *Green river* og *The new york city waterfalls*, er eksempler på dette. Man kan derfor si at i likhet med situasjonistene, bærer Eliassons verker og prosjekter ofte preg av å forene kunsten og livet. Dette gjentar seg i utstillingen *Verkelighetsmaskiner*, hvor skillet mellom tilskueren og kunstverket oppløses, ved at tilskueren oppfordres til å ta del i verket. Dette bidrar samtidig til at skillet mellom museet som normgivende institusjon og tilskueren som passiv besøkende, svekkes.

Innen den psykogeografiske teknikken forholder subjektet seg til det omgivende miljøet ved å utføre en *dérive*, en vandring uten et overordnet mål. I utstillingen *Verkelighetsmaskiner* vandrer tilskueren uten et spesifikt mål og lar seg lede og påvirke av omgivelsene.

Utstillingen er i stor grad bygget opp ved adskilte rom med installasjoner man trer inn i. Både fysisk og atmosfærisk endrer de ulike rommene karakter, og ved å vandre mellom rommene trer tilskueren inn i ulike miljøer og blir en deltager i utstillingen. Utstillingen kan således sies å avspeile et skiftende bymiljø hvor subjektet foretar en *dérive* uten et konkret mål, og både observerer og blir deltagende i det omkringliggende miljøet. Den passive tilskuerrollen blir her satt i bevegelse, og sansningen får et temporalt aspekt. Bevegelse i form av vandring uten et konkret formål står sentralt i psykogeografisk praksis, og det ansees for å oppstå rom for

113Oslo Flaneur Festival (2016)

refleksjon i møtet med omgivelsene. Prosessen vil dermed muliggjøre en kontinuerlig skiftning mellom sansning og kognitive prosesser. Miljøet vil være et stimuli for sansene, og vandring uten et formål innebærer ofte en kontemplativ tilstand. I utstillingen *Verklighetsmaskiner* kan dette gi rom for å møte verkene uten de kognitive filtre som vi ofte møter omverdenen med. Ved at kroppen er i bevegelse og deltar i et samspill med omgivelsene, kan sansning forekomme intuitivt, og gi rom for en mer åpen form for persepsjon.

Selv om tilskueren ikke foretar en bevisst refleksjon over praksisen, vil opplevelsen av å være i et miljø og bli utsatt for ulike sanseintrykk være økologisk bevisstgjørende. En psykogeografisk tilnærming bringer inn et fokus på tilskuerens fysiske og psykiske møte med utstillingen, og kan dermed supplere Morton teori. *Ambient poetics* som metode, har sitt hovedfokus på kunstobjektet. En psykogeografisk tilnærming tar imidlertid betrakterens som utgangspunkt, og dette vil vil være et viktig moment i økologisk bevisstgjøring som diskuteres nærmere i kapittel fem. Dette aspektet innebærer ikke nødvendigvis opprettholdelse av en antroposentrisk tilnærming, men en anerkjennelse av kunstverkets økologiske potensiale og opplevelsen av *interconnectedness*, kan følgelig ikke utelukke den subjektive tilnærmingen til objekt og miljø.

4.3 “Ambient poetics” i møtet med verket

Teorikapittelet har gitt en innføring i Mortons økologiske estetikk, og spesielt begrepet *ambient poetics*. Denne diskusjonen vil ta for seg *ambient poetics*' ulike momenter, slik de relaterer seg til potensialet for økologisk bevisstgjøring i møtet med Eliassons kunstneriske praksis. Eliassons verker vil her trekkes inn for å utforske de ulike momentene, og dette kan dermed sies å være både en undersøkelse av potensialet for økologisk bevisstgjøring slik det kommer til uttrykk gjennom begrepet *ambient poetics* i relasjon til Eliassons verker, og også en metodisk undersøkelse av begrepet *ambience*. Som tidligere nevnt fremstår Mortons metodiske tilnærming til begrepet noe ufullstendig, og denne diskusjonen vil etterstrebe en tydeliggjøring av *ambient poetics* sentrale elementer. Diskusjonen vil som tidligere nevnt, innebære en tilpasning av begrepet som et litteraturteoretisk verktøy, i møtet med visuell kunst. Dette vil således være en undersøkelse av den tekstuelle metodens muligheter og begrensninger, og hva dette kan åpne opp for i lesningen av verkene i utstillingen *Verklighetsmaskiner*.

4.3.1 “Rendering”

Rendering refererer til gjengivelsen av et miljø, og som tidligere omtalt refererer det opprinnelig til filmtekniske virkemidler. *Ecomimesis* er en retorisk strategi som autentiserer, og dette er strategiens viktigste endemål. Det som står sentralt i elementet rendering er simulering av virkeligheten, og som en følge av dette, et forsøk på å unnsnippe den estetiske dimensjonen. Rendering forsøker å *autentisere* heller enn å *estetisere*. Installasjonen *Beauty* (1993) står i en særstilling i forhold til *ecomimesis* og elementet *rendering*, da installasjonen faktisk gjengir et værphenomen; regn og regnbue. Eliassons installasjon er en gjengivelse av et miljø, men samtidig gjør ikke Eliasson noe forsøk på å skule sine stilistiske virkemidler. Rendering slik det fungerer som en strategi i *ecomimesis*, forsøker imidlertid nettopp å skjule sine estetiske virkemidler som en del av autentiseringen av et miljø. Slik posisjonerer *Beauty* seg som en gjengivelse av et miljø, men illusjonen som gjengivelsen bygger på avsløres på samme tid.

Det som skiller autentiseringen i *Beauty* fra rendering i andre kunstformer som film og noveller, er at installasjonen faktisk skaper et miljø, ikke bare en gjengivelse av et miljø innenfor et estetisk rammeverk. *Beauty* er en gjengivelse av regnvær og regnbue, og derfor en faktisk rekonstruksjon av et naturphenomen. Slik forsøker installasjonen å unnvike den estetiske dimensjonen som formidlende instans, men det setter samtidig verket i en posisjon hvor vi kan spørre hva som skiller det fra en vitenskapelig konstruksjon.

Rendering forsøker å simulere virkeligheten, og dermed unnsnippe den estetiske dimensjonen som skiller det betraktende subjektet fra kunstobjektet. *Sandstorm park* (1999) møter oss midtveis i utstillingen. Installasjonen består av et rom fylt med sand, og en luftslange tilknyttet en kompressor med en bevegelsessensor. Slik vil luftslangen reagere på bevegelse i rommet og blåse sand i tilfeldige retninger, avhengig av tilskuerens forflytning i rommet. Installasjonen fremstår som et ørkenlandskap, hvor man fritt kan bevege seg og utforske samspillet som oppstår mellom luftslangen og tilskueren. Her opplever man som tilskueren ikke en estetisert distanse til kunstobjektet, men en umiddelbar nærhet. Man blir et med omgivelsene. Dette momentet vil diskuteres nærmere i kapittelet som tar for seg Eliassons inkludering av betrakteren.

Det sentrale aspektet ved både *Beauty* og *Sandstorm park*, er at de konstruerende virkemidlene er synliggjort. I *Sandstorm park* utgjør de en vesentlig del av verket, da luftkompressoren er plassert sentralt i rommet og har en viss størrelse. Slik avslører Eliasson illusjonen, og gjør de konstruerende elementene til en del av verket. Dette er et sentralt

moment i flere av Eliassons kunstverk¹¹⁴. Det er nettopp dette som kan åpne opp for refleksjon rundt egen konstruksjon av virkelighet. Elementet *rendering* slik det fremstår i de overnevnte installasjonene, kan også åpne opp for refleksjon rundt prosessen av å konstruere et naturfenomen. Skaper eller gjenskaper Eliasson naturen? Selv om installasjonen Beauty kan sies å forsøke å undra seg den estetiske sfæren, fungerer den også som en representasjon av natur, som et levende bilde på naturen. Slik kan installasjonen tolkes som visuell *ecomimesis*.

Andreas Spiegl (2000), har foretatt en tolkning av de teatraliske aspektene ved Eliassons arbeider. I sin lesning av Eliassons installasjoner som gjenskaper naturfenomener, hevder Spiegl at det er nettopp avsløringen av konstruksjonen *som en konstruksjon*, som er det sentrale aspektet:

What could be interpreted as an argument for re-naturalisation proves to be a principle that has always been immanent in the culture of production: as the nature of the non-true¹¹⁵.

Slik kan vi også si at installasjonen Beauty plasserer seg innen den estetiske rammen, i kraft av den kulturelle representasjonen som kopi, eller usannhet. Det er dermed avsløringen av konstruksjonen som en illusjon som er det sentrale aspektet. Det er også interessant å merke seg at Andreas Spiegl faktisk plasserer Eliassons arbeider innen en filmatisk kontekst. Her setter han filmens forsøk på konstruere fenomener, i sammenheng med Eliassons «kopiering» av naturfenomen:

*If one wanted to put his work into context, one might do well to point to similar endeavours in cinema – from the problematics of replicas in *Bladerunner* to the primeval creatures in *Jurassic Park*. If we understand our culture as quasi-nature, then Eliasson is like a genetic engineer manipulating aesthetics. The aestheticisation of the replica, that plea for nature of the non-true, would thus become the first step to adopting the life-mode of aliens, who perhaps by nature find everything credible yet strange¹¹⁶.*

114 Installasjonen *The Weather Project* (2003), er et av de tydeligste eksemplene på dette. Her konstruerte Eliasson en gigantisk sol i turbinhallen på Tate Modern, og tilskueren hadde tilgang til et platå over utstillingen som synliggjorde de konstruerende virkemidlene. Slik kan illusjonen gjennomskues som en konstruksjon.

115 Andreas Spiegl, «Olafur Eliasson - Non-Trueness as the Nature of Theatre», i *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* (2000) 102

116 Ibid. 102

Andreas Spiegel peker på forståelsen av kultur som *konstruert natur*, og Eliassons rolle som «ingeniør og manipulator av estetikk». Slik kan Eliasson sies å befinne seg i krysningspunktet mellom natur-kultur, vitenskap-kunst, og original-kopi. Morton benytter seg også av flere referanser til filmen *Bladerunner* i utgivelsen *Ecology Without Nature*. Filmens tematikk sirkulerer rundt skillet mellom mennesket og andre livsformer, i det «replicants», robot-kopier av mennesket, utvikler følelser vi normalt forbinder med mennesket. Hos Morton blir roboter og «replicas» dermed en del av det han betegner som *interconnectedness*: en aksept av andre enheter for det de er, og som en del av den økologiske helheten. Slik som en inkludering av giftig avfall, asfalt og miljøets skyggesider må inngå i økologisk bevissthet, må også teknologi og roboter inngå som en del av *Dark Ecology*. Eliassons *rendering* i installasjonen *Beauty* kan tolkes som en sammenføring av mennesket og teknologi, kultur og natur, i «representasjonens økologiske helhet».

