

Konfetti og krystaller
En nymaterialistisk undersøkelse av kunst som
kunnskapsproduksjon



Av Stephanie Serrano Sundby
KUN350/ Kunsthistorie og mastergradsoppgave
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Det humanistiske fakultet

Universitetet i Bergen

Høst 2017

Abstract

How does contemporary art, not only mirror, but actively seek out and discuss man's relationship to nature and the material world? Man lives in a world shaped by enormous progress made by science and technology, at the same time as climate change and natural disasters have started new discussions about man's relations to its immediate material world. Is it possible for art to function as a part of this contemporary philosophical discourse? If so, how does one think about, with, and through art?

This thesis will focus on the artworks *The Artificial Nature Project* (2012) by Mette Ingvarsten, and the installation *Seizure* (2008) by Roger Hiorns. These artworks inspect issues that resonate with the material world, and work in parallel as investigating documents within a theoretical framework. The thesis starts off in exploring, as well as opening up the artworks towards the contemporary philosophical idea called new-materialism. New-materialism brings back and rethinks traditional philosophy, by looking at the fundamental questions regarding nature and man's agency in a material world. In this context, new-materialism helps bring forward art's material realm of affect, and puts here the foundations for art to be able through its own material language to discuss problems that would otherwise be hidden in ordinary language structures.

This is why new-materialism in this thesis is not used as a theoretical formula, but rather as a theoretical tool to open up an understanding of art where the conceptual core lies within its materiality. This thesis is therefore not only a theoretical analysis of *The Artificial Nature Project* and *Seizure*, but tries to figure out how the pieces work in themselves. That means how the pieces form a physical reflection on man's relationship to nature and matter. Not only as an inward observation over its own agency as a material form of knowledge, but also as part of a grander contemporary natural philosophical discourse.

Innholdsfortegnelse

Innledning	5
Oppgavens kunstmateriale	6
Fra konseptkunst til nymaterialismens kunst som teori	8
En nymaterialistisk kartografi	11
Oppgavens gang	15
1 <i>The Artificial Nature Project</i> – en inngang gjennom det sublime og materielt performative	17
En storm i sølvfarget glitter	17
<i>The Artificial Nature Project</i>	19
Det sublime	20
Materiell performativitet	24
2 <i>Seizure</i> – en inngang gjennom relasjonell estetikk og minimalistisk kunstteori	29
En krystallisert hule	29
<i>Seizure</i>	30
Politisk aktivisme eller iscenesatt eksotisering?	31
En materiell tilstedeværelse	34
<i>Seizure</i> som kjemisk prosess og performativ dekonstruksjon	36
En oppsummering og nymaterialistisk inngang	37
3 En nymaterialistisk verden og kunstens virke som materiell kunnskapsproduksjon	38
En nymaterialistisk forståelse av verden som en ansamling av nettverk	39
Hva kan man egentlig vite?	43
Metaforen mellom mikro og makrokosmoset	45
Metaforens uttrykk i kunsten	47
Deleuze og lysten	48
Kunstens affekt	50
Kunst som sin egen vitensproduksjon	52
Oppsummering	55
4 <i>The Artificial Nature Project</i> – en værkoreografi	56
Et scenisk nettverk	58

En koreografi for aktanten	59
Materialets transformative potensiale	61
En ikke-menneskelig koreografi	63
Metrologisk lyst	65
En vær-koreografi	66
Natur og vær og assosiasjoner	69
Kunst som kunnskapsproduksjon	71
5 Seizure – en overtagelse i kobbersulfat	74
Autogenerativt materiale	76
Tilrettelegging eller selvproduksjon?	78
Fargen blå	79
Krystallformen	82
Et performativt kjemisk eksperiment	83
Krystaller som møtepunkt mellom kunst og vitenskap	84
Krystallmetaforer	86
En bekymret samtid	89
Konklusjon	91
Litteraturliste	95
Hovedkunstverk	99
Figurliste	99

Innledning

Hvordan tenker man om, med og gjennom kunst? Ser man tilbake gjennom historien har kunsten uttrykt seg gjennom utallige former, og har blant annet speilet hvordan mennesket har levd, arbeidet og reflektert omkring seg selv og sin umiddelbare virkelighet. Vi lever i en samtid som er resultat av enorme endringer innenfor teknologi og vitenskap. I Barbara Bolts introduksjon til *Carnal Knowledge, Towards a New Materialism in the Arts* skriver hun at det har skjedd et skifte i hvordan man forstår verden. Spesielt på bakgrunn av vitenskapelige oppdagelser som kvantefysikk og nanoteknologi, men også i sammenheng med oppblomstringen av nye menneskelig-teknologiske forhold (2013, 3). Samtidig kan man vise til «New Materialism? Or the Uses of Theory», der Deborah J. Haynes skriver at verden står ovenfor globale utfordringer som spenner fra klimaendringer til økologiske katastrofer. De teknologiske utviklingene har ifølge Bolt desentralisert subjektet, som tidligere har forstått seg selv som det sosiale og fysiske verdens sentrum (2013, 3) samtidig som miljøutfordringene har igangsatt en diskusjon rundt menneskets forhold til naturen.

Hvordan er det samtidskunsten ikke bare speiler, men aktivt arbeider med samtidens desentralisering av mennesket, og diskuterer forholdet til en naturlig og materiell verden? I denne avhandlingen vil jeg undersøke danseforestillingen *The Artificial Nature Project* (2012) av Mette Ingvarsten, og installasjonen *Seizure* (2008) av Roger Hiorns. Her vil jeg se om verkene kan fungere som sin egen form for kunnskapsproduksjon ettersom jeg mener at kunstverkene virker som sin egen form for materiell refleksjon over menneskets forhold til materie og natur. Jeg vil her ta i bruk samtidsfilosofien nymaterialisme, både som fortolkningsverktøy, men også fordi jeg mener verkene kan leses som del av en nymaterialistisk diskurs. Kunstverkene virker ikke bare som en innadvendt refleksjon over seg selv som en materiell form for kunnskap, men agerer som del av en større naturfilosofisk diskurs som er knyttet opp mot en samtid preget av klimakriser og naturkatastrofer.

Hvordan tenker man så om, med og gjennom *The Artificial Nature Project* og *Seizure*? Hvordan kan en nymaterialistisk lesning forstå verkene som en materiell form for kunnskap som tar opp og tenker på nytt forholdet mellom menneske, materialitet og natur?

Oppgavens kunstmateriale

Mette Ingvarstsen er en dansk koreograf og danser, som kan vise til studier i Amsterdam og Brussel hvor hun ble uteksaminert fra scenekunstsolen P.A.R.T.S i 2004. Hun tok sin Ph.D i koreografi fra UNIARTS ved Lund Universitet i Sverige. I følge *metteingvarstsen.net* er en rød tråd gjennom Ingvarstsens arbeid kinestetikk, persepsjon, affeksjon, og følelser (2012b). De siste årene har hun utforsket koreografibegrepet i en utvidet forstand, det vil si forbi den menneskelige kroppen, med fokus på koreografi av natur, materialitet, og sanser (2012b). *The Artificial Nature Project* er del av en forestillingsrekke Ingvarstsen skapte med utgangspunkt i å koreografere naturfenomener, altså «staging perceptions and sensations of nature». Den første forestillingen var i 2009 med *evaporated landscapes*. Dette var en performativ installasjon uten menneskelige aktører, bare bestående av materialer som såpebobler, røyk, lyd og lys. I 2010 fulgte *The Extra Sensorial Garden*. Denne forestillingen brukte publikums sanser for å simulere opplevelsen av å være i en hage. Samme året skapte Ingvarstsen *The Light Forest*, en forestilling som beveget seg ut av scenerommet, og lot publikum vandret gjennom en mørk skog, ledet av LED-lys som hadde blitt installert i trærne. Ingvarstsen konkluderte prosjektet i 2012 med *The Artificial Nature Project*.¹

The Artificial Nature Project er et dansekunstnerisk verk som bruker konfetti, branntepper, vindmaskiner, dansere, lyd, og lys til å skape bevegelige former av porøse og non-figurative skulpturer. Disse fremkalles i det relasjonelle forholdet mellom menneske og materiale på scenen, som videre skaper assosiasjoner til vær- og naturformasjoner. *Seizure* på sin side har et mer stillestående uttrykk, da verket er en blå krystallisert leilighet. I det man trer inn i kunstverket, får man inntrykk av å ha beveget seg inn i en enorm geode. Giftige kjemikalier har overtatt den forlatte leiligheten isolert fra menneskelig intervensjon. Det er nettopp i denne ulogiske kjemiske forurensningen av et hjem at det oppstår en ubehagelig fornemmelse, som om man skulle ha vært et vitne til menneskets undergang i en ikke-menneskelig verden.

¹ I skrivende stund arbeider Ingvarstsen med forestillingsrekken *The Red Pieces* (2014 -) hvor hun utforsker rommet mellom det private og det offentlige rom. Ingvarstsen har også nylig vært «artist in residence» ved Kaaithater i Brussel, i tillegg til å være «associated artist» ved APAP Network. Ingvarstsen er også engasjert i forskning, undervisning og skriving, der hun blant annet er redaktør for *everybodys publications*. Fremover (2017-2022) vil hun utgjøre del av det kunstneriske teamet på Volksbühne i Berlin, i regi av Chris Dercon (*metteingvarstsen.net*).

Dette kunstverket er fremstilt av Roger Hiorns, en britisk kunstner utdannet fra Goldsmiths College i London, tilknyttet *Luhring Augustin* galleri. Galleriets nettside beskriver at hans skulpturarbeider både genererer, og beveger seg inn i rommene mellom kontrasterende ideer; som konstruksjon og destruksjon, det teologiske og teknologiske, temporalitet og det permanens, totalitær kontroll og organisk spontanitet (u.å.). *Luhring Augustin* mener at det ligger en uro, eller noe amorft over verkene, som resonnerer en form for underliggende angst (u.å.). Galleriets beskrivelse kan sees i sammenheng med artikkelen *Signs of Life*, hvor kunstkritiker J.J. Charlesworth mener at Hiorns virke kjennetegnes av at menneskelig teknologi og arkitektur gis en identitet som er delvis uavhengig fra deres opphav (2008). Dette kan virke tåket, men poenget er at Hiorns forener arkitektur og menneskeskapt objekter, med ukontrollerbare organiske elementer, som skum, ild og krystaller.² Hiorns har arbeidet lenge med krystallisering, og han har laget flere verk hvor menneskelig arkitektur og teknologi blir «nedgrodd» i kobbersulfat, skriver Charlesworth (2008). Eksempelvis krystalliserte Hiorns mindre organiske materialer som roser i verket *Discipline* (2002) mens industrielle objekter som bilmotorer ble krystallisert i *The Birth of the Architect* (2003) og *All-Night Chemist* (2004). I følge Charlesworth var *Seizure* Hiorns første større kunstprosjekt innenfor en urban setting, og utgjorde et betydelig skifte både i størrelse og kontekst (2008).³ *Seizure* er til dags dato Hiorns største verk som forener arkitektur og uorganisk kjemi.

I *The Artificial Nature Project* og *Seizure* tar materie overhånd og menneskelig virke settes til side. Der mennesket er helt fjernet ifra *Seizure*, er det imidlertid tilstedeværende og i samhandling med materie i *The Artificial Nature Project*. Videre er også *The Artificial Nature Project* og *Seizure* to forskjellige kunstformer, ettersom den første er en danseforestilling og den andre en installasjon. Mens *The Artificial Nature Project* virker som teoretisk dokument i *tid*, virker *Seizure* som teoretisk dokument i *rom*. Her vil jeg gjennomføre en komparativ analyse for å undersøke hvordan kunstverkene form og uttrykk virker som to parallelle teoretiske dokumenter som tar for seg mange av de samme tematikkene, men i ulike

² Hiorns bruk av ild kan sees i *Vauxhall* (2003) eller *Untitled* (2011). Et par av Hiorns skumarbeider er *Beachy Head* (2003), *Untitled* (2013), *A retrospective view of a pathway* (2008 – 2017).

³ I senere tid har Hiorns arbeidet med prosjektet *The retrospective view of the pathway, (pathways)* (1990 – 2016) hvor han har gravd ned et passasjerfly. For mer info les Kennedy, Maev. 2016. «Roger Hiorns on course to bury Boeing 737 under Birmingham canalside». *The Guardian*. Lest 17. juli 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/21/roger-hiorns-bury-boeing-737-under-birmingham-canalside-ikon>.

materialiteter. Grunnen til at jeg her har valgt meg to kunstverk er for å skape en form for resonans, spill eller kommunikasjon gjennom oppgaven. Dessuten gjør valget av bare to kunstverk det mulig å gå i dybden på arbeidene. Analysen vil her ta utgangspunkt i nymaterialistisk teori for å utheve hvordan kunsten arbeider mellom teoretisk teknisk og materiell tilstedeværelse, for her å skape en form for åpen, ikke-sluttet og dynamisk kunnskapsproduksjon.

Fra konseptkunst til nymaterialismens kunst som teori

Hvordan ser så det nymaterialistiske kunstlandskapet ut? Rothman og Verstegen hevder at nymaterialismen aktivt har blitt tatt inn i kunstsferen, men er likevel kritisk til at det ikke ligger til rette for en ordentlig teoretisk forståelse (2015, 2). Arrangementsmessig er det i hvert fall stor aktivitet på feltet. I løpet av de siste årene har det vært flere kunstutstillinger og scenekunstverk hvor kunstnere har tatt aktivt tak i nymaterialismen. Her diskuteres grunnleggende temaer som menneskets forhold til sine materielle omgivelser, herunder miljø, teknologi og natur.⁴ Innen akademia og kunstnerisk forskningspraksis foregår det også mye arbeid på feltet. Universiteter, kunsthøgskoler og utstillingsrom legger til rette for dette tverrfaglige forskningsmiljøet, der det arrangeres åpne konferanser, seminarer og EU-nettverk som driver aktiv forskning.⁵ Det virker dermed som om kunstorientert arbeid med utgangspunkt i materiell teori bare vil fortsette å vokse.

Som kunstteori kan ordet nymaterialisme nesten virke banalt ettersom kunstvirksomhet alltid har tatt utgangspunkt i materie. Nymaterialisme legger likevel grunnlag for et spesifikt fokus på kunstens virke som både teori og kunnskapsproduksjon. I *The Art of the Real, Visual Studies and New Materialisms* hevder Roger Rothman og Ian Verstegen at nymaterialisme har ført til en drastisk utvidelse av kunstens mange uttrykk, ettersom teorien forstår kunst som en autonom filosofisk utforskning (2015, 2). Rothman og Verstegen argumenterer for at

⁴Av kunstutstillinger kan man vise til *The Noing Uv It*, Bergen Kunsthall (2015), Biennalen *Meta.Morf, A Matter of Feeling*, Trondheim (2012), *Welcome too late*, Kunsthall Charlottenborg, København (2017), *Human/Machine – Machine/Human*, DIAS, København (2017). Av kunstnere kan man eksempelvis henviser til Cornelia Parker, Doo-Sung Yoo, Stelarc, Natalie Jerimijenko, og Jason deCaires Taylor. På scenekunstfronten finner man forestillinger som Findlay // Sandsmarks *O Death* (2015), Ingri Fiksdals *Cosmic Body* (2015) og Hotel Pro Formas *Neoarctic* (2016).

⁵Sommeren 2017 er det flere konferanser som tar opp nymaterialistisk tematikk. For eksempel DUST Desert Unit for Speculative territories, College of Arts at the University of Houston, Texas (2017). *[R]eturn to matter: VADEA NSW Annual Conference*, National Art School Darlinghurst, Sidney, Australia (2017). *Environmental Humanities and New Materialisms, The Ethics of Decolonizing Nature and Culture*, Maison del'Unesco, Paris (2017). *Art in a Time of Interregnum*, BAK basis voor actuele kunst, Utrecht, Nederland (2017).

nymaterialismen beveger kunsten vekk fra det de kaller en emblematiske teoribruk, altså en forståelse av kunst som illustrasjon på teori (2015, 2). De skriver at nymaterialisme heller vektlegger at kunst og teori virker på hverandre (2015, 2). Nymaterialistisk teori forstår derfor kunsten som en egen form for materiell teori, altså en form for teoretiske dokumenter. Men er ikke nymaterialismens idealer om kunst som teori bare en agitasjon for en ny type konseptkunst?

Kunst som teori har gjennom historien blitt undersøkt og arbeidet med fra flere ulike vinklinger. Her vil jeg derfor begrense kunstteoriens enorme spekter til konseptkunst etter 1960. I grove trekk vil jeg derfor redegjøre for konseptkunst, for at kunstteorien skal kontekstualisere og avgrense nymaterialismen som en samtidig kunsteori. I *Concept art* skriver Daniel Marzona at konseptkunsten ikke kan kalles for en kunstnerisk bevegelse eller et enhetlig stiluttrykk, men at konseptkunstens mest grunnleggende fellestrekk er at «tanke» utgjør del av både kunstverket og opplevelsen av kunstverket (2006, 6-7). For å utdype hvordan konseptkunsten har blitt forstått refererer Marzona til de som har prøvd å definere denne kunstformen. En av de første var fluxuskunstner Henry Flynt som beskrev konseptkunst som en form for kunst som arbeidet med språk, noe også kunster Sol le Witt underbygde i sin definisjon av kunstformen som eksklusivt språkorientert (2006, 6). En grunnleggende forståelse av konseptkunsten var derfor en form for kunst som vendte seg inn mot språket og lingvistiske systemer. Marzona mener konseptkunstens poeng var å frigjøre seg fra sin materielle form, og ble det som kalles for «objektløs» kunst (2006, 7). Man kan derfor si at kunsten gikk fra å ha en materiell form til å bli former for teori.

I følge Marzona var det svært mange kunstnere som arbeidet med teoretiske modeller som hadde blitt utviklet innenfor andre disipliner (2006, 7). Her trekker Marzona frem filosofiske tendenser som logisk positivisme og fransk strukturalisme, men også Ludwig Wittgensteins lingvistiske filosofi, Roland Barthes semiotiske arbeider og Herbert Marcuses kritiske teori (2006, 7). Et viktig kjennetegn mellom filosofene og tendensene som Marzona nevner, er at de arbeidet i språket og subjektet, noe som kan sees i sammenheng med fremvekst av poststrukturalismen på 1960 og 70 tallet. Poststrukturalisme er viktig som et tanke sett som ofte ble arbeidet med i konseptkunsten. Konseptkunst og poststrukturalisme kan begge leses som del av det Rebecca Schneider i *New Materialisms and Performance Studies* kaller den «lingvistiske vendingen» (2015, 8). I følge Schneider omfatter begrepet en svært

mangfoldig etablert gruppe intellektuelle bevegelser, med et felles utgangspunkt i at språk former forståelsen av verden (2015, 8).⁶

For å utdype denne formen for teorien kan man henvise til boken *Theory/Theatre*, hvor Mark Fortier trekker frem Friedrich Nietzsche som en filosof med stor påvirkning på poststrukturalismen, spesielt hans ide om at språk ikke er sannhet, men det som fremsetter seg for oss (2002, 60).⁷ Derfor mener Nietzsche at det ikke finnes en fast sannhet om verden, for man kan bare forstå sin egen versjon av verden og ikke andres. I følge Nietzsche er derfor verden alltid vår egen fiksjon (2002, 60). Tanken om at mennesket forstår verden som språk er en viktig premisse for Jacques Derrida og hans konsept om dekonstruksjon. I følge Fortier mener Derrida at det ikke finnes noe utenfor teksten (2002, 62). Det vil si at det ikke bare er det skrevne til det talte språk som er tekst, men at det som former jeg'et og subjektet, samt alle verdens aktiviteter og handlinger er språk. Det vil si at alt rundt og i menneskets virke er tekst (2002, 63). Svært forenklet kan man derfor si at poststrukturalismen forstår verden som språk, og det eksisterer ikke noe bortenfor språket. Poenget er derfor at poststrukturalisme sammen med semiotiske og lingvistiske teorier har vært en avgjørende del av konseptkunstens form fra 1960 tallet til i dag. Dette har vært med på å legge grunnlag for konseptkunstens tanke om at ideen konstituerte kunstuttrykket.

Rothman og Verstegen mener at nymaterialisme nettopp bygger videre på disse filosofiske strømningene som strukturalisme, poststrukturalisme og Frankfurter skolen, samtidig som teorien også revitaliserer materialistisk ontologier (2015, 1). Selv om nymaterialisme er en videreutvikling av poststrukturalismen, så er teorien også kritisk til at poststrukturalismen overser materiens rolle og aktive virkefelt. Her kan man se til Bolts argumentasjon for at når kunsten i hovedsak ble konstruert i og gjennom språk, så forsvant også kunstens materialitet inn i det tekstlige, det lingvistiske og det diskursive (2013, 4). Rothman og Verstegen er også kritiske til denne form for tidligere teoriorientert kunst, da de mener denne kunsten i hovedsak har blitt brukt for å illustrere en filosofisk mal (2015, 2).⁸ De argumenterer derfor for

⁶ Latour kalles dette også for «den semiotiske vendingen» (1990, 8). Prinsippet for den lingvistiske vendingen er tanken om at språk utgjør det grunnleggende fenomenet i menneskelig tilværelse, man forstår altså verden med utgangspunkt i subjektet, og derfor baseres kultur og sosiale handlinger på tekstlige og språklige systemer. Se Store Norske Leksikon, s.v. «Den Lingvistiske Vendingen», lest 25.april 2016, https://snl.no/den_lingvistiske_vendingen.

⁷ Oversatt fra engelske *appearance*.

⁸ Jeg er uenig i Rothman og Verstegens påstand om at konseptkunsten i hovedsak illustrerte en teoretisk mal. Etter min oppfatning er kunstprosessen hovedsakelig er intuitiv, og man kan selvfølgelig

at en nymaterialistisk kunstforståelse kan åpne kunsten som en egen produktiv form for teori og dialektikk (2015, 2). Siden konseptkunsten tradisjonelt arbeider i språk så må den virke mellom subjekt og kunstobjekt, ettersom kunsten ferdigstilles i subjektets opplevelse og forståelse.

Det «nye» ved nymaterialismens forståelse av kunst som teori, er at den åpner opp for en forståelse av at kunstens virkefelt ligger i dets materielle utgangspunkt, altså at kunsten virker i seg selv som en egen handlende og produktiv form for kunnskap, og ikke bare som en illustrasjon eller representasjon av noe annet enn seg selv. Det betyr ikke at man tar avstand til det språklige, men at man forstår kunsten som en forening av språk og materialitet. Det vil si at en nymaterialistisk kunstforståelse kan leses som en ny form for konseptkunst da teorien har en konseptuell tilnærming til kunst. Poenget er likevel at nymaterialisme har en helt annen forståelse av tenkning enn poststrukturalismen. Nymaterialisme ser ikke tenkning som bare de abstrakte prosesser som skjer i subjektets sinn ovenfor et objekt. Teorien innlemmer også materialets virke som en form for tekning. Poenget er derfor at teorien mener at kunstverket i seg selv virker som sin egen form for refleksjon. For å forstå en ordentlig forståelse av hva som her menes er det nødvendig å se nærmere på nymaterialisme og dets teoretiske rammeverk.

En nymaterialistisk kartografi

Her har jeg redegjort for hvordan nymaterialisme åpner opp en forståelse av kunst som et eget teoretisk virkefelt. Dette har jeg gjort ved å stille teorien opp mot konseptkunstens utgangspunkt i subjekt og språk. Videre skal jeg skissere oppgavens teoretiske nymaterialistiske vinkling, som jeg skal bruke som rammeverk for resten av masteroppgaven. Nymaterialisme er del av et bredere filosofisk skifte fra en lingvistisk til en materiell verdensforståelse. Rothman og Verstegens mener nymaterialisme er et svar på en tretthet med de lingvistiske modellene (2015, 1). Bolt kaller dette for en «materiell vending», her kan man spesifikt se til nymaterialismens teori omkring verden som tar utgangspunkt i at alle entiteter og prosesser, inkludert mennesker, består av materie, materielle krefter og prosesser (2013, 2). Denne form for teori markerer derfor et skifte fra å forstå verden alene gjennom språk og subjekt,

ikke utelukke at noen kunstnere aktivt arbeider med en spesifikk teori, og prosessen. Jeg mener heller at kunstverket virker parallelt med tendenser og tankesett fra sin samtid, så derfor blir de også gjerne lest i sammenheng med sin tid.

for også å inkludere grunnleggende materialitet som en avgjørende del av verdensforståelsen.

En av grunnbøkene på feltet er Diana Coole og Samantha Frosts antologi *New Materialisms, Ontology, Agency, and Politics* (2010). Boken introduseres med avsnittet: «As human beings we inhabit a ineluctably material world. We live our everyday lives surrounded by, immersed in matter. We are ourselves composed by matter» (2010, 1). Her skisseres det en teori hvor menneske og verden består og lever i materie. Umiddelbart kan dette høres ut som en selvfølge, en banal forståelse av verden. For når alt i verden består av materie, kan det virke unødvendig å påpeke at man lever i en materiell verden. I følge Coole og Frost argumenterer ikke teorien for at man lever i en form for ny materiell verden, men heller at man må tenke den materielle verden på nytt, for her å undersøke hvordan materielle faktorer former verden (2010, 3). Barbara Bolt skriver også at nymaterialisme vil fremheve materiens aktive virke i verden ettersom teorien mener sosiale, sosiologiske og ideologiske prosesser består og er konstruert av materie (2013, 3). Dette skriver hun i introduksjonen til Barbara Bolt og Estelle Barretts bok *Carnal Knowledge, Towards a New Materialism through the Arts* (2013). Dette er en av de få bøkene som spesifikt forener kunst og nymaterialisme, og i tillegg til Bolts introduksjonskapittel, er det spesielt to tekster av Danielle Boutet og Estelle Barrett som jeg vil arbeide med.

Nymaterialismen er et mangefasettert teoretisk felt under konstant utvikling, det er derfor mange undergrener og versjoner av teorien med små og store variasjoner. Det å manøvrere gjennom feltet, kan derfor fort bli rotete og oppleves som uoverskuelig. Dette illustrerer Haynes som beskriver nymaterialisme som et veikryss under konstruksjon, som både er ujevnt og åpent. Her krysses og overlappes de ulike grener av teorien i det som konstituerer nymaterialismens teoretiske landskap (2015, 11). Dette mener også Coole og Frost som skriver at nymaterialismens filosofiske praksis innlemmer et mangfold av teorier, som utvikler seg, vokser og avler frem egne undergrener.⁹ Nymaterialismens grunnleggende trekk er likevel at teorien tar opp og tenker pånytt tradisjonell filosofi, ved å gjenoppta de grunnleggende spørsmål omkring natur, materie, og menneskets virke i en materiell verden (2010, 3). Nymaterialisme kan derfor kalles for et sett med teorier som argumenterer for at vi befinner oss i en periode som har brutt med den forrige

⁹ Det er flere undergrener av nymaterialistisk teorier, for eksempel objektorientert ontologi, objektorientert filosofi, spekulativ realisme, transcendental nihilisme osv.

tradisjonelle materieforståelsen. Nymaterialisme kan derfor beskrives som en ny overgang, eller et nytt teoretisk lag på vestens filosofitradisjon.

Hva er så egentlig nymaterialismens filosofiske utgangspunkt? I følge Haynes problematiserer nymaterialisme hvordan mennesket siden opplysningstiden har forstått seg selv som verdens midtpunkt, der verdens naturlige materielle komponenter har blitt sett på som sekundære og livløse objekter (2015, 13).¹⁰ I denne sammenheng skriver Coole og Frost at materielle filosofiske perspektiver ble marginalisert, ettersom grunnleggende fysiske prosesser og biologisk materiale ble sett på som underlegen i kontrast til subjektive egenskaper som språk, bevissthet, subjektivitet, agens, sinn, sjel, fantasi, følelser, moral osv. (2010, 1- 2). Coole og Frost mener derfor at vestlig filosofi har blitt organisert og har virket ut fra et dualismeoppsett. Her refererer de til René Descartes som de mener var et viktig bidrag til en dikotomibasert filosofitradisjon (2010, 7).¹¹ Coole og Frost beskriver hvordan Descartes skiller mellom tenkende substanser *res cogitantes* og de materielle substanser *res extensae*. Denne inndelingen formet et grunnlag for en filosofi der man regnet materie som en passiv og statisk substans, bare virkende i møte med en utvendig kraft (2010, 7). Coole og Frost mener derimot at materie er iboende handlende, transformativt og selvproduserende (2010, 9). Nymaterialisme mener det ikke bare er menneske som har agens, men at også ikke-mennesker virker som handlende aktører. Som formulert av Schneider:

At base, the new materialism takes seriously the idea that all matter is agential and that agency is distributed across and among materials in relation. As such, matter engages with matter as well as with (or without) humans, who are also matter (2015, 7).

Nymaterialismen problematiserer altså hvordan et dualistisk tanke sett former og opprettholder en verdensforståelse som skiller mellom natur og kultur, sinn og kropp, menneske og ikke-menneske. I boken *New Materialism: Interviews & Cartographies* skriver Rick Dolphijn og Iris van der Tuin at materiens rolle som aktiv og handlende, har blitt neglisjert i en dikotomibasert filosofitradisjon (2012, 85). Haynes mener derfor at en grunnstein i et nymaterialistisk tanke sett er oppløsningen av dualismen som har dominert filosofi, humaniora og vitenskapene (2015, 11). For å

¹⁰ Her uthever Haynes mennesket i en euro-amerikansk kontekst (2015, 13).

¹¹ Dette er selvfølgelig svært forenklet, Descartes utgjorde del av en større filosofisk tendens. Eksempelvis var det Friedrich Hegels filosofihistorie som kanoniserte tanke settet til et humanistisk ideal på slutten av 1700tallet, som her formet Europas ledende kulturelle modell (Braidotti 2013, 14).

undersøke hvordan nymaterialistisk teori forstår verden, skal jeg her bruke filosof og antropolog Bruno Latour. Jeg vil spesifikt se på aktør-nettverksteori med utgangspunkt i Latours tekst «On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications» (1990) og Ilana Gershons oversiktsartikkel «Bruno Latour» (1947-) (2010).

I følge Gershon tar Latour utgangspunkt i at verden er grunnleggende og dypt relasjonell, og er derfor kritisk til dikotomibaserte filosofier (2010, 161). Latour mener verden er for kompleks til å plasseres i bokser ettersom alle entiteters egenskaper og former utgjør resultat av deres relasjon til andre entiteter (2010, 161). Derfor mener Latour at hvis man forstår verden på bakgrunn av dualismebaserte teorier, underkjenner man at for eksempel kropp og sjel eller tanke og form, i bunn og grunn er relasjonelle, og ikke kan tenkes uavhengig fra hverandre. Objektet er en del av subjektet, og subjektet er en del av objektet. Derfor vil en dikotomibasert tilnærming til virkeligheten være ufullstendig eller tilslørt. Gershon skriver at hovedproblemet ved en dualistisk filosofi kan gi opphav til et fastfrosset tankesett, som ikke forholder seg til den reelle verden (2010, 164).

Nymaterialismens forstår derfor verden som grunnleggende relasjonell, altså både konstituert av språk og materiale. På denne bakgrunn mener nymaterialistisk teori at man ikke bare kan forstå verden gjennom språk, slik poststrukturalistisk teori argumenterer for, men at man også må forstå verden gjennom et materielt perspektiv. Her kan man se til Dolphijn og Iris van der Tuins argumentasjon for at nymaterialisme er en kulturell teori som ikke privilegerer materie over mening, eller kultur over natur, men heller utforsker et monistisk perspektiv (2012, 85).

Hvorfor er så nymaterialisme viktig akkurat nå? Coole og Frost mener at nymaterialisme møter et samtidig behov for en ny verdensforståelse, som kan tematisere de etiske og politiske bekymringer, relatert til vitenskapelige og teknologiske fremskritt (2010, 5). De henviser til en global samtid preget av bioteknologisk industri, genmodifiseringer, klimakrise, migrasjon, samt digitale teknologier der menneskers personlige og fysiske liv flyter fritt (2010, 5). Denne teknologiske hverdagen er fortsatt svært ny og er i kontinuerlig utvikling. Haynes forklarer at vårt dualistiske filosofiske tankesett har separert vitenskap, etikk og estetikk i tre autonome sfærer. Dette har ført til at man i dag kommer til kort når det presenteres nye tverrfaglige problemstillinger (2015, 9). Nymaterialistiske teoretikere mener derfor at teorien kan fungere som et verktøy for å diskutere etiske og moralske

spørsmål i en dynamisk og prosessuell verden. Haynes mener derfor at det er avgjørende å åpne for tankesett og en kunnskapsproduksjon, basert på et tverrfaglig arbeide mellom vitenskap, filosofi og kunst (2015, 9).

Diskusjon omkring menneskers tankesett og moralske spørsmål er grunnleggende for filosofien, men hva er kunstens rolle i denne samtiden? Haynes argumenterer her for at kunsten har en enestående mulighet til å gå inn hvor språket ikke har tilgang (2015, 9). For nymaterialisme fremhever kunstens materielle virkefelt, og mener kunsten gjennom sitt eget materielle språk kan diskutere problemstillinger som ellers er skjult i språk og samfunnsstrukturer. Kunsten virker derfor ikke som et endelig svar eller løsning på en problematikk, men teorien fremhever kunsten som eksperimentelle alternativer og åpne inngangsvinkler til samtidens aktuelle diskurser. Nymaterialismen fremhever dermed kunsten som sitt eget teoretiske dokument og som del av en samtidig diskurs.

Oppgavens gang

I denne oppgaven vil jeg gjennomføre en nymaterialistisk lesning av *The Artificial Nature Project* og *Seizure*. Spesifikt vil jeg undersøke hvordan en slik lesning skaper en forståelse av verkene som en materiell form for kunnskap som tenker forholdet mellom menneske, materialitet og natur på nytt. Jeg vil ta konkret utgangspunkt i *The Artificial Nature Project* og *Seizure*. Jeg vil fokusere på hvorfor disse kunstprosjektene burde bli lest på bakgrunn av nymaterialistisk teori, og i så fall hva slags form for materiell kunnskap som her kan oppstå. Spørsmålet jeg skal gå inn i oppgaven med, er hvordan tenker man om, med og gjennom *The Artificial Nature Project* og *Seizure*?

Avhandlingen består av fem kapitler. I det første kapitlet vil jeg presentere *The Artificial Nature Project* for her å undersøke om en kunsthistorisk lesning kan åpne verket som et materielt virkende kunstuttrykk. Skal man forstå verket som en materiell form for kunnskapsproduksjon, må også verkets virkefelt ligge i forestillingens materialitet. Jeg vil derfor nærme meg forestillingen på bakgrunn av to estetiske teorier som resonnerer forestillingens uttrykk. Det sublime, samt en lesning av minimalisme som materiell performativitet. Jeg vil her undersøke om en av disse lesningene kan åpne opp for en lesning av forestillingen som en refleksjon over menneskets forhold til natur og materielle virkelighet.

I kapittel to skal jeg også undersøke om en kunsthistorisk lesning av *Seizure* kan åpne verket som et materielt virkende kunstuttrykk. Siden *The Artificial Nature Project* og *Seizure* er to uavhengige verk, trenger *Seizure* en annen form for kunsthistorisk tilnærming. For det første har *Seizure* en mye klarere resepsjonshistorie enn *The Artificial Nature Project*, ettersom installasjonen raskt ble stemplet som sosialboligkritikk. Jeg vil derfor først undersøke *Seizure* som et sosialpolitisk verk, for deretter å se på om en lesning av verket som et uttrykk for materiell performativitet kan åpne det opp som en materiell form for kunnskap.

I kapittel tre vil jeg utdype nymaterialisme som en form for kunstteori. Her vil jeg undersøke hvordan nymaterialisme faktisk mener at kunstens virkefelt ligger i dets egne materialitet, og hvordan kunst dermed kan fungere som en form for kunnskap. Jeg vil ta utgangspunkt i et nymaterialistisk verdensbilde for å undersøke kunsten som form for materiell refleksjon.

Det fjerde kapitlet vil ta for seg *The Artificial Nature Project* som en form for kunnskapsproduksjon. Her vil jeg undersøke hvordan forestillingen har et autonomt virke, både fysisk på scenen, og som metafor på vær og natur. Videre vil jeg undersøke hvordan forestillingen virker som en materiell utforskning av det relasjonelle forholdet mellom menneske og ikke-menneske og som dermed kan plassere forestillingen som del av en større filosofisk diskurs omkring natur og klima.

I det femte kapitlet vil jeg også undersøke hvordan *Seizure* virker som en kunnskapsproduksjon som forbinder kunst og vitenskapelig praksis. Jeg vil ta utgangspunkt i verkets grunnleggende materialitet, dets blåfarge og krystaller for her å undersøke det Hiorns kaller for materialets autogenerative virke. Jeg vil derfor undersøke verkets performative virke som et møte mellom materie, publikum og kunstner, men også som en performativ kjemisk overtagelse. Dette mener jeg vil kunne åpne opp for verkets teoretiske og metaforiske dybde.

Kapittel 1 / *The Artificial Nature Project* – en inngang gjennom det sublime og materielt performative

The Artificial Nature Project og *Seizure* arbeider i ulike materialiteter, men deres visuelle og teoretiske uttrykk har likevel et parallelt virke. Det arbeides i vakre foruroligende stemninger som manes frem av en materiell performativitet. Begge kunstverkene utforsker forholdene mellom materie og menneske, spesifikt med utgangspunkt i hvordan materielle objekter tar overhånd, og menneskets virke settes til side. Ettersom kunstverkene krever ulik tilnærming har jeg derfor valgt å lese dem hver for seg. I disse to kapitlene vil jeg derfor undersøke om nærliggende estetiske teorier kan åpne dem opp som egne teoretiske dokumenter. Spørsmålet er derfor om kunstverkene kan leses på en måte som ikke tar



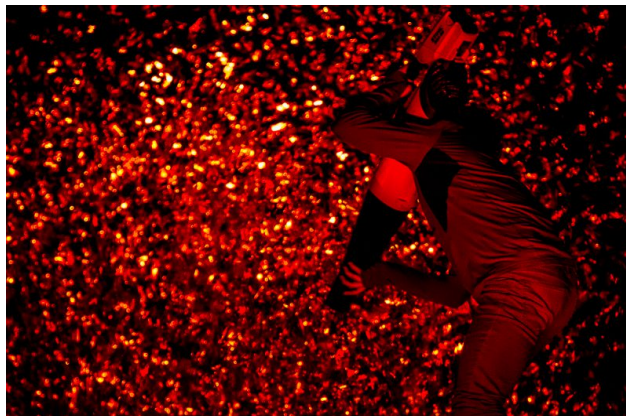
1. Ingvarsen, Mette. *The Artificial Nature Project*. Dans. 2012. Fotografert av Milka Timosaari.

utgangspunkt verkenes materialitet som symboler eller virkemiddel, men derimot fremhever verkenes materielle virkefelt som deres konseptuelle kjerne. I dette kapittelet skal jeg se nærmere på *The Artificial Nature Project*, dets resepsjonshistorie, hvilke kunsthistoriske tendenser den kan sies å bygge på og relevant estetisk teori.

En storm i sølvfarget glitter

Rommet er stummende mørkt, i det fjerne høres knitrelyd. Lyden øker og sakte opplyses rommet såpass at man skimter gjenskinnet av sølvfarget konfetti som daler ned på scenen. Slik blir man sittende å se på gnistregnet, som om man skulle stått en vinternatt og observert snøfnuggenes refleksjon mot det mørke landskapet. Sakte lyses resten av scenen opp, og til syne kommer syv dansere. De er kledd i grå arbeidsklær med hetter, og tøy som dekker munn og nese. På hendene har de hansker, og på hodet arbeidsbriller og hodetelefoner. På dette tidspunktet har scenegulvet rullet å bli dekket av konfetti. Danserne begynner å arrangere konfettien i hauger, og de gir inntrykk av alle å ha sine bestemte oppgaver. To av danserne stuper inn i konfettien for deretter å kaste det over seg. Løvblåsere blir introdusert, og

store hauger med konfetti blåses opp. Branntepper introduseres i rommet og kastes inn i turbulensen som oppstår mellom de ulike løvblåserene. Det er ingen musikk, men lydrommet domineres av løvblåsere, og lyden av at konfetti og branntepper møter gulvet. Materiens uttrykk og form har til



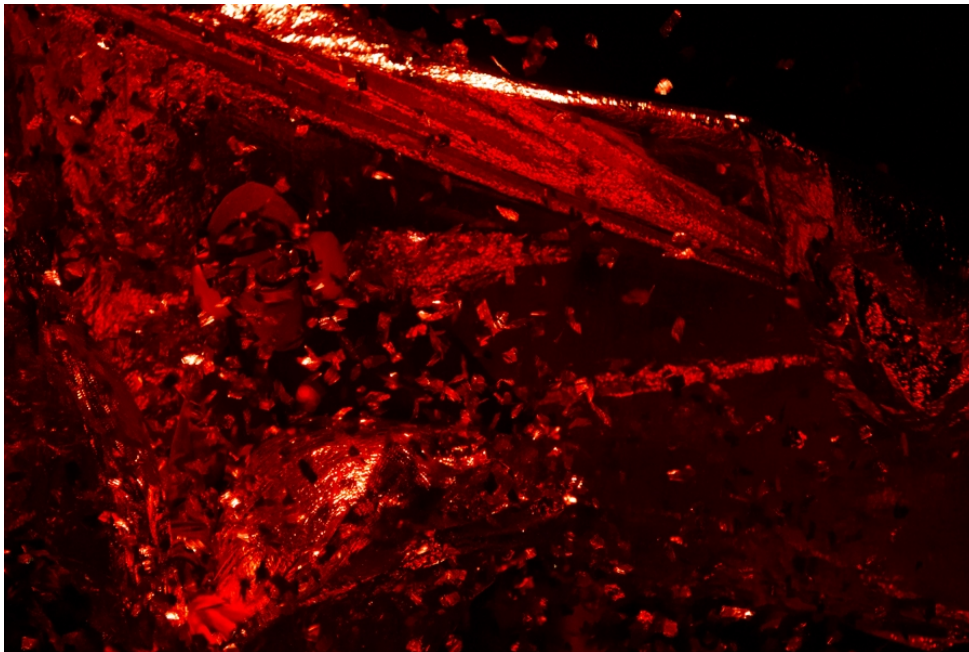
2. Ingvarsten, Mette. *The Artificial Nature Project*. Dans. 2012. Fotografert av Jan Lietart.

nå blitt arrangert av danserne, men etter hvert som flere løvblåsere plasseres rundt i rommet, mister danserne kontroll. Konfettien forvandles til en vill sandstorm som svelger menneskene. Det er nå uklart hvem som styrer handlingen. Spillet mellom aktører og materie resulterer i konstant endring av det helhetlige sceniske uttrykket. I et øyeblikk er scenelandskapet rolig og harmonisk, i det neste oppstår det konflikt og scenelandskapet går raskt inn i det overveldende og voldelige. Her er det interessant å vise til Ingvarsten poetiske beskrivelse:

The movement mutates the appearance and perception of these materials in many forms: from an abstract sculpture, a swarm of animals, to a sandstorm overwhelming the humans stuck inside of it. One image is replaced by another, rapidly altering our perception of a glittering landscape (2012b).

Konfettien skaper store bølger, og pisker ned mot menneskene som regn. Ingvarsten beskriver hvordan objektene form utvikler seg fra å være resultat av menneskelig handling til å forme en kropp bestående av en ukontrollerbar flytende masse (2012b). Lyset spiller en avgjørende rolle da dets farge og bevegelse forsterker scenerommets uttrykk. Lyskilden kommer i hovedsak nedenfra, noe som understreker at avgjørende deler av handlingen skjer i luften og ikke på scenegulvet. I forestillingens rolige øyeblikk har lyset en matt hvit farge. Fargene rosa, lilla og blått skaper videre assosiasjonene til vann og kontemplative stemninger. I de mer dramatiske sekvensene fylles rommet av rødfarge som sammen med konfettien og brannteppene, skaper en illusjon av flammer. Lys gjør en konfettistorm om til en bølge, som deretter omgjøres til ild, som går over i en sandstorm. Dansernes møte med krefter i konstant endring beskriver Egert som et postapokalyptisk scenario (2016, 70). Etter ca. 50 minutter avsluttes forestillingen, lyset går over i hvitt og løvblåserne stopper. Brannteppene

snappes opp av danserne, mens konfettien daler ned på scene og på publikum.



3. Ingvartsen, Mette. *The Artificial Nature Project*. Dans. 2012. Fotografert av Jan Lietart.

The Artificial Nature Project

Som innledningsvis nevnt utgjør *The Artificial Nature Project* del av et større dansekunstnerisk prosjekt som tematiserer naturuttrykk, noe som også vises i hvordan forestillingen har blitt mottatt som en utforskning av menneskets relasjon til natur- og værformasjoner. Her kan man se *The Artificial Nature Project – Interview with Mette Ingvartsen* (2012), hvor Gilles Amalvis beskriver forestillingen som en representasjon av natur. Ingvartsen har også blitt fortalt av publikum at de opplever at forestillingen skaper assosiasjoner til naturkatastrofer, flodbølger og sterke turbulenser (2013a).

The Artificial Nature Project er grunnleggende materiell i sitt uttrykk. Det virker både som en koreografi av ikke-levende objekter og som del av et større prosjekt, som utforsker menneskets møte med vær, natur og materialitet. Konkret vil jeg derfor ta utgangspunkt i forestillingen som et naturuttrykk og som en materiell performativitet. Med dette som inngangsvinkel mener jeg det er nærliggende å lese forestillingen på bakgrunn av to grunnleggende estetiske teorier som i sine forskjellige former og utgreninger, har blitt bearbeidet i de siste 20 års samtidskunst. På bakgrunn av forestillingens naturuttrykk vil jeg begynne med en sublim lesning. Ideer og teorier om det sublimе finner vi i flere perioder i kunsthistorien, og det er

samtidig også en aktuell del av samtidskunsten.¹² Jeg vil her begynne i begrepets romantiske forståelse for så å undersøke det som et samtidskunstnerisk uttrykk. Den andre lensningen vil ta utgangspunkt i verkets materielle performativitet, og derfor finner jeg det nærliggende å anvende minimalistisk teori. Både teorier om det subline og deler av minimalismens kunstteori tar utgangspunkt i en lingvistisk kunstforståelse; utgangspunkt i at kunsten skjer i subjektet og ikke i objektet. Jeg vil derfor undersøke om denne formen for lesning vil kunne åpne opp *The Artificial Nature Projects* materielle virkefelt.

Det subline

The Artificial Nature Projects presenterer mennesker i møte med storslått vakker og nådeløs natur. Denne dobbelte fornemmelsen av katastrofe og skjønnhet gir gjenklang med den tradisjonsrike estetiske teorien om det subline. Begrepet defineres av Jimmy Zander Hagen i «Filosofisk æstetik, indføring og tekster» (2002). Han skriver at det subline er det samtidig grenseoverskridende, urovekkende og frydefulle, slik som for eksempel store naturscenarioer kan være (2002, 17).¹³ Skal man konkretisere begrepet i en av sine grunnleggende forståelser som naturuttrykk, er det aktuelt å se til romantikkens



4. Friedrich, Caspar David. *Vandrer i tåkeheimen*. Oljemaleri. 1817-18.

definisjon og Edmund Burkes i «A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful» (2008). Burke beskriver det subline som menneskets opplevelse av smerte og fare i møte med det uregjerlige og skjødesløse (2008, 41).¹⁴ Det subline er menneskets opplevelse av møte med en tordenstorm, truende natur, det uendelige eller uforståelige. Zander Hagen beskriver her Burkes forståelse av det subline som en psyko-fysisk opplevelse, ettersom kroppen og sjelen røres med voldsomhet (2002, 118).

¹² For mer informasjon se Morley, Simon. 2010. *The Sublime*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art: MIT Press.

¹³ Spesielt innenfor det som kalles den romantiske perioden ble begrepet brukt for å tematisere uregjerlig og gudommelig natur. Her kan man se til Caspar David Friedrich, *Vandrer i tåkeheimen*. 1817-18. J.C. Dahls, *Vesuvus utbrudd*, ca.1823. Caspar David Friedrich, *Kors i fjellene*. 1808. Caspar David Friedrich, *Morgen i fjellene*. 1822-23.

¹⁴ Det subline har en lang historie og har vært tolket av forskjellige teoretikere gjennom tidene. Her kan man blant annet se til Longinus *retoriske* subline, Edmund Burkes romantiske subline, Immanuel Kant ide om subline og geniet. I senere tid kan man se til Jean-François Lyotard og Slavoj Žižek.

Burkes romantiske formulering av det sublime fokuserer på en opplevelse som skjer i tilskueren. Kan man lese *The Artificial Nature Project* som et uttrykk for et sublimt møte med uregjerlig natur? Her er det interessant å undersøke det sublimes virke som et teoretisk uttrykk innenfor samtidskunsten. I *Samtidskunsten og det sublime* skriver Wencke Qvale at det sublime har blitt et uttrykk for hvordan samtidskunsten skal yte en form for motstand mot samfunnets holdninger og verdier (2014). Zander Hagen skriver at det sublimes virke som grenseoverskridende opplevelse, som sprenger det skjønnes umiddelbare orden, passer godt inn i den postmoderne relativitetstankens utgangspunkt i å sprengte de store fortellingens dogmatikk (2002, 117 - 118). For å utdype dette kan man se til Qvales henvisning til Jean-Francois Lyotard og hvordan han knytter begrepet til modernitetens estetiske paradigme (2014, 8). Lyotard sammenligner forståelsen av det moderne samfunn med det han kaller det skjønnes regime, det vi si den friksjonsfrie, velsmurte, estetiske formfullendte virkelighet. Det sublime bryter denne virkelighetsforståelsen. For det sublime er hva som viser seg når man velger å gi avkall på illusjonen om frihet og uavhengighet innenfor det moderne kapitalistiske samfunn, for dermed å oppleve den rå «ufortynnede» virkelighet i vold (2014, 8).

Som Burke mener Lyotard at det sublime ligger i subjektet, ettersom det sublime overskrider menneskets erkjennelsesapparat (Qvale 2014, 8). I følge Qvale har det sublime spilt en viktig rolle som del av 1900-tallets konseptkunst med dets grunnleggende skepsis til formalestetiske problemstillinger samt forkjærlighet for å plasseres på siden av det kulturelle etablissementet (2014, 2). Resultatet av en kunst som tar utgangspunkt i overskridelse av subjektets erkjennelsesapparat og fremhever en rå og nådeløs virkelighet, har hatt svært ulike kunstneriske uttrykk. Kunsttendenser strekker seg her fra sjokkerende abjekte eksempler som arbeider med å forstyrre identitet, system og orden, til prosjekt som ligger nærmere *The Artificial Nature Projects* dramatiske naturuttrykk, som Olafur Eliassons *The Weather*



5. Eliasson, Olafur. *The Weather Project*. Lysinstallasjon. 2003. Fotografert av Andrew Dunkley & Marcus Leith

Project (2003). Som vist i figur nr.5 har kunstneren plassert en enorm sol inne på *Tate Moderns* turbinhall.¹⁵

Selv om det sublime har vokst seg til en svært mangefasettert kunstteori, definerer Qvale fortsatt begrepet som en angstfull opplevelse av krise eller katastrofe med klare elementer av fremmedgjøring (2014, 9). Qvales redegjørelse for samtidskunstens sublimitetsbegrep resonnerer med *The Artificial Nature Projects* postapokalyptiske uttrykk. Konfetti og brannteppene går fra å falle fredelig mot gulvet, for så å lyse opp i flammende rødt, danserne slukes i de dramatiske bevegelsene og virker små og maktesløse i møte med den sceniske naturkatastrofe.

Kan man lese forestillingen som et kunstnerisk arbeid med det sublime på bakgrunn av denne redegjørelsen? Forestillingen gir assosiasjoner til Burkes romantiske forståelse av sublim natur, der assosiasjoner til sterk, uregjerlig og vill natur reiser seg foran menneskene. Forestillingen kan også plasseres innenfor et samtidig sublimt prosjekt, dansernes grå tildekkende kostymer og deres ensomme kamp mot de kraftige materialitetene skaper en ubehagelig følelse. Dette ligner et postapokalyptisk landskap få mennesker etter katastrofen står alene igjen mot naturens nådeløse krefter. Det å tenke på denne radikale fremtiden overskrider vårt samtidige erkjennelsesapparat. I tillegg ligger det en faktisk trussel i forestillingens uttrykk, for selv om man sitter trygt i en forestillingssal, minnes man den faktiske klimakrisen med dets katastrofer. Dermed resonnerer forestillingen også hvordan Lyotard mener at sublim kunst avslører et moderne kapitalistisk samfunn, i dette tilfelle et samfunn hvor klimakrisen er et problem. Dette kan man sammenligne med hvordan Eliassons sol både skaper en foruroligende følelse omkring solens nådeløse krefter og menneskets lille plass i universet, samtidig som tankene også går til global oppvarming.

Men handler dette egentlig om den betryggende opplevelsen av naturens storhet? Her må det påpekes at danserne ikke er plassert på trygg avstand til naturens nådeløse krefter. De er derimot plassert midt inne i stormen. En så tett opplevelse av katastrofe vil ikke være sublim, men er derimot en opplevelse av total skrekk. Opplevelsen av det sublime oppstår bare i en trygg betraktningsposisjon på god avstand. For det sublime er ikke bare forferdelsen, det er den dobbelte opplevelsen av skrekk og lettelse, som oppstår når man står maktesløs og iakttar en katastrofe på

¹⁵ For eksempler på den abjekte tendensen kan man se til Helen Chadwick - *Loop My Loop* (1991), Carolee Schneemann – *Meat Joy* (1964) eller Sarah Lucas – *Chicken Knickers* (1997).

avstand.¹⁶ I samtidskunstens forståelse av det sublime så skal det sjokkere menneskets underbevissthet, det er ikke sjokk og skrekk og ettertanke hvis ingen ser det. *The Artificial Nature Project* kan derfor leses som et sublimt kunstuttrykk, men jeg mener likevel at det ligger til grunn en annen form for naturuttrykk i forestillingen. For det første skaper ikke forestillingen den doble opplevelsen av skrekk og lettelse, og naturen i forestillingen presenteres heller ikke som en egentlig trussel. Et premiss for en sublim lesning er at naturen forstås som en vill uregjerlig annen overfor mennesket. Det Qvale kaller for en radikal Annethet (2014, 9). I *The Artificial Nature Project* beveger mennesket seg derimot inn i været, for å arbeide i et konstituerende samvirke med forestillingens materialiteter. Som Ingvarsen forklarer, virker natur og materialitet i en form for symbiose (2012).

Burkes romantiske naturforståelse tar utgangspunkt hvordan man i Vesten har forstått natur som et vilt og uregjerlig sted, altså som en motsats til det menneskelige samfunn. Egert underbygger dette i sitt argument om at natur og vær har blitt forstått som en utvendig kraft som har påvirket den menneskelige verden utenifra (2016, 70). *The Artificial Nature Project* er derimot et naturuttrykk hvor menneske og natur virker om hverandre. Dette utdyper Egert ved å sitere Ingvarsens forelesning ved *Uferstudios* i Berlin: «This is not the romantic spectacle of a thunderstorm observed from a safe distance, but weather in times of climate change – weather made by nonhuman as well as human forces: the flow of the wind, the beaming lights and gravity» (2016, 72). *The Artificial Nature Project* er derfor et naturuttrykk som tar utgangspunkt i vær i en tid med klimaendringer, som både fremprovoseres av menneskelige og ikke-menneskelige krefter.

Klimaendringer og katastrofer provoserer mennesket til å tenke over sitt forhold til vår umiddelbare materielle og naturlige verden. Ingvarsen skriver at forestillingen utgjør del av hennes opplevelse av å leve i en tid hvor naturkreftene konstant dytter oss mot en revurdering av forholdet mellom menneske og ikke-menneske, levende og ikke-levende, subjekt og objekt, harmoni og kaos, beskyttelse og trussel (2013b). Egert forstår også *The Artificial Nature Project* som del av en pågående diskurs omkring et skifte i hvordan man forstår menneske og ikke-menneske samt natur og kultur, spesifikt i møte med vær og klimakatastrofer (2016, 20). Forestillingen kan derfor leses som del av en større filosofisk revurdering av menneskets forhold til og forståelse av vær, natur og materialitet.

¹⁶ Lettelsen i det sublime er det Burke kaller bortfall av smerte (2008, 41).

Materiell performativitet

Her har jeg kommet frem til at det ligger noe mer i *The Artificial Nature Project* som begrepet om det sublime ikke når å gripe om. Kan man derimot forstå forestillingen som en utforskning av materiell performativitet? Selv om *The Artificial Nature Project* skaper assosiasjoner til natur, så er mennesket forestillingens eneste organiske materiale. I tillegg er danserne helt tildekket og deres menneskelige kvaliteter kamufleres blant ikke-levende objekter som konfetti, branntepper, løvblåsere og lys. Etersom kunstig materie dominerer scenerommet og dramaturgien drives av ikke-levende materie, er det nærliggende å undersøke forestillingen som uttrykk for materiell performativitet.

Forestillingens utgangspunkt i ikke-levende materie har vært et aktivt kunstnerisk valg for Ingvarsen. Dette sier hun i et intervju med *Manchester International Festival* (2013a). Hun mener det er problematisk at dans- og teatersfæren har latt hovedfokuset ligge på mennesket, mens scenografi, lys og lyd har hatt sekundære roller (2013a). Materialiteten i *The Artificial Nature Project* driver dramaturgien en den grad at forestillingen nærmer seg billed- og installasjonskunsten. I denne sammenheng kan man se til Egerts argumentasjon for at *The Artificial Nature Project* tilhører en samtidig dansekunstnerisk diskurs som arbeider med ikke-menneskelige aktører (2016, 69).¹⁷

For å forstå bakgrunnen til hvorfor det er en større dansekunstnerisk tendens som arbeider med materialitet er det gunstig å vise til André Lepecki, og hans introduksjonen til boken *Dance* (2012). Her forklarer han hvordan samtidsdansen har utviklet seg mot et virke som teoretisk tenkende uttrykk (2012, 22). Derfor mener Lepecki at man ikke kan avgrense dansen til et ferdig og lukket kunstprodukt, eller til en ren kinetisk estetisk opplevelse (2012, 22). Derimot mener han at dans har grunnlag som en sofistikert og presis teoretisk maskin, spesifikt fordi den består av de fem konstituerende egenskapene *forgjengelighet*, *kroppslighet*, *uberegnelighet*, *koreografi* og *performativitet* (2012, 15 og 22).¹⁸ Her kan vi fremheve performativitet, Lepecki beskriver dette som den usynlige triggeren som provoserer eller aktiverer alle elementene som tilsammen utgjør dans (2012, 16). En danser trenger derfor ikke å bevege seg på scenen, men kan være performativ i en ren

¹⁷ Som eksempler refererer Egert til Ezter Salomons *Tales of the Bodyless* (2011), Eva Meyer-Kellers *Pulling Strings* (2012) Naoko Tanakas *Die Scheinwerferin* (2011) og *Absolute Helligkeit* (2012) (2016, 69).