4.3.2 “Medial” og “Timbral”¹¹⁷

Flere av Eliassons verker er *mediale*, forstått på den måte at mediet som formidler opplevelsen er uthevet. Eliassons verker har ofte en måte å bevisstgjøre omgivelsene på som nettopp gjør de økologiske i form, selvom de ikke nødvendigvis innehar en økologisk tematikk. Det miljømessige perspektivet tydeliggjøres ved at verkene uthever det atmosfæriske aspektet og skaper en bevisstgjøring av omgivelsene. «*Ambient music can render a picture of an environment using sound effects, birdsong, waves, or make us aware of the space in which we are sitting through drones, reverberation, and feedback*»¹¹⁸. På liknende måte skaper Eliasson et bilde av et miljø med teknisk-visuelle virkemidler i verket *Beauty*.

Verket *Ventilator* (1997), er det første verket tilskueren møter i utstillingen *Verklighetsmaskiner*. Det består av en roterende vifte montert i taket ved bruk av en wire. Viften sirkulerer uregelmessig i rommet ved hjelp av luften den beveger. Slik vil viften også bli påvirket av lufttrykk fra tilskueren som beveger seg i rommet. I *Ventilator* er mediet som formidler av opplevelsen særlig fremhevet. Viften både konstituerer verket og formidler opplevelsen. Gjennom mediet, de formale egenskaper, bevisstgjøres miljøet. Det skapes et fokus på det stedet kontakten mellom tilskuer og omgivelser finner sted; tilskueren blir eksempelvis bevisst på luftens fysikalitet gjennom viften som blåser den i tilfeldige retninger. Slik fremheves den mediale dimensjonen på to vis: Ved å utheve viftens fysiske aspekt som mediet (forgrunn), og ved at kontakten bevisstgjøres og således uthever atmosfæren hvor den

117 Mediale og timbrale uttrykk befinner seg så nært hverandre, at de blir her presentert samlet.

118 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 39

inntreffer (bakgrunn). Dette utydeliggjør skillet mellom forgrunn og bakgrunn, og det vanskeliggjør prosessen av å faktisk skille mellom de.

Slik inntreffer et pussig tilfelle av *fatisk kommunikasjon*. Ikke bare uthever verket *Ventilator* dimensjonen hvor kontakten finner sted, det uthever den faktiske luften som eksisterer mellom verk og betrakter: atmosfærens *fysikalitet*. Viften beveger luften i rommet og blir samtidig beveget av egne og tilskuerens luftstrømninger. Slik er verket også et timbral-uttrykk, hvor lyd i sin fysikalitet erstattes av luft i sin fysikalitet. Tilskueren kan sanse det fysiske aspektet ved atmosfæren, og rom (space) inntar slik kvaliteten av sted (place). Ved å fysisk utheve dimensjonen hvor kontakten finner sted, åpnes det for verkets økologiske potensiale. Det muliggjøres en samhandling mellom tilskuer og verk som kan betegnes som en slags lek, hvor subjekt og objekt ikke kommer i direkte fysisk kontakt, men samtidig *påvirkes fysisk av kontakten som oppstår mellom de*. Slik skapes et rom for bevisstgjøring av den økologiske helheten, og begrepet *interconnectedness* kan sies å stå sentralt i opplevelsen.

Mediale uttrykk kan også fremheve miljøet eller atmosfæren ved at kontakten forstyrres. Dette er et sentralt aspekt ved installasjonen *Big Bang Fountain* (2014). Installasjonen består av en vann-fontene i et mørklagt rom, som i korte glimt lyses opp av en blitz-lampe. Her brytes kontakten jevnlig ved at vi kun får korte lysglimt av verket i et ellers stummende mørke. Kontakten er faktisk brutt i lengre perioder enn den er tilstede, og man blir som tilskuer bevisst den manglende kontakten. Slik gjøres objektet, i form av fontenen, utilgjengelig, det unndrar seg sanselighet.

I verket *Less Ego Wall*, kan kontakten også sies å bli brutt. Speiloverflaten gjør at tilskueren fokuserer på avbildningen heller enn verket i seg selv, og dette leder bevisstheten bort fra objektets fysikalitet til omgivelsene og tilskuerens bilde av seg selv. Den brutte kontakten med verkets fysiske overflate forårsaker en forvirret sanseopplevelse. Skillet mellom verk, betrakter og omgivelsene forstyrres og oppleves slik som én helhet. Verkets utilgjengelighet kan slik forsterke dets økologiske aspekt.

Timbrale og *mediale* uttrykk er to ulike beskrivelser av samme fenomen. «Sheer sound», eller ren lyd, er et eksempel på lydens fysiske, *timbrale* aspekt. En visuell ekvivalent til dette er ren farge. I installasjonen *Room for one color* (1997), har Eliasson montert flere lysstoffrør i taket, som fargelegger rommet med et intenst, gult lys. Slik blir tilskueren badet i dette lyset ved å entre rommet. Dette kan derfor sies å være installasjonens ekvivalent til et læret dekket av én farge, som Yves Kleins blåfargede læret¹¹⁹. I installasjonen antar det gule lyset en materialitet, og blir nærmest til å ta og føle på. Slik blir rommet et sted hvor man betrakter seg

119 Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 41

selv og omgivelsene i et nytt lys, bokstavelig talt. Ved å lyssette rommet med én farge, sammenføres rommet og tilskueren.

4.3.3 “Aeolian”

Installasjonen *Room for one color* (1997), kan sies å inneha en visuell form for *akusmatisk lyd*. Dette fenomenet fremtrer i forgrunnen, mens dets opphav ligger i bakgrunnen. Det gule lyset i *Room for one color* fyller hele rommet, fargelegger alt, og opptrer som forgrunn. Samtidig er lyskilden plassert i taket, og fremtrer ikke umiddelbart for våre sanser, uten at vi ser i den retningen. Når man entrer den mørklagte installasjonen *Big bang fountain* (2014), ledes man gjennom en gang før man kommer inn til selve fontenen. Her hører man bruset fra fontenen, men lyd-kilden forblir ukjent. Lyden fremtrer derfor som løsrevet fra dens kilde, og er et eksempel på akusmatisk lyd. Ved at tilskueren må føle seg frem i stummende mørke oppleves lyden som desto sterkere, da vår synssans midlertidig er satt ut av spill og mørket fremtvinger en skjerpning av de andre sansene. Når fontenen til slutt fremtrer for oss i korte lysglimt, har vi fortsatt ikke mulighet til å orientere oss fullt ut, da glimtene er for korte. Vi har imidlertid mulighet til å føle oss frem med hånden, kjenne det kalde, fuktige vannet som sildrer, og plassere verket delvis ved hjelp av en tredje sans. Slik høynes sanseintrykket ytterligere, da sansene spisses for å forsøke å forstå og plassere opplevelsen. Verket innehar derfor en synestetisk funksjon, hvor flere sanser aktiveres i møtet med installasjonen. Som Morton også hevder¹²⁰, oppleves dette som en paradoksal situasjon hvor bakgrunn og forgrunn kolliderer samtidig som skillet opprettholdes. I verket *Big bang fountain* klarer vi ikke helt å plassere forgrunn og bakgrunn, og skillet mellom de blir diffust da en eller flere sanser er vekselvis svekket eller høynet, eller sanseintrykket er løsrevet fra dets kilde. Samtidig vil vi ha en følelse av forgrunn og bakgrunn, nettopp ved at relasjonen mellom sanseintrykk og kilde forblir uklar.

Slik jeg ser det ligger det økologiske potensialet her i den synestetiske funksjonen. Verket etterlater ikke nødvendigvis et langvarig inntrykk på tilskueren, men i møtet med det blir vi som tilskuerer utfordret og deltagende, og trer også inn i en relasjon med de andre tilskuerne i rommet. I det stummende mørket er det ikke lett å skille mellom verket, andre tilskuere og omgivelsene. Slik forstyrres opplevelsen av subjekt og objekt. Flere av utstillingens installasjoner innehar en synestetisk funksjon, da dette også nødvendigvis kjennetegner installasjonens fenomenologiske utgangspunkt. *Beauty* (1993), *I only see things when they move* (2004), *sandstorm park* (1999), *Ventilator* (1997) og *Touch* (2014), åpner for slike

¹²⁰Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 47

synestetiske opplevelser. Eksempelvis består verket *Touch* av en meteoritt på festet på galleriveggen, og tilskueren oppfordres direkte via tittelen til å benytte følesansen i samspill med synssansen.

Eliasson forsøker ofte å forstyrre vår virkelighetsoppfatning. Flere av verkene leker med betrakterens sanser, og utfordrer vår tilnærming til både kunst og omgivelsene våre. Morton uttaler at synestetiske verk kan oppleves distraherende, men heller en å lede til en tilstand av estetisk absorpsjon, vil jeg forslå at potensialet finnes i nettopp distraksjonen, noe som kan sies å være en del av økologisk bevisstgjøring. Ved at sansene distraheres og forvirres, sanser vi både verket og omgivelsene, og derfor kan vår virkelighetsoppfatning bli utfordret. Dette kan åpne opp for en annen måte å forholde seg til omgivelsene på, og en helhetlig bevisstgjøring av verk og miljø. Den tidligere nevnte kritikken av *The aeolian* fra tilhengere av akustisk økologi, har betegnet lyd uten en kilde som schizofreni, og som et symbol på menneskets tilstand av fremmedgjøring fra naturen. Jeg vil foreslå en alternativ tolkning av prosesser som foreligger uten en tydelig kilde, og at nettopp denne type prosesser heller enn å sees på som uttrykk for en fremmedgjøring, kan fremtre som en integrering av mennesket i miljøet, og en integrering av miljøet i mennesket.

4.3.4 “Tone”

*Ambience is an expansion of the space-time continuum in an artwork, to the point at which time comes to an standstill*¹²¹.

I videoinstallasjonen *Movement Microscope* (2011), står bevegelse sentralt i det vi følger flere personer rundt i Studio Olafur Eliasson i Berlin. Bevegelsen i seg selv får en performativ kvalitet, da skuespillerene utfører bevegelsene i slow-motion og skaper en slags dans hvor hver fot som løftes og hver arm som bøyes får et meditativt, glidende, men rytmisk preg. Bevegelses-artistene beveger seg rundt i studioet blant kunstverk, ulike maskiner og prototyper, og blant arbeidere og Eliasson selv. Skuespillerne samhandler med hverandre såvel som med omgivelsene. Noen av bevegelsene utføres sammen to og to, andre står alene. Ved at bevegelses-artistene utfører bevegelsene i et slow-motion tempo, forstyrres opplevelsen av tid i bildet. Dette kan betegnes som den visuelle ekvivalenten til discomusikk, eller litteraturens *ekphrasis*. Denne suspensjonen forårsaker en temporal forskyvning i musikk, og i verket *Movement microscope*, en temporal forskyvning av det visuelle bildet. Slik innehar verket et visuelt element av tone, og her blir *ambience's* temporale aspekt tydelig; vår normale opplevelse av tid og rom forstyrres. Som tilskuer entrer man en meditativ

¹²¹Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 43

tilstand, filmen skaper en kontemplativ atmosfære og er behagelig å se på. Denne pausen skaper slik en tilstand av høynet bevissthet, og oppmerksomheten rettes mot vår kroppslige tilstand i nået.