¹⁸ *Uberegnelighet* er oversatt fra engelske *precariousness*.

sceniske tilstedeværelse (2012, 16). Disse fem konstituerende egenskapene åpner derimot opp dansen som en utforskning av materialitet og tilstedeværelse, eller som Lepecki sier det, et organisk, ikke-sluttet og dynamisk kunstuttrykk som former grunnlaget for en åpen og eksperimentell kunstform (2012, 22).

Lepeckis definisjon av dans er aktuell da den forstår dans som en eksperimentell og åpen kunstform. Hans definisjon bryter dermed med dansens tradisjonelle ramme som et kunstuttrykk med utgangspunkt i menneskekroppen (2012, 18). Dans trenger derfor ikke å være mennesker i bevegelse, men kan rett og slett bare være en utforskning av materiell performativitet. Likevel er det ikke nytt at dansen beveger seg inn i billedkunsten, for både scenekunst, malerier og installasjon har brukt hverandres praksiser for å utforske performativitet. Dette er en tendens som former ledd i en scenekunsttradisjon som oppstod allerede på begynnelsen av 1900-tallet. Siden den tid har avantgardistiske kunstnere som på tvers av ulike kunstgrener, utforsket materialitetens performative virke.

Innenfor det som blir definert som scenekunsten, kan man vise til regissør Edward Gordon Craig. I *Experimental Theatre* skriver Roose-Evans at Craig ville skape et nytt teater hvor skuespillerne verken hadde roller eller replikker, men fungerte som det han kalte «über-marionetter» (2008, 41), noe som minner om Ingvartsen maskinelle dansere. Her kan man også se til Bauhaus skolen som forente billedkunst, arkitektur, design, teater og dans (Roose-Evans 2008, 92). Videre har man koreograf Alwin Nikolais som brukte kostymer og scenografi for å viske vekk menneskekroppens naturlige form til fordel for plastiske metamorfe former, (Roose-Evans 2008, 99).

Der eksperimentell scenekunst vendte seg mot kunstobjektet, gikk de avantgardistiske billedkunstene mot det performative, som har blitt utforsket i alle mulige former etter 1960 tallet. Her kan man vise til eksempler som Jackson Pollocks *action paintings* eller handlingsmalerier, John Cages utforskning av lyd, stillhet og musikk, eller Allan Kaprows *Happenings* og *Fluxus events*. En fellesnevner for disse kunstuttrykkene er at fokuset lå på selve handlingen i kunstverket, som for eksempel



6. Pollock, Jackson. *action painting*. Foto av kunstneren i arbeid. u.å.

handlingen som maling og effekten av Pollocks kropp på lerretet, eller Kaprows iscenesatte møter mellom skuespillere, publikum og rom i *Eat* (1964).

I disse eksemplene er det ikke bare snakk om en fysisk handling, men en performativitet i kunstverkets understrekning av en handling, eller en iscenesettelse som henvendte seg til betrakteren. Her kan vi se til Cages *4.33* fra 1952, der en pianist sitter i stillhet foran et piano i 4,33 minutter. I pianolydens fravær blir lyden av menneskers tilstedeværelse i rommet rammes inn i en egen performativ og tidsbestemt setting. Kunstverket blir dermed en ansamling av stillhet og lyden av at noen hoster, knaking i gulvet, småvisking osv. Publikums tilstedeværelse blir dermed avgjørende for å ferdigstille verket, ettersom de både lager lyden i rommet, men også må være der for å oppleve ansamlingen av lyd og stillhet. Hvis man her ser tilbake på Marzonas grove definisjon av konseptkunsten beskriver han den som en iscenesettelse av «tanke», ettersom det nettopp er «tanke» som utgjør kunstverket og opplevelsen av kunstverket (2006, 6-7). Skal man lese forestillingen på bakgrunn av en slik poststrukturalistisk forståelse av konseptkunst, så er forestillingen performativ, både i lyden av menneskene i rommet, men også i iscenesettelsen av konsepter rundt lyd og stillhet.

Performativitet er derfor ikke bare noe som har blitt utforsket og arbeidet med på et fysisk plan, men også på et konseptuelt plan. *The Artificial Nature Project* er likevel et dansekunstverk, så for å undersøke om forestillingen kan leses som en form for performativ materialitet, hvordan har det fysisk blitt arbeidet med performative objekter på en scene? For å finne svar på dette, er det aktuelt å se til Rosalind E. Krauss tekst *Mechanical Ballets: Light, Motion, Theatre* (2012). Teksten tematiserer hvordan skillelinjen mellom performance og skulptur har blitt visket ut siden 1950-tallet. Krauss henviser til hvordan kunstnere eksperimenterer med skulptur som scenografisk element, hvor rekvisitter og sceneeffekter virker som handlende aktører (2012, 38). Her tar hun spesifikt utgangspunkt i den minimalistiske kunstneren Robert Morris og hans forestilling *Column* fra 1961. Forestillingen tar bare utgangspunkt i materialets performative virke, da mennesket er helt fjernet fra scenen. Verket varte i ca. 7 minutter, og går ut på at en grå kryssfinersøyle faller på en scene (2012, 39). Forestillingen kan defineres som et objekt som gjennomgår en fysisk endring i tid og rom. Det er her interessant at sceneobjektet var i samme form som de minimalistiske skulpturene Morris vanligvis utstilte, men i et galleri kunne tilskueren selv bestemme hvor lenge han ville iaktta skulpturen. I en teatersettingen derimot måtte tilskueren

sette seg ned for å bli presentert skulpturens overgang fra et stående til et liggende stadium.

For å undersøke hva Morris her gjør, og videre se om man kan sammenligne *The Artificial Nature Project* med materies performative virke er det derfor aktuelt å se til minimalistisk kunstteori. Det finnes mange teorier omkring minimalistisk teori, så her vil jeg anvende Claire Bishop formulering i *Installation Art*. Hun skriver at minimalistisk skulptur har en iboende form for nærvær som oppstår i møte med en tilskuers tilstedeværelse (2005, 53). Minimalismen arbeider nemlig med å skape et samspill mellom menneske og objekt, der tilskueren blir klar over sin egen tilstedeværelse som sansende vesen i direkte kontakt med sine fysiske omgivelser. Bishop vektlegger at minimalismens krav til menneskelig iakttagelse gjør kunstformen teatral og rammer kunstverkene inn i et tidsperspektiv (2005, 53). På samme måte som scenekunsten rammes inn av publikums tilstedeværelse så bestemmes varigheten av møtet mellom menneske og kunstverk. I *Column* tar Morris dette et skritt lenger, og setter skulpturens teatralitet inn i en faktisk teatersetting. Dermed jobber han med to lag av performativitet hvor det første laget er der søylen faller, og det andre der søylen som et minimalistisk kunstverk bevirker et samspill med menneskets tilstedeværelse, altså på samme måte som konseptkunsten iscenesetter eller understreker en handling.

Column kan dermed belyse hvordan materie i *The Artificial Nature Project* arbeider med to lag av performativitet. Både Morris og Ingvarsen iscenesetter ferdigprodusert materie på en scene. Objektene i begge forestillinger er utformet i gråfargede enkle geometriske former. Likevel er *Column* både massiv og kompakt, mens *The Artificial Nature Project* består av porøse og svevende skulpturer. *Columns* fysiske nærvær gir derfor gjenklang i *The Artificial Nature Project*, i begge forestillinger kan man oppleve materiens performative



7. Morris, Robert. *Column*. Søyle i kryssfiner. 1961
tilstedeværelse. Likevel kontrasterer *Columns* enkle fall *The Artificial Nature Projects* dramatiske bevegelser og lyssettingens fargespill i materialets gjenskinn. Så mens *Column* kan leses som en type metakommentar til minimalismens teatralitet, så går

The Artificial Nature Project mye lengre, ved at objektene aktivt griper forestillingens hovedrolle, innhyller danserne, og slår mot publikum som sterke bølger.

Slik som *Column* kan derfor *The Artificial Nature Project* derfor forstås som to lag av performativ materialitet. Først og fremst er forestillingen performativ da den er en danseforestilling. For det andre er den performativ da den understreker en handling eller en iscenesettelse. Likevel er det ikke snakk om en handling som vi har sett i eksemplene fra Marzonas formulering av konseptkunst eller Bishops redegjørelse for minimalismen, som grovt konkretisert tar utgangspunkt i subjektet, ettersom kunsten skjer i tilskuerens fysiske møte med verket. For *The Artificial Nature Project* beveger seg forbi en utforskning av en materiell tilstedeværelse mellom subjekt og objekt, da materialiteten i mye større grad er basert på vitalitet og dramatik. Det ligger dermed et virke i forestillingens materialitet som kunstteorier med utgangspunkt i poststrukturalismens tanke om at alt er språk, ikke når å fremheve.

Denne form for estetiske teorier makter dermed ikke å fremheve *The Artificial Nature Projects* materielle virkefelt. Det er noe mer i forestillingen enn bare et naturuttrykk og en materiell tilstedeværelse. På samme måte er det sublime tilskuerens subjektive opplevelse. For jeg mener det virker som en aktiv uforutsigbar materialitet i verket som konstituerer danserne. Her er det interessant å se til det Ingvartsens beskriver som et hovedpoeng med prosjektet, å lage en situasjon hvor tilskueren ble overasket over hva de ikke-menneskelige aktørene har mulighet til å kommunisere (2012c). Ingvartsen tildeler dermed ikke-menneskelige objekter en rolle hvor de skal ta utgangspunkt i sin egen materialitet for å kommunisere noe utenfor seg selv. Hun ville dermed lage en forestillingen virker uavhengig fra henne selv som kunster. Tydeligvis oppnådde Ingvartsen også dette, for hun skriver: «I had the feeling that the piece itself started to talk back. As if I had made something that all of a sudden had a life on its own, a voice and a capacity to speak» (2013b).

Ingvartsen mener derfor at forestillingen fikk en form for vitalitet, og uttrykket noe utenfor henne selv. Her tror jeg ikke det er snakk om at forestillingen uttrykte en spesifikk underliggende melding, men heller virket som sin egen materielle refleksjon utenfor Ingvartsens virke som kunstner. Det er i forestillingens mellomrom, og bevegelsene mellom materiale, menneskene og natur at forestillingen «snakker tilbake». Fordi det nettopp denne materialiteten som gjør verket til et autonomt teoretisk dokument. De estetiske teoriene som tar utgangspunkt i møte med subjekt og språk får er ikke tilstrekkelige for å utforske forestillingens potensiale som en form

materiell kunnskapsproduksjon. I kapittel 3 skal jeg redegjøre for hvordan et nymaterialistisk perspektiv kan brukes som et teoretisk verktøy for å forstå kunsten som egen kunnskapsproduksjon. Først vil jeg likevel undersøke *Seizures* resepsjonshistorie og nærliggende estetisk teori for å se om disse kan å peile meg inn på en materiell verksforståelse.

Kapittel 2 / *Seizure* – en inngang gjennom relasjonell estetikk og minimalistisk kunstteori

En krystallisert hule

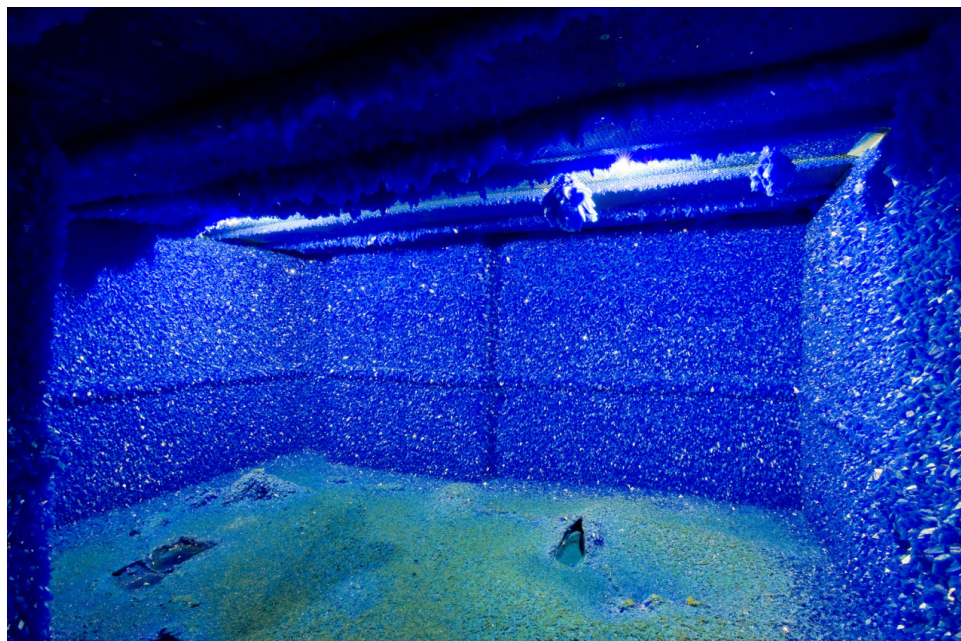
Rommet er sparsommelig belyst og de knallblå krystallene gir følelsen av å ha vandret inn i en geode, der minner om tidligere menneskeliv ligger begravet i arkitekturen bak krystallenes skarpe ytre. Den grå modernistiske leiligheten med adresse Harper Road 151 – 189 ble innhyllet i kobbersulfat. Hvordan var det at Hiorns totalkrystalliserte en leilighet



8. Hiorns, Roger. *Seizure* (utsnitt) Kobbersulfat i betongleilighet. 2008. Fotgrafert av Marcus J Leith.

midt i London? Kunstkritiker Harvie forteller hvordan flere av lavblokkene i forstaden Southwark ventet på å bli revet sommeren 2008 (2011, 114). Det var nettopp i denne avventende tilstanden at kunstneren så sitt snitt til å forvandle leiligheten til et mørkeblått fantasilandskap. Harvie beskriver hvordan verksprosessen ble igangsatt med en totalforsegling av leiligheten, deretter ble kobbersulfat i pulverform blandet inn i kokende vann (2011, 114). Videre beskriver nettsiden *Artangel* hvordan 75 000 liter med mettet kjemisk løsning, ble pumpet inn i leiligheten til tak og gulv var dekket (2008). Idet kobbersulfatet ble introdusert ble leilighetens umiddelbare tilstand og form fryst. Løsningen fikk stå uten lys eller annen forurensing mens den sakte ble nedkjølt. Denne avventende prosessen varte i ca. en måned, skriver *Artangel* (2008). Krystallene hadde nå vokst og formet seg selv, helt isolert fra menneskelig intervensjon. Prosessen ble brått stoppet idet Hiorns boret opp døren og åpnet leiligheten (*Artangel* 2008). Rommene hadde nå blitt tettpakket i blå krystaller som dekket leiligheten, og forvandlet det ordinære hjemmet til et vakkert, fremmed landskap.

I utgangspunktet skulle verket rives sammen med resten av lavblokkene på Harper Road, men ble reddet fordi det ble så populært, og ikke minst på bakgrunn av nominasjonen til *Turner Prisen* 2009, skriver *Artangel* (2008). Løsningen ble å flytte *Seizure* til *Yorkshire Sculpture Park* som del av *The Arts Council Collection* (2008).¹⁹ Her tar jeg utgangspunkt i *Seizures* plassering på Harper Road, ettersom dette er verkets opprinnelige kontekst, og former dets grunnleggende resepsjonshistorie.



9. Hiorns, Roger. *Seizure*. Kobbersulfat i betongleilighet. 2008. Fotografert av Marcus J Leith.

Seizure

Et grunnleggende aspekt ved *Seizure* er at tilskueren fysisk innhylles i kunstverket, noe som ofte karakteriserer tradisjoner som land art, steds spesifikk kunst og installasjon, det vil si kunstformer som arbeider i relasjon mellom kunstverk, miljø, rom og publikum. Her vil jeg referere til *Seizure* som et installasjonsverk, på bakgrunn av Bishops definisjon av installasjonskunst som en ansamling av rom og objekter som sammen fremstår som en helhet, og oppleves som en singular entitet (2015, 6). Videre vil jeg fokusere på hvordan kunstverket forener leilighet, krystaller, rom, lys og farge, altså hvordan materialitet og rom virker sammen i det Trivelli

¹⁹ *Seizure* hadde gratis inngang og holdt åpent for besøkende fra september til november 2008, og igjen fra juli 2009 til begynnelsen av januar 2010, skriver *Artangel* (2008). *Seizure* ble produsert som del av en bestilling på 1 million pund, donert av *Jerwood Foundation* og *Artangel Open*, i samarbeid med *Channel 4* og *The Arts Council* (Trivelli 2011, 9).

spesifiserer som en «total-installasjon», et kunstverk som både fysisk og psykisk oppsluker sitt publikum (2011, 3).²⁰

Både Elena Trivelli (2011, 6) og Jen Harvie (2011, 113) hevder at *Seizure* nesten umiddelbart ble stemplet som en problematisering av Storbritannias boligproblematikk (2011, 6). Kunstkritikernes lesninger tok umiddelbart utgangspunkt i *Seizure* som en leilighet i et sosialt utsatt område, hvor krystallene fungerte som et virkemiddel som fremhevet beboernes klaustrofobiske bosituasjon. Krystallenes egne estetiske uttrykk i møte med boligarkitekturen ble dermed oversett. Jeg mener derimot at krystallene utgjør en fundamental del av verkets virkefelt, og at i det fysiske møte mellom kjemi og arkitektur ligger det en annen form for lesning. På denne bakgrunn mener jeg at nymaterialistisk teori vil åpne opp for en materiell verksforståelse. I dette kapittelet vil jeg derfor undersøke allerede eksisterende kritikk og estetisk teori, som jeg videre vil bruke for å peile meg inn på en materiell verksforståelse.



10. Harper Road 151 – 189, Southwark. 2009.
Fotografert av av Larry Carr.

Politisk aktivisme eller iscenesatt eksotisering?

En av de mest sentrale artiklene om Hiorns *Seizure* er Jen Harvies artikkel *Democracy and Neoliberalism in Art's Social Turn and Roger Hiorn's Seizure* (2011). Her redegjør Harvie for *Seizure* som et sosialt relasjonelt verk. Hun begynner med å beskrive *Seizure* som en statseid sosialbolig, plassert midt i et økonomisk utfordrende område (2011, 114).²¹ Nabolagets nedslitte preg speilet seg i den neglisjerte leiligheten på Harper Road. Charlesworth beskriver den som mørk og trang, og henviser til hvordan Le Corbusiers ikoniske tanke om at huset skulle være som «a machine for living», her blir gjort til en parodi på seg selv (2008). Charlesworth hevder at disse tydelig falleferdige sosialboligene kan karakteriseres som inhumane og de-humaniserende, og de er ansett som et problem i Storbritannia (2008). Det er

²⁰ Det må her påpekes at samtiden installasjonskunst er en merkelapp som betegner en bred form for kunstuttrykk, der alt fra enkelte kunstobjekter i gallerier til større innhyllende verk innlemmes.

²¹ Leiligheten ligger i nærheten av landemerket Elephant and Castle, hvor man blant annet finner flere større sosialboliger, hevder Harvie (2011, 114). Hun skriver at området i hovedsak er bebodd av minstelønnsinntagere, asylsøkere og husokkupanter (2011, 8).

derfor en generell konsensus om denne form for sosialboliger er del av et mislykket modernistisk boligprosjekt (2008).

Seizures minimalistiske uttrykk befinner seg derfor i en kontekst som ligger langt fra det sedvanlige sterile og lukkede gallerirom. Det urbane nabolaget som rammer inn leilighetens forsømte fasade, kontrasterer innsidens blå, heldekkende og juvellignende krystaller. Det ligger dermed en dissonans mellom verkets ytre sosialrealisme og indre magi; en Aladdins hule, hvor den dystre virkelighet skinner gjennom den krystalldekte arkitekturen. Det tykke laget med krystaller som dekker alle flatene i leiligheten, minsker en allerede begrenset plass samtidig som den blå fargen og svake belysning gjør rommet enda mørkere. Når det blå glitrende førsteinntrykk legger seg, tar det ikke lang tid før man føler på mangelen på luft i leilighetens små rom.²²

Harvie leser *Seizure* i forhold til sin relasjonelle kontekst i et utsatt nabolag, med utgangspunkt i Nicolas Bourriauds begrep om relasjonell estetikk. Det var i 1997 at Bourriaud konkretiserte begrepet med boken «relasjonell estetikk». Begrepet karakterisere her en ny form for kunstpraksis som Bourriaud hadde arbeidet kuratorisk med siden begynnelsen av 1990-tallet.²³ Kjetil Røed beskriver i *Den relasjonelle estetikens spøkelser* hvordan Bourriauds forståelse av den relasjonelle estetikken forflytter definisjonen av kunstverket fra kunstgjenstanden til den sosiale situasjonen rundt gjenstanden (2007). I følge Røed ligger derfor ikke fokuset på den individuelle betraktningen, men den kollektive opplevelsen som utgjør kunstverkets ramme og form (2007).

Ifølge Harvie mener Bourriaud at relasjonelle kunstverk maner frem det han kaller for et demokratisk minisamfunn (2011, 117). Det er derfor et viktig poeng at menneskene som samles har forskjellige perspektiver, og kommer fra ulike samfunnsgrupper, slik at de i kunstverket kan oppfordres til felles aktivitet og diskurs. Ifølge Harvie mener Bourriaud at det nettopp i slike små grupperinger at samfunnsendringer oppstår (2011, 117). Lest som et relasjonelt estetisk verk skal *Seizures* kunne virke som et rom der kunstpublikumet skal komme sammen, føle på de klaustrofobiske boforholdene og mane frem diskusjon og handling mellom kunstpublikumet fra London, og beboerne i nabolaget Southwark. *Seizure* virker dermed både som symbol og som kommentar på sosial ulikhet og restriksjonene som

²² Se Harvies referanse til Gilde Williams kunstanmeldelse i *Artforum* av *Seizure* (2011, 115).

²³ Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

begrenser mennesker i denne type kommunale boliger (2011, 116). Ifølge Harvie skal *Seizure* kunne mane frem en felles enighet omkring sosialboligens ugunstige boforhold, sosial ulikhet og kommunalboligens restriktive form (2011, 177). Slik at det som begynte som en diskusjon i kunstverk, skal kunne utvikle seg til faktisk handling og samfunnsendring.

Harvie er kritisk til denne kunstforståelsen, og hun mener dette er en regelrett naiv og idealistisk holdning til alvorlige og kompliserte samfunnsproblemer (2011, 117). For å støtte opp under sin argumentasjon henvender hun seg til Bishops kritikk av Bourriads relasjonelle estetikk.²⁴ Ifølge Røed er Bishop er en kjent kritiker av Bourriaud, for selv om hun er enig i at sosiale situasjoner kan brukes for estetisk og politisk endring, så mener hun det er problematisk at Bourriaud bare trekker frem harmoniske kunstverk, som verken fremhever ulikhet eller konflikt (Røed 2007). Bishop finner det altså problematisk at Bourriaud tar utgangspunkt i total konsensus som utgangspunkt for samfunnsendringer (Harvie 2011, 117) Hun mener konsensus i grunn ikke-demokratisk, ettersom et demokrati må eksistere i balanse mellom dissens, ulikhet og motvilje, skriver Harvie (2011, 117). Derfor argumenterer Bishop heller for at den relasjonelle kunstens verdi ikke ligger i konsensus, men i evnen til å mane frem motvilje, uenighet, og dissonans. Altså i det hun kaller en relasjonell antagonistisk estetikk (Harvie 2011, 117).

På bakgrunn av Bishops kritikk er Harvie kritisk til *Seizure*. Hun spør seg derfor om ikke verkets mål om å utfordre sosiale ulikheter, faktisk heller bidrar til å forsterke nyliberale og elitistiske ideologier (2011, 121). Hennes argumentasjon vektlegger at naboene ikke er tilstede som kunstbesøkende, men gjorde sine daglige gjøremål i området. Derimot var det de såkalte kunstpilegrimmer som utgjorde besøkstallet (2011, 118). De som reiste ut for å se verket, ble dermed observatører av områdets beboere, og dermed ble naboene ubevisst del av den kontekstualiserende kunstopplevelsen. Harvie mener derfor at *Seizure* er forkledd som politisk kritikk, men ubevisst utgjør del av det kommersialiserte kunstmarkedet. Her kan man også se til James Wilkes anmeldelse *Roger Hiorns: Seizure* (2008), der han spør seg om ikke verket faktisk maner frem en uheldig eksotisering av nabolaget og dets beboere (2008). Betyr dette at *Seizure* ubevisst er del av et nyliberalistisk kunstmarked som gjør mer vondt enn godt?

²⁴ Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and relational aesthetics» *October* 110 (Høst): 51-79

I Harvies artikkel impliseres dette, men i Elena Trivellis artikkel *A Blue Feeling In The Gallery: Roger Hiorns's Seizure And The Arts Marked* (2011, 6), argumenterer hun for at *Seizure* faktisk motarbeider det nyliberalistiske kunstmarkedet. Hun mener likevel at media og industri har pakket *Seizure* inn i et kunstig skall som begrenser verket til boligproblematikk (2011, 13). Trivelli mener derfor at markedet har appropriert *Seizure*, da det først og fremst har verket som en krystallisert bolig et spektakulært utseende og konsept. For det andre er sosialboligproblematikk et tidsriktig politisk engasjement (2011, 11). Det kan også nevnes at ideen om at man må reise til denne enestående kunstopplevelsen glir rett inn i samtidens opplevelsesøkonomi. Dermed glir verket rett inn i «Creative Industries», og det Trivelli beskriver som en kulturpolitikk som forener kunst, kultur og underholdning til et og samme produkt (2011, 11).²⁵

Trivelli mener at dette er noe av grunnen til at *Seizure* har blitt markert som et sosialt engasjert verk, som passer inn i en industri som produserer en standardisert kulturell verdi, med økonomisk profitt som eneste mål (2011, 9-11). I motsetning til Harvie retter ikke Trivellis kritikk seg mot *Seizure*, men mot kunstindustrien. Faktisk mener hun at hvis man fjerner de kreative industrienes innpakning, og heller forstår *Seizure* på bakgrunn av sin grunnleggende estetikk og materialitet, så motarbeider installasjonen kunstindustriens tradisjonelle produksjons- og forbruksmodeller (2011, 6). Trivelli foreslår derfor en materielle lesningen av *Seizure*, og jeg vil her undersøke om en slik lesning også kan åpne verket som et eget teoretisk dokument.

En materiell tilstedeværelse

Både Harvie og Trivelli tar utgangspunkt i *Seizure* for å kritisere britisk kulturpolitikk, men der Harvie forstår *Seizure* som en del av problemet, ser Trivelli *Seizure* som en del av løsningen. Trivelli forklarer at nøkkelen til å forstå *Seizure* som et antikapitalistisk kunstverk, er å vedkjenne seg verkets konstante produksjon og destruksjon (2011, 5). Ettersom verkets slående estetikk, kjemiske prosess og materialitet har blitt underkjent i en sosialpolitisk kontekst. Trivelli mener derfor at nøkkelen for å forstå *Seizure* som et antikapitalistisk kunstverk, er ved å anerkjenne

²⁵ I følge Trivelli ble den Britiske kulturpolitikken redefinert på 1980 tallet av monetaristiske ideologier som favoriserte handel og markedsføring av kultur, samt promoterte en instrumentell bruk av kunst for økonomisk profitt (2011, 10). Dette var tett knyttet til Tony Blairs overtagelse av *New Labour* i 1997 hvor «Creative industries» modellen ble presentert (2011, 10).

verkets konstante produksjon og destruksjon, ettersom det nettopp er her *Seizures* performative interaksjon ligger (2011, 5).

For å utvide forståelsen av *Seizure* som mer enn en sosialboligkritikk, må man derfor se på verkets performative interaksjon. Spørsmålet er derfor om man i det hele tatt kan forstå *Seizure* som performativ? Verket er statisk, det er ikke en performativ forestilling slik som *The Artificial Nature Project*. For å undersøke installasjonens performativitet er det derfor aktuelt å se tilbake til forrige kapittel. Her tematiserte jeg hvordan performativitet ikke bare er noe som har blitt utforsket og arbeidet med på et fysisk plan, men også på et konseptuelt plan. I denne sammenheng undersøkte jeg om *The Artificial Nature Projects* materialitet kunne leses på bakgrunn av Bishops formulering av minimalistisk teori. Her kom jeg frem til at forestillingen gikk forbi denne minimalisme forståelsen, ettersom sceneobjektene ikke bare virket i en konseptuell tilstedeværelse, men aktivt grep tak i forestillingens hovedrolle. Med mål om å undersøke *Seizures* performativitet er det kanskje i større grad nærliggende å undersøke *Seizures* på bakgrunn av minimalistisk kunstteori enn *The Artificial Nature Project*.