Mortons begrep *Tone* innehar derfor et temporalt aspekt og et kvantitativt element i henhold til rytme, og dette finner vi også i det billedlige. Bruk av negativt rom og *negative imagery* er et annet element av tone. Et eksempel på negativt rom finner vi i verket *Less ego wall* (2015). I de geometriske feltene hvor speiloverflaten er fjernet, kan man se det bakenforliggende rommet. Denne bruken av negativt rom bidrar til en oppbrutt overflate, og skaper i samarbeid med speiloverflaten at selve verket unndrar seg oppmerksomhet. Verket *Touch* (2014) består av en meteoritt som er montert direkte på galleriveggen. Stenen danner en tydelig skygge på den bakenforliggende veggen, når lyset fra gallerirommet faller på den. Verket består også av en gul form malt på veggen like under stenen. Både den gule formen og stenens skygge genererer oppmerksomhet mot galleriveggen, og stenens materielle form. Dette er således et eksempel på hvordan tone uthever bakgrunnen *som* bakgrunn. Om bakgrunnen bringes inn i forgrunnen ville den oppløses, og derfor benytter *ambience* seg av slike vage retoriske teknikker¹²².

Slik som *ambience* skaper en økning av *space-time kontinuumet* i et kunstverk, kan også meteoritten i *Touch* skape en bevissthet omkring dens temporale og romlige aspekter. Meteoritten har engang befunnet seg i atmosfæren som omgir oss, og er omkring 14 millioner år gammel¹²³. Den reflekterer dermed en enorm utstrekning av tid og rom relativt til menneskelig levealder, og kan gi rom for refleksjon omkring vår egen eksistens i relasjon til våre omgivelser.

4.4 Why Ambient Poetics?¹²⁴

Ambience er i siste instans en utheving av den perseptuelle dimensjonen, atmosfæren, mediumet eller kontakten, hvor kommunikasjonen finner sted. Verket *Less Ego Wall* gir tilgang til uendelig mange perspektiver på samme tid. Samtidig er kunstverket selv vanskelig å gripe, det glipper litt. Når man betrakter det ser man enten fragmenter av seg selv, gallerirommet, eller det bakenforliggende rommet, så man fokuserer sjeldent på veggen i seg selv - på kunstverket i seg selv. Verket, subjektet, gallerirommet, rommet bakenfor, og

122Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 45

123Studio Olafur Eliasson offisiell hjemmeside, [Olafur Eliasson.net/touch](http://OlafurEliasson.net/touch)

124Tittel hentet fra Timothy Mortons artikkel *Why Ambient Poetics?*

potensielt også refleksjoner av andre tilskuere, blir én helhet. Slik kan verket sies å både forstyrre vår normative oppfatning av forgrunn og bakgrunn, og å utviske skillet mellom subjekt og objekt. Dette reflekterer et sentralt moment i Mortons *Dark Ecology* – *interconnectedness* - som er en del av økologisk bevisstgjøring. *Interconnectedness* baseres på en flat ontologisk struktur, og innebærer en anerkjennelse av at alle enheter eksisterer i et gjensidig avhengighetsforhold hvor subjekt og objekt er sidestilt. Ved å forstyrre vår oppfatning av subjekt og objekt, har verket *Less Ego Wall* potensiale til å bevisstgjøre denne sammenhengen – hvordan alt virker sammen i en økologisk helhet:

*Ambience is a poetic enactment of a state of non-dual awareness that collapses the subject-object division, upon which depends the aggressive territorialization that precipitates ecological destruction. Furthermore, this collapse of subject-object dualism, however temporary in experience, spontaneously gives rise to howsoever weak a sense of warmth towards one's world, in which one is included*¹²⁵.

Begrepet *ambience* refererer til noe immaterielt og uhandgripelig, og er følgelig også utfordrende å artikulere. Atmosfæriske kvaliteter forblir uttalt subjektive og flyktige. Samtidig står de sentralt i opplevelsen av installasjonskunst. Ina Blom tar i teksten *Beyond the Ambient* (2002), utgangspunkt i «You-et», tilskueren, som adresseres i tittelen til flere av Eliassons verker (eksempelvis *Your compound daylight* (1998)), og utforsker verkenes *ambiente* kvaliteter. Blom argumenterer for at Eliassons arbeider plasserer seg innen en generell tendens til å unngå «frontaliteten til det rent visuelle», til fordel for de *ambiente* og ubestemmelige kvalitetene som følger en altomsluttende opplevelse. Denne type kunst relaterer til tilskueren som deltager, heller enn tilskuer: *someone immersed in the now of a situation rather than focused on a pre-produced scene*¹²⁶. Blom argumenterer videre for at de *ambiente* elementene i Eliassons arbeider er flerdimensjonale og at de ikke lar seg sammenføye, men at dette heller ikke nødvendigvis er ønskelig:

In the art practices of the last decades there has been a proliferation of strategies that all, in different ways, pit the ambient and the visualist against one another on each side of a divide that separates (bad) spectacularity from (good) forms of subversion or escape. But this groping for some imagined outside to the spectacular might also be

125Timothy Morton: *Why Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology* 52

126Ina Blom, *Beyond the Ambient* Parkett issue 64 (2002) 20

*symptomatic of a form of naivete (or a disposition for moralizing) to which Eliasson's works, for all their evident niceness, are not particularly prone*¹²⁷.

Slik kan Eliassons arbeider sies å befinne seg i skiktet mellom det spektakulært visuelle og en synestetisk omsluttende atmosfære. Og her understreker Blom et sentralt poeng også hos Timothy Morton, at en *ambient* atmosfære ikke må fungere som et hvilested: «*During the last decade the ambient has often been figured as a dwelling-place, a womb-like social idyll whose design-strategies approximately model the natural environment*»¹²⁸. Blom konkluderer imidlertid med at Eliasson unngår dette, nettopp ved å balansere mellom det visuelle og det *ambiente*. I utstillingen *Verkelighetsmaskiner* bidrar synliggjøringen av de konstruktive virkemidlene og tilstedeværelsen av et sentralt visuelt element i Eliassons installasjoner, til å unngå dette hvilestedet i *ambience*.

4.5 Tilskueren som medprodusent og forutsetning for verket

Mortons begrep om *interconnectedness*, kan også ansees for å være en selvoppholdelsestrategi. Ved å anerkjenne den/det andre som en del av en selv, som økologisk bevisstgjøring i ytterste instans dreier seg om, kan dette bidra til et ønske om å ta vare på den andre i kraft av egen eksistens. Derfor er også Eliassons fokus på tilskuerens selvforståelse i siste instans en inngang til økologisk forståelse. For Eliasson dreier selvforståelse seg om en bevisstgjøring av egen virkelighetsforståelse, og en forståelse av selvet i relasjon til omgivelsene.

Flere av installasjonene i utstillingen inviterer tilskueren til å tre inn i en «relasjonell dans» med verket. Dette er spesielt uttalt i installasjonen *Sandstorm Park*, hvor luftslangen settes i bevegelse når tilskueren trer inn i rommet. Det er ofte en lekenhet som konstituerer deltagelsen, og kunstobjektet «vekket til liv» i møtet med tilskueren. Objektets iboende kraft er et sentralt moment i den objekt-orienterte diskursen. Eksempelvis Jane Benetts teori *new materialism*¹²⁹, tar for seg tingens iboende iverksettelseskraft (agency), og fremhever denne som en essensiell del av tingens eksistens. Eliassons kunsteriske praksis kan sies å artikulere nettopp dette aspektet ved kunstobjektet; dets iboende kraft, som aktiveres i møtet med tilskueren.

127 Ibid. 23

128 Ibid. 23

129 Jane Bennett *The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter* (2004)

Installasjonen *Beauty* består av en punktert slange som lager en gardin av fint regn i et mørklagt rom. En spotlight skinner på vandrdåpene, og dermed skapes en regnbue som er synlig når tilskueren inntar visse posisjoner i forhold til verket. Regnbuen vil øke og minske ettersom tilskueren beveger seg nærmere eller lenger unna. Slik er selve verkets eksistens avhengig av tilskuerens øye og nærvær. Uttrykket *beauty is in the eye of the beholder*, får med dette verket ny mening: verket *Beauty* fremtrer her i tilskuerens øye. Økologisk bevissthet innebærer også å bli bevisst sin egen eksistens i et miljø. *Environmental art makes us aware of our ears, just as much as it makes us aware of the environment*¹³⁰.

Med verket *Beauty* gjengir Eliasson et naturfenomen, ved at han rekonstruerer naturen. Fenomenet som en konstruksjon er tydelig, den forsøkes ikke å skjules, eller gjemmes bort. Og for Eliasson er dette et viktig moment; at tilskueren blir bevisst om at det er en konstruksjon. Dette begrunnes med at det kan gi opphav til at tilskueren kan reflektere rundt hvordan virkeligheten konstrueres. Vi kan reflektere over vår egen konstruksjon av virkeligheten, vår plass i miljøet. Vi kan også reflektere rundt verket som konstruert eller rekonstruert natur. Her møtes subjekt og objekt i et samspill vi kan betegne som en økologisk forening. Verket blir til via tilskueren, tilskueren er faktisk en forutsetning for at verket. Og slik som verket *Beauty* er avhengig av mennesket for sin eksistens, kan det også gi opphav til spørsmål omkring menneskets rolle i de klimaendringene vi nå står ovenfor.

Verket *Less Ego Wall* består av geometriske speilkonstruksjoner og er matematisk oppbygd. Speilveggen består av både felter med speiloverflate og felter hvor speilet er fjernet og man kan se det bakenforliggende rommet. Når du som tilskuer ser i speilet, vil du fokusere på avbildningen, og ikke speilets overflate. Vi som tilskuere kan dermed se fragmenter av vår egen refleksjon samtidig som vi betrakter omgivelsene bakenfor veggen. Du, eller tilskueren blir dermed både subjekt og objekt, ved å bli en del av verket i form av ditt eget speilbilde, samtidig som du er et betraktende subjekt. Slik tematiserer *Less ego wall* kunstens evne til å stille spørsmål både ved betrakterens selvforståelse og produksjon av ulike virkeligheter. Eliasson hevder at dette muliggjøres ved at tilskueren betrakter seg selv i et tredjepersonsperspektiv, og dermed kan se hele konstallasjonen av kunstverket, subjektet og objektet. Dette igjen gjør oss i stand til å utøve selvkritikk.

4.6 Estetisert vitenskap og tverrfaglig samarbeid

¹³⁰Timothy Morton, *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* 44

Eliasson tar ofte i bruk geometriske strukturer, matematikk og naturfenomener i sin kunstneriske praksis. Jeg vil vurdere verkene som baseres på dette, og foreslå at en estetisering av vitenskap kan muliggjøre en sanselig erkjennelse av kunnskap. Det kan her dermed finnes et potensiale for økologisk bevisstgjøring; ved å oppleve oppbygningen av disse strukturene gjennom kunstverket, kan naturen sanses ikke som en representasjon eller et bilde, men direkte og på et strukturelt nivå. Her er da også snakk om en estetisering av naturen i ytterste instans, men på et vitenskapelig nivå hvor romantiske fenomener blir avslørt like klart som i fysikkens eksperimenter. Miljøproblematikk blir ofte presentert via statistikk og vitenskapelige undersøkelser, som kan føre til en fremmedgjøring av materialet. I en slik form vil det ofte oppstå en distansert anerkjennelse av problematikken, men det later til at dette ofte ikke berører i tilstrekkelig grad hverken på et personlig eller politisk nivå. En estetisering av naturfenomener og strukturer, matematikk og geometri, er en estetisering av vitenskapen som kan erfares og sanses direkte, og dermed ha potensiale til økologisk bevisstgjøring og en annen forståelse av omgivelsene.

Installasjonen *Beauty* er en vitenskapelig konstruksjon. Det er en gjengivelse av et naturfenomen, og her er det selve naturfenomenet som får en estetisk funksjon. Installasjonen er basert på prinsipper fra fysikk og naturlære, og Eliasson har ikke estetisert verket utover de konstruksjonsmetoder som naturfenomenet baseres på. Slik gir verket tilgang til å observere naturlovene som ligger til grunn for fenomenet regnbue. Tilskueren har mulighet til å ikke bare observere verket visuelt, men også fysisk: konstruksjonen tillater at man går igjennom selve verket og føler regndråpene på kroppen, og man kan se hvordan regnbuen forandrer seg i takt med ens plassering i forhold til verket. Det gjentakende elementet i Eliassons rekonstruering av naturfenomener, er at de konstruerende elementene blir synliggjort. Om Eliasson ikke hadde synliggjort dette, ville fenomenene plassert seg fullstendig innen *ecomimesis'* strategi om å overbevise at noe virkelig finner sted, utenfor den estetiske rammen. *Nature writings* autentisering av natur i teksten (jo mer forfatteren forsøker å vise hva som befinner seg utenfor siden, jo mer av en side behøves), dets forsøk på å overbevise at noe virkelig finner sted utenfor teksten, resulterer i en sterkere involvering i den. Og slik som denne type litteratur bryter ut av fiksjonens ramme, bryter installasjonen *Beauty* ut av estetikens ramme. Det som nettopp skiller verket fra *ecomimesis'* autentisering av natur, er avsløringen av naturfenomenet som en konstruksjon.

Installasjonen *I only see things when they move* (2004), består av en roterende lampe plassert i midten av et mørklagt rom. Rundt lampen er det plassert paneler av farget glass, som skaper fargede felter på galleriveggen. Dette skaper et bevegelig mønster av vertikale

refleksjoner, som glir sakte over veggene¹³¹. Installasjonen *The sandstorm park* (1999), består av et rom hvor gulvet er dekket av sand, og en luftslange tilknyttet en kompressor. En bevegelsessensor aktiverer kompressoren når tilskuere beveger seg i rommet, og forårsaker at slangen blåser sand i tilfeldige retninger. Installasjonene *I only see things when they move*, og *Sandstorm park*, er begge konstruksjoner basert på fysikk, og sistnevnte kan også sies å være konstruksjon av et landskap. Her er sand hentet inn i gallerirommet og en «levende ørken» møter tilskueren.

Andre av Eliassons verker baseres på matematikk og geometriske konstruksjoner. Verket *Who is afraid of flower ball* (2006), består av en rund sfære som er dekonstruert og satt sammen igjen til et geometrisk mønster. Denne består av pentagoner med spotlights montert i midten, triangulære speil og lysstoffrør. Studio Olafur Eliasson, beskriver tilskuerens møte med konstruksjonen slik: *At first sight, this is a seemingly chaotic arrangement of elements. However, as the sequence of different lights fades in and out, the underlying geometry becomes apparent*¹³². Verket avslører dermed geometriske konstruksjoner satt sammen til en større helhet ved nærmere øyesyn, og dette er slik en estetisering av vitenskap som åpner opp for en sanselig tilnærming til rasjonell kunnskap.

Model Room visualiserer og artikulere nettopp den vitenskapelige delen av Eliassons praksis. Verket består av et stort glassmonter, fylt til randen av utallige geometriske former, i ulike størrelser og materialer. Verket reflekterer det pågående samarbeidet mellom Eliasson og arkitekt og kunstner Einar Thorsteinn, og inneholder prototyper og modeller som er basert på deres undersøkelser. Slik antar deres forskning materialitet og romlighet i verket. Forskingen presenteres også i en estetisert form, og dette momentet høynes ved at de geometriske formene er plassert bak et glassmonter. Slike monterer anvendes vanligvis til å stille ut verdifulle og vakre gjenstander, og slik understrekes den estetiserte formen forskningen her antar. Vitenskaplig forskning møter oss som et storslått verk, komplekst i sin form og myldrende med ulike former og strukturer.

Dette samarbeidet mellom kunst og vitenskap som en rekke av Eliassons verker tar utgangspunkt i, åpner opp for en spennende tilnærming til økologi og omgivelser. Samarbeidet i seg selv kan sies å reflektere Mortons begrep *interconnectedness*, da dette er et møte mellom ulike fagdisipliner og aktører, og en anerkjennelse av at verden består av komplekse konstruksjoner hvor alt henger sammen med noe annet. Et slikt arbeid innehar et

131 Studio Olafur Eliasson offisiell nettside, <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100830/i-only-see-things-when-they-move>

132 Studio Olafur Eliasson offisiell nettside, <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100569/who-is-afraid-flower-ball#slideshow>

økologisk potensial, både på det prosessuelle og estetiske plan. Den prosessuelle fasen baserer seg på et møte mellom ulike aktører og disipliner, og som estetisk produkt i et offentlig rom er kunstverkene en sanselig-gjøring av de prosesser, fenomener og konstruksjoner som naturen er bygget opp av.

I utstillingen *Verklighetsmaskiner* kan Eliassons lek med ulike atmosfærer muligens gjenspeile den tidlige fascinasjonen for landskapsmaleri. Her er bruk av lys og farger for å skape ulike atmosfærer et gjennomgående tema, og det var nettopp dette som inspirerte Eliasson ved Turner og de engelske landskapsmalerne. Eliasson benytter imidlertid teknologi og naturvitenskap – ikke pensel og læret – for å artikulere atmosfæriske kvaliteter. Naturfenomener rekonstrueres ved hjelp av vitenskap. Og det er nettopp dette som gjør at Eliassons arbeider kan sies å befinne seg i krysningspunktet mellom kunst og vitenskap. Verket *Beauty* kunne vært en del av en naturvitenskaplig utstilling på et teknisk museum, men det er denne atmosfæriske kvaliteten som gjør at verkene fremstår for oss som kunst. Ved å dematerialisere kunstverkets objektstatus, undergraver Eliasson også kunstverkets autonome tilstand. Slik plasserer verket seg mellom kunst og vitenskap, og muliggjør en distraheret sanseerfaring. Og det er nettopp i denne «glippen», slik jeg ser det, at det åpner seg en mulighet for det som Morton referer til som *kritisk absorpsjon*, som en følge av distraksjon. Sentralt for denne tilstanden er nettopp synestesi og et ikke-estetisert kunstobjekt. Det perseptuelle feltet som oppstår gir rom for økologisk bevissthet.

Artistic and scientific research are continuously challenging and changing our perspectives on life, often implying new philosophical and existential questions. Biotechnology, nanotechnology, neuroscience and new communications and computer technologies represent fields that expands the boundaries of artistic practices, practises that in turn may reveal unexplored viewpoints for scientifically based research. The artist as a conveyor and interpreter of new knowledge and research, plays a crucial role for society's ability for both having a proper insight, as well as being able to maintain an adequate discourse regarding the use of new technologies and scientific advancements¹³³

133Meta.morph (2016) Biennale for kunst og teknologi: <http://metamorf.no/?project=about-meta-morf>

5 En kontekstualisering av økologisk bevisstgjøring

Diskusjonen i forutgående kapittel har tatt for seg ulike tilnærminger til begrepet økologisk bevisstgjøring i møtet med Eliassons kunstneriske virke. Økologi, *interconnectedness* og *ambience* er sentrale begreper som alle innebærer en helhetlig tilnærming til verk, tilskuer og miljø. En undersøkelse av potensialet for økologisk bevisstgjøring innen kunsten, må derfor vurdere de ulike momentene som kan ligge til grunn for et slikt potensiale. Dette kapittelet vil kontekstualisere møtet mellom Mortons *Dark Ecology* og Eliassons teorier og kunstneriske virke, og diskusjonen i det forutgående kapittelet. Dette vil først gjøres i lys av begrepet ikke-relasjonell estetikk. Så vil en øko-fenomenologisk tilnærming foreslåes som et møtepunkt mellom økologisk estetikk og Eliassons fenomenologiske tilnærming til kunst.

5.1 Ikke-relasjonell estetikk

Den rekonstruksjonen av det ontologiske hierarkiet som ligger til grunn for kunstteori og estetikk som Morton begir seg ut på, er en ambisiøs oppgave. Objekt-orientert ontologi kan foreløpig ikke sies å ha hatt stor nedslagskraft på det estetiske feltet som helhet, men den har ervervet seg en tydelig posisjon i relasjon til det post-humanistiske prosjektet, selv om Morton selv ikke definerer teorien som post-humanistisk. Denne oppgaven har lagt Mortons teori til grunn for en undersøkelse av det økologiske potensialet i Eliassons kunstneriske praksis, og det har vært hovedformålet. Den objekt orienterte ontologien er følgelig et aspekt av dette, men har ikke vært oppgavens sentrale tematikk. Et viktig aspekt ved Mortons økologiske estetikk er imidlertid begrepet *interconnectedness*, og en anerkjennelse av objektets egenverdi som selvstendig enhet. Dette vil videre vurderes i lys av Eliassons inkludering av betrakteren i kunstverket, og med utgangspunkt i begrepet ikke-relasjonell estetikk.

Som diskusjonen hittil har vist, sirkulerer spørsmålet om økologisk bevisstgjøring kontinuerlig rundt verkets potensiale for å både bevisstgjøre og inkludere tilskueren i en relasjonell sammenheng. Innen den relasjonelle estetikken utviklet av Nicolas Bourriaud er det den sosiale situasjonen heller enn kunstverket som vektlegges. Eliasson er og opptatt av

den sosiale konteksten tilskueren befinner seg i, som allerede diskutert i forhold til hans institusjonskritikk og vektlegging av et inkluderende offentlig rom. I kontekst av økologisk bevisstgjøring og Mortons objekt-orienterte ontologi, kan imidlertid relasjonell estetikk sies å opprettholde en antroposentrisk holdning til omgivelsene og kunstverket, da kunstobjektet i seg selv nedprioriteres. I den relasjonelle estetikken er det de sosiale, mellommenneskelige relasjonene som vektlegges. Her oppstår det dermed et ontologisk paradoks mellom objekt-orientert filosofi og relasjonell estetikk. Objekt-orientert ontologi slik det kommer til uttrykk hos Morton, hevder at å redusere objektet til det det er i relasjon til menneskelig erfaring, er et antroposentrisk utgangspunkt som viderefører tankegangen som ledet til miljøkrisen vi befinner oss i¹³⁴. Det autonome kunstverket ville være en tilsynelatende motsats til dette. Oppstår det dermed en konflikt mellom Mortons objekt-orienterte ontologi, og Eliassons tilskuer-orienterte kunst? Vi kan også spørre oss om Eliassons fokus på betrakteren opprettholder et antroposentrisk utgangspunkt?