Dermed er det aktuelt å friske opp Bishops redegjørelse for minimalisme. Som nevnt mener hun at minimalistisk skulptur er grunnleggende teatralisk ettersom kunstformen tar utgangspunkt i tilskuerens tilstedeværelse (2005, 53). Tilskueren blir dermed del av verkets virkefelt ettersom han blir klar over sin posisjon som betrakter. Bishop beskriver derfor minimalismen som en ikke-ekspressiv kunstform, da det er selve samspillet mellom objektens fysiske form og tilskuerens kropp som former kunstverket (2005, 53). Her kan man si *Seizures* trange ganger og påtrengende materialitet innhyller tilskueren og gjør en klar over sin egen fysiske tilstedeværelse i rommet. I tillegg skaper den monokrome blåfargens et transcenderende virke som møter tilskueren som sansende vesen. På denne bakgrunn kan man lese *Seizure* som et kunstverk som virker på samme måte som mange av minimalismens prosjekter.

På tross av disse likhetstrekkene arbeider mener jeg også at *Seizure* virker forbi minimalistisk teori. For mens minimalismens ikke-ekspressive uttrykk skaper en nøytral tilstedeværelse, så er ikke *Seizures* tilstedeværelse nøytral, men heller inntrengende. Publikum må konstant passe på kroppens bevegelser, for ikke å falle, eller kutte seg på krystallene. Et annet poeng er at mens minimalistisk skulptur bare virker i møte med tilskuere, så virker *Seizure* også utenfor verkets besøktider. For krystallene har vokst frem, og det ligger dermed en egen agens i materialiteten. Dette

står i kontrast til tradisjonell minimalistisk skulptur som ikke arbeider med bevegelse, men i tilstedeværelsen. Ligner kanskje *Seizure* i større grad på *Column*, et minimalistisk kunstverk som beveger seg ved å fallet?

Column eksperimenterer likevel med minimalismens teatralitet og derfor trenger ikke verket mer enn et fall for å understreke kunstteoriens performative aspekt. *Seizures* kontrasterer likevel *Column* da verket virker i en aktiv vekst og ødeleggelse. Den er derfor fysisk performativ i seg selv og i møte med kunster og publikum. Det ligger derfor noe mer i *Seizure*, som både virker forbi minimalistisk teori, men også Bourriauds relasjonell estetikk, da denne teorien ikke tar utgangspunkt i kunstobjektet som verkets virkefelt, men heller relasjonene og møtene som skapes rundt verkets materialitet. Samtidig tar Bishops teori om minimalismens materialitet utgangspunkt i at materialiteten skal møte tilskuerens sinn og kropp. Verket er derfor avhengig av et publikum slik at det her skal oppstå et virkefelt mellom materialitet og mennesket. Verkets grunnleggende materialitet forstås dermed som et utgangspunkt mennesket må ferdigstille, enten ved hjelp av tanke eller sansning. Jeg mener derimot at *Seizure* har et performativt virke i sin materialitet, uavhengig av subjektets møte med verket. Derfor må man se forbi de estetiske teoriene, og undersøke verket som et fysisk møte mellom kjemi og arkitektur.

***Seizure* som kjemisk prosess og performativ dekonstruksjon**

Seizure virke er performativ og går forbi en ren tilstedeværelse. Her må vi derfor se tilbake på det Trivelli beskrev som et destruktivt møte mellom kunster, kunstverk og publikum (2011, 5). Kobbersulfatet vokser ikke bare, men ødelegger leiligheten ved å erodere seg inn i betongveggene. Krystallene fikk her utvikle seg i det stille, og kunne ha fortsatt til rommet var totaldekket. Likevel ble det satt en brå stopper for veksten da kunstneren boret opp døren, og forurenset krystallenes skjøre miljø, skriver Trivelli (2011, 5). Hun beskriver videre hvordan verket åpnet for publikum, og dette fortsatte krystallenes destruksjon. Trivelli skriver at de besøkende presset seg inn i den trange leiligheten, noe som både økte romtemperaturen, og slet på krystallenes allerede skjøre miljø (2011, 5). Publikum drev faktisk kobbersulfatets krystallstadium tilbake til et løsningsstadium, her beskriver Trivelli hvordan gulvet etterhvert var dekket i blått slaps (2011, 5). Ifølge Trivelli mener Hiorns at verket former et performativt møte mellom kunstner, tilskuer og verk, og at dette møte er nødvendig for å ferdigstille *Seizure* som kunstverk (2011, 5). Kunstverket virket altså som en forening

av motarbeidende fysiske prosesser; kobbersulfatet etset seg inn i leiligheten, kunstneren korrumperte krystalliseringsprosessen, og krystallene ble erodert vekk av publikum. *Seizure* som verk er derfor en forening av ulike destruktive prosesser som ikke bare skaper en materiell tilstedeværelse, men der materie i seg selv er performativt.

Det er nettopp er verkets destruktive prosessuelle virke som Trivelli mener motarbeider kapitalismens kunstappropriasjon, og som dermed redefinerer verket som del av den opprinnelige antikapitalistiske installasjonskunsten (2011, 12). Det Trivelli her kaller for den destruktive relasjon mellom kunst og menneske er derfor også det som motsetter seg den kapitalistiske kunstindustrien (2011, 5). Trivelli mener det kapitalistiske kunstmarkedet styres av høye besøkstall og kunstverks popularitet. *Seizure* må derimot oppleves ved fysisk å gå inn i det, noe som også vil si at man som publikum bidrar til verkets destruksjon. Desto høyere besøkstall, desto raskere vil kunstverket forsvinne. Det er på denne bakgrunn at Trivelli mener *Seizure* motstår å bli appropriert av kunstmarkedet, da verket virker i sitt eget selvkonsum. *Seizure* bruker derfor aktivt sitt materielle virke for å konkret motarbeide reproduksjon og høye besøkstall. Derfor argumenterer Trivelli for at *Seizures* grunnleggende estetikk og materialitet, motarbeider kunstindustriens tradisjonelle produksjons- og forbruksmodeller (2011, 6). Trivelli mener at i et kunstmarked dominert av kulturelt hegemoni virker *Seizure* som del av den anti-kapitalistisk diskursen (2011, 13).

En oppsummering og nymaterialistisk inngang

Destruksjonsprosessen er en grunnleggende del av *Seizures* virke, og det er nettopp disse fysiske prosessene som gjør det aktuelt å lese *Seizure* som et nymaterialistisk utforskende prosjekt. I dette kapittelet har jeg argumentert for at *Seizure* har blitt fastlåst i en tolkning som relasjonelt kunstverk med fokus på sosialboligkritikk. Jeg mener det derfor er gunstig å se forbi denne forståelsesmodellens eksplisitte sosiale referanser, for heller å lese *Seizure* som hva det er, et materielt uttrykk, eller som Trivelli formulerer det; et storslått kjemisk eksperiment (2011, 12). Trivelli refererer ikke til nymaterialisme som et mulig lesningsgrunnlag, men jeg mener hennes argumentasjon for en materiell verksforståelse gjør det aktuelt å vise til teorien.

I kapittel 1 konkluderte jeg også med at estetisk teori med utgangspunkt i språk og subjektet ikke fremhevet *The Artificial Nature Projects* materielle virkefelt. Her tok jeg spesifikt utgangspunkt i to versjoner av det sublime og Bishops

formulering av minimalistisk kunstteori. Jeg mener derfor at det ligger et potensiale i *The Artificial Nature Project* og *Seizure* som en form for materiell kunnskapsproduksjon, hvis man bare åpner opp for at verkenes konseptuelle kjerne ikke ligger i symbol eller kontekst, men i deres materialitet. På denne bakgrunn er det gunstig å nærmer seg verkene med utgangspunkt i nymaterialistisk teori, da jeg her mener at man vil kunne forstå dem som materielle, åpne og eksperimentelle former for kunnskap. Dette vil jeg undersøke i kapittel 3 og 4, men aller først skal jeg redegjøre for nymaterialistisk teori, for her å undersøke hvordan kunst kan virke som sin egen form for kunnskapsproduksjon.

Kapittel 3 / En nymaterialistisk verden og kunstens virke som materiell kunnskapsproduksjon

Vi har nå sett på hvordan *The Artificial Nature Project* og *Seizure* kan leses i en kunsthistorisk sammenheng. Innledende skisserte jeg et overblikk over nymaterialismens mangefasetterte teoretiske landskap. Her redegjorde jeg for hvordan teorien forstår verden som grunnleggende relasjonell, og tenker masse og materialitet på nye måter. Her referer jeg tilbake til Coole og Frost som beskriver at nymaterialismen forstår verden som monistisk, ettersom teorien gjenopptar verdens grunnleggende spørsmål omkring materie, natur og menneske, for å utforske hvordan samfunn, kultur og filosofi formes (2010, 3). Nymaterialisme vurderer dermed materie som handlende og dynamisk virkende aktører. I videreføring av dette argumenterer nymaterialismen for at kunsten kan virke som en materiell form for kunnskapsproduksjon. Dette er ikke det samme som en vitenproduksjon, og er ikke en tankeprosess hvor man finner svar på spørsmål, men derimot er kunsten sin egen form for materielle kunnskapsproduksjon, der man ikke konkluderer, men heller kontemplerer og opplever situasjoner, følelseskomplekser og måter å være på. Teorien legger dermed et grunnlag for kunsten som virkende i egen materialitet, altså som en fysisk form for kunnskapsproduksjon. Hva betyr så denne forståelsen for kunstens plass i verden, og kunstens relasjon til betrakteren?

I dette kapitlet spør jeg derfor *hvordan kunsten virker i sin egen materialitet, og om kunsten kan produsere en materiell form for kunnskap?* For å forfølge dette spørsmålet vil jeg ta utgangspunkt i et knippe nymaterialistiske teoretikere. Før jeg går inn og undersøker hvordan kunsten produserer kunnskap om verden, må jeg

redegjøre for hvordan nymaterialistisk teori forstår verden. Derfor vil jeg innlede dette kapittelet med utgangspunkt i Bruno Latours argumentasjon for at verden virker som et enormt nettverk og derfor er grunnleggende relasjonell. På bakgrunn av Latours nettverksforståelse av verden spør jeg her om man i det hele tatt kan vite noe når alt er i konstant endring? For å svare på dette, skal jeg vise til Boutets redegjørelse for Gregory Bateson og hans argumentasjon for at man faktisk kan vite noe om verden fordi formen på menneskets tenkning er metaforisk relatert til formen på verden. Mot denne bakgrunn mener Boutet at kunsten kan virke som et metaforisk bilde på menneskets måter å være i verden. Siden hun ser kunsten som en inkarnert metafor, mener hun også at kunsten kan fortelle noe om hvordan man er i verden. Hva er det så som skiller menneskelig skaperverk fra kunstverk? Boutet mener at det ligger en informert energi i kunsten, og i denne sammenheng mener jeg det er aktuelt å se til Deleuzes lystbegrep for her å undersøke hvordan kunst og lyst konstituerer hverandre, og derfor virker forbi hverdagsspråkets kommunikasjonsstrukturer. For å utdype hvordan kunsten virker forbi språk, vil jeg undersøke Barrets argumentasjon for at kunsten kommuniserer gjennom affekt. Tilslutt vil jeg runde av argumentasjonen med utgangspunkt i Maaïke Bleeker og Iris Van der Tuins argumentasjon for at kunsten ikke virker som en vitenproduksjon, men er sin egne åpne og eksperimentelle form for kunnskap. Kapittelets redegjørelse vil bevege seg frem til å svare på spørsmålet om og hvordan kunsten virker som kunnskapsproduksjon, og hva som kjennetegner nymaterialistisk forståelse av kunsten, ikke bare som et fysisk uttrykk for mennesket, men også som en form for abstrakt tekning og teoretisk praksis.

En nymaterialistisk forståelse av verden som en ansamling av nettverk

Så for å forstå hvordan kunsten kan tenke i seg selv, må jeg først gå inn i en overordnet forståelse av nymaterialistisk teori. Jeg vil her starte ved å gå nærmere inn på Latours verdensforståelse og undersøke hvordan nymaterialisme mener materie har agens og et relasjonelt virke i verden. Det er nærliggende å begynne med Latours argumentasjon for at verden er et hybrid og relasjonelt nettverk med å presisere hva han mener med at verden er grunnleggende relasjonell. For å definere begrepet, er det aktuelt å sammenligne Latours forståelse med Bourriauds begrep om relasjonell estetikk, som det ble redegjort for i kapittel 2. Her er det nemlig snakk om to forskjellige rasjonaliteter. Ifølge Røed er relasjonell estetikk en kunstopplevelse som

ikke tar utgangspunkt i den individuelle betraktningen, men i den kollektive opplevelsen som utgjør kunstverkets ramme og form (2007). I Latours begrep er det ikke bare den kollektive opplevelsen mellom tilskuerne som er relasjonell, men han inkluderer også kunstobjektet som del av det relasjonelle virke mellom tilskuer og kunstobjekt. Latours forståelse av det relasjonelle inkluderer derfor objektet som del av subjektets virke og omvendt. Dette vil jeg forklare nærmere med utgangspunkt i Latours nettverksforståelse.

Latour og hans aktør-nettverksteori argumenterer for at verden er et eneste stort nettverk, bestående av utallige små mangefasetterte nettverk. Eller som Illana Gershon beskriver det, et komprimert resultat av flere sett med spesifikke heterogene forhold og relasjoner, som er i videre interaksjon med andre sett heterogene forhold (2010, 164).²⁶ Latour beskriver hvordan det moderne verdenssamfunn er satt sammen av ekstremt tette forbindelser, der nettverket ikke eksisterer i form av rene og rette linjer, men heller utgjør en ansamling av mangefasetterte relasjoner i stri, trevlete, fiber og trådaktig form (1990, 3). Ettersom Latour mener verden virker som et nettverk, mener han at man ved å dele den opp i dikotomier og dualismer begrenser og tilslører en forståelse av verden (1990, 3). Derfor vil Latour endre den filosofiske topologien som tenker verden ut fra en tematisk overflate som er to og tredimensjonal (1990, 3), og hvor han heller mener den burde forstås som en sammensetning av knutepunkt og veikryss med utallige dimensjoner og forbindelser (1990, 3).

Alt står i relasjon til hverandre og har agens i nettverkene. Likevel mener ikke Latour at både mennesker og ikke-mennesker har samme form for agens, og derfor indikerer han forskjellen med begrepene aktør for mennesker, og aktant for ikke-mennesker, altså alle verdens entiteter (1990, 7).²⁷ I *En ny sosiologi for et nyt samfund, Introduktion til Aktør-Netværk-Teori* (2008) skriver Latour at aktørene har ulik form for agens som man er tildelt på bakgrunn av sin plassering og virke i ulike nettverk (69, 2008). Latour approprierer dermed teaterbegrepet aktør for å henvise til det handlende mennesket på scenen (69, 2008). På samme måte som på en scene spiller mennesket roller i samfunnet, så derfor mener Latour at det er umulig å markere et klart skille mellom en aktørs egen handling, eller en (sosial) rolles

²⁶ Aktør-nettverks teori (ANT) oppstod innen vitenskaps- og teknologistudier, Gershon skriver at den opprinnelig ble utviklet av en gruppe sosiologer som forsket på hvordan vitenskapelige fakta ble produsert og sirkulert (2010, 161).

²⁷ I den anglo-saksiske tradisjonen betyr aktør menneske, og defineres her som et individ med agens og egen vilje, i motsetning til ren tankeløs handling. Latour forstår derfor begrepet ut i fra sin tradisjonelle semiotiske betydning (1990, 7).

handling (69, 2008). Siden både aktørene og aktantene alle eksisterer i samme nettverk, har både mennesker og ikke-mennesker også agens.

Her må vi stoppe opp, for det er ikke nytt at ikke-mennesker har agens. Først og fremst kan man se til et mangfold av trosretninger som gjennom historien har tatt utgangspunkt i animisme, altså at natur og objekter har sjel eller magiske krefter. Det er likevel ikke slik Latour forstår aktanten. For nymaterialisme mener ikke at materie er bebodd av en mystisk makt eller en Gud, for som Coole skriver i «The Inertia of Matter and Generativity of Flesh» er tanken heller at materie *i seg selv* alltid har virket som en handlende aktør (2010, 108).

Man kan derfor avskrive en religiøs forståelse, men kan man sammenligne Latours aktant med en sublim naturforståelse, slik som det ble redegjort for i kapittel 1? Her ble naturen beskrevet som naturen virkende i seg selv, nærmere forklart som en mystisk, uregjerlig og vill «annen», en total kontrast til mennesket og det siviliserte samfunn. En sublim naturforståelse tilhører likevel et dualistisk tankesett, der naturen ble forstått som en kontrast til mennesket. Dette går ikke opp med Latours forståelse av en grunnleggende relasjonell verden, for ved å argumentere for at aktører har agens, mener han heller at menneskets erkjennelsesevne alltid er i relasjon, det vil si at man ikke skiller mellom menneske og ikke-menneske som noe med eller uten agens. Her kan man vise til det Braidotti kaller for et natur-kultur kontinuum. Nymaterialistisk teori skiller ikke mellom natur og kultur, fordi de virker sammen og konstituerer hverandre. Agens er derfor noe som er i selve objektet fordi det virker som en del av verdens nettverk.

Hvordan er det så Latour konkret mener at aktanter har agens, der allting og alle bidrar til måten interaksjon skjer i nettverket? I følge Gershon så eksisterer, utgjør og formes både mennesker og ikke-mennesker av et nettverk, der alt fra mikrober til mennesker former aktive deltagere (2010, 164). For å illustrere dette med et konkret eksempel kan man vise til hvordan *The Artificial Nature Projects* konfettifalk har agens da det virker som del av en større helhet, der alt står i relasjon til alt. Selv små endringer i dets møte med andre materialiteter, vil påvirke dets uttrykk som del av en større helhet. Hvis man tar dette ut i et enda større perspektiv kan man se på hvordan forestillingen har blitt utformet som del av tendenser innenfor samtidsdans, økonomiske forhold, tilgjengelig materiale osv. Denne nettverksforståelsen beskriver Jakob Arnoldi i forordet til boken *Vi har aldri vært moderne*. Her hevder han at Latour mener aktanter får agens gjennom komplekse prosesser, delvis styrt av andre

objekter og sosiale kulturelle faktorer, som nettverksrelasjoner til natur, politisk maktkamp, vitenskap, kultur osv (2006, 11).

Gershon mener også at aktantenes ulike agens er et resultat av deres materialitet, formet av nettverk og ulike sosiale og historiske linjer (2010, 165). Hun forklarer videre hvordan aktører også får agens på bakgrunn av deres materialitet. For eksempel har en mikrobe en helt annen agens enn en sau, for de har svært ulike handlingsmønstre ettersom de rett og slett er fysisk ulike «The form in which someone or something exists in the world matters – that is, matter really matters» (2010, 165). En aktants materielle form vil derfor avgrense og indikere hvordan deres interaksjon og tilknytning til andre aktanter er, skriver Gershon (2010, 165).

I følge Latour bidrar aktører og aktanter til sin egen og andres agens på bakgrunn av sin plassering i nettverk. For å eksemplifisere hvordan nettverkene gir menneske og objekt form, mening og agens, er det gunstig å ikke bare vise til eksempelet omkring *The Artificial Nature Projects* konfettiflak, men også utdype dette på bakgrunn av Gershon bruk av den lingvistiske tradisjonens metoder for å analysere hvordan ord får sin mening, for å forklare aktør-nettverksteori (2010, 163). Her tar vi utgangspunkt i ordet «hatt». For å forstå hva «hatt» betyr, må man forstå distinksjonene i ordlyden så man ikke misforstår og tror det er snakk om en «katt» (2010, 163). Videre må man også forstå hva ordet «hatt» spesifikt refererer til, og at det ikke er snakk om verken et sjal, en hårstrikk eller en caps. Gershon forklarer derfor at ordet «hatt» blir meningsskapende ettersom det eksisterer i et nettverk av opposisjonelle forhold til andre ord og referanser (2010, 163).

Latour presiserer likevel at aktør-nettverksteori ikke er et lingvistisk tankesett, men at teorien bruker semiotiske elementer som teoretisk verktøy (1990, 8). Gershon hevder Latour approprierer det lingvistiske tankesettet, og tar det et skritt videre. Dette kan eksemplifiseres ved å igjen vise til ordet «hatt». For objektet former resultat av et kondensert historisk produksjonsforhold, basert på hvordan hattemateriale blir produsert, håndverkets historie, hattemakerverktøy osv. (2010, 163). Latour bruker dermed det lingvistiske tankesettet for her å innlemme fysiske, historiske og sosiale forhold, som tegner et nettverk av tradisjoner, institusjoner, handlinger og tilfeldigheter. Poenget er derfor at forholdene rundt en aktør eller en aktant er avgjørende for hvordan alt eksisterer og agerer i verden.

Latours aktør-nettverksteori inkluderer både språk og materialitet som avgjørende for hvordan verden virker, og burde forstås. Aktører og aktanter eksisterer

i flere slike nettverk. Derfor er nettverkene ulike variasjoner, og om de har et lavt eller tett antall forbindelser, det som avgjør de ulike materialitetenes agens (1990, 5). Forståelsen av verden der alt står i relasjon til hverandre og alt avhenger av bevegelse i materielle og språklige prosesser, kan forstås som monistisk. En slik verdensforståelse tar utgangspunkt i verdens dynamiske og relasjonelle form. Derfor beveger jeg meg videre fra aktør-nettverksteori for å undersøke hvordan nymaterialistisk teori mener man kan vite noe i en relasjonell verden i konstant endring.

Hva kan man egentlig vite?

På bakgrunn av aktør-nettverksteori kan man forstå nymaterialismens verdensbilde som grunnleggende relasjonelt, og derfor vil ikke dikotomibaserte filosofier kunne skape en fullstendig forståelse av denne verden. Nymaterialisme revurderer dermed hvordan man forstår og driver kunnskapsproduksjon i en relasjonell verden, skriver Estelle Barrett i «Materiality, Affect, and the Aesthetic Image» (2013). Det er her kunsten kommer inn, ettersom den i følge Barrett arbeider forbi dikotomiene, utenfor fastsatt mening og uten endelige konklusjoner, derfor kan kunst fungere som et legitimt teoretisk dokument, som både arbeider mellom materie og mening, samt resonnerer den nymaterialistiske måten å forstå verden på. For å forklare denne måten å fremheve kunst som legitime dokumenter i en relasjonell verden, må vi først se på hvordan ny materialistisk teori forstår kunnskapsproduksjon.

Coole og Frosts mener at for å rekonfigurere vårt forhold til en materielle verden må man ha en økt kunnskapsutveksling mellom fag som humaniora, filosofi og naturvitenskap (2010, 3). Nymaterialisme er ikke en vitenskapelig teori, men arbeider aktivt med å bryte skillene mellom fagfeltene, og spesifikt bygge bro mellom naturvitenskapene til kunsthøgskole og humaniora. Denne holdningen tilhører det Barrett kaller for et skifte innen kunsthøgskole og humaniora der man vil utforske muligheten for en dynamisk og materiell kunnskapsproduksjon, i motsetning til hvordan man tidligere har forstått vitenskap som eneste kilde til kunnskap og fakta (2013, 63).

Barrett mener at dette ikke bare gjelder for nymaterialistisk teori, men at det er en generell tendens innenfor humaniora (2013, 63). Her revurderer man ikke bare den dikotomibaserte filosofitradisjonen, men i følge Barrett revurderer man også de eksakte vitenskapers grunntanke om at distansert og upersonlig observasjon er den eneste pålitelige kilden til kunnskap (2013, 63). Her henviser hun til filosofen og

vitenskapsmannen Michael Polyani som mener vitenproduksjonens ideal om total objektivitet er en illusjon (2013, 64). På bakgrunn av Polyanis poeng om at total objektivitet ikke eksiterer, argumenterer Barrett for at man må fornye sin forståelse og læringspraksis, og legge til rette for en kunnskapsproduksjon som heller baserer seg på applikasjonskontekst og heterogenitet (2013, 63). Barrett argumenterer for en kunnskapsforståelse med utgangspunkt i en materiell verden i konstant endring, og det er her kunsten kommer inn som et teoretisk dokument som korresponderer med verdens dynamiske virke. Hvis verden er monistisk, i konstant endring og aldri kan konkluderes, hvordan kan vi si noe sikkert om menneske og verden?

Dette bringer oss videre til et av kunnskapsproduksjonens grunnleggende spørsmål «hva kan vi vite»? I teksten *Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being* (2013) refererer Danielle Boutet til spørsmålet for å undersøke hvordan kunst kan produsere kunnskap omkring den fysiske verden (2013, 31). Her referer hun til sosialantropolog og systemteoretiker Gregory Bateson som både stiller spørsmålet, og svarer på det ved å skrive at det er to måter å forstå verden på (2013, 31). I den første måten er det umulig å skille mellom hva som tilhører verden og hva som former vår egen tolkning eller fabrikasjon av verden. (2013, 13). Derfor kan man konkludere med at man heller aldri egentlig kan vite noe (2013, 13). Boutet siterer her Bateson «Ultimately, we come to realize that all experience is subjective, that our epistemological machinery is 'systematically fallible' (2013, 31).

Dette utsagnet er også det som åpner opp for at det finnes en annen måte å forstå verden, der man faktisk kan vite noe. Bateson påpeker at hvis menneskets epistemologiske maskineri tar systematisk feil, så impliseres det også at det ligger en systematikk til grunn i menneskets verdenspersepsjon (2013, 13). Det er nettopp denne systematikken som Bateson mener indikerer at det ligger en fast struktur i menneskets kjerne, skriver Boutet (2013, 31). Hun hevder at Bateson forstår menneskesinnets iboende faste struktur som et resultat av at mennesket er et produkt av naturen (2013, 31). Siden menneskesinnet er av naturen, er det også mulighet for at vårt sanselige apparat er en refleksjon av naturen (2013, 31).

Boutet konkretiserer derfor Batesons to måter å forstå verden på: Den deduktive, hvor man aldri kan vite noe sikkert, og den metaforiske, der man kan vite noe, på bakgrunn av at mennesket er et produkt av naturen (2013, 38). Boutet tar selv utgangspunkt i den metaforiske metoden å forstå verden. Hun mener at hvis man anser at menneskets sanselige apparat fungerer som et produkt av naturen, så åpner

dette opp for en forståelse av kunsten som en grunnleggende kommunikasjonsbrikke mellom menneske og materie (2013, 38). Videre vil jeg undersøke hvordan nymaterialistisk teori mener at kunst kan fungere som et rom mellom menneskets relasjon til sin naturlige materielle virkelighet.

Metaforen mellom mikro og makrokosmoset

Boutet tar utgangspunkt i Batesons metaforiske forståelse av verden for å vise hvordan kunsten kan fungerer som en grunnleggende kommunikasjonsbrikke mellom menneske og materie. Før jeg går videre må jeg derfor se nærmere på begrepet metafor. Hvis viser jeg til metaforbegrepet i litteraturvitenskapen, Helge Ridderstrøm definerer metafor som et billedlig uttrykk som skapes ved at et ord eller et begrep overføres fra en kjent til en ukjent sammenheng, ordet kommer fra gresk «overføring» (2017, 1). Denne overføringen skaper et uttrykk som ikke gir en (sann) mening i bokstavelig forstand, noe Ridderstrøm eksemplifiserer med «livets kveld» som en metafor på alderdom (2017, 1). Til grunn for metaforen ligger det en forestilling om likhet. Likevel trenger ikke metaforen å ha et «reelt» forhold til ord eller begrep, noe som skiller metafor fra metonym. Ridderstrøm eksemplifiserer metonymet med «to skitne støvler kom traskende», der støvlene er direkte forbundet til det traskende mennesket (2015, 1).

Er det dette måten Boutet definerer metafor? Metaforen som det mentale bildet som skapes i overføringen mellom ord og sinn, resonnerer i Boutets formulering av metaforen. Likevel definerer Ridderstrøm metafor som en språkfigur, altså som et språklig bilde innenfor litteraturen. Boutet går ikke inn i språkfilosofien, men legger likevel noe mer i metaforen. Da hun beskriver den som en form for ledd mellom menneske og verden, der menneskelig skaperverk er en refleksjon, eller en metafor på menneskets og naturens sinn (2013, 32). Ridderstrøms definisjon er derfor ikke dekkende for Boutets metaforbegrep, da denne går forbi ordets språklige form for å snakke om metaforen som noe materielt. Ridderstrøms definisjon er derfor ikke helt dekkende, men på same måte som Gershon bruker lingvistikk for å beskrive nettverkssystemet, så kan man bruke Ridderstrøms metaforbegrep for å forklare hvordan Boutet mener metafor er bilder på tankesett som både virker språklig, men også fysisk i mennesket.