I Mortons *Dark Ecology* er en anerkjennelse av objektet som uavhengig eksistens separat fra subjektet, vesentlig. Peter I-min Huang hevder i sin lesning av *Ecology Without Nature*, at:

Morton argues that Dark Ecology serves as a «halt» signal , to stop us from succumbing to «Romanticisms that follow a Hegelian dialectic», which achieve a reconciliation of the self to the other by turning the other into the self in disguise (196). In other words, dark ecology aims to not «turn the other into the self,» but instead, leave things the way they are (196). The ecological ethics promoted by dark ecology, according to Morton, urges us to «love the replicant as replicant, and not as potential full subject»¹³⁵(196).

Ideen om tilskueren som deltager i verket kan ikke sies å være ny: Happenings, Fluxus instructions, 1970-tallets performative kunst, og Joseph Beuys' utsagn «everyone is an artist». Demokrati og emancipation stod sentralt i retorikken, og har likhetstrekk med Bourriauds relasjonelle estetikk¹³⁶. Claire Bishop hevder i en analyse av Bourriauds forståelse av relasjonell estetikk at:

The interactivity of relational art is therefore superior to optical contemplation of an object, which is assumed to be passive and disengaged, because the work of art is a «social form» capable of producing positive human relationships. As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect¹³⁷.

134Morton Hyperobjekts

135Peter I-min Huang *Exploring non-human ethics in Linda Hogan's Power and Timothy Morton's Ecology without Nature* (2014) 236

136Claire Bishop *Antagonism and Relational Aesthetics* 61

137Claire Bishop *Antagonism and Relational Aesthetics* 62

Claire Bishop viser videre til Jacques Rancière forståelse av estetikk som et rom hvor motsetninger kan eksistere:

The ability to think contradiction: the productive contradiction of art's relationship to social change, characterized precisely by that tension between faith in art's autonomy and belief in art as inextricably bound to the promise of a better world to come. For Ranciere the aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change, as it already inherently contains this ameliorative promise¹³⁸

Her artikuleres nettopp denne motsetningen som oppstår mellom det autonome kunstverket og dets relasjon til en større sosial og politisk kontekst. Bishop hevder imidlertid at Ranciere anser kunsten for å allerede inneha dette potensialet for å bidra til «*a better world to come*».

Eliasson inviterer ikke bare betrakteren til å relatere til verket og den sosiale situasjonen, han gjør ofte betrakteren til en forutsetning for verkets eksistens. Slik utgjør et prosessuelt samarbeid mellom objekt og subjekt (tilskuer) verket. Ved å fokusere på objektets iboende kvaliteter og mennesket som produsent, unngår begrepet ikke-relasjonell estetikk en eventuell konflikt mellom en antroposentrisk subjekt-orientert kunst og et autonomt kunstverk. Slik blir tilskueren en *medprodusent*, som vi har sett flere eksempler på i Eliassons kunstneriske praksis. Og tilskueren som en forutsetning for verkets fulle tilblivelse er et sterkt økologisk utgangspunkt for kunsten. Denne type kunst kan derfor sies svekke subjekt-objekt dualismen ved at objekt og subjekt går opp i en større helhet som konstituerer verket.

Det er her v rt å nevne Mortons forhold til den post-humanistiske bevegelsen. Det ikke-relasjonelle begrepet fremsettes av Graham Harman først og fremst som en kritikk av det generelle relasjons-begrepet innen kunsten, som han hevder reduserer objektet til det det er i relasjon til mennesket. Morton er imidlertid skeptisk til det han betegner som post-humanismens «dekonstruksjon av det menneskelige». Mortons objekt-orienterte ontologi motsetter seg en holdning til objektet som definert i form av menneskelig nytteverdi, men motsetter seg ikke mennesket:

Posthumanism (a current trend in the humanities) too glibly combines (1) a deconstruction of humanness- and animal-ness, and life form-ness – into sets of machine-like, algorithmic processes; and (2) decidedly nonreductionist, holistic, quasi-mystical systems theory.....The Ecological thought reserves a special place for the «subject» - the mind, the person, even the soul. Posthumanism seems suspiciously keen to delete the paradigm of humanness like a bad draft¹³⁹.

5.2  ko-fenomenologi

138Claire Bishop i Charlie Gere and Michael Corris *Non-relational Aesthetics* 4
139Timothy Morton *The Ecological Thought* 113

It is well known that the classical thought hasn't made much of the animal, the child, the primitive, nor of the madman.....They sought less to understand how they live on their own terms than to measure the distance which separates them from the adult or healthy person in their ordinary behaviour.... Modern art and thought have come to consider, with a renewed interest, forms of existence most distant from us, because they make clear the movement by which all living beings – and ourselves- attempt to shape a world which is not predestined for the enterprises of our knowledge and our action¹⁴⁰.

Dette sitatet av Merleau-Ponty er hentet fra en foredragsserie som ble kringkastet på fransk radio i 1948, hvor fenomenologiens persepsjons-begrep stod sentralt. Sitatet reflekterer Merleau-Pontys kritikk av den klassiske filosofiens degradering av alle «abnormale livsformer», som dyr, barn og syke. En projeksjon av menneskets (den hvite mann) normalitet på andre livsformer har vært gjentakende, og har resultert i en manglende forståelse av den andres eksistensielle tilværelse. Som vi har sett, finner vi denne tanken også hos Morton. I hans økologiske estetikk forklares opprettelsen av kategorier som normal-unormal, naturlig-unaturlig med fremveksten av vitenskapen og opphøyelsen av den rasjonelle fornuft.

Interessant å bemerke er Merleau-Pontys uttalelse om at andre livsformer «most distant from us», har vært gjenstand for en tematisering innen moderne kunst, og videre at «...*all living beings – and ourselves- attempt to shape a world which is not predestined for the enterprises of our knowledge and our action*»¹⁴¹. Slik later det til at han hevder at alle livsformer (og ting, som vi skal se senere), eksisterer i sin egen rett, uavhengig av relasjonen til mennesket. Dette resonnementet gir gjenklang i den objekt-orienterte diskursen til Morton. Her innehar tingen og andre livsformer en iboende egenverdi, som ikke kan reduseres til menneskelig forståelse av eksistens.

Vi har sett, både ved en gjennomgang av den øko-filosofiske tradisjonen og i Mortons økologiske estetikk, at natur-begrepet er gjenstand for kritikk i nyere miljø-filosofisk diskurs. Ideen om urørt natur eller «villmark» antyder et skille mellom mennesket og naturen, og antyder også at naturen har verdi kun som ren natur eller villmark, uten menneskelig tilstedeværelse. Denne forståelsen av natur opprettholder mennesket som øverst på den hierarkiske strukturen, under forkledningen av å bevare naturen. En løsning på dette paradokset, som vi har sett foreslått hos Morton, er å forkaste natur-begrepet som en sosial konstruksjon. Ted Toadvine foreslår imidlertid at dette delvis er et resultat av at posisjonen skaper et rom for humanister og kulturkritikere i en diskurs som hittil har blitt reservert for

140Merleau Ponty «*Exploration of the Perceived World: Animality*» fra Merleau-Ponty's «Causeries» radio lectures (1948)

141Merleau Ponty «*Exploration of the Perceived World: Animality*» fra Merleau-Ponty's «Causeries» radio lectures (1948)

naturvitenskapen¹⁴². Om natur-begrepet er en refleksjon av vår kulturelle kontekst, er det gjennom historie og kulturstudier, eller tekstuell analyse i Mortons tilfelle, vi lærer å forstå natur – da naturen regnes som en menneskelig og kulturell konstruksjon.

Toadvine bekrefter derfor at den miljøfilosofiske diskursen tendenserer mot to ytterpunkter:

Either nature is somewhere «out there» wherever humans are not, or else it is reducible to an historically and socially determined idealization having no foundation in our experience¹⁴³.

Toadvine henvender seg i lys av disse refleksjonene til fenomenologien, og Maurice Merleau-Ponty's analyse av the *percieved thing*, i utgivelsen *Phenomenology of Perception* (1945). Toadvine hevder at Merleau-Ponty her beskriver vår opplevelse av tingen som «janus-faced» og på en «oddly two faced fashion»¹⁴⁴. Som tidligere diskutert i relasjon til Mortons forståelse av ambient poetics, beskriver han ambience som å inneha et dialektisk aspekt som parallelt både skjuler og åpner opp for en dypere forståelse av omgivelsene¹⁴⁵. Her anvender han Walter Benjamins begrep om *dialektiske bilder*, og også betegnelsen «janus-faced», og hevder at det er nettopp denne egenskapen som kan kan «forstyrre den egoismen som ligger til grunn for det etablerte skillet mellom mennesket og dets omgivelser». Slik finner vi her en parallell mellom Mortons forståelse av dialektiske bilder som å inneha ambience og Merleau-pontys forståelse av tingen som «two-faced». Det må understrekes at det her i utgangspunktet tales om en «janus-faced» kvalitet i relasjon til to ulike diskusjoner, men om vi tenker oss Merleau-Pontys forståelse av tingen som «two-faced» i relasjon til kunstverket, blir parallellen til Morton klarere. Morton hevder at det dialektiske bildet (tingen) innehar en ambient kvalitet nettopp i kraft av dets dialektiske natur. Diskusjonen vil videre ta for seg Ted Toadvines forståelse av tingens tosidede natur.

På den ene siden, peker tingen mot den sanselige kroppen og engasjerer den i en slags spørsmål-og-svar dialog:

The body and the perceived thing enter in a kind of “coition” through which is revealed the

142 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 344

143 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 345

144 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 345

145 Timothy Morton i underkapittel 2.6: «Ambient poetics potensiale» s. 23

thing's own unique manner of existing, its expressive symbolism that cascades across each of our sensory modes, such that the thing's color, texture, taste, and timbre all seem to speak to us in a language that teaches itself. Appearing in this way, the perceived thing is "correlative" to my body; the thing and the body share a "conatural" existence. But since the thing is here the correlative of my body, since it can have meaning for me only as something actually or possibly perceived, it is always "invest[ed] with humanity"... Therefore, Merleau-Ponty says that "if we try to describe the real as it appears to us in perceptual experience, we find it overlaid with anthropological predicates"¹⁴⁶.