Betyr dette så at kunsten er en visuell eller teoretisk inkarnasjon av metaforen, som en materiell overgang mellom menneskesinnet og den fysiske verden? Eller som

Boutet skriver, et fysisk bilde på menneskets måter å være i verden? (2013, 38) For å undersøke om Boutet mener at kunst er en fysisk metafor mellom mennesket og verden må man først undersøke hvordan Bateson mener at menneskesinnet og den materielle virkeligheten fungerer sammen. For vi har kommet frem til at Boutet mener mennesket kan vite noe om verden ettersom man er et produkt av naturen. Boutet skriver at menneskets persepsjoner korresponderer med verden i form av metaforer, og at det nettopp er dette som muliggjør menneskets verdensforståelse (2013, 31). Så hvis man skal argumentere for at kunsten er en kommunikasjonsbrikke så må man også forstå hvordan Boutet argumenterer for at mennesket og verden virker i forhold til hverandre.

Her tar Boutets igjen utgangspunkt i Bateson, og redegjør for hans teori om mikro- og makrokosmos. Ifølge Boutet mener Bateson at menneskets indre sinn er et mikrokosmos som speiler og former metaforer på verdens makrokosmos (2013, 31). Makrokosmoset og mikrokosmoset er likevel ikke motsetninger. Boutet skriver at de virker om hverandre, og i sitt relasjonelle virke oppløser de dualismen mellom hverandre (2013, 31). Boutet beskriver denne oppløsende relasjonen som en hermeneutisk sirkel (2013, 33). Dette betyr at verden og sinnet ikke er adskilt, men virker i og om hverandre. Boutet presiserer likevel at dette ikke betyr at menneskets opplevelse av verden *er* verden, men heller at formen på vår tenkning er metaforisk relatert til formen på verden (2013, 31). Dette illustrerer Boutet med å sitere Bateson:

The creations of a mind are metaphors of that mind. The creations of nature are metaphors of nature, because there is «mind» in nature as well. Studying the creations of a mind can inform us on the nature of that mind. And since that mind is creation of the world, then knowing the mind through its creations can inform us on the world (2013, 32).²⁸

Hvordan mennesket tenker, forstår og fungerer innenfor verden, kan derfor ikke skilles fra denne materielle naturlige verden. Mennesket former del av naturen som driver en selvrefleksjon, derfor speiler menneskets metaforer tilbake på seg selv og sin grunnleggende materialitet. Som Boutet skriver så har menneskesinnet utviklet seg i fra naturprosesser, og derfor er vi også satt sammen på bakgrunn av disse prosessene (2013, 13). Hun mener derfor at man kan vite noe, fordi vår opplevelse av virkeligheten ikke er tilfeldig, men korresponderer metaforisk med verden (2013, 31). Boutet illustrere dette relasjonelle forholdet mellom verden og mennesket ved å sitere

²⁸ Bateson sier natur i stedet for verden, men Boutet oversetter det som verden (2013, 64)

Bateson: «And now, it begins to look as if the natural history of the oak tree is the natural history of me (and you)» (2013, 31).

Denne tanken om at menneskets forståelse av verden ikke kan skilles fra den materielle verden bringer oss tilbake til Latours tanke om at alt materiale står i relasjon til ulike former for nettverk. Oppløsning av dualismer er derfor grunnleggende for en nymaterialistisk verdensforståelse, noe som blant annet vises i aktør-nettverksteori og i Boutets redegjørelse for Batesons mikro og makro-teori. Dermed har vi kommet frem til at nymaterialisme forstår mennesket og verden i et symbiotisk virke, så hvordan er det kunsten fungerer som materielle metaforer på hvordan mennesket er i verden, eller det Boutet kaller for ulike måter å være (2013, 38).

Metaforens uttrykk i kunsten

Boutet tar utgangspunkt i Batesons argumentasjon for at formen på menneskelig tanke er metaforisk relatert til formen på verden, og på denne bakgrunn beskriver hun alt menneskelig skaperverk som en refleksjon, eller en metafor på menneskets og naturens sinn (2013, 32). Her må man stoppes opp for å skille mellom kunst og menneskelig skaperverk. Når Boutet inkluderer *all* menneskelig skaperverk, mener hun da at alle former for menneskeskapte objekter er metaforer på verden? Er det snakk om at menneskeskapte objekter fungerer som vitner på menneskelig natur og kultur? På samme måte som hvordan kulturvitenskap, antropologi og kunsthistorie bruker fysiske objekter for å forstå en historie og kultur?

Boutet argumenterer ikke for en ikonografisk lesning av kunstobjekter. For det første mener hun at kunstens ulike former og uttrykk er metaforer på den menneskelige psykens organiseringsprinsipper (2013, 33). Hun kaller dermed kunstformene for dype strukturer i menneskesinnet, som er uttrykk for tankeformer, måter å være, erfaringsformer og psykens former (2013, 33). Så ettersom Boutet mener at menneskesinnet har sitt utgangspunkt i naturen, og kunsten er et materielt uttrykk for psyken så blir dermed kunsten en form for selvrefleksjon eller en materiell overgang mellom menneskesinnet og den fysiske verden. Derfor mener Boutet at kunstformer er en type materialiserte metaforer på hvordan mennesket *er* i verden, der ulike kunstverk former ulike versjoner eller kategorier av opplevelse og måter å *være* (2013, 38).

Boutet mener derfor at kunsten er en *inkarnasjon* av menneskets tenkning, og derfor er metaforisk relatert til formen på verden. Dette svarer likevel ikke på hvordan kunstens virke skiller seg fra andre menneskeskapte objekter. Boutet svarer på spørsmålet ved å presisere forskjellene i ordet *å uttrykke* og *å representere*. Boutet skriver at *å representere* indikerer kommunikasjon på papir eller i materie, mens *å uttrykke* indikerer en kunstnerisk presentasjon (2013, 38). Her er det ikke snakk om at kunstverket er et uttrykk for kunstnerens indre, men heller at kunstverket uttrykker noe i seg selv.²⁹ I en materiell representasjon kan det derfor ligge informasjon om en kultur eller en tid, men i et kunstverk går man fordi representasjon for å skaper noe *mer*. Man kan sammenligne dette med hvordan man forstår et metonym og en steinalderspydspiss ut fra dets kontekst og mening. I motsetning til kunstverket som på samme måte som metaforen virker forbi spesifikk form og mening.

Dette *mer* som ligger i kunsten går likevel fordi et rent metaforisk bilde. For Boutet hevder at dette er en effekt eller en følelse som både møter sinn og kropp (2013, 38). Kunsten uttrykker en form for informert energi, ide, tanke eller følelse, mener Boutet (2013, 38). Argumentasjonen hennes beskriver dermed kunst som en inkarnert form for metaforisk selvrefleksjon, likevel utdyper hun ikke hva som genererer eller ligger i kunstens informerte energi. For å undersøke dette, vil jeg vise til Gilles Deleuze og hans begrep om «lyst», ettersom jeg mener begrepet kan utdype hva som ligger i dette *mer*, altså kunstens iboende driv, energi og metaforiske virke.

Deleuze og lysten

Lyst er en av Deleuzes sentrale termer skriver Alison Ross i *The Deleuze Dictionary* (2010, 65). Innledningsvis presiserer hun at Deleuze ikke forstår lystbegrepet i sedvanlig psykoanalytisk forstand, det vil si som et premiss for en mangel (2010, 66). I følge Ross problematiserer heller Deleuze ideen om at lyst springer ut av en mangel eller et behov som er fremprovosert av organiserte forbud og restriktive strukturer (2010, 66). Ross hevder derfor at Deleuze vil rette opp i det han mener er en feil bruk av begrepet, altså det psykoanalytiske konseptet om en umettelig lyst som reguleres av ødipal lov (2010, 66). I kontrast til et lystbegrep fastlåst i en psykoanalytiske tradisjon, redefinerer derfor Deleuze begrepet som en iboende positiv og produktiv driv for eksperimentering. Det vil si den kondenserte grunnleggende trangen og driven til å leve, skape og produsere (2010, 66).

²⁹ Ekspresjonismen er et grunnleggende eksempel på tendenser som forstår kunstverk som et uttrykk for kunstnerens indre.

Ross mener at Deleuze forstår lysten som den drivende, positive og produktive kraften i verdens materielle strømninger (2010, 65). I teaterviter Gerko Egerts artikkel *Choreographing the Weather – Weathering Choreography* (2017), beskrives Deleuzes lystbegrep som et uttrykk for ren glede. Egert presiserer at det ikke er snakk om den menneskelige følelsen glede, for lyst er mer enn bare en følelse, det er heller en overflod av bevegelse, endring og ulikheter (2016, 78). Så i stedet for å være et behov eller en mangel, mener Egert at Deleuzes lystbegrep er en form for energi, altså den immaterielle driven til å skape, leve og produsere. Lysten er dermed en form for strømninger som Egert hevder, beveger seg gjennom all materie (2016, 78). Her refererer han til Deleuze og Félix Guattaris *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972): «Desire constantly couples continuous flows and partial objects that are by nature fragmentary and fragmented. Desire causes the current to flow, itself flows in turn, and breaks the flows» (2016, 78). Lysten fungerer derfor som en form for produktive strømninger av kreativ trang til eksperimentering.

Lyst er en form for strømning, altså den immaterielle driven til å skape, leve og produsere. Hvis man så ser lystens produktive strømninger og kreative trang som det Boutet kaller kunstens informerte energi, er ikke lysten da det samme som kreativitet? Kreativitet defineres av den etymologiske ordboken som (ny)skapende, idérik (Yann 2013, 146). Dette virker svært likt beskrivelsen av Deleuzes lystbegrep, så hva er forskjellen mellom lyst og kreativitet? Kreativitet forstår vi ofte som en form for skapende driv eller evne som ligger i mennesket. Lyst, derimot, slik Deleuze forstår den, ligger både i mennesket og i ikke-mennesket. Ifølge Egert beveger lystens strømninger seg gjennom all materie (2016, 78). Lyst og kreativitet er derfor to forskjellige ting, for lysten ligger ikke i menneske, det er verken en menneskelig følelse eller et behov, det er en produktiv strømning og kreativ trang som går gjennom all materialitet. På samme måte som Boutet ikke mener at det å *uttrykke* indikerer kunstverket som et uttrykk for kunstnerens indre, så er det heller ikke snakk om kreativitet, for jeg skal ikke fortolke Ingvartsens og Hiorns kreative intensjoner. Derimot skal jeg undersøke *The Artificial Nature Project* og *Seizures* indre lyst, altså deres konseptuelle kjerne, for i praksis å prøve ut kunstverkenes konkrete virkefelt.

Derfor skal jeg se nærmere på hvordan kunsten virker som del av lystens virke. I *The Deleuze Dictionary* (2010) sin kunstdel skriver Felicity J. Colman at Deleuze mener kunst er en kondensering av lyst, og disse arbeider i et konstituerende forhold (2010, 16). I denne sammenheng kan man forstå kunsten med dets frie

eksperimentelle karakter som lystens materielle uttrykk. Colman underbygger dette og beskriver Deleuzes lystbegrep som en ren energi som virker uavhengig fra samfunnets fastsatte kommunikasjonsstrukturer, og det er nettopp dette uavhengige virke som gjør at kunsten kan fremheve og produsere en annen form for kunnskap (2010, 16). Ross hevder også at Deleuze mener kunsten aktivt arbeider med lyst, og maner frem alternative verdensforståelser, noe som gjør at kunsten virker som et uavhengig kritisk verktøy (2010, 66). Colman skriver derfor at Deleuze mener kunsten både problematisere, stiller og former nye spørsmål omkring verdens fastsatte normer og regler (2010, 16).

Lystens inkarnasjon i kunsten impliserer derfor at det ligger en form for materiell kunnskap i kunsten. Men hva slags kunnskap er dette, og hvordan forstår vi den? Her kan vi vise til Colman som hevder Deleuze forstår et kunstverk som en forening av sensasjoner som lever forbi kunstneren, men ligger i metodenes, materialenes, minnenes og objektenes affekt. Colman siterer her Guattari og Deleuze som skriver at vi maler, former, komponerer og skriver med følelser (2010, 17). Hvis lyst konstituerer kunsten, men likevel er mer enn bare en menneskelig følelse, ettersom den er en produktiv driv som går gjennom all materialitet, er det slik å forstå at lysten ikke virker i kunstens følelse, men i dets affekt? For å undersøke dette er det nærliggende å undersøke begrepet affekt.

Kunstens affekt

Her har vi snakket om at lyst og kunst konstituerer hverandres virke og derfor ligger det en form for kunnskap om verden i kunsten. En slik forståelse underbygger også Boutet som mener kunsten er en metafor mellom virkelighet og språk, hvor kunsten er en effekt eller en følelse som både møter sinn og kropp (2013, 38). Hvordan er det så kunsten kommuniserer verdens materielle dimensjon? Skjer dette gjennom affekt? Barrett definerer affekt som rå ufiltrerte følelser som kunsten skaper (2013, 64). Hun utdyper at affekt er de positive eller negative verdiene som oppstår i møte med objekter i verden (2013, 65). Sammen med *rå* følelser blir *affekt* først opplevd som varierende intensiteter, og på bakgrunn av om det her manes frem et behag eller ubehag vil disse intensitetene bli tildelt en positiv eller negativ verdi. Dette forstås dermed som følelser, eller som Barrett beskriver det, blir de gitt «farge» eller bevisst mening i det de blir knyttet til spesifikke symboler (2013, 65). Barrett mener derfor at kunsten møter mennesket gjennom en fysisk sanselig opplevelse som skaper glede

eller avsky (2013, 65). Affekt kan derfor beskrives som kunstens fysiske kommunikasjon.

Ettersom kunsten kommuniserer gjennom affekt, og denne oppleves som en intensitet eller følelse, kan man dermed si at lysten ikke ligger i selve affekten, men derimot er en form for drivkraft i kunstens og affektens virke. Lysten er en strømning som går gjennom alt materie, og hvis lysten er en drivkraft i kunstens affekt, så betyr dette at kunsten ikke bare arbeider utenfor språkets grenser, men også kommuniserer utenfor dem. Her nærmer vi oss hvordan man kan forstå kunst som sin egen form for kunnskapsproduksjon, og i denne sammenheng er det gunstig å vise til Barretts artikkel.

Barrett mener at hverdagskommunikasjonens kodifiserte og fikserte mening begrenses av språkssystemets regler (2013, 65).³⁰ Barrett støtter argumentasjonen på Julia Kristeva som mener det ligger et skille mellom virkelighet og språk, og derfor når ikke språket å beskrive eller symbolisere hele virkeligheten (2013, 68). På denne bakgrunn mener Barrett at kunst skaper nye tankeobjekter og verdensforståelse, ettersom kunstens affekt bryter de etablerte språkkodene (2013, 64). Kristeva mener derfor at kunstnerisk praksis virker som en type ubestemmelig interaksjon mellom mennesker og objekter i verden, satt i spill av en alternativ logikk som ikke muliggjøres innen språklig eller naturvitenskapelig diskurs (2013, 64).³¹ Barrett peker her på hvordan Kristeva mener at språkteorier ikke fanger verdens ulike dimensjoner, ettersom det alltid vil være en grunnleggende materiell dimensjon som språket ikke får med seg (2013, 65). I denne sammenheng må man forstå kunsten både materielt og språklig. Her kan vi se tilbake på nymaterialistiske teoretikere som Bolt. Videre skriver hun at når kunsten bare blir konstruert i og gjennom språk, så forsvinner også kunstens materialitet inn i det tekstlige, det lingvistiske og det diskursive (2013, 4). Dermed blir også kunstens materielle virkefelt underkjent. Dette eksemplifiserte jeg i kapittel 1 og 2 hvor jeg redegjorde for hvordan språkbaserte versjoner av estetiske teorier ikke var tilstrekkelige for å utforske kunstverkenes materielle virkefelt.

Barrett snakker likevel ikke bare om at språkteorier ikke får frem kunstens materielle virke, men også at kunsten gjennom sin materialitet og affekt sier noe

³⁰ Med hverdagskommunikasjonens språkssystemer indikeres det et normativt eller deduktivt språk, og ikke skriftbaserte kunstuttrykk som for eksempel poesi og lyrikk, ettersom disse i seg selv skaper en egen type materielle metaforer.

³¹ Kristeva anses ikke som en representant for nymaterialistisk teori, men hun kan kalles for en poststrukturalistisk filosof, som har blitt tatt opp og arbeidet med innenfor nymaterialismen. Som sagt bygger nymaterialisme på teorier som poststrukturalisme, da teorien kan beskrives som en ny overgang, eller et nytt teoretisk lag på vestens filosofitradisjon.

viktig om verden som språket ikke får frem. Barrett beskriver derfor kunsten som en form for visuell kunnskap som ligger gjemt i hverdagsdiskurs og språkssystemer (2013, 66). Hun argumenterer her for at kunstens struktur og stil er polyvalent da den åpner opp for nye horisonter av mening, spesifikt ved å ta snarveier forbi aksepterte koder og måter å se verden (2013, 66). I denne sammenheng argumenterer Barrett for at affekt er en form for kunnskap, og i videreføring av dette er kunsten sin helt egne form for kunnskapsproduksjon, bare annerledes kodet (2013, 66). På bakgrunn av Barretts argumentasjon kan man derfor si at kunsten produserer en alternativ logikk som går forbi en ren språklig forståelse, og her fremhever en materiell måte å forstå verden. Kunsten kan dermed forme sin egen type kritiske tenkning utenfor språk og kommunikasjonsstrukturer. Hvis man så tar utgangspunkt i at kunsten kan produsere en ny form for kunnskap, betyr dette at kunsten dermed er en form for eksperimentell og åpen forskning?

Kunst som sin egen vitensproduksjon

Barrett argumenterer for at kunsten virker gjennom affekt, og på denne bakgrunn arbeider kunsten i sanselige prosesser. Både Barrett og Boutet presenterer kunst som et uttrykk for et møte mellom en materiell og språklig verden. Kunsten virker dermed utenfor hverdagspråket, og det er nettopp derfor den har tilgang til verdens ambiguiteter og ubestemmeligheter, altså rommet mellom den fysiske virkelighet, ide og kommunikasjon. Kan man dermed forstå kunst som en fysisk form for kunnskapsproduksjon?

Først må det igjen påpekes at nymaterialisme ikke er en forskningstradisjon, men et tankesett. Boutet presiserer at kunstproduksjon og forskningspraksis selvfølgelig er svært forskjellige, for man studerer forskjellige ting, på forskjellige nivåer, uten klare sammenlignbare metoder (2013, 30). Boutet og Barrett mener derfor ikke at kunsten skal ta over for en språklig og vitenskapelig kunnskapsproduksjon, men heller at kunsten er en eksperimentell form for kunnskap som forener språket og materialitetens konstituerende virke. Barretts mener derfor at man burde fremheve et relasjonelt forhold mellom språklig og materiell kommunikasjon, da hun mener kommunikasjon er mest mulig presis hvis man forstår den som både materielt og språklig (2013, 68). Hva slags form for kunnskap produserer kunsten, og hvordan plasserer den seg i forhold til en etablert forskningstradisjon?

Barretts hevder Kristeva mener kunnskapsproduksjon også kan være en estetisk produksjon, ettersom kunnskap ikke er statisk, men er materielle prosesser som skjer gjennom interaksjon, handling og tilstedeværelse (2013, 64). For å gå dypere inn i en forståelse av hvordan kunst virker som kunnskap, er det her aktuelt å se til Maaïke Bleeker og Iris Van der Tuins artikkel, «Science in the performance stratum: hunting for Higgs and nature as performance» (2014). Artikkelen tar utgangspunkt i vitenskapens performative virke, og er her interessant for å undersøke hvordan kunstnerisk praksis kan nærme seg sin egen form for vitenskapsproduksjon. Artikkelen beskriver hvordan nymaterialisme mener at både ikke-mennesker og materie er aktive deltagere i hvordan man forstår verden, for mennesket er ikke det eneste som gir mening til materie. Mening og materie konstituerer hverandre (2014, 232). Bleeker og Van der Tuin argumenterer dermed for at vitenskapelig arbeid er bygget på performativitet. Vitensproduksjon baserer seg på å samle kunnskap omkring materie og menneskers handlingsmønstre slik at man får kartlagt materiens autonome virke. Handlingsmønstrene må likevel fremprovoseres ved å isolere forskningsmateriale og skaper et handlingspress slik man eksempelvis ser i laboratoriarbeid. Bleeker og Van der Tuin refererer til dette handlingspresset som «pressure to perform or else...» (2014, 232).

Performativitet er et bredt begrep som brukes ulikt innenfor både teoretiske og praktiske fagfelt, og her vil jeg bruke begrepet for å belyse hvordan vitenpraksis og kunst har et korresponderende performativt virke. Derfor skal jeg se nærmere på begrepets grunnleggende betydning. I *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (2014) skriver Erika Fischer-Lichte at performativitetsbegrepet ble innført av språkfilosofen John Langeshaw Austin i en forelesningsrekke på *Harvard Universitet* «How to do things with words» i 1955 (2014, 21). Fischer-Lichte hevder at han brukte begrepet for å beskrive en type verbale uttrykk som *utførte* en handling.³² Slik som «jeg lover» og «da erklærer jeg dere for rette ektefolk». Fischer-Lichte mener at man ikke bare uttaler ord, men at man også utfører selve handlingen som uttrykkes (2014, 22). Derfor er uttrykkene også selv-refererende, fordi de beskriver handlingen samtidig som ordene også konstituerer virkeligheten ved selv å skape den omtalte virkeligheten. Ordet performance stammer derfor fra *perform*, altså en handling som indikerer en overgang fra et stadium til et annet.

Vitenskapen arbeider med å registrere forskningsmaterialets overganger, altså

³² *Utførte* oversatte jeg fra engelske *perform*.

deres handlingsmønstre. Her er det interessant å vise til Latours arbeid som vitenskapssosiolog. I følge Bleeker og Van der Tuin studerer Latour hvordan vitenskapsmenn arbeider som del av et nettverk av interaksjoner mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører (2014, 234). Det vil si at en forsker i sitt arbeid vil påvirkes av utstyr, kollegaer, tilgjengelige økonomiske midler osv. Siden man produserer kunnskap innenfor slike nettverk argumenterer Latour for at kunnskap er et sosialt og materielt produkt. Det vil blant annet si at Latour innlemmer objektet som en performativt og delaktige brikker i hvordan mening skapes (2014, 234). Som eksempel på dette kan vi se tilbake på hvordan Latour mener at både mennesker og ikke-mennesker påvirker og handler innenfor sine nettverk. På samme måte vil for eksempel en labb virke som et nettverk, der både menneskene, labbutstyret, bakterier osv, vil være med på å påvirke et forskningsresultat. Det er på denne bakgrunn at Latour mener at det ikke bare mennesker performative, men også objekter og materie.

Det er nettopp også performativitet som konstituerer nettverkens virke, hevder Gershon (2010, 166). Det vil si at nettverkene ikke eksisterer *a priori* aktørene og aktantenes virke, for alle forholdene i nettverket oppstår på bakgrunn av performativitet (2010, 166). Derfor vil aktører og aktanters varige eksistens avhenge av om de blir repetert i et familiært mønster (2010, 166). Gershon mener tradisjonell vitenskap anser forskningsdata som troverdig og sann, hvis den baserer seg på stabile referenter (2010, 167).³³ Hvis verden så består av performative nettverk, så er det visse handlingsmønstre som gjentas, men siden alt påvirker alt, så er heller ingenting stabilt. I følge Gershon argumenterer derfor Latour for at man må tillegge tradisjonell vitenskapelig praksis en dynamisk form for kunnskapsproduksjon (2010, 167). Altså en kunnskapsproduksjon som uttrykker verdens dynamiske og prosessuelle virke.

Det er nettopp en dynamisk og åpen kunnskapsproduksjon som Bleeker og Van der Tuin argumenterer for, da de heller ikke mener verden bare former stabile referenter med statisk resultat, men også er materielle dynamiske prosesser (2014, 234). De mener at tradisjonell naturvitenskapelig praksis ikke registrer den materielle, ikke-språklige delen av verden, på tross av at materie og mening har et symbiotisk forhold (2014, 234). Bleeker og Van der Tuin argumenterer dermed for å åpne for en kunnskapsproduksjon som ikke bare fokuserer på endelige resultater, men også

³³ Med stabile referenter menes det at de må kunne flyttes fra data fra kontekst til kontekst, for eksempel fra testtube til grafer. Et premiss for deres troverdighet er at dataen fortsatt viser det samme (Gershon 2010, 166).

arbeider i prosessuelle relasjoner, og studerer vitenskapelig produksjon (2014, 232).

Kan kunsten her fungere som en form for åpen og dynamisk kunnskapsproduksjon? Som sagt er kunstproduksjon og forskningspraksis selvfølgelig svært forskjellige, det er derfor ikke snakk om at man skal drive samme type forskning som vitenskapelig praksis, men heller aktivt tenke gjennom kunsten på dens egne premisser. Boutet utdyper dette med hvordan det å tenke gjennom materiale ikke er en tankeprosess hvor man finner svar på spørsmål, men at man kontemplerer og opplever situasjoner, følelseskomplekser og måter å være (2013, 30). Poenget er derfor at kunstpraksisen kan bidra med en form for eksperimentell og åpen forskning.

Nymaterialisme bygger dermed en bro fra kunstpraksis og humaniora til naturvitenskapelige praksiser. Nymaterialistiske akademikere argumenterer derfor for en åpen interaksjon mellom vitenskap og kunst, skriver Boutet (2013, 30). Hun mener derfor at man ved å skape kunst maner frem andre måter å forstå verden enn de man får gjennom vitenskapen (2013, 30). Boutet illustrerer dermed hvordan naturvitenskap studerer fakta om naturen, mens kunstens studerer dets mening (2013, 30). I tråd med Boutet og Barretts argumentasjoner skal en slik type forening av kunst og vitenskapelige praksiser kunne produsere en eksperimentell, åpen og relasjonell form for kunnskap. Denne måten å forstå og bruke kunst som kritisk tekning mener jeg aktivt kan gå inn å utforske verdens bevegelige, ulogiske og ufullstendige tilstander.

Oppsummering

I dette teorikapittelet har jeg tatt for meg hvordan kunsten både har sitt eget materielle virke og agens, noe som gjør at kunsten faktisk tenker i seg selv. For å komme frem til dette, så jeg først på aktør-nettverksteori og hvordan nymaterialistisk teori har en monistisk forståelse av verden. Det ble argumentert for at dikotomibaserte filosofier ikke presenterer et fullstendig bilde på verden, og dermed ble det stilt spørsmål om mennesket kunne vite noe om en verden når den var grunnleggende relasjonell og i konstant endring. I følge Batesons metaforiske forståelse av verden kan mennesket vite noe om verden ettersom man er et produkt av naturen. Formen på menneskets tenkning er derfor metaforisk relatert til formen på verden. I følge Boutet kan derfor ikke verden, og menneskets forståelse av verden skilles fra hverandre.

Videre tok jeg derfor utgangspunkt i at kunsten er en inkarnasjon av metaforen, slik at kunsten forstås som en selvrefleksjon på hvordan mennesket er i verden. Her viste jeg til Boutets argumentasjon for at det ligger en informert energi i

kunsten. Denne energien forstod jeg på bakgrunn av Deleuzes lystbegrep, altså som en produktiv strømning som beveger seg gjennom all materialitet. Kunsten ble her forstått som en inkarnasjon av lysten, eller som et konstituerende forhold. Her tok Barrett utgangspunkt i Kristeva for å argumentere for at kunst arbeider utenfor språkssystemets og hverdagskommunikasjonens kodifiserte og fikserte mening. Barrett mente at kunsten bruker affekt til å kommunisere utenfor språkets grenser. På denne bakgrunn arbeider ikke kunsten som en vitenskapelig og språklig kunnskapsproduksjon, men skaper en annen form for kunnskap som er eksperimentell og åpen. I motsetning til vitenproduksjon presenterer ikke kunsten en spesifikk struktur med en endelig konklusjon, for den drives av en produktiv lyst som overskrider fastsatte strukturer. Kunsten kan argumenteres for som kunnskapsproduksjon som ikke fokuserer på endelig resultater, men arbeider i prosessuelle relasjoner. Kunst som kunnskapsproduksjon er derfor ikke en tankeprosess hvor man finner svar på spørsmål, men i stedet kontemplerer og opplever man situasjoner, følelseskomplekser og måter å være. Kunsten er derfor ikke bare et fysisk uttrykk for menneske, men den er også en form for abstrakt tekning og teoretisk praksis.

På bakgrunn av det jeg har kommet frem til i dette kapitlet vil jeg konkret undersøke hvordan de to kunstprosjektene kan forstås som teoretiske dokument, og hvordan de virker som en egen form for kunnskapsproduksjon. Jeg vil se på hvordan *The Artificial Nature Project* skaper metaforer og abstrakt former for kritisk tenkning og refleksjon. Her vil jeg spesifikt undersøke relasjonen mellom natur og menneske.

KAPITTEL 4 / *The Artificial Nature Project* – en værkoreografi

The Artificial Nature Project fremstiller skyer, tåke, regn og stormer som sammen former en rekke med vær-scenarier. Menneskene beveger seg ut og inn av stormen og kastes rundt av naturens rå og nådeløse krefter. Forestillingen arbeider derfor ikke bare i spillet mellom menneske og materie, men maner aktivt frem vær- og naturmetaforer. I kapittel 1 leste jeg forestillingen på bakgrunn av estetisk teori som tok utgangspunkt i språk og subjekt. Først som et sublimt naturuttrykk, og deretter som et materielt performativt uttrykk, med utgangspunkt i Bishops versjon av minimalistisk kunstteori.

I begge disse kunstteoretiske lesningene ble verkets materielle virkefelt oversett, skal man dermed forstå forestillingen som et uavhengig teoretisk dokument mener jeg det er gunstig å lese verket på bakgrunn av nymaterialistisk teori. En slik lesning mener jeg vil fremheve hvordan forestillingen virker som del av en større naturfilosofisk diskurs, som tenker menneskets forhold til natur og vær på nytt. Jeg forstår derfor at forestillingen arbeider dermed som del av, og som kontemplasjon over naturen i samtidens ufullstendige, kaotisk og dynamiske verden. Dette kapittelet tar derfor utgangspunkt i spørsmålet; *Hvordan virker The Artificial Nature Projects som et autonomt teoretisk dokument, som tenker menneskets forhold til vær og natur på nytt?*

Som i kapittel 3 vil dette kapittelet også begynne med Latours forståelse av verden som grunnleggende relasjonell, da jeg her skal undersøke om *The Artificial Nature Project* kan forstås som et nymaterialistisk nettverk. Her vil jeg spesifikt se på nettverkets forbindelser, eller det Ingvarsen kaller immaterielle strømninger som beveger seg mellom de menneskelige og ikke-menneskelige kroppene. Disse skal jeg se i sammenheng med Egerts argumentasjon for at forestillingen har det han kaller for en ikke-menneskelig koreografi. Selv nevner ikke Egert nymaterialisme, men jeg mener hans argumentasjon resonnerer med grunnleggende aspekter ved teorien som både kan relateres til aktør-nettverksteori, Deleuzes lystbegrep, Batesons metaforiske forståelse, samt antropolog Tim Ingolds begrep om vær-verdener. På bakgrunn av disse teoretikerne skal jeg prøve å finne ut av om forestillingen produserer en materiell kunnskap som virker uavhengig av språklig oversettelse, men samtidig utgjør del av en naturfilosofisk diskurs. Spesifikt skal jeg forfølge Egerts argumentasjon for at forestillingen drives i de umiddelbare relasjonelle møter mellom menneske og materie på scenen. Kapittelet vil derfor undersøke det Egert kaller for en ikke-menneskelig koreografi, det vil si en forestilling som går utenfor sine estetiske og sceniske virkemidler for å si noe utenfor seg selv. Kapittelet skal derfor arbeide seg inn mot en forståelse av hvordan forestillingen utgjør del av en samtidig diskurs omkring miljøproblematikk, som også resonnerer en nymaterialistisk forståelse av forholdet mellom natur og menneske.

Et scenisk nettverk

I kapittel 1 beskrev jeg hvordan Ingvarsen mente at forestillingen begynte å snakke tilbake til henne, og dermed hadde en form for uavhengig virket fra henne som

kunstner. «I had the feeling that the piece itself started to talk back. As if I had made something that all of a sudden had a life on its own, a voice and a capacity to speak» (2013b). Ingvarthsens utsagn kan sees i sammenheng med nymaterialistiske teoretikere som Barrett, som mener at kunsten virker og tenker i seg selv. Hvordan forstår man egentlig at en forestilling som *The Artificial Nature Project* virker forbi kunstneren, kan man si at en koreografert og menneskeskapt forestilling har et uavhengig virke?

For å finne svar på dette, skal jeg først vise til Latour, ettersom *The Artificial Nature Projects* koreografi resonnerer med hans aktør-nettverksteori. Forestillingen kan sammenlignes med teorien da den simpelthen er en danseforestilling, og derfor virker som en ansamling av bevegelser, altså som et bevegelig nettverk. Det er likevel ikke bare mennesker som møtes i bevegelsene, men også objekter. Forestillingen er dermed et konstituerende nettverk mellom ikke-menneske og mennesker, og det er nettopp dette som korresponderer med Latours teori om at alt bidrar til måten interaksjon skjer i nettverket, ettersom både aktører og aktanter er aktive deltagere.

Sceneobjektene har et aktivt virke i *The Artificial Nature Project* ettersom både mennesker og ikke-mennesker koreograferes i nettverket. Kan man dermed påstå at Ingvarthsen aktivt har arbeidet med forestillingen som et nymaterialistisk nettverk? Her kan man referere til at Ingvarthsen er svært interessert i Latours konsept om aktanten, sier hun i et intervju med Gilles Amalvi i *Festival d'automne* (2012). Hun begrunner sin interesse med hvordan begrepet impliserer at det ikke bare er mennesket som er handlende i verden, men at alle ting er del av et nettverks samlede handlinger, og at alle elementer som er del av dette nettverket har en påvirkning på en situasjons endelige resultat (Amalvi, 2012). Ingvarthsen forteller Amalvi at et viktig poeng ved forestillingen er å skape nettverksforbindelser mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører for her å observere de mulige forholdene som oppstod (2012).

Her er det interessant å se til intervju Ingvarthsen gjorde med *Manchester International Festival* (2013). Her eksemplifiserer Ingvarthsen hvordan aktantene har agens ved å ta utgangspunkt i et verktøy man bruker i rettsaker for å avleser tiltaltes håndflate for spor av krutt og metall. Ingvarthsen forklarer hvordan verktøyet i seg selv ikke har vært i nærheten av åstedet der den kriminelle handlingen fant sted, men ettersom verktøyet kan avlese spor etter mordvåpenet får det makt til å avgjøre rettsakens utfall (2013). Verktøyets umiddelbare tilstand formes av tilhørende nettverk, sier Ingvarthsen. Dette nettverket vil derfor avgjøre om den tiltalte blir dømt

skyldig eller uskyldig. For som nevnt i eksempelet om ordet og objektet «hatt» i kapittel 3, vil også resultatet formes av et nettverk av miljø, vedlikehold, alder, produksjon osv. (2013). Her kan vi også så til Bleeker og Van der Tuins referanse til hvordan Latour forstår at alt i nettverket er performativt (2014, 234). Her beskriver han hvordan alt i et laboratorium; forskerne, verktøy, støv, mikroorganismer, lys osv. vil være med på å avgjøre et forskningsresultat.

Ingvartsen har derfor vært klar over og arbeidet aktivt med denne form for nymaterialistisk teori i sitt arbeidet med *The Artificial Nature Project*. Her kan vi igjen vise til Amalvis intervju hvor Ingvartsen sier at hun forstår Latour på et teoretisk nivå, men at hun vil finne ut av hvordan spørsmålene han arbeider med kan materialisere seg, og virker innenfor praktiske termer (2012). I denne sammenheng mener Ingvartsen at scenen er et godt rom for å gå inn i spørsmålenes materialitet, forteller Amalvi. Ingvartsen vil altså formulere spørsmålene i praksis, spesifikt ved å produsere det hun kaller gjentagende transformasjoner, samt påvise at det foregår en pågående strømninger mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører (2012).

Disse spørsmålene Ingvartsen her refererer til, kan de forstås som generelle nymaterialistiske spørsmål? Dette utdyper hun ikke i intervjuet med Amalvi, men jeg mener at i lesningen av *The Artificial Nature Project* som et nymaterialistisk verk må man være oppmerksom på de tre konkrete spørsmålene, som Ingvartsen formulerer som utgangspunkt for forestillingen. Dette er spørsmål som tematiserer forholdet mellom menneske og ikke-menneske. Jeg mener at hvis man undersøke disse ved hjelp av aktør-nettverksteori vil man vil kunne ramme inn en forståelse av materiens uavhengige agens og virke, som deretter vil kunne bringe oss nærmere et svar på hvordan forestillingen i seg selv har et materielt uavhengig virke.

En koreografi for aktanten

Det første av de tre spørsmålene Ingvartsen stilte som utgangspunkt for *The Artificial Nature Project* tar utgangspunkt i materiens agens, «What does it mean to make a choreography for materials where human movement is no longer in the centre of attention?» (2012b). Hun svarer på spørsmålet først og fremst ved å fri aktantene fra sine faste roller og konnotasjoner. Hun bytter altså om på rollebeskrivelsene mellom menneske og ikke-menneske. For eksempel er dansernes bevegelser bestemte, innadvendte og direkte mekaniske. Dette forsterkes av deres grå heldekkende drakter som visker ut menneskelig identitet. Danserne kontrasterer dermed aktantenes

levende utrykk, noe som utheves av objektenes gjenskinn i lyset som gir dem både farge og en glitrende effekt. Aktantene fremheves dermed som vitale og ukontrollerbare, mens danserne presenteres som maskinelle og livløse. Dermed settes aktantene i en posisjon hvor de selv driver dramaturgien, og dermed tilegner seg hovedrollen. Likevel avhenger aktantene og aktørene av hverandre, ettersom de konstituerer hverandres handlinger. Materiell agens provoserer dermed til menneskelig handling- og omvendt, som i et «scenisk økosystem» hvor allting og alle bidrar til interaksjon i nettverket. Ingvartsen har dermed aktivt tatt i bruk aktantenes ulike handlingsmønstre og maktforhold, og legger dermed til rette for en koreografi som aktantene selv driver.

The Artificial Nature Project toner dermed ned dansernes agens og fremhever aktantenes. I Ingvartsens neste spørsmål tas denne tråden opp ved å tematisere aktantenes påvirkning på aktørene «How can one address the force of things, materials, objects and matters as something that acts upon humans?» (2012b). Dette sees i hvordan forestillingen består av objekter som sammen former et nettverk som uthever hverandres agens. Eksempelvis fremhever vindmaskinene konfettien og brannteppenes lette og oppsmuldrede materialitet, som videre gir dem mulighet til vokse og bre seg utover rommet samtidig som objektene gjør vindstrømningene taktile og synlige. De ulike materialitetene virker dermed sammen på en måte som skaper overveldende skulpturelle kropper. Gjennom dette nettverket påvirker de materielle kroppene aktørenes virke. Her kan man se tilbake til hvordan Gershon beskriver aktantens fysiske form og nettverks plassering som avgjørende for objektenes handlingskraft (2010, 165). Ingvartsen bruker dermed aktantenes ulike former, handlingsmønstre og maktforhold for å igangsette og opprettholde et konstituerende nettverk der aktantenes agens virker på aktørene. Ingvartsen har dermed iscenesatt de ulike aktantenes handlingskraft slik at de tydelig virker på aktørene.

Ingvartsens siste spørsmål er svært åpent, «What is the relationship between the animate and the inanimate world?» (2012b). Belyst av de to foregående spørsmålenes tematisering av menneskets og ikke-menneskets konstituerende forhold, ser jeg dette spørsmålet som en revurdering av forholdet mellom den levende og ikke-levende verden, her forstått som en symbiotisk helhet i stedet for adskilte entiteter.

Spørsmålene resonnerer nymaterialismens monistiske verdensforståelse, og Latours forståelse av verden som en forening av nettverk. Spørsmålene definerer

dermed *The Artificial Nature Project* som et teoretisk dokument som tenker forholdet mellom menneske og materie på nytt. Man kan derfor forstå *The Artificial Nature Project* som et scenisk mikrokosmos der materie og menneske virker sammen i et konstituerende nettverk. Her oppløses dikotomiene mellom menneskene og ikke-menneskene til fordel for et fokus på bevegelsen mellom dem. Spørsmålenes utgangspunkt i materie som en uavhengig og handlende påvirkningskraft korresponderer derfor med grunnleggende nymaterialistisk teori, og kan sees i sammenheng med Cooles og Frosts problematisering av hvordan man vanligvis har forstått materie som en passiv substans som bare virker i møte med en utvendig kraft (2010, 7). Forestillingen tenker forholdet mellom menneske og materie på nytt, der man forstår materie som en aktiv substans med agens, som virker i seg selv.

Ingvartsen har dermed aktivt arbeidet med forestillingen som et nymaterialistisk nettverk, spesifikt ved å arbeide scenisk med spørsmål omkring menneske og ikke-menneskets konstituerende virke, der materiens agens og uavhengige virke har blitt utforsket, og hvor aktantene ikke bare er konstituerende for aktørenes virke, men faktisk er drivende for koreografien. Dette mener jeg understreker forestillingen som et autonomt teoretisk dokument som tar opp og diskuterer forholdet mellom menneske og ikke-menneske.

Materialets transformative potensiale

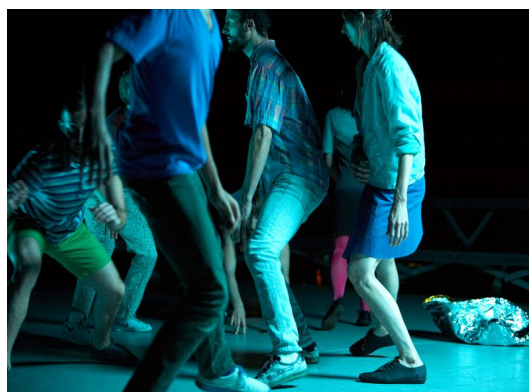
Jeg har kommet frem til at aktørene og aktantene er koreografert i et scenisk nettverk som fremhever materiens agens. Verket er derfor tenkt som uavhengig av kunstneren, men betyr dette at verket faktisk har et uavhengig virke? Ingvartsen har jo lagt til rette for kunstverket, da hun har laget forestillingens grunnleggende struktur og ramme. Så hvor uavhengig kan egentlig materiale være fra kunstneren? For å svare på dette spørsmålet vil jeg først se på hvordan Ingvartsen faktisk arbeider med materiale.

I samtalen med Amalvi uttaler Ingvartsen at en viktig del av arbeidet er å velge riktig materiale, dette er en avgjørelse hun tar på bakgrunn av materiales transformative potensiale (2012). Ingvartsen er derfor ikke interessert i materialenes symbolske og tematiske betydninger, som for eksempel konfettiens assosiasjoner med festlige situasjoner (Amalvi, 2012). I denne sammenheng arbeider hun heller med måten lyd, lys og materialer får eget liv, altså hvordan materie kan fungere som sin egen drivende kraft som både å spre seg utover og arrangere seg selv (Amalvi, 2012). Ingvartsen sier derfor at hun vil arbeide med en type materiale som ikke er en ferdig

funksjonelle ting, men heller er «rå» i den form at de har et fysisk virke som presenteres i masse, vekt, flyt (Amalvi, 2012).

I følge Amalvi tar derfor Ingvartsen utgangspunkt i materiens transformative potensiale, og assosiasjonene materiale kan produsere gjennom måten man manipulerer dem (2012). Koreografien går dermed ut på hvordan man kan organisere elementer i bevegelse, for stadig å skape nye former og relasjoner (Amalvi, 2012). Ingvartsen velger seg derfor materiale som gjennom koreografi kan skaper transformerende assosiasjoner og materielle uttrykk. Materialet transformerer seg derfor ikke i seg selv, det beholder alltid sin egen form, poenget er heller at koreografien transformerer materialet som en helhet. Fokuset ligger derfor ikke på materiale som isolerte objekter, men på hvordan materialene virker sammen og mellom hverandre.

For å se nærmere på hvordan Ingvartsen arbeider med materialets transformative prosesser og assosiasjoner, er det aktuelt å vise til teksten *Giant City and Evaporated Landscapes* (2012).³⁴ Her beskriver Ingvartsen hvordan hun utforsker kontinuerlige bevegelser, strømninger og prosesser i by og naturlandskaper. Fokuset flyttes dermed



11. Ingvartsen, Mette. *Giant City*. Dans. 2009. Fotografert av Tania Kelley.

fra dansernes fysiske kropper, for heller å utforske det immaterielle rommet mellom dem (2012a, 28). For eksempel beskriver hun hvordan forestillingen *Giant City* tok utgangspunkt i byens mennesker, bygninger, biler og parker, og hvordan disse består av immaterielle strømninger som samtaler, tanker, informasjon, luft, bevegelse osv... (2012a, 28).³⁵ På samme måte arbeider *The Artificial Nature Project* med naturlandskaper, økosystem og luftens usynlige strømninger. Luftstrømningene er en vital hovedåre for informasjon og frakter pollen, jord, støv, lukt og lyd mellom mennesker, dyr, planter osv.

³⁴ Teksten omhandler forestillingene *Giant City* (2009) og *Evaporated Landscapes* (2009), de to første i *The Artificial Nature Projects* forestillingsserie. Immaterielle strømninger i urbane landskaper tematiseres i *Giant City*, mens fokuset ligger på immaterialitet i naturlandskaper i resten av forestillingsrekken: *Evaporated Landscapes*, *The Artificial Nature Project* og *The Light Forest* (2010).

³⁵ Man kan se dette i sammenheng med det kunsthistorikerne Roger Rothman og Ian Verstegen sier om at vår tid er det immaterielle arbeids æra (2015, 1). Det leses, skrives og lagres enorme mengder kunnskap på datamaskiner og i nettskyer. Samtidens kommunikasjon strømmer gjennom sosiale medier, bildestrømmer, virtuelle forum og profiler.

For videre å undersøke hva Ingvartsen mener med koreografiens transformative potensiale og måten manipulasjon av materiale skaper nye assosiasjoner, er det gunstig å se til Egerts lesning av *The Artificial Nature Project*. Både Egert og Ingvartsen forstår forestillingen som en kondensering av strømninger som beveger seg gjennom den fysiske verden, altså mellom de materielle og de immaterielle kreftene. Frem til dette punktet har jeg forfulgt spørsmålet om at forestillingen er et uavhengig autonomt virkende verk. Egert tar dette spørsmålet enda et skritt videre og argumenterer for at *The Artificial Nature Project* faktisk ikke er menneskedrevet, men at forestillingen har det han kaller en ikke-menneskelig koreografi. Jeg vil derfor ta utgangspunkt i Egert argumentasjon for å undersøke materialets transformative potensiale og forestillingens uavhengige virke.

En ikke-menneskelig koreografi

Ingvartsens utforskning av hvordan materie kan fungere som sin egen drivende kraft som både å sprer seg utover og arrangerer seg selv. Samt hennes begrep om å utforske de immaterielle rommet mellom de fysiske kroppene, resonnerer med Egerts argumentasjon for at *The Artificial Nature Projects* drives av det han kaller for mangfold av materielle konfigurasjoner, som produseres av det relasjonelle spillet mellom ulike krefter i bevegelse (2016, 72). Egert mener derfor at koreografien er del av en bredere meteorologi, ettersom det ikke tas utgangspunkt i mennesket, men koreografien består av både menneskelige og ikke-menneskelige bevegelser (2016, 72). Hva mener så Egert når han sier at koreografien er ikke-menneskelig, og at forestillingen virker som del av en bredere meteorologi? Her må vi først se på koreografibegrepet. Lepecki definerer koreografi som dansens ramme, oppbygning og struktur (2012, 15). Egert referer selv til Deleuzes koreografidefinisjon for her å forankre sin argumentasjon for at koreografien er ikke-menneskelig;

«Lines of visibility, utterances, lines of force, lines of subjectification, lines of cracking, breaking and ruptures that all intertwine and mix together and some augment the others or elicit others through variations and even mutations of assemblage» (2016, 73).³⁶

Her definerer Deleuze koreografi som en ansamling av linjer eller strømninger, eller som Egert skriver, en ansamling av krefter (2016, 72). Som

³⁶ Se Deleuze, Gilles. 2007. *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975 – 1995*. Redigert av David Lapoujade. Oversatt av Ames Hodges and Mike Taormina. New York: Semiotext(e).

Deleuze mener også Egert at forestillingens koreografi ligger i de transversale bevegelsene mellom menneskelige og ikke-menneskelige kropper (2016, 72). Lepeckis definisjon får ikke ordentlig frem at koreografien er selve bevegelsen av relasjonelle materialiteter. Derimot argumenterer Egert for at koreografien ligger i de umiddelbare relasjonelle møtene mellom menneske og materie på scenen. Han mener at koreografien ikke ligger i hvem eller hvordan forestillingen er satt sammen, men oppstår i sammensetningen av de relasjonelle materialitetene (2016, 72).

Dette må utdypes, for Egert mener faktisk ikke at koreografien fordeler kroppene og objektene, eller at bevegelsen som driver forestillingen er iboende i danserne eller de spesifikke sceneelementene (2016, 72). Derimot mener Egert at koreografien drives av bevegelsene mellom materialitetene, altså mellom myriaden av konfetti­flak, dansere, vindmaskiner osv. (2016, 72). Egert mener derfor at *The Artificial Nature Project* har en ikke-menneskelig koreografi fordi den verken er drevet av danserne eller scenerommets fysiske objekter, men derimot er drevet av den sammenflettet utfoldelsesprosess mellom de ulike hendelsene (2016, 72).

Likevel må det her påpekes at Egerts argumentasjon kan sies å gjelde dans og koreografi på et generelt plan. Ettersom dans gjerne defineres som møtende beve­gelser og kropper. Så hva er det ved *The Artificial Nature Project* som Egert mener definerer koreografien som ikke-menneskelig? Her må man se tilbake på hvordan forestillingen arbeider med materiale som helhetlige transformasjoner. Samt hvordan de drivende bevegelsene mellom mennesker og ikke-mennesker virker i det man kan kalle en symbiotisk form. Her er det interessant å se på hvordan Amalvi mener forestillingen baserer seg på det han kaller ubestemmelighetsprinsippet, det vil si at det er umulig å oppdage årsak og effekt, og derfor kan man heller ikke si hva som fører til en handling, eller hva som er subjekt og objekt (2012).

Det vil si at når en danser kaster et objekt opp i luften, vil objektet transformeres som del av sin større helhet, noe som igjen virker på menneskekroppen som først kastet objektet, osv. (2012c). Her utdypes det hvordan Ingvar­tsen har valgt seg et materiale som forent har et transformativt virke. Materiale virker på danserne, og danseren virker på materiale, noe som skaper kontinuerlig bevegelse uten begynnelse eller slutt. Egert beskriver også at forestillingens beve­gelser verken har et sentrum hvorfra handlingen springer ut, eller en slutt der bevegelsen forsvinner (2016, 72). Denne effekten forsterkes av det som tidligere ble beskrevet som materialets transformative potensiale. Selv små endringer i vindmaskinene og dansernes

bevegelser endrer raskt hastighet, tetthet og utbredelse av konfettien og brannteppenes oppsmuldrede lette form. Satt sammen med lys og lyd oppstår det dermed metamorferende drømmelandskaper som glir mellom de ulike scenariene.

På bakgrunn av Egerts argumentasjon kan man konkludere med at koreografien er ikke-menneskelig, ettersom den både oppstår og drives av de konstituerende bevegelser mellom mennesker og ikke-mennesker. Bevegelser som virker i en symbiotisk form uten tydelig årsak eller effekt. Dette betyr ikke at Ingvarlsen ikke har hatt påvirkning på forestillingen, for det er hun som har laget koreografien, og satt rammene for forestillingens rytme. Poenget er heller at innenfor forestillingens rammer, virker forestillingen som en ikke-menneskelig koreografi. Når koreografien skjer i selve bevegelsen på scenen er det heller ikke relevant at Ingvarlsen har lagt til rette for koreografien, for i det dansen er i gang, så skjer den utenfor hennes kontroll. På denne bakgrunn kan man derfor si at *The Artificial Nature Project* har et autonomt scenisk virke.

Metrologisk lyst

Egert mener derfor at forestillingens ikke-menneskelige koreografien plasserer forestillingen som del av det han kaller en bredere meteorologi (2016, 72). Hvordan er det så forestillingen går utover seg selv som kunstuttrykk for å virke som del av en større naturfilosofisk diskurs? Her er det nærliggende å undersøke Egerts begrep om *meteorologisk lyst* (2016, 78). Egert definerer lystbegrepet ved å knytte det til Deleuze. I kapittel 3 redegjorde jeg for Deleuzes lystbegrep, som her ble beskrevet som en ren produktiv energi som beveger seg gjennom all materialitet. Her kom jeg frem til at lystens materielle strømninger går gjennom mennesker og ikke-mennesker.

Før vi går videre, må vi skille Deleuzes lystbegrep fra Ingvarlsens immaterielle strømninger, for sistnevnte fungerer som en form for kommunikasjonsstrømning, mens lyststrømningene derimot er iboende og drivende i selve materialet. Egert skriver «Desire is something more: it is more than human, and it is moreness of the world. The weather's desire outruns the human subject. The desires choreograph the various movements and forces of the weather» (2016, 78). Egert sammenligner her lysten med en form for kraft eller koreografi i været. Her kan man også vise til hvordan Egert mener at meteorologiens bevegelse ikke er *av* været, men været *er* selve bevegelsen (2016, 71). «There is no desire of weather; the weather is itself desire» skriver Egert (2016, 78). Egert definerer derfor lysten som

meteorologisk ettersom den verken har en fast form eller et endelig mål (2016, 78). På samme måte kan *The Artificial Nature Projects* koreografi kalles for en meteorologisk lyst, for den drives av endeløse fysiske bevegelser som er iboende i forestillingens materialitet.

Lystbegrepet kan dermed brukes for å beskrive hvordan forestillingen arbeider med verdens grunnleggende strømninger og bevegelser i tillegg til at forestillingen knyttes til metaforer rundt vær og natur. Lyst virker dermed over flere overlappende plan i *The Artificial Nature Project*. For det første som en metafor på hvordan lystens materielle strømninger går gjennom mennesker og ikke-mennesker. For det andre et bilde på hvordan været virker gjennom lyst. For det tredje som en konkretisering av hvordan lyst og kunst konstituerer hverandre. I denne sammenheng er det interessant å se tilbake på hvordan Colman mener Deleuze forstår at kunsten fremhever og produsere en annen form for kunnskap, ettersom lysten virker uavhengig fra samfunnets fastsatte kommunikasjonsstrukturer (2010, 16). Lysten og kunstens konstituerende virke kan dermed indikere hvordan forestillingen arbeider som en form for kunnskap.

Egerts begrep om meteorologisk lyst setter derfor forestillingen i en større filosofisk diskurs. Lysten virker ikke bare som en metafor på været, men beskriver også været som en grunnleggende relasjonell del av verden. I tillegg refereres det tilbake til kunstens konstituerende virke med lyst, noe som peker hen mot hvordan kunsten virker som kunnskapsproduksjon. For å se nærmere på disse tematikkene vil jeg undersøke hvordan forestillingen faktisk er del av en større naturfilosofisk diskurs omkring menneskets forhold til vær og natur. I denne sammenheng vil jeg vise til det Ingold kaller for vær-verdener og det Egert kaller for en vær-koreografi.

En vær-koreografi

Her har jeg gått inn på begrepet om meteorologisk lyst, noe som ledet meg inn i en forståelse av lystens virke i været. For se nærmere på *The Artificial Nature Projects* værmetaforer skal jeg derfor sammenligne forestillingen med en spesifikk naturfilosofi som nettopp tar opp, og tenker på nytt forholdet mellom menneske, vær og natur. Det nærliggende å se nærmere på denne form for relasjonelle tankesett, der mennesket og materie inkluderes som del av været virke. Ettersom jeg mener denne form for tankesett gir gjenklang i Ingvartsens argumentasjon for at *The Artificial Nature Projects* hadde en koreografi som ikke var laget for kropper og materie, men

at dansen heller virket forbi menneskene på scenen, i en vær-koreografi (Egert 2016, 72). Det vil si at konfetti, branntepper, lyd og lys ikke virket som et bilde på ulike naturkrefter som virket på mennesket, men derimot at mennesket er aktiv del av værets dynamiske virkefelt.

Det er nettopp denne form for naturforståelse som Egert redegjør for med utgangspunkt i Ingolds begrep om vær-verdener.³⁷ Ifølge Egert forstår Ingold været som mer enn et spesifikt scenario av naturkrefter som utspiller seg i en gitt ramme eller et statisk landskap (2016, 70). I stedet innlemmer Ingold hele landskapet som en del av de værrelaterte bevegelsene. Ingolds strandeksempel kan her gi et klarere bilde hans relasjonelle naturforståelse. En sandstrand blir vanligvis forstått som en fast og støttende plattform, men Ingold mener sanden derimot er en sone for konstante formative og transformative prosesser, bestående av vindens, vannets og steinens relasjonelle spill (Egert 2016, 71). Værformasjonene inkluderer derfor alt fra havets krusninger og muslinger til sandstrandens småsteiner. Egert mener Ingolds poeng er at været er i konstant forandring, med skifter i tidevann, sesong, temperatur, lufttrykk, vindkraft, kondensering, i tillegg til konstant produksjon av nye atmosfæriske intensiteter (2016, 78). I følge Egert forstår derfor Ingold at alt i verden eksisterer som en meteorologi av bevegelser (2016, 70). Hvordan Ingolds inkluderer all materialitet som del av værformasjonene resonnerer med nymaterialismens argumentasjon for at verden er grunnleggende relasjonell.

Det som forener værformasjoner og verdens materialitet er bevegelse. Ifølge Egert mener Ingold at alt er i konstant bevegelse, derfor finnes det heller ikke noe fast materielt landskap fordi alt eksisterer i en konstant endringsprosess (2016, 71). Både menneske og materielle objekter er del av de prosessuelle strømminger, ikke som bevegelse, men som konstante endringsprosesser som går gjennom alt materiale. For eksempel vil steinen i løpet av noen årtusen eroderes bort, og bli til sand, mens menneske på en generasjon går fra å være et spedbarn til å bli gammel, for så å dø og bli til jord. Så alt er en del av en endringsprosess, om enn i forskjellig hastighet.