Hos Merleau-Ponty tydeliggjøres kroppen som sanselig og kontakten mellom bevisstheten og verden er dermed gitt i sanselig persepsjon. Toadvine bemerker at natur slik den fremtrer i denne kroppslig-perseptuelle dialogen, relaterer til menneskelig sanselig forståelse. Rom, tid og sanselighet vil alltid ligge til grunn for vår forståelse av tingen. Toadvine viser til at denne forståelsen av kroppslig korrelasjon med tingen har blitt lagt til grunn for en ikke-dualistisk forståelse av forholdet mellom mennesket og naturen¹⁴⁷.

Tingen blir imidlertid presentert av Merleau-Ponty som å inneha også en annen kvalitet som vender bort fra den menneskelige persepsjon. Denne siden motsetter seg vår menneskeliggjøring og våre projeksjoner:

[T]he thing presents itself to the person who perceives it as a thing in itself, and thus poses the problem of a genuine in-itself-for-us. Ordinarily we do not notice this because our perception, in the context of our everyday concerns, alights on things sufficiently attentively to discover in them their familiar presence, but not sufficiently so to disclose the non-human element which lies hidden in them. But the thing holds itself aloof from us and remains in itself. This will become clear if we suspend our ordinary preoccupations and pay a metaphysical and disinterested attention to it. It is then hostile and alien, no longer an interlocutor, but a resolutely silent Other, a Self which evades us no less than does intimacy with an outside consciousness¹⁴⁸.

Tingen unndrar seg slik en menneskeliggjøring, og presenterer seg for oss som «en annen» og «tingen i seg selv». Merleau-Ponty er ikke den eneste teoretikeren innen fenomenologien som har påpekt denne gjenstridigheten eller unndragelsen av tingen. Toadvine påpeker at både Heidegger og Scheler og Levina, har teoretiske refleksjoner som tematisere tingens unndragelse og selvstendighet. Toadvine bemerker at dette ligger utenfor hans undersøkelse slik den foreligger, og det samme kan sies for denne oppgaven. Det kunne imidlertid være

146Merleau-Ponty i Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 345

147Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 346

148Merleau-Ponty i Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 346

interessant å undersøke hvordan disse teoriene relaterer seg ikke bare til øko-fenomenologi, men også til Mortons økologiske estetikk og objekt-orientert ontologi.

Når vi relaterer til tingen utenfor våre praktiske, hverdagslige persepsjoner av den, oppstår en annen forståelse av tingen, som å inneha sin egen tekstur og form, som kommer fra tingen i seg selv. Å kun forstå et verktøy eller et stykke håndverk *som* et verktøy, er å forbli innen den menneskelige rammen for forståelse, og dermed stenge ute «*the inexhaustible depth of the thing*»¹⁴⁹. Her kan man ikke unngå å tenke på Heideggers tingens tinglighet, som relaterer nettopp til dette aspektet. Toadvine påpeker at denne «tingens dybde» ikke er kun et materielt aspekt, det er også en rik sanselighet som kan erfares som tingen i seg selv. Tingens sanselighet er imidlertid aldri presentert direkte, den vil alltid være formet av de kognitive filtre som er et resultat av min spesielle, kulturelle bakgrunn. Dette relaterer igjen til forståelsen av natur-begrepet som en sosial og kulturell konstruksjon: ethvert møte med et objekt eller begrep kan ikke unnslippe dette¹⁵⁰.

Her tydeliggjøres Eliassons fenomenologisk-teoretiske tilhørighet. Han vektlegger nettopp å presentere tingen, i form av kunstverket eller fenomenet, slik at den kan sanses forut for aktiviseringen av våre vante kognitive filtre, våre hverdagslige persepsjoner. Eksempelvis installasjonen *Beauty* (1993) er et (natur)fenomen som opptrer for tilskueren utenfor sin vante ramme. Her blir fenomenet direkte korrelativt til kroppen i form av synssansen. Men for Eliasson later det til at dette ikke utelukker tingens andre side, den som unndrar seg våre projeksjoner. Vi kan videre spekulere i om det er nettopp denne siden av tingen som muliggjør møtet med den forut for en iverksettelse av våre vante kognitive skjema. Det er som vi har sett, denne tilstanden Eliasson hevder kan gi rom for refleksjon hos tilskueren.

I Merleau-Pontys teori oppstår det et paradoksalt og mot-stridig forhold mellom tingens to sider. Toadvine hevder derfor at Merleau-Ponty's to forståelser av tingen korresponderer med de to ulike posisjonene i den miljø-filosofiske diskursen. Korrelasjonen mellom tingen og mine persepsjoner reduserer tingen til det den er i min opplevelse av den, som ved det antroposentriske natur-synet. Tingens unndragelse fra menneskelig persepsjon kan i lik grad sidestilles med forståelsen av naturen som urørt villmark som motsetter seg menneskelig innblanding. Toadvine foreslår at denne dualistiske forståelsen av mennesket og naturen kan

149Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology* (2010) 347

150Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology* 348

ha sin opprinnelse i nettopp en opplevelse av naturen *som* tingens unndragelse¹⁵¹. Om man dermed legger Merleau-Pontys fenomenologi til grunn for en forståelse av natur, kan man si at de miljø-filosofiske posisjonene relaterer til ulike perseptuelle erfaringer med tingen. Toadvine fremholder at fenomenologiens bidrag til øko-filosofi nettopp finnes i dette paradoksale møte mellom naturen som autonom og den menneskelige naturerfaringen. Dette fenomenet omtaler Merleau-Ponty som «a transcendental contradiction»¹⁵²

*It is in the fidelity to such complex and contradictory experiences that we see the true value of phenomenology, its ability to follow the turns of experience farther than other philosophical approaches, which too quickly fall back into the ruts of realism or idealism.*¹⁵³

Toadvine virker videre å støtte opp under Mortons argument om at tingen eksisterer som uavhengig enhet utenfor menneskelig persepsjon – i form av dens unndragelse fra oss, dens motstand mot å la seg fange fullt og helt av menneskelig persepsjon og tanke. Slik finner vi villmarken, den såkalte uberørte naturen, like fullt i et urbant miljø, og den kan likefullt oppleves der som i et område med såkalt uberørt natur:

*But the wildness of nature also has a positive sense, which is precisely the engagement with its sensible configuration as an other texture or rhythm. The encounter with the aloofness of nature is perhaps always an encounter with something unexpected or idiosyncratic, a rhythm that we do not project but that invades us. The resistance of nature is not, then, a meaningless gap in the world, a nothingness, but the interruption of our expectations and rhythms by an alternative meaning, even if it is a meaning that we encounter as foreign and inhuman.*¹⁵⁴

Toadvine argumenterer derfor for at den fenomenologiske forståelsen av naturen undergraver begge de motstridende posisjonene innen øko-filosofi: både retningen som søker en tilbakeføring av mennesket til naturen, og retningen som forkaster naturbegrepet som en sosial konstruksjon, slik som Mortons økologiske estetikk. Den dualistisk-fenomenologiske karakteren til naturen, avslører nettopp denne dualismen som eksisterer i menneskelige erfaringer: *If each perceptual experience contains the germ of an inhuman otherness, why*

151 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 348

152 Merleau-Ponty i Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 348

153 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 349

154 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 350

*does this strike us more readily in a natural object, such as a leaf or a stone or a wild animal, than in an artwork or a tool?*¹⁵⁵

Toadvine hevder at tingens to sider korresponderer til henholdsvis de to overnevnte posisjonene i den miljø-filosofiske diskursen. Det later imidlertid til at Merleau-Pontys forståelse av tingen og kan sies å sammenfalle med Mortons økologiske estetikk. Den perseptuelle sanselige relasjonen som betegner tingens ene side, kan sies å samsvare med Mortons begrep om *interconnectedness* og den økologiske tanke. Ved at tingen og innehar en annen side, den som unndrar seg menneskelighet og representerer tingen i seg selv, kan dette aspektet sies å motvirke en antroposentrisk tilnærming til tingen, eller objektet i Mortons teori. Tingen reduseres dermed hverken til det den er i relasjon til menneskelig erfaring, og den reduseres heller ikke til noe utenfor mennesket – som ved en naturforståelse som plasserer mennesket og naturen som adskilte livsformer. Vi ser dermed at Merleau-Ponty unngår dualistiske verdiprinsipper og persepsjonen er ansett som en dialog mellom en sansende kropp og den sanselige tingen.

Dermed kan forståelsen av tingens to sider sies å artikulere momenter i Mortons økologiske estetikk. Toadvines argument om at den fenomenologiske forståelsen av naturen undergraver retningen som forkaster natur-begrepet som sosial konstruksjon, later her til å være noe svakt fundert. Om argumentet er basert på Merleau-Pontys forståelse av tingens to sider, vil ikke dette nødvendigvis undergrave forståelsen av natur-begrepet som en konstruksjon. Morton ønsker til livs vår historisk betingede kulturelle anvendelse av natur-begrepet, ikke «naturen» i seg selv.

The sensor and the sensible do not stand in relation to each other as two mutually external terms. . . . [I]t cannot be held that one acts while the other suffers the action, or that one confers significance on the other. . . . [A] sensible datum which is on the point of being felt sets up a kind of muddled problem for my body to solve. I must find the attitude which will provide it with the means of becoming determinate, of showing up as blue; I must find the reply to a question which is obscurely expressed. And yet I do so only when I am invited by it, my attitude is never sufficient to make me really see blue or really touch a hard surface. The sensible gives back to me what I lent to it, but this is only what I took from it in the first place¹⁵⁶.

155 Ted Toadvine «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Thomas Nenon og Philip Blosser *Advancing Phenomenology*, Springer Netherlands, 2010, 353

156 Merleau-Ponty i Ted Toadvine «The Primacy of Desire and Its Ecological Consequences» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecophenomenology, Back to The Earth Itself*. 146

Hos Merleau-Ponty finner mening dermed sted i krysningspunktet mellom kroppen og den sanselige verden. Den sanselige dialogen åpner opp den perseptuelle sfæren. Merleau-Ponty anser dermed tingen og mennesket for å inngå i en relasjonell sanseerfaring, hvor mening ikke tilskrives den ene fra den andre. Slik kan det tolkes dithen at tingen eksisterer som seg selv, i sin egen rett, og at den opptrer i en perseptuell dialog beroende på hvordan den møtes; *I must find the reply to a question which is obscurely expressed*¹⁵⁷. Sitatet kan også sies å være betegnende på Eliassons installasjoner. Den relasjonen som oppstår mellom verk og tilskuer skjer i det perseptuelle møtet mellom den sansende kroppen og objektet eller fenomenets iboende «tinglighet». Det er en likeverdig dialog som oppstår, og verket setter rammen for hvordan interaksjonen forholder seg. Hos Mortons begrunnes *Tone* som et element av ambient poetics med at det nettopp referer til *både* miljøet og kroppen. Her vektlegges *tone* som et fenomen i miljøkunst, ved å bevisstgjøre ikke bare atmosfæren, men like mye ørene som et sanselig, fysisk organ, I likhet med Merleau-Ponty stiller han dette i kontrast til Descartes' syn på kroppen kun som en fysisk bolig for fornuften.