Poenget er at i dette komplekse spillet mellom krefter så kan man ikke skille mellom objekt og bevegelse. Egert forklarer dette med hvordan man ikke forstår at noen blåser vinden, men heller at vinden er selve den blåsende bevegelsen (2016, 71). Det vil si at ulike entiteter som for eksempel vind, sand, måker og mennesker er uatskillelige fra deres sett med handlinger, som blåsing, skinning, flyving osv. (2016,

³⁷ Oversatt fra engelske *weather-worlds*.

71). Ingold mener derfor at masse alltid eksisterer i en konstant og dynamisk prosess, og derfor har ikke objekter en fast eller endelig form, Egert mener derfor at verden ikke eksistere i perfekt stabilitet, for alt virker i konstant prosess og er i bevegelse (2016, 78).

Egert redegjør for Ingold vær-verdener, da han mener teorien resonnerer i *The Artificial Nature Project*. På denne bakgrunn kan man forstå forestillingen som en konkretisering av teoriens forståelse av været som en relasjonell del av det Egert kaller for verdens formative og transformative prosesser (2016, 72). Forestillingens koreografi i de konstituerende bevegelsen mellom menneske og ikke-menneske kan leses som metafor på vær-handlingens bevegelser, altså lysets stråling, materiens gravitasjon, vindens flyt, strømninger, svingninger osv. Disse konstante prosessuelle bevegelse kan illustreres i hvordan Ingvartsens beskriver at konfettien daler ned mot bakken som snøfnugg, for her å forme sanddyner som blåses opp og virvler rundt i rommet. Sammen med brannteppene formes konfetti til en tornado som sluker danserne. Turbulensen farges rød og former en ildstorm, som slukkes av sølvfarget vann som fosser opp i taket, for så dale ned på danserne (2012b). Man kan derfor forstå forestillingen som et dansekunstnerisk verk som følger væretets rytme. Egert underbygger dette og beskriver forestillingen som en kompleks økologi av bevegelse, en meteorologisk koreografi (2016, 70) Han skriver «This choreography is not a human choreography, nor is it a choreography of objects; it is a choreography of multiple movements. It is an ecology, or even more specifically, a meteorology of dance» (2016, 69).

Forestillingen kan derfor leses både som en metafor på væretes relasjonelle virke i verden, og som en utforskning av væretes konstante og endrende formasjoner. Ser man *The Artificial Nature Project* i sammenheng med denne naturfilosofiske konteksten virker forestillingen som en utforskning av vær og som en refleksjon over en ny måte å forstå natur og mennesket i verden. Hvordan er det så forestillingen virker som en aktiv del av en samtidig diskurs omkring menneskets forhold til natur og en materiell verden? For å undersøke dette må vi se nærmere på samtidens diskurs omkring natur og klima.

Natur og vær og assosiasjoner

The Artificial Nature Project arbeider med en naturforståelse som forener menneskets og naturens virke. Hvordan kan dette relateres til en samtidig verden? Ingvartsen

mener at vi lever i en tid hvor naturkreftene konstant dytter oss mot en revurdering av forholdet mellom mennesker og ikke-mennesker, det levende og det livløse, subjekt og objekt, harmoni og kaos, beskyttelse og trussel (2013b). Denne revurderingen kan kontekstualiseres på bakgrunn av hvordan Egert mener at man frem til dette punktet har forstått været som en utenforliggende kraft som har virket inn på den menneskelige verden (2016, 69). Denne naturforståelse undersøkte vi i kapittel 1 da den ligger til grunn for sublim natur, og i kapittel 3 da den virker som en motsats til Latours forståelse av en grunnleggende relasjonell verden. Naturen blir her forstått som noe diametralt annet, som mennesket ikke kan påvirke, men som virker på menneske.³⁸ Denne «utvendig natur»-forståelsen tar derfor utgangspunkt i at mennesket står på en side og observerer en ustyrlig og vill natur. I kapittel 1 konkluderte jeg med denne estetiske teoriens naturforståelse ikke korresponderte med forestillingens naturuttrykk. Da jeg derimot mener at *The Artificial Nature Project* bearbeider en grunnleggende relasjonell naturforståelse, som ligger nærmere Ingolds vær-verdener enn en sublim naturforståelse. Hvordan knyttes så denne relasjonelle naturforståelsen opp til en samtidig naturdiskurs?

Gjennom historien har vær, natur og miljø vært en grunnleggende tematikk da det har avgjort menneskets virke og eksistens på planeten. Samtidens klimakatastrofer og miljøutfordringer har likevel vært avgjørende for at natur, økologi og miljøvern har blitt et viktig tema på samtidens globale agenda. Verden befinner seg i en krisetilstand. Global oppvarming, klimaendringer og naturkatastrofer truer naturmangfoldet, matproduksjon, helse og infrastrukturer over hele kloden. Aldri før har mennesket hatt en slik enorm påvirkning på miljø, vær og klima.

Endringene som i diskursen omkring menneskets forståelse og forhold til sin naturlige verden kan konkretiseres i begrepet *antropocen*. I *The Posthuman* (2013) beskriver Rosi Braidotti begrepet med som en tid der mennesket utgjør en geologisk avgjørende kraft som påvirker alt liv på jorden (2013, 5).³⁹ Antropocen er ikke et begrep Egert nevner, men jeg mener han utdyper tematikken ved å hevde at været ikke bare er et meteorologisk spørsmål, men faktisk er tett knyttet til politiske,

³⁸ Her må man selvfølgelig se bort det fra religion, tradisjon og ritualer som man trodde kunne påvirke været. Her kan man for eksempel vise til indianernes regndans i det sørvestlige USA.

³⁹ I følge Davis og Turpin var det daværende formann for geologi foreningen i London Stratigrafikommisjon, Jan Zalasiewicz, som initierte diskusjonen omkring begrepets legitimitet som en geologisk betegnelse for vår tid (2015, 4). En slik avgjørelse vil bringe antropocen som det diakronisk skifte i fra den «Holocene» perioden, som har vart i fra sist istid, til vår samtidige «menneske-epoke». Selv om det ikke blitt tatt noen avgjørelse på om man formelt kan kalle vår tid antropocen, har begrepet likevel nådd å markere seg innenfor alle sosialvitenskapene, humaniora og kunstpraksiser (2015, 4).

historiske, økonomiske, økologiske og geologiske spørsmål (2016, 70). Kan man forstå *The Artificial Nature Project* som et uttrykk for en antropocen tid? Egert mener i hvert fall at forestillingen kan relateres til det faktum at man lever i en tid preget av klimakatastrofer og global oppvarming (2016, 69). Først og fremst forstår han forestillingen som en rekke vær-scenarier og katastrofer (2016, 70). For det andre mener han at forestillingen tar opp den pågående diskursen omkring klimaendringer, og derfor er et uttrykk for et bredt skifte i hvordan man forholder seg til natur og kultur, samt menneske og ikke-menneske (2016, 69).

Ingvartsen skriver også at hun er opptatt av naturkatastrofens ekstreme ødeleggende krefter, spesielt i forhold til hvordan katastrofens enorme effekt kunne spores tilbake til menneskelige feil, dårlige sikkerhetstiltak og feilkalkuleringer (2013b). Som eksempel refererer hun til orkanen Katrina, der man allerede visste at Mississippielven var en fare for befolkningen (2013b). I denne sammenheng påpeker Ingvartsen at hun ikke var interessert i å lage en moralistisk forestilling omkring naturens forfall, men at hun var interessert i selve brytningspunktet, hvor tingenes krefter faller vekk fra menneskelig kontroll. Ingvartsens tankesett skaper gjenklang i hvordan Ingold mener at mennesket har et konstituerende virke i møte med natur og værprosesser. For når katastrofen inntreffer, påvirkes både menneske, natur og materie. Dermed blir man tvunget til å akseptere at mennesket verken befinner seg i verden sentrum, eller kan kontrollere naturen. Det nettopp dette øyeblikket Ingvartsen er interessert i, ettersom det er her at forholdet mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører rekonfigureres (2013b).

Ingvartsen snakker her om hvordan både menneske og natur nødvendigvis påvirker utfallet av en naturkatastrofe, for å illustrere dette er det nærliggende å se tilbake på aktør-nettverksteori. Som tidligere nevnt skriver Gershon at Latour mener alt og alle bidrar til måten interaksjon skjer i et nettverket, der både aktører og aktanter er kondensert av nettverksforholdenes ulike relasjoner (2010, 164). Teorien eksemplifiserer dermed hvordan menneske og ikke-menneske konstituerer hverandre i det sceniske nettverket. Der det nettopp er disse bevegelsene, altså de immaterielle strømningene mellom menneskene og materie som leder forestillingen inn i vekselvis dramatiske og fredelige landskaper Dette vil si at hvis man leser forestillingen på bakgrunn av en slik nettverksforståelse kan man dermed lese forestillingen som et destillert katastrofescenarier. *The Artificial Nature Project* viser dermed hvordan menneske og natur konstituerer hverandre, og hvordan de virker i et nettverk der

begges bevegelser vil avgjøre en situasjons endelige resultat. Satt i en større kontekst kan forestillingen derfor virke som en egen filosofisk utforskning av samtidens utfordringer for natur, miljø og geopolitikk.

Kunst som kunnskapsproduksjon

The Artificial Nature Project kan dermed forstås som en materiell refleksjon over menneskets forhold til sin umiddelbare natur i en kompleks samtid preget av klimaendringer og naturkatastrofer. Forestillingen kan både leses på bakgrunn av Latours relasjonelle nettverk og Egerts begrep om en ikke-menneskelig koreografi. Her er også Deleuzes lystbegrep virker over flere overlappende plan i *The Artificial Nature Project*. Forestillingen bruker aktivt koreografi for å mane frem strømninger som resonnerer været kontinuerlige endringer. Det er dermed selve bevegelsene mellom menneskene og ikke-menneskene som avgjør om forestillingen går inn i kaotiske eller fredelige naturscenarioer. Været presenteres ikke her som en utvendig kraft som kommer inn i den menneskelige verden, men som en grunnleggende relasjonell del av menneske. I denne sammenheng oppløser forestillingen dualismene mellom natur og menneske, der materie, natur og menneske er en aktive deler av hverandre.

Kan man så kalle *The Artificial Nature Projects* materiell refleksjon over vær, natur og menneske form for kunnskap? For å svare på dette er det nærliggende å se tilbake på Boutets artikkel der hun argumenterer for at kunsten er en metafor på menneskets væren i verden. Som nevnt tar argumentasjonen hennes utgangspunkt i Batesons teori om at man kan vite noe om verden, på bakgrunn av at menneskets sanselige apparat er en refleksjon av naturen (2013, 31). Ifølge Boutet er ikke verden og sinnet adskilt, men derimot virker de om hverandre, og derfor er også formen på vår tenkning metaforisk relatert til formen på verden (2013, 31). Likevel vil dette bety at man alltid vil være både den som betrakter, og den som blir betraktet. Dette underbygger Ingold i *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and description*. Her argumenterer han for at mennesket alltid vil virke i prosesser som former essensen av vår verdenspersepsjon, og man vil alltid være del av verden man prøver å forstå (118, 2011). Hvordan skal man så kunne vite noe om verden, når man selv står i midt den?

Ifølge Boutet hevder Bateson at man kan forstå verden fordi man er en del av den. Ingold gir sin egen formulering av dette, og skriver at man er en del av

verdensformasjonens dynamiske prosesser (118, 2011). Han hevder derfor at man bare kan forstå verden ved å se til verdensformasjonens dynamiske prosesser, altså ved å studere forholdene mellom overflate, substans og medium (118, 2011). Tidligere i teksten så vi hvordan Ingold selv studerte disse prosessene i forholdet mellom natur, menneske og materiens symbiotiske virke. Hvordan er det så *The Artificial Nature Project* studerer disse dynamiske prosessene som sin egen form for materiell kunnskapsproduksjon?

The Artificial Nature Project kan forstås som sin egen studie av verdensformasjonens dynamiske prosesser. Som grunnlag for denne påstanden kan man vise til Barrett, som mener at kunsten har det hun kaller for polyvalent stil, ettersom den åpner opp for nye horisonter av mening ved å ta snarveier forbi aksepterte koder og måtene å se verden (2013, 66). *The Artificial Nature Project* går dermed forbi språklig kommunikasjon og utforsker natur og verdensformasjonenes dynamiske virke. Forestillingen er derfor en materiell utforskning av forholdene mellom overflate, substans og prosess. Bleeker og Van der Tuin mener at tradisjonell naturvitenskapelig praksis ikke registrerer denne materielle, ikke-språklige delen av verden (2014, 234). Det er nettopp i denne sammenheng at *The Artificial Nature Project* virker som en refleksjon over hvordan mennesket forstår og er i en materiell verden. Kort sagt er forestillingen en materiell refleksjon over menneskets forhold til sine fysiske omgivelser og miljø. En forståelse av verket på bakgrunn av dets egne fysiske premisser vil derfor åpne verket som en dynamisk kunnskapsproduksjon.

The Artificial Nature Project virker derfor ikke i språket, men i sin materialitet. Verket arbeider derfor i en forståelse som språket ikke når å beskrive eller symbolisere. Derimot kommuniseres forestillingens materielle refleksjon gjennom affekt. Her kan vi se tilbake til kapittel 3 hvor Barrett argumenterer for at kunsten møter mennesket gjennom affekt, altså en fysisk sanselig opplevelse (2013, 65). Affekten virker dermed som en form for materiell kunnskap som sier noe om hvordan mennesket forstår verden og vårt forhold til natur. For som Barrett sier er affekt kunnskap, bare annerledes kodet (2013, 66). Affekt som kunnskap kan sees i sammenheng med hvordan Boutet mener at det å tenke gjennom materiale ikke er en tankeprosess hvor man finner svar på spørsmål, men at man heller kontemplerer og opplever situasjoner, følelseskomplekser og måter å være (2013, 30).

Det må likevel påpekes at forestillingen bevegelser og dramatiske assosiasjoner til naturopplevelser og katastrofer, ikke maner frem en fredelig

naturkontemplasjon. Forestillingen kan derfor ikke bare kalles en fornemmelse, for den beveger seg mot en fysisk sanselig opplevelse. Materialiteten i forestillingen pisker mot danserne på scenen, slik at bølgebrus, i form av konfetti, drypper over på publikum. *The Artificial Nature Project* er ikke bare et bilde på mennesket og natur, men er en performativ materiell iscenesettelse i tid og rom. Forestillingen er derfor ikke bare performativ i sin affekt, slik som vi så i det kunsthistoriske kapittelet. Den er også performativt i form av å være en danseforestilling.

I denne sammenheng er det interessant å se tilbake på Bleeker og Van der Tuin som argumenterer for at vitenskapelig arbeid er bygget på performativitet. Her mener jeg ikke at forestillingen er et vitenskapelig arbeid. Poenget er heller at det er interessant å sammenligne hvordan Gershon skriver at vitenskapelig arbeid observerer et forskningsmateriales handlingsmønster (2012, 166). Forestillingen arbeider i symbiosen, det konstituerende virke mellom menneske og natur, dette kan sees i sammenheng med hvordan Latour i forskningsarbeid registrerer forholdet mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører (2014, 234). *The Artificial Nature Project* kan på samme måte sees som en utforskning av et generelt tankesett i samtiden. Bare at i stedet for å registrere det som noe språklig, så bearbeider forestillingen det materielt.

På tross av det jeg har redegjort for om Ingvartsens tanker rundt *The Artificial Nature Project*, så er ikke forestillingen en ren visualisering av kunstnerens naturforståelse. For ser man til Boutet er kunsten en form for dype strukturer i menneskesinnet, altså uttrykk for generelle tankeformer, måter å være, erfaringsformer og psykens former (2013, 33). På bakgrunn av en slik forståelse er *The Artificial Nature Project* heller en metafor på menneskets måter å være i verden. Forestillingen fungerer dermed som en inkarnert metafor både på en verden i endring og menneskets refleksjon over denne endringen. Dermed blir forestillingen del av en større filosofisk diskurs. Forestillingen arbeider dermed med form for dype strukturer og tankesett i samfunnet.

I denne sammenheng kan *The Artificial Nature Project* forstås som en form for kritisk tekning med utgangspunkt i verdens miljøproblematikk, og hvordan man forstår den. For jeg forstår *The Artificial Nature Project* er en inngang til vår umiddelbare virkelighet, og utforskning av hvordan mennesket er komplett avhengig av og infiltrert i sine naturlige, materielle og organiske nettverk. Forestillingen kan si noe utenfor seg selv som et estetisk dansekunstnerisk verk for å si noe om vår

samtidige verden, og oppfordre til videre refleksjon. Forestillingen uttrykker dermed verdens dynamiske og prosessuelle virke. Derfor kan den også gå forbi språklig kommunikasjon for gjennom affekt og sansning aktivt gå inn og utforske verdens bevegelige, ulogiske og ufullstendige tilstander.

Her har jeg sett på hvordan *The Artificial Nature Project* arbeider i relasjonene mellom menneske og natur. Der alle entitetene virker som del av, og i relasjon til hverandre. I neste kapittel skal jeg ta for meg *Seizure* som jeg mener tar opp mange av de samme spørsmålene som har blitt tematisert i dette kapittelet. En viktig forskjell er likevel *Seizure* spesifikt går inn i og arbeider i relasjonen mellom en kunstnerisk og vitenskapelig kunnskapsproduksjon. I det neste kapittel vil jeg derfor undersøke hvordan *Seizure* bruker et naturvitenskapelig utgangspunkt for å skape et storslått kjemisk eksperiment som grunnlag for eksperimentell tanke og diskurs.

KAPITTEL 5 / *Seizure* – en overtagelse i kobbersulfat

Seizure er en kjemisk overtagelse, der skarpe blå krystaller har tatt over den grå betongleiligheten. Som Harvie formulerer det «*Seizure* turned this former home into a decidedly unhomey giant blue-toothed maw» (2011, 115). Trivelli beskriver *Seizure* som en fysisk okkupasjon, en kjemisk overtagelse hvor det ikke-rasjonelle og det ikke-menneskelige har fortært sin egen vert (2011, 12). *Seizure* former dermed et minne av det voldelige møtet mellom uorganisk kjemi og et hjem i betong. Som i form av å være et kunstverk, og i møte med mennesker, sakte blir slitt ned til kjemisk blå veske.

I kapittel 2 redegjorde jeg først for verkets resepsjonshistorie som sosialpolitisk verk, en lesning som låste *Seizure* som del av det kapitalistiske kunstmarkedet. Med mål om å åpne opp verket leste jeg det på bakgrunn av nærliggende estetisk teori, spesifikt Bishops formulering av minimalisme. Som i *The Artificial Nature Project* var ikke disse teoriene tilstrekkelig for å fremheve og utforske verkets grunnleggende materielle virke. Løsningen ble Trivellis argumentasjon for en materiell verksforståelse av *Seizure*, da hun her åpnet verket som en performativ interaksjon og destruksjon. Trivelli la dermed grunnlaget for en nymaterialistisk kunstforståelse, og i dette kapittelet skal jeg gå videre inn i denne forståelsen og lese *Seizure* som et materielt utforskende prosjekt.

Seizures lesning vil virke parallelt med *The Artificial Nature Project*, da kunstverkene løfter fram mange av de samme tematikkene omkring materie, natur og menneske. En grunnleggende forskjell er som sagt at *The Artificial Nature Project*, virker som et teoretisk dokument i tid, mens *Seizure* virker som et teoretisk dokument i rom. Forestillingen virker i konstante møtende bevegelser mellom mennesker og ikke-mennesker. Dette skaper metaforer om vær, som en refleksjon over menneskets forhold til naturen. Til kontrast er *Seizure* en statisk installasjon, hvor mennesket er fjernet fra kunstprosessen. I dette kapittelet vil fokuset derfor ikke ligge på forholdet mellom materie og menneske, men på materie i seg selv, som verkets konseptuelle kjerne. Her vil jeg derfor spørre meg hva det vil si at *Seizures grunnleggende virkefelt ligger i verkets materialitet, hva vil det si at dette er et autogenerativt verk? Hvilken betydning har krystallene for denne selvgenererende effekten?*

Kapittelet vil begynne med å undersøke verkets materielle utgangspunkt. Spesifikt på bakgrunn av hvordan både kunstner og kunstkritikere påstår at *Seizure* virker som en autonom og selvskapende materialitet. Her skal jeg skal derfor undersøke hvordan man kan forstå at kunstverket har «skapt seg selv» og hvordan man kan forstå at det ligger en agens i *Seizure* som materielt kunstverk. Deretter vil jeg spesifikt ta for meg hvordan denne materialiteten virker ved å se på verkets form og farge. Jeg vil fortsette kapittelet ved å undersøke verkets performativitet, både som et møte mellom materie, publikum og kunstner, men også som en performativ kjemisk overtagelse. Her er det interessant å undersøke hvordan *Seizure* kan fungere som en bro mellom vitenskapelig og kunstnerisk praksis. Dette vil også knytte kunstverket opp mot sin egen teoretiske og metaforiske dybde. Det er dette som vil legge grunnlag for en forståelse av verket som et eget teoretisk tenkende dokument. Kapitelet vil derfor avsluttes med å vise et eksempel på hvordan man kan bruke og forstå verket som sitt eget tenkende dokument.

Autogenerativt materiale

«Autogenerativ» beskriver kunstkritiker J.J. Charlesworth som den røde tråden i Hiorns virke (2008). Dette oversetter jeg som *selvgenererende*, men videre vil jeg bruke begrepet autogenerativ. Charlesworth hevder at en sentral tematikk ved Hiorns arbeider er at verkene skaper seg selv, de er altså selvprodusert heller enn produsert av kunstneren selv. Dette implisere at agensen ligger i kunstverket eller materiale, noe som resonnerer i nymaterialistisk teori. Coole og Frost mener at en grunnleggende

nymaterialistisk tanke er at materie er aktivt, selvskapende, produktivt og uforutsigbart. Materie konstituerer noe mer enn «ren» masse, man kan kalle dette en type essens, kraft, vitalitet eller rasjonalitet (2010, 9).

Charlesworth påstår at *Seizure* har et autogenerativt virke, men hvordan kan verket være autogenerativt når *Seizure* er en statisk leilighet dekket av kompakte krystaller? Som vi så i kapittel 2 virker *Seizure* både som konstruksjon og destruksjon. Disse prosessene foregår over lenger tid, så selv om de er en avgjørende del av verket, opplever man likevel *Seizure* i sin statiske form. Dette står i kontrast til *The Artificial Nature Projects* umiddelbare og kraftige bevegelser. Kanskje man må vinkle *Seizures* nymaterialistiske lesning på en annen måte enn *The Artificial Nature Project*? I stedet for å lese *Seizure* som et nettverk av strømninger, bevegelse og mellomrom, hvor menneskelige og ikke-menneskelige kropper møtes, skal dette kapitlet fokusere spesifikt på verkets grunnleggende materielle virke.

Her starter jeg med å undersøke hva Charlesworth mener med at *Seizure* er et autogenerativt verk (2008). Skal man lage et kunstverk som skaper seg selv, må materiale ha en form for uavhengig skapelsesprosess, og ifølge Hiorns er nettopp materialvalg en avgjørende del av hans kunstneriske prosess (2008). Materiale må ha en autonomi, og *i seg selv* kunne skape et eget objekt, skriver Hiorns (2008). Dette minner om Ingvartsens argumentasjon for at hun velger et materiale som har et transformativt potensiale, altså et materie som fungerer som sin egen drivende kraft som både å sprer seg utover og arrangere seg selv (Amalvi, 2012). Hiorns tar likevel dette et steg videre, for mens Ingvartsen fortsatt må koreograferer materiale for å fremheve dets autonomi, så velger han et materialer som i størst mulig grad tar ham ut fra den skapende kunstprosessen. Hiorns intervensjoner derfor minst mulig. I denne sammenheng har han arbeidet med materialer som ild, skum og krystaller. Ifølge Charlesworth fremhever Hiorns materialenes autogenerative virke ved aktivt å bruke avstand fra den materielle prosessen, og derfor er også avstand et avgjørende virkemiddel i kunstprosessen (2008).

Hvordan Hiorns tar avstand til kunstprosessen, for deretter å skrive sin signatur på verket, er noe Trivelli sammenligner med Marcel Duchamps «readymades», hvor kunstnerens håndverksbidrag til verket er hans signatur (2011, 6). Trivelli mener at Hiorns agens ligger i å igangsette kunstverket, ved å pumpe kobbersulfatløsning inn i leiligheten, samt være vitne til dette, i den avventende prosessen hvor han lar den kjemisk prosess ta over (2011, 6). *Seizure* har dette som et

likhetstrekk med Duchamps «readymades». Her må det likevel påpekes at *Seizure* ikke nødvendigvis er en utvikling av konseptkunsten slik vi kjenner den fra Duchamp og mange av 1960-tallets konseptuelle strategier. Det er noen grunnleggende forskjeller mellom *Seizure* og Duchamps «readymades», som her legger grunnlag for hvorfor det er rimelig å lese *Seizure* som et nymaterialistisk dokument.

For eksempel *Fontene* (1917) var utformet som en kritikk av kunstinstusjonen. Det utstilte pissetoilet virket innenfor en konseptuell og idebasert kunstforståelse. Som nevnt i innledningen forstår mange former for konseptkunsten kunstverket som tenkning, og handler ofte om å få betrakteren til å tenke med utgangspunkt i et fenomen eller et problem. Her er det ideen som utgjorde verket, og derfor er det avgjørende at verket møtes av et subjekt som fullfører ideen. I *Fontene* settes det dermed i gang en fortolkningsprosess mellom subjekt og kunstobjekt. Det er her det ligger en grunnleggende forskjell i hvordan man forstår *Fontene* og *Seizure*. Det igangsettes nemlig også en fortolkningsprosess i *Seizure*, men ikke bare i subjektet, også i kunstobjektet. *Seizures* virkefelt kontrasterer dermed mange konseptuelle kunstprosjekter som er fortolkningsmessig åpne, og kan stilles ut i ulik form fra gang til gang. Eksempelvis kan man si at *Fontenes* form defineres av ideen om en flytende fortolkningsprosess mellom subjekt og kunstobjekt. *Seizure* får derimot ikke sin form i et forhold mellom subjekt og objekt, men får sin



12. Duchamp, Marcel. *Fontene*.
Installasjon. 1917.

form på bakgrunn av sin egen materialitet, altså verkes autogenerative virke. Det er derfor heller de indre materielle endringer som virker inn på, og faktisk endrer verket, uavhengig av hva en møtende tilskuer tenker eller fortolker. Kunstverket gis dermed form av sin egen agens, og dermed er det ikke bare en menneskelig agens, i form av kunster, kurator, betrakter, galleri-eier osv. som avgjør kunstens materialitet og bestanddeler, men en form for indre vilje i verket selv.

Det vil si at i motsetning til Duchamp som utstiller et ferdigprodusert pissetoilet, så består *Seizure* av en materiell prosess. Duchamp vet dermed hva han får, men Hiorns rår derimot ikke over *Seizures* endelige resultat. Hiorns var ikke del av selve den skapende prosessen, han bare tilrettela for krystallenes materielle prosesser med mål om at de skulle vokse, og bli et verk som kunne eksistere uavhengig fra ham.

Likevel kunne han ikke vite om kjemien fungerte slik han hadde planlagt. For krystallisering av en hel leilighet avhenger like mye av kunstner som kobbersulfatet, da dette er en enormt tidkrevende og ustabil prosess. Det må introduseres riktig type kjemikaler, isolert i riktig miljø over passende mengde tid. Deretter blir krystallene igjen ødelagt av mennesket. Verket handler dermed om denne prosessen, altså det fysiske og materielle møte mellom betong, kobbersulfat og menneskekropper.

Hiorns agens ligger derfor i hans tilrettelegging, og deretter hans appropriasjon av verket, men verkets indre virkefelt ligger i selve materialiteten. Dette vil ikke si at verket ikke virker gjennom en form for konseptuell tilnærming. For som innledningsvis nevnt kan en nymaterialistisk kunstforståelse leses som en ny form for konseptkunst. Poenget er likevel at denne form for teori har en helt annen forståelse av tenkning. Her forstås også tenkning som en refleksjon som foregår i selve materialet, og ikke bare som abstrakte prosesser som foregår i subjektet ovenfor et objekt. Konseptkunst som tar utgangspunkt i subjektets fortolkningsprosess er derfor ikke tilstrekkelig for å undersøke *Seizures* aktive og materielle prosesser. Noe som derimot fremheves av nymaterialismens ide om at materie har agens og et aktivt virke. Videre skal jeg derfor ta med meg teorien for å se nærmere verkets autogenerative materielle prosess.

Tilrettelegging eller selvproduksjon?