Diskusjonen vil avslutningsvis ta for seg hvordan øko-fenomenologien kan forholde seg til ontologisk tilhørighet på en holistisk måte, (eller en ontologisk flat struktur som i Mortons teori). Don E. Marietta hevder at miljø-etikken må være tuftet på en ontologisk tilhørighet, hvor mennesket integreres i et holistisk verdens-syn, og foreslår her en «holistisk metafysikk»:

I will explore in more detail the nature of the ontological commitment which I believe is necessary, but the main element in this commitment is a philosophical anthropology which holds that humans are a part of the system of nature. It is a holistic metaphysics, but it must be a critical holism that subjects to careful scrutiny any claims regarding the relationship between humans and the rest of the system of nature

¹⁵⁸

Marietta påpeker at Merleau-Ponty kritiserer en «ontologisk objektivisme» nedarvet fra Descartes, som stiller seg tvilende til den menneskelige subjektive erfaringen. Merleau-Ponty oppfordrer istedenfor til refleksjon rundt «*that priordial being which is not yet the subject*

157Merleau-Ponty i Ted Toadvine «The Primacy of Desire and Its Ecological Consequences» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. 146

158Don E. Marietta «Back to Earth with Reflection and Ecology» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. 121

*being nor the object-being*¹⁵⁹. Slik later det til at han hevder at væren i sin opprinnelig tilstand, ikke er kategorisert som verken subjekt eller objekt. Den kroppslige erfaringen er derfor en tilstand som ikke opprettholder et skille mellom subjekt og objekt, og det kroppslige er heller en tilstand av å være en del av omgivelsene¹⁶⁰:

*From the perspective that concrete reflection gives, a problem is seen in talk about the environment, a residue of Cartesian separation of the mind-self, the subject, from the environing object. We might do well to qualify our notion of the world as an environment. In one sense, the world is something around us, to be sure, but it also passes into and through us making us part of itself. We live a natural environment more than we live in it*¹⁶¹.

Dette resonerer med Morton økologiske estetikk. Den økologiske tilnærmingen til omgivelsene kan sidestilles med *the world as an environment*. Dette innebærer at verden omgir oss men og blir en del av oss og vi blir en del av den; en tilstand av *interconnectedness*. Morton vektlegger, som vi har sett, det perseptuelle feltet før skillet mellom subjekt og objekt oppstår, som resonerer med Merleau-Pontys refleksjon rundt «*that priordial being which is not yet the subject being nor the object being*». *Ambient poetics* gir tilgang til denne sfæren:

*By indicating that which in phenomenology is called the perceptual field, prior to any distinguishing of subject and object, ambient poetics troubles those processes of differentiation that are elemental to forming the subject*¹⁶².

Slik fremstiller Marietta en holistisk ontologisk tilnærming, og understreker at dette ikke må forbli et abstrakt begrep. Mennesket må engasjeres gjennom tanke og følelse som kan resultere i en ny måte å eksistere i verden på¹⁶³. Her ser vi dermed det samme ambisiøse ønsket om et ontologisk skifte, som Morton representerer. *Ambient poetics* kan være et verktøy i denne prosessen, ved å undergrave subjekt-objekt dualismen og gi tilgang til den perseptuelle sfæren hvor vi kan oppleve en tilstand av *interconnectedness*. Avslutningsvis vil jeg gjengi et sitat av Ted Toadvine hvor han reflekterer rundt naturens plass i fremtidig øko-

159Merleau-Ponty i Don E. Marietta «Back to Earth with Reflection and Ecology» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. 122

160Don E. Marietta «Back to Earth with Reflection and Ecology» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. 123

161Merleau-Ponty i Don E. Marietta «Back to Earth with Reflection and Ecology» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. 123

162Timothy Morton, *Why Ambient Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology* 52-53

163Don E. Marietta «Back to Earth with Reflection and Ecology» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself* 124

fenomenologisk teori. Sitatet gir gjenklang i Mortons økologiske estetikk uten et naturbegrep:

...But perhaps the possibility of an ethical response to nature lies with the impossibility of trimming its claws for adoption as our sibling or household pet. Perhaps, as I will suggest here, an ethical response to nature becomes possible only when we are faced with the impossibility of reducing it to the homogeneous, the continuous, the predictable, the perceivable, the thematizable. What is called for is not a new philosophy of nature, but an ethics of the impossibility of any "philosophy" of nature. The basis for such "impossibility" is phenomenological, but in a way that stretches this method, perhaps to the breaking point¹⁶⁴.

¹⁶⁴Ted Toadvine i «The Primacy of Desire and Its Ecological Consequences» i Charles S. Brown og Ted Toadvine *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. 140

6 Avsluttende bemerkninger

Oppgaven har foretatt en estetisk-teoretisk diskusjon av forholdet mellom Timothy Mortons økologiske estetikk *Dark Ecology*, og begrepet *ambient poetics*. Olafur Eliassons kunstneriske praksis og verk fra utstillingen *Verklighetsmaskiner* har stått sentralt i diskusjonen. Potensialet for *økologisk bevisstgjøring innen kunsten* har blitt undersøkt med utgangspunkt i begrepet *ambient poetics*, i møtet med Olafur Eliassons kunstneriske praksis. Her har også Eliassons inkludering av tilskueren i verket og hans estetisering av vitenskaplige konstruksjoner, blitt vurdert i forhold til økologisk bevisstgjøring. Begrepet *interconnectedness* har stått sentralt i en økologisk tilnærming til kunst og omgivelser. Oppgaven har argumentert for at *Ambient poetics* som et retorisk verktøy kan åpne opp for økologiske aspekter ved Eliassons verker. Begrepet *ikke-relasjonell estetikk* har kontekstualisert møtet mellom objekt-orientert økologisk estetikk og tilskueren som medprodusent av verket. Øko-fenomenologisk teori har blitt vurdert som et mulig bidrag til en økologisk estetikk.

Mortons utgivelse *Ecology Without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics* kan til tider sies å reflektere den forvirringen som naturlig nok oppstår ved å ta inn over seg den økologiske krisen og en usikker fremtid. Hvordan går vi videre, og hva gjør vi nå? Morton har tro på at kunsten kan vise oss veien:

*Ambience is a poetic enactment of a state of non-dual awareness that collapses the subject-object division, upon which depends the aggressive territorialization that precipitates ecological destruction. Furthermore, this collapse of subject-object dualism, however temporary in experience, spontaneously gives rise to howsoever weak a sense of warmth towards one's world, in which one is included*¹⁶⁵.

¹⁶⁵Timothy Morton, *Why Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology* (2002) 52

Litteraturliste

- Bennett, Jane (2004) «The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter», *Political Theory* 32 (3) s. 347-372 Sage Publications Inc.
- Blom, Ina (2002) «Beyond the Ambient» *ParkettArt* (64), s. 20-24
Tilgjengelig fra: http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/177
- Bourriaud, Nicolas (2007) *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag: Oslo
- Bishop, Claire (2004) «Antagonism and Relational Aesthetics», *October Magazine, Ltd.* No. 110 høst, s. 51-79, Massachusetts Institute of Technology Press
- Branch, M.P. (2001) «Before Nature Writing». I Armbruster K. og Wallace K.R. red. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University of Virginia Press, s. 91
- Brown, Charles S og Toadvine, Ted red. (2003) *Eco-Phenomenology, Back to the Earth Itself*, State University Of New York Press: Albany
- Carlson, A. (2010) «Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements of Environmentalism», *Environmental Values* (19) s. 289-314, The White Horse Press
- Don E. Marietta (2003) «Back to Earth with Reflection and Ecology» i Charles S. Brown og Ted Toadvine red. *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. State University of New York Press: Albany s.121-139
- Eliasson, Olafur (2014) i *Reality is Ephemeral*, Tate Etc. Issue 32: Autumn 2014. Tilgjengelig fra: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/reality-ephemeral>
- Eliasson, Olafur og Engberg-Pedersen, Anna red. (2012) *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*, Tachen: Kølñ
- Eliasson, Olafur (2004) i *Colour memory and other informal shadows: Olafur Eliasson*, (Utstillingskatalog) Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst: Oslo
- Eliasson, Olafur (2012) i Martin Aagaard *Et sprog mellom det sanselige og det politiske, Interview med Olafur Eliasson*, KULTURO NO. 34 (18), 27. september
- Engberg-Pedersen, Anna red. (2012) *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*, Tachen: Cologne
- Gere, Charlie og Corris, Michael (2008) *Non-relational Aesthetics*. Artwords Press: London
- Gilbert, Chris og Eliasson, Olafur (2004) *Olafur Eliasson*, BOMB, No. 88, New Art Publications. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/40427639>

Graham Harman (2014) «Art Without Relations» i *ArtReview Online*, september 2014.
Tilgjengelig fra: http://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations
(Lest 15.03.16)

Grynsztejn, Madeleine og D. Speaks, D. Red. (2008) *Take Your Time: Olafur Eliasson*,
Phaidon Press Limited: Germany

Hancox, Simone (2013) «The Performativity of Ice and Global Ecologies, in Olafur Eliasson's
Your Waste of Time», *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol. 18
(6). Tilgjengelig fra: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2013.908057>

Hofstad, Knut (2016) «Antropocen» *Store Norske Leksikon*, (Internett) Tilgjengelig fra:
<https://snl.no/antropocen> (Lest: 2.05.2016)

LeVasseur, Todd (2011) «Ecophenomenology» i Newman, Julie *Green Ethics and
Philosophy: An A-to-Z Guide*, SAGE Publications, Inc: Thousand Oaks

Merleau-Ponty, Maurice (1948) «Exploration of the Perceived World: Animality» fra
Merleau-Ponty's «Causeries» radio lectures. Tilgjengelig fra:
<https://www.youtube.com/watch?v=RzqI0DMv-Gs>

Meta.morph, Biennale for kunst og teknologi (2016): *About*. Tilgjengelig fra:
<http://metamorf.no/?project=about-meta-morf> (Lest: 18.01.16)

Morton, Timothy (2010) «Ecology as text, text as Ecology», i *The Oxford Literary Review*, 32
(1), s. 1–17, Edinburgh University Press: Edinburgh

Morton, Timothy (2007) *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*,
Harvard University Press: Massachusetts

Morton, Timothy (2012) «From modernity to the Anthropocene: Ecology and Art in the Age of
Asymmetry», *International Sosial Science Journal* 63, s. 39-51. Tilgjengelig fra:
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/issj.12014/full>

Morton Timothy (2013) *Hyperobjects: philosophy and Ecology after the end of the world
(Posthumanities)*, University of Minnesota Press: Minneapolis

Morton Timothy (2010) *The Ecological Thought*, Harvard University Press: USA

Morton, Timothy (2002) «Why Ambient Poetics? Outline for a Depthless Ecology», *The
Wordsworth Circle*, 33(1), s. 52-62.
Tilgjengelig fra: https://www.academia.edu/1080178/Why_Ambient_Poetics

Nenon, Thomas og Blosser, Philip red. (2010) *Advancing Phenomenology: Essays in Honor
of Lester Embree*, Springer Science: Netherlands

Olof-Ors, Matilda (2015) «Introduksjon» i *Olafur Eliasson: Verklighetsmaskiner/Reality
Machines*. Tilgjengelig fra: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2015/01/9fa7668a471848579f920cc29b30cd0b.pdf> (Lest: 22.10.2016)

Oslo Flaneur Festival (2016), *Flaneur*. Tilgjengelig fra: <https://osloff.com/flaneur/> (Lest 02.03.2016)

Semb-Johansson, Arne, Hjermann, Dag Øystein og Ratikainen, Irja Ida (2014) «Økologi» i: *Store Norske Leksikon* (internett). Tilgjengelig fra: <https://snl.no/økologi> (Lest: 10.12.2016)

Spiegl, Andreas (2000) «Olafur Eliasson Non-Trueness as the Nature of Theatre». *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (2) s. 97-105 Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/20711408>

Stone, Alison (2005) «Introduction: Nature, Environmental Ethics and Continental Philosophy», (*Environmental Values*) *Nature and Continental Philosophy* Vol.14 (3), s. 285-294. White Horse Press. Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/30302102>

Toadvine, Ted (2010) «Ecophenomenology and the resistance of Nature» i Nenon, Thomas og Blosser, Philip red. *Advancing Phenomenology, Essays in Honor of Lester Embree*, Springer Science: Netherlands s. 343-355

Toadvine, Ted (2003) «The Primacy of Desire and Its Ecological Consequences» i Charles S. Brown, Charles S. og Toadvine, Ted (red.) *Ecogenomenology, Back to The Earth Itself*. State University Of New York Press: Albany s.139-155

Muntlige kilder:

Geoffrey Garrison, research and communication, ved Studio Olafur Eliasson – mailkorrespondanse høst 2015 – vår 2016

Karin Malmquist, kurator ved Moderna Museet i Stockholm – mailkorrespondanse vår 2016

Illustrasjonsliste

Illustrasjon 1: *Beauty*, 1993 Spotlight, water, nozzles, wood, hose, pump, Dimensions variable. Foto: Sunniva H Stokken

Illustrasjon 2: *Moss Wall*, 1994 Moss, wood, wire, Dimensions variable.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101810/moss-wall> (opp søkt 15.05.16)

Illustrasjon 3: Detalj, *Moss Wall*, 1994 Moss, wood, wire, Dimensions variable.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101810/moss-wall> (opp søkt 15.05.16)

Illustrasjon 4: *Ventilator*, 1997 Altered fan, wire, and cable, Overall dimensions variable. Fan: \varnothing 55.9 cm \times 20.3 cm.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101688/ventilator#slideshow> (opp søkt 15.05.16)

Illustrasjon 5: *The Sandstorm Park*, 1999 Sand, air compressor, sensor, nylon hose, control unit, Dimensions variable. Foto: Sunniva H Stokken

Illustrasjon 6: *I only see things when they move*, 2004 Wood, colour-effect filter glass, stainless steel, paint (black), aluminum, HMI lamp, tripod, glass cylinder, motors, control unit, Dimensions variable. Foto: Sunniva H Stokken

Illustrasjon 7: *Room for One Colour*, 1997 Monofrequency lights, Dimensions variable.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour#slideshow> (opp søkt 15.05.16)

Illustrasjon 8: *Who is Afraid Flower Ball*, 2006 Steel, paint (yellow), mirrors, plastic, white and yellow lightbulbs, tripod, aluminium, cable \varnothing :160 cm.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100569/who-is-afraid-flower-ball#slideshow> (opp søkt 15.05.16)

Illustrasjon 9: *Big Bang Fountain*, 2014 Water, pump, nozzle, stainless steel, wood, foam, plastic, strobe light, control unit, dye $165 \times 160 \times 160$ cm.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109204/big-bang-fountain#slideshow> (opp søkt 15.05.16)

Illustrasjon 10: *Seu corpo da obra* (Your Body of Work), 2011 Colour filter foil (cyan, magenta, yellow), wood, spotlights, Dimensions variable. Foto: Sunniva H Stokken

Illustrasjon 11: *Touch*, 2014 Meteorite, stainless steel 50 × 40 × 20 cm.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109199/touch> (opsøkt 15.05.16)

Illustrasjon 12: *Less Ego Wall*, 2015 Wood, stainless steel 450 × 860 × 50 cm.

Fra: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109345/less-ego-wall#slideshow> (opsøkt 15.05.16)

Illustrasjon 13: *Less Ego Wall*, 2015 Wood, stainless steel 450 × 860 × 50 cm. Foto: Sunniva H Stokken

Vedlegg



Illustrasjon 1: Olafur Eliasson Beauty (1993)



Illustrasjon 2: Olafur Eliasson Moss Wall (1994)



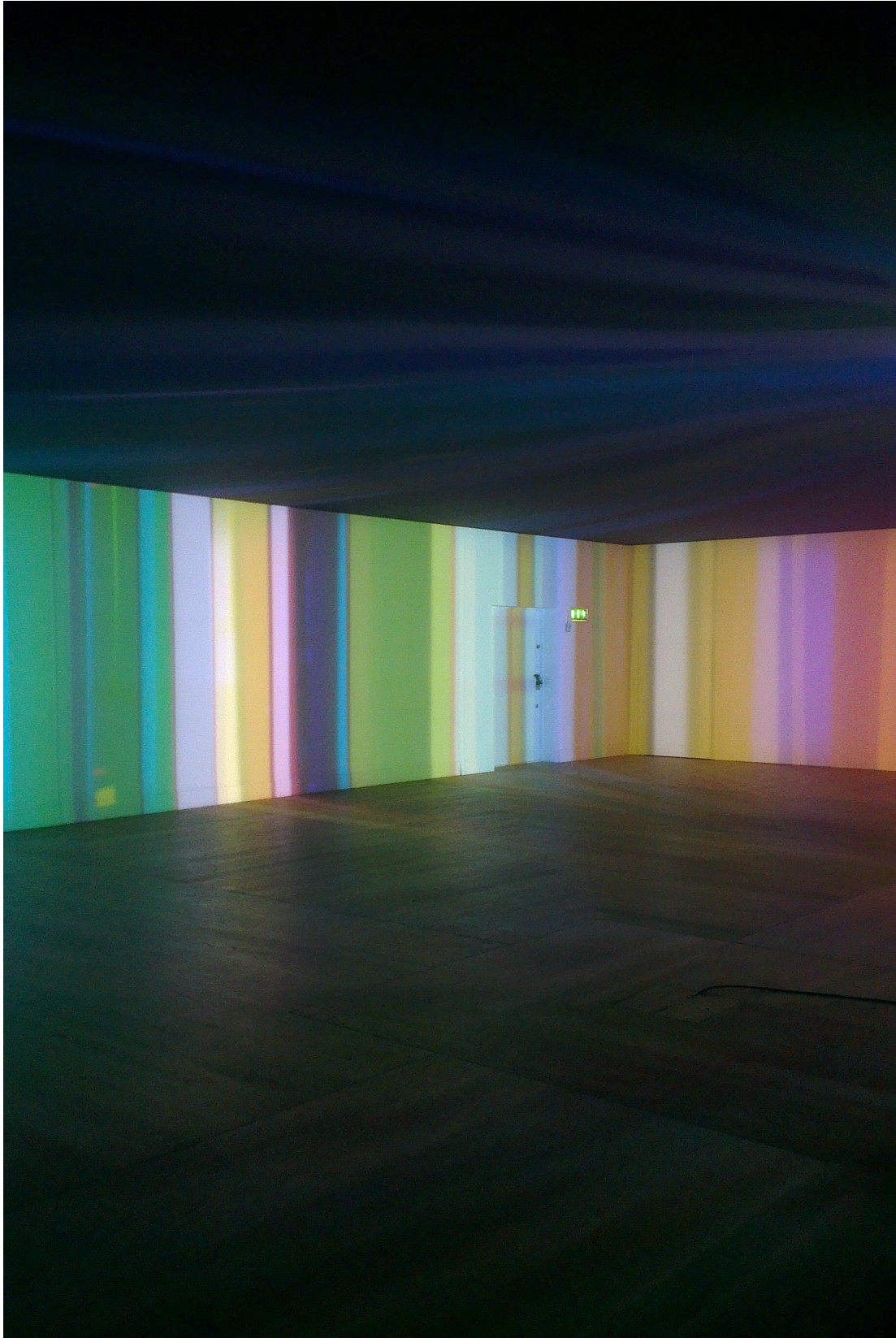
Illustrasjon 3: Detalj Moss Wall (1994)



Illustrasjon 4: Olafur Eliasson Ventilator (1997)



Illustrasjon 5: Olafur Eliasson The Sandstorm Park (1999)



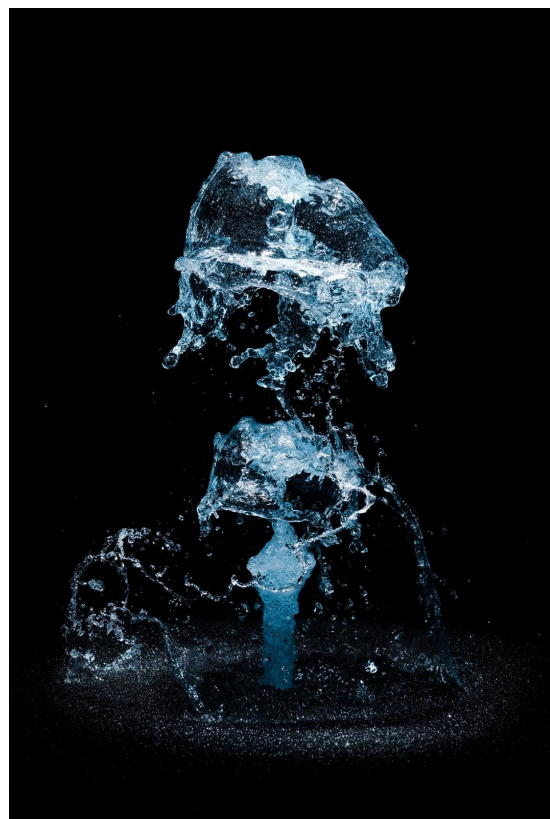
Illustrasjon 6: Olafur Eliasson I only see things when they move (2004)



Illustrasjon 7: Olafur Eliasson Room for One Color (1997)



Illustrasjon 8: Olafur Eliasson Who is Afraid Flower Ball (2006)



Illustrasjon 9: Olafur Eliasson Big Bang Fountain (2014)



Illustrasjon 10: Olafur Eliasson Your Body of Work (2011)



Illustrasjon 11: Olafur Eliasson Touch (2014)



Illustrasjon 12: Olafur Eliasson Less Ego Wall (2015)



Illustrasjon 13: Detalj - Olafur Eliasson Less Ego Wall (2015)