Seizures autonome virke ligger de materielle i prosessene, både i seg selv og i møte med andre former for materialitet. Derfor må jeg korrigere det jeg tidligere skrev om at *Seizures* materiale ikke hadde den samme uavhengige agensen som man ser i *The Artificial Nature Projects* umiddelbare og kraftige bevegelser. Ettersom *Seizures* konstruksjon og destruksjon skjedde over såpass lang tid at man som tilskuer bare opplevde verket i sin statiske form. Skal man forstå *Seizure* som et nymaterialistisk dokument er det gunstig å forstå verket i sin helhet, både i tid og i rom. På denne bakgrunn virker *Seizure* derfor som et kunstverk med minst like mye agens og kraft som *The Artificial Nature Project*, på tross av at bevegelsen skjer i forskjellige hastigheter. For å eksemplifisere dette kan vi se tilbake på hvordan Ingold mener at alt er materielle prosesser som utfolder seg over forskjellige tidsløp.

Hvis *Seizure* dermed virker som sin egen materielle prosess, som kunstneren i tillegg tar aktivt avstand til, hva er så egentlig Hiorns rolle som kunstner? Som sagt vil Hiorns gi kunstverket rom for at det kunne skape seg selv. I denne sammenheng

kan man spørre seg hvor mye avstand en kunstner egentlig kan ta fra kunstverket. Her kan vi igjen se tilbake på kapittel 4, hvor dette samme spørsmålet ble stilt i sammenheng med Egerts forståelse av *The Artificial Nature Project* som en ikke-menneskelig koreografi. Hvordan kunne forestillingen være ikke-menneskelig når Ingvartsen laget koreografien? Her kom jeg frem til at det ikke spilte noen ingen rolle hvem som la til rette for koreografien, da Egert definerte den som selve de relasjonelle bevegelsene som oppstod mellom materialitetene på scenen (2016, 72). På samme måte igangsatte og tilrettela Hiorns for kunstprosessen, for deretter å følge opp og kontrollere kunstverkets endelige resultat. I tillegg åpnet han opp døren til kunstverket, noe som dermed startet en destruksjonsprosess som kunstpublikumet fortsatte.⁴⁰ *Seizure* er likevel ikke en koreografert danseforestilling, så hvordan er det *vSeizure* virker som et autogenerativt kunstverk når Hiorns tilrettela både for kunstproduksjonen og destruksjonen?

Dette samme spørsmålet ble Hiorns også stilt i et intervju med James Lingwood. Her svarer Hiorns at han selvfølgelig forutsatte en rekke egenskaper og ønsker for det endelige kunstverket, og han aldri har ment å forholde seg uvitende til kunstprosessen (2008). For med begrepet autogenerativt mener ikke Hiorns at *Seizure* skapte seg selv helt utenfor hans påvirkning. Poenget hans var heller å sette sammen en grunnleggende struktur, som av seg selv kunne vokse til å bli en uventet «annen» (2008). Hiorns ville her unngå å pålegge kunstverk og prosess en endelig fastsatt mening og derfor ville han arbeide med verket på dets egne premisser, altså som en dynamisk prosess (2008).

Hiorns sier derfor at han tilrettelegger for materiens utvikling på bakgrunn av verkets egne interne struktur, men det viktigste arbeidet skjer i selve materiale (2008). Hiorns tar det derfor enda lengere enn *The Artificial Nature Project*, der materialet alltid beholder sin egen form som isolert objekt, men gjennom koreografien transformeres som del av en større helhet. *Seizure* vokser og transformeres i sin egen materialitet. *Seizure* er derfor autogenerativ både i sin selvproduserende materialitet. Samt i sitt virke som kunstverk, ettersom Hiorns unngår å plassere verket i en spesifikk tolkningsmodell, men legger til rette for verket som en dynamisk og materiell prosess. Videre er det nærliggende å undersøke *Seizures* grunnleggende materialitet, altså dets form og farge.

⁴⁰ Et kunstverk må ikke nødvendigvis presenteres for et publikum, det finnes flere eksempler hvor konseptet går ut på at kunstverket forblir usett. Spor av verket som lyd, lukt, bilder eller konsept utgjør verket. Et eksempler kan sees i Vito Acconcis *Seedbed* (1972).

Fargen blå

Kobbersulfatet har forvandlet den grå betongleiligheten til en knallblå hule. Blåfargen er det første som møter øynene i det man trer inn i *Seizure*, noe som gir rommet en form for mystisk nærvær. Hiorns forteller om denne stemningen i et intervju med *The Guardian*. Her mener han at *Seizure* hadde en merkelig effekt på besøkende. Verket hadde ikke en egentlig spirituell dimensjon, men likevel kom det regelmessig bønnegrupper for å be, mens andre spurte om de kunne ha samleie i kunstverket, skriver Maev Kennedy (2016). Jeg mener fargen er en viktig bidragsyter til denne effekten, eller denne formen for nærvær. For å undersøke hvordan fargen blå kan ha et autogenerativt virke og skape en tilstedeværelse, er det interessant å vise til Yves Kleins monokrome bilder. I *Centre Pompidous* utstillingsskriv for *Body, Colour, Immaterial* (2006 - 2007) forteller Vanessa Morisset at Klein mente at bildene hans var impregnert med «noe immaterielt annet», og at det var dette som gjorde dem til kunstverk (2006). For å forstå hvordan Klein opplevde farge siterer hun ham «There are three basic colours in the monochrome painting, and for me, it is an explanatory principle of the world» (2006). Klein satte dermed opplevelsen av farge i en metafysisk sammenheng. Kan Kleins forståelse av fargens immaterielle «noe», skape en forståelse av *Seizures* blå autogenerative virke?⁴¹



13. Klein, Yves. *IKB 79*. Maling på lerret. 1957.

For å utbrodere en slik forståelse av *Seizures* blåfarge, kan man se til minimalistisk kunstteori. Som nevnt i det kunsthistoriske kapittelet vil Bishops redegjørelse for minimalistisk teori lese den monokrome blåfargen som en materiell tilstedeværelse, ettersom fargen griper utover og innhyller både tilskuer og rom. Som tilskuer blir man dermed klar over seg selv og sin kropp i møte med den blå transcenderende fargen. I kapittel 2 hevdet jeg likevel at *Seizure* arbeider forbi minimalistisk teori. For Bishops minimalismeforståelse mener at materialitetens

⁴¹ Det kan også nevnes at det er klare paralleller mellom Hiorns og Kleins materialvalg. Begge arbeider med ulike materialers kvaliteter, Hiorns har i denne sammenheng brukt ild og skum. Klein har blant annet brukt vann og vind i *Cosmogonies* (1960) og «malte» med ild i *Peintures de feu* (1961) (Morisset 2006).

virkefeltet ferdigstilles i møte med subjektets kropp, i motsetning til *Seizure* der virkefeltet ligger i selve materialiteten. På samme måte virker fargen på ulikt vis i *Seizure* og i Kleins blå malerier, som eksemplifisert i figur 12. *IKB 79* (1957). Klein legger pigment på et lerret, og deretter må subjektet oppleve verket for å ferdigstille kunstverket. I motsetning til *Seizures* blåfarge, som ikke er malt på, men er iboende i krystallene. Blåfargen genererer her seg selv, og er en aktiv del av verkets materialitet. På lik linje med krystallene er derfor blåfargen autogenerativ.

Jeg mener derfor at *Seizure* blåfarge arbeider med en annen form for materialitet enn Kleins monokrome bilder. For selv om *Seizures* blåfargen kan ha et immaterielle «noe» i seg som en form for effekt, er blåfargen likevel ikke noe som har blitt lagt på kunstverket for å alene skape denne effekten. Hiorns hadde selvfølgelig planlagt blåfargen, ettersom han som bruke kobbersulfat som han visste ville bli blå krystaller. Dette er likevel ikke kunstverkets hovedpoeng, eller hele verkets effekt. Derfor posisjoneres heller ikke betrakteren som en passiv komplementerende kvasireligiøs skikkelse foran et objekt, men involveres både åndelig, konseptuelt og fysisk, i en form for materialitet og tekning.

Fargens autogenerative virke tematiseres av Diana Coole i *The Inertia of Matter and Generativity of Flesh* (2010). Coole mener at farge har uavhengig materiell tilstedeværelse. I denne sammenheng henviser hun til den franske filosofien Maurice Merleau-Ponty, som mener farge har en enestående egenskap til å bryte seg forbi objekters form og mening, og derfor viser farge den umiddelbare virkeligheten (2010, 105).⁴² Farge er derfor en grunnleggende del av den naturvitenskapelige verden, i tillegg til at den også er non-figurativt. Man kan tildele farger symbolikk, men farge er ikke knyttet til fastsatte meninger og symbol på samme måte som figurative objekter. Farge virker dermed i seg selv, utenfor objektive rammer, skriver Coole, og det er nettopp derfor farge også møter subjektet på dets egne premisser (2010, 105). Nymaterialismen fremhever dermed farge som en iboende materialitet, og er et eget umiddelbart visuelle virke, fri fra form og mening.

Hva skjer så i *Seizures* blåfarge? Fargen forsterker krystallenes innhyllende opplevelse som griper inn over mennesket. Denne foruroligende opplevelsen kan henvise tilbake til hvordan sterke blåfarge i naturen advarer om gift eller fare, som for

⁴² Merleau-Ponty er ikke en nymaterialistisk teoretiker, men Coole bruker hans argumentasjon som del av hennes egen nymaterialistiske argumentasjon.

eksempel den blå pilgiftfrosken eller den blå mauren *Diamminae*.⁴³ Fargen refererer dermed tilbake til sitt kjemiske og giftige utgangspunkt som kobbersulfatløsning. Den blå fargen refererer dermed til egen handling, altså den giftige overtagelsen av leiligheten, hvor kjemien spiste seg inn i betongen. Trivelli illustrere denne overtagelsen hvor kobbersulfatets kjemiske agenter på fysisk, voldelig og uhyggelig vis infiltrerte og gjenerobret det menneskelige rommet (2011, 12). Fargen blå refererer dermed til seg selv som en materialitet med agens, noe som bringer oss videre til *Seizures* autogenerative form, krystallenes fysiske overtagelse.

Krystallformen

De blå krystallenes refererer dermed tilbake til selve krystalliseringsprosessen som fysisk transformerte leilighetens form, farge og tekstur. Materiens transformative prosess er en avgjørende del av *Seizures* virkefelt. For siden Hiorns har krystallisert et rom for menneskelig liv og hverdag, så skapes det en dissonans mellom det som en gang var en bolig, og det som nå er en ulevelig hule. Hvordan er det så krystalliseringsprosessen virker? Prosessen transformerer både området hvor løsningen blir introdusert, samtidig som det også er en egen kjemisk transformasjon. Dette hevder Charlesworth som beskriver kobbersulfat som særegent, da det er et uorganisk materiale som starter sin egen krystallisering (2008) «[T]he process of crystallisation is one of resolution; it is what happens when the internal chemical instability of the copper sulphate solution resolves itself through the formation of crystal» (2008). Prosessen starter dermed i kobbersulfatet for å løse en indre kjemisk ustabilitet, og dermed stabilisere seg selv.

Krystaller har derfor et særegent autogenerativt virke, ettersom krystalliseringsprosessen igangsettes av løsningens egne iboende molekyler. Charlesworth beskriver at krystalliseringens interne prosess skiller seg fra andre organiske og uorganiske prosesser som eksempelvis mugg og rust (2008). Han beskriver hvordan disse prosessene må igangsettes av en energi eller substans utenfor dem selv, i mugg og rust sitt tilfelle må dette skje gjennom eksterne faktorer som oksygen og vann, eller en biologiske organismes forfall (2008). Dette motsetter seg en krystalliseringsprosess som Charlesworth mener har sin egen genetiske struktur, og derfor har et særegent autonomt virke (2008). Hiorns mener derfor at kobbersulfatet er sin egen «ting», da den igangsettes av kjemiens egne interne komponenter (2008).

⁴³ *Diamminae* er det latinske navnet for det engelske *blue ant*.

Charlesworth beskriver derfor krystalliseringsprosessen som det reneste uttrykket for en materiell og selvstendig produksjon (2008). Kobbersulfatet har dermed et autogenerativt virke i sin overgang fra et flytende løsningsstadium til fast krystallstadium. Både farge og krystalliseringsprosessen er iboende i materiale, hvor de både produserer og virker i seg selv. *Seizure* er rett og slett en materiell overtagelse, eller en transformativ overgang, noe som også resonnerer i verkets tittel. Et par av ordene som Herbert Svenkerud oversetter verbet «seizure» med i *Cappelens engelsk-norske ordbok* er «pågrepelse», «bemektigelse», «anfall», «beslagleggelse» og «konfiskering» (1006, 1988). Verbet indikerer derfor at noe gripes eller blir overtatt av noe annet. Man får derfor assosiasjoner til at noe eller noen fysisk blir overmannet, overtatt eller grepet. Dette resonnerer i Trivellis beskrivelse av *Seizure* som et møte mellom leilighetens rasjonelle, arkitektoniske og harde struktur, overtatt av den irrasjonelle, flytende, mystiske og uforutsigbare kjemi (2011, 12). Verkets autogenerative virke ligger derfor både i krystallenes egenproduksjon, men også i kobbersulfatets voldelige overtagelse og forvandling av leilighetens materialitet og virke som leilighet. *Seizure* er derfor en materiell overtagelse.

Et performativt kjemisk eksperiment

Seizures materielle overtagelse er performativ, men på en annen måte enn *The Artificial Nature Project* som er et performativt verk. *Seizure* er en installasjon og skaper ikke et like tydelig og umiddelbart nettverk som *The Artificial Nature Project*. Som tidligere nevnt skjer *Seizures* materielle interaksjonen som en sakte erosjon, i motsetning til *The Artificial Nature Project* hvor interaksjonen er voldsom og momentan. Likevel er *Seizure* performativ, spesifikt i det Trivelli kaller for et performativt destruktivt møte mellom kunstner, kunstverk og publikum (2011, 5). *Seizure* er en overgang fra bolig til krystallhule, og som kunstverk refererer den tilbake til denne overgangen, samtidig som den blir nedtråkket og ødelagt av kunstpublikum. *Seizures* materielle overtagelse, altså den fysiske ødeleggelsen, og den metaforiske referansen tilbake på denne overtagelsen, er nettopp det som gjør verket performativt. *Perform* indikerer en handling som går fra et stadium til et annet, eller det Barrett ville kalt for den flytende bevegelse gjennom kunstverk og tilskuer (2013, 66). *Seizure* er derfor performativt da verket er en aktiv og kreativ produksjon og interaksjon mellom kunstner, verkets materielle prosess, og tilskuerens meningsskapelse.

Seizure virker forbi sin performative produksjon og destruksjon, og sier noe utenfor seg selv, som en materiell form for kunnskapsproduksjon. Nymaterialistisk teori fremhever nettopp verkets virke som teoretisk dokument. Her kan jeg igjen vise til hvordan Bleeker og Van der Tuin mener at ikke-mennesker og materie er aktive deltagere i hvordan man forstår verden, slik at mennesker ikke gir mening til materie, men heller at materie og mening konstituerer hverandre (2014, 232). De mener derfor at vitenskapelig arbeid er bygget på performativitet, eller «pressure to perform or else...» (2014, 232) ettersom man nettopp må isolere og skape et handlingspress på forskningsmateriale for å studere, samt samle kunnskap omkring et materiales handlingsmønster (2014, 232). Poenget til Bleeker og Van der Tuin er derfor at verden må forstås gjennom materie og menings performative virke, og man må åpne for en kunnskapsproduksjon som innlemmer den materielle, ustabile og ikke-språklige verden (2014, 234).

Kunsten fungerer dermed som en forbindelse mellom kunstnerisk og vitenskapelig praksis, i tråd med Barretts argumentasjon for at performativitet virker som en link mellom kunst og kunnskapsproduksjon (2012, 63). *The Artificial Nature Project* eksemplifiserte dette i kapittel 4, hvor jeg viste hvordan forestillingens performative affekt kommuniserte med tilskueren, og dermed virker som sin egen form for kunnskap. *Seizures* performative materialitet kan dermed fungere som en slik form for materiell kunnskapsproduksjon. Derfor kan en lesning av *Seizure* som et teoretisk dokument arbeide i prosessuelle relasjoner, og dermed arbeide mellom materialitet og mening. Her må det igjen poengteres at det ikke er snakk om at man skal drive samme type forskning som det vitenskapelig praksis gjør, men heller aktivt tenke gjennom kunsten på dens egne premisser (2013, 30). Boutet skriver at det å tenke gjennom materiale ikke er en tankeprosess hvor man finner svar på spørsmål, men at man kontemplerer, og opplever situasjoner, følelseskomplekser og måter å være (2013, 30). For å lese *Seizure* som en materiell kunnskapsproduksjon må man begynne i verkets materielle virke, det vil si dets krystallproduksjon. Først og fremst ved å undersøke hvordan krystaller fungerer som et møtepunkt mellom kunst og vitenskapelig praksis.

Krystaller som et møtepunkt mellom kunst og vitenskap

Som tidligere nevnt beskriver Charlesworth krystalliseringsprosessen som det reneste uttrykket for en materiell og selvstendig produksjon (2008). Det ligger derfor en

spesiell agens i krystalliseringsprosessen som går forbi et rent performativt virke som materiell prosess, for krystaller som konsept og materiale overlapper også vitenskapelig og kunstnerisk praksis. I *The Crystal Interface in Contemporary Art: Metaphors of the Organic and Inorganic* (2010) beskriver kunsthistoriker Mark A. Cheetham krystaller først og fremst som et viktig materiale i ulike vitenskaper, som kjemi, biokjemi, molekylær biologi, fysikk og ulike miljøvitenskaper (2010, 252). Cheetham beskriver derfor krystaller som et utvekslingsrom mellom kunst og vitenskapelig praksis (2010, 251).

I denne sammenheng refererer Cheetham til ulike typer forskning som støtter opp under hypotesen om at krystaller skaper en direkte relasjon mellom kunst og vitenskap (2010, 254). Blant annet refererer han til neuroestetikken, og dets utgangspunkt i hjernens kunstpersepsjon, her nevner han artikkelen *The Visual Cortex as Crystal* (2002) skrevet av Paul C. Bressloff og Jack D. Cowan. Ifølge Cheetham tar de nevrologen og matematikkprofessoren utgangspunkt i at den cerebrale korteksen former geometriske repetitive enheter, altså en type cellulære «krystaller» (2010, 254).⁴⁴ Dette utdyper ikke Cheetham nærmere, men jeg forstår det slik at hjernen både former og virker gjennom abstrakte former, der krystallformen er en grunnleggende form. Ifølge Cheetham er dette en tese på hvorfor hjernen har en unik respons på abstrakt kunst (2010, 254). Her refererer han videre til nevrobiolog Semir Zekis, og hans forskning som viser at deler av hjernen skaper et ekko av geometriske abstrakte figurer (2010, 254) samt til kunsthistoriker Barbara Maria Stafford som mener den materielle ytre verden og vårt indre sinn resonnerer overfor hverandre (2010, 254).

Cheetham introduserer dermed ulik forskning som undersøker krystallformen, og hvordan ulike geometriske former i naturen, også er iboende i menneskehjernen. Krystallformen indikeres dermed som et møtepunkt mellom det interdisiplinære samarbeidet mellom vitenskap og kunst. Cheetham påpeker at flere av disse teoriene er spekulative, og at forskningsfeltet preges av store uenigheter (2010, 255). Her trekker jeg dem likevel frem da de utgjør eksempler på forskning som beveger seg over flere fagfelt og aktivt bruker kunst og humanistiske fag. Dette grenseoverskridende arbeidet forener vitenskap og kunst. Det legger dermed til rette for det Barrett kaller en åpen og dynamisk form for forskning og kunnskapsforståelse, som bryter

⁴⁴ I følge Cheetham går artikkelen ut på at forskerne gjennomfører en matematisk studie med utgangspunkt i de cellulære krystallmønstrene som formes i retina, strata korteks og i de nevronale kretsene (2010, 254).

skillelinjene mellom disipliner og fagtradisjoner, samt innlemmer kunstens åpne relasjonelle virke (2013, 63). Boutet mener også at man ved å inkludere kunstpraksis som et tillegg til vitenskapelige praksis, får fremhevet hvordan den materielle virkeligheten eksisterer utenfor språket (2013, 30). Som et enormt kjemisk eksperiment og kunstverk fremprovoserer *Seizure* en slik form for materiell kunnskap. Nøkkelen til denne kunnskapen mener jeg presenteres i metaforen.

Krystallmetaforer

Krystaller er derfor ikke bare vakre estetiske elementer, men krystalliseringsprosessen forener kunstnerisk- og vitenskapelig praksis. Samtidig som krystallene også har en metaforisk dybde som kan være med på å fremheve *Seizure* som en materiell form for kunnskap. For å finne svar på hva som ligger i denne metaforiske tilstedeværelsen kan man vise til Cheethams beskrivelse av krystaller som et mellomstadium. Krystaller er mer enn bare komplisert kjemi, for de innehar også en konseptuell dybde (2010, 255). Derfor argumenterer Cheetham for at krystallen både har et kjemiske og materielt virke, samt en fysisk og metaforisk tilstedeværelse (2010, 251).

Her skal jeg undersøke krystallenes metaforiske tilstedeværelse nærmere. For det første er krystalliseringsprosessen særegen. Dette mener ikke bare Charlesworth, men også Cheetham, som skriver at krystallene virker mellom det levende og ikke-levende, samt organisk og uorganisk materiale (2010, 251). Han skriver at denne overgangen fra det organiske til det uorganiske er et metaforisk og fysisk kontinuum (2010, 255). Hva mener Cheetham med at krystallene virker mellom det levende og ikke-levende? Jeg forstår det slik at Cheetham mener at kobbersulfatet på tross av å være et uorganisk, og derfor dødt materiale, handler som et organisk levende materiale. For som Charlesworth skriver har krystallene på tross av å være produsert av livløs og uorganisk kjemi, likevel «vokst» frem (2008). Her kan man også se tilbake på det Hiorns sier om at kobbersulfatet genererer krystaller på bakgrunn av dets egne kjemiske interne komponenter (2008).

Poenget er derfor at krystalliseringsprosessen arbeider i mellomstadier, som gir prosessen en metaforisk og teoretisk dybde. Hvordan virker krystallene dermed som kunst? Cheetham skriver at samtidskunsten har hatt en stor interesse for krystallformen og dets prosess.⁴⁵ Cheetham forklarer at samtidskunstens interesse i

⁴⁵ Krystaller har vært tematisert gjennom hele kunsthistorien, men for samtidskunsteksempler se David Altmejd – *The Index* (2007), Alexis Arnold – *Crystallized Books* (2016) eller Ingrid Torvunds – *When I*

krystaller, kommer av dette kjemiske og materielle møtet, men at det også har en sterk litterær og metaforisk tilstedeværelse (2010, 251). Han mener at dette nettopp er fordi krystallene arbeider mellom vitenskap og metafor.

Dermed skapes det et rom for interdisiplinær overføring, eller det Cheetham kaller «Crystal Interface», en utvekslingszone mellom de visuelle kunster og vitenskap (2010, 251).⁴⁶ Cheetham mener det er gunstig å ta utgangspunkt i dette rommet for å utvikle, teoretisere og historisere interaksjoner mellom humaniora, vitenskap og kunst (2010, 255). Begrepet kan dermed forstås som et verktøy for å lese kunstens relasjon til en vitenskapelig praksis, og her virke som kunnskapsproduksjon. Kunsthistoriker Gill Perry gjør nettopp dette, hun tar utgangspunkt i «Crystal Interface», og utvider begrepet for å beskrive hvordan *Seizure* skaper et metaforisk rom som forener ide, kontekst, struktur og prosess (2013, 157). Perry forklarer at *Seizure* kan tildeles motsettende assosiasjoner omkring både poetisk, sosial, arkitektonisk, estetisk, huslig og vitenskapelig tematikk (2013, 157). Poenget er derfor at krystalliseringsprosessen ikke bare er en overgang, men har også en metaforisk og teoretisk dybde som forener vitenskap, kunst og subjektiv forståelse.

Cheetham mener at det menneskelige sinnet og verden dupliserer og speiler hverandre i krystallformen (2010, 255). Her er det interessant å se til tilbake på hvordan Cheetham refererte til forskere som har arbeidet med hvordan geometri og krystallformen speiles i menneskehjernen. Som Bressloff og Cowans cellulære «krystaller», Zekis forskning omkring hvordan hjernen skaper et ekko av geometriske abstrakte figurer, samt Staffords argumentasjon for at den materielle ytre verden og vårt indre sinn resonnerer hverandre (2010, 254). Disse forskerne arbeider nettopp med det som er Bateson teori om at mennesket har tilgang til verden på bakgrunn av at mennesket er natur. Menneskelige persepsjoner korresponderer derfor på metaforisk vis med verden. Hvis natur og menneske resonnerer i hverandre, så tenker jeg at man kan forstå kunst som et grunnleggende mellomledd mellom natur og menneske.

Cheetham mener derfor at det menneskelige sinn resonnerer i verden gjennom metaforen, men han tar Batesons teori videre med utgangspunkt i krystallen som metafor. Dette tilrettelegger en forståelse av *Seizure* som en materiell form for

Go Out I Bleed Magic (2015). For litteratur om krystaller eksempel J.G. Ballards *The Crystal World* (1966) eller Jules Verne *Reisen til jordens indre* (1864).

⁴⁶ Cheethams begrep approprierer fra krystallografien. Indikerer en utvekslingszone for vitenskapelige og kunstneriske praksis (2010, 251).

kunnskap. For Cheetham mener at krystallformen og dets prosess virker fysisk i hjernen, samt som et teoretisk utgangspunkt. *Seizure* er derfor en visuell eller teoretisk inkarnasjon av metaforen. Både som kunstverk og som fysiske krystaller. Man kan derfor forstå verket både som et utvekslingsrom mellom ulike fagfelt, samt som en direkte forbindelse mellom menneske og natur.

Her har vi kommet frem til at *Seizure* virker som et materielt teoretisk dokument. For det første vil verket som en krystallisert leilighet fungere som et faktisk kjemisk eksperiment. For det andre er krystallene både tilknyttet en vitenskap og en kunsttradisjon. Krystallene tilhører flere grener innenfor vitenskap, men innenfor kunst har krystalliseringsprosessen brukt et metaforisk og fysisk kontinuum mellom det organiske og det uorganiske. Dette betyr at krystaller har en enestående mulighet til å åpne opp en interaksjon mellom kunst- og vitenskapelig praksis der kunsten også blir anerkjent og vurdert som sin egen form for materiell kunnskapsproduksjon. For det tredje kan krystallene virke som en konkretisering av Batesons teori om at menneskelig persepsjon på metaforisk vis korresponderer med verden. Der er nettopp denne speilingen som Bateson mener former grunnlaget for at man faktisk kan vite noe. Cheethams referanser til forskere som arbeider med at vårt indre sinn resonnerer en materiell ytre verden og kan dermed sees som et fysisk uttrykk for Batesons tese. Selv om forskningen og Batesons teori ikke kan stille med noen endelige svar, er det her interessant nettopp som en del av en dynamisk og kontinuerlig kunnskapsproduksjon. *Seizure* kan her virke som et materielt *uttrykk* for denne tematikken. Dette betyr ikke at verket bare virker som uttrykk på denne spesifikke tematikken, men heller den virker som et teoretisk dokument som bearbeider og denne form for tematikk. *Seizure* er dermed en materiell refleksjon som foregår i selve kunstmateriale, men som sier noe utenfor seg selv. Her forstås også tenkning som ikke bare abstrakte prosesser som foregår i subjektet ovenfor et objekt.

Denne redegjørelsen former et forståelsesgrunnlag for hvordan man kan åpne og bruke *Seizure* som et materielt teoretisk dokument. Jeg bruker derfor nymaterialistisk teori for å åpne opp verket som et kunstuttrykk som kan si noe utenfor seg selv, heller enn å gi verket en fast mening. For som Boutet skriver, arbeider kunsten med former å være, altså som en inkarnert form for selvrefleksjon (2013, 38). Bruker man egen fysiske kropp og affekt, så leser man kunsten som en materiell form for kunnskap, uten at man må gi kunsten en fastsatt mening, forblir kunstuttrykket dynamisk tenkning og teoretisk materiell praksis. Som nevnt skriver

Barrett at kunstens struktur og stil er polyvalent, og dermed åpner opp for nye horisonter av mening ved å ta snarveier forbi aksepterte koder og måter er å se verden (2013, 66). Som en materiell avspeiling av former å være. På tross av at jeg her argumenterer for at jeg ikke vil gi verket en fastsatt mening, vil jeg her undersøke en samtidig måte å forstå *Seizure*, og hva verket kan si om vår samtid.

En bekymret samtid

Seizure skaper et bilde av en verden der mennesket bare eksisterer som et minne. For den giftige blåfargen og den kjemiske materialiteten gir inntrykk av at menneskeheten har blitt utsatt for en kjemisk ulykke. Denne melankolske affekten formes i sammenstillingen mellom livløse uorganiske krystaller og hjemmet, menneskets mest intime sted. Samtidig som krystallenes autogenerative farge og virke henviser tilbake til den kjemiske overtagelsen. Dermed tematiseres det også hvordan natur og mennesket virker sammen. Verket resonnerer derfor en lignende naturforståelse som man ser i *The Artificial Nature Project*, men der naturen her speiler en umiddelbar samtid, så er både mennesket og organisk natur forsvunnet i *Seizure*. De krystalliserte veggene virker som en advarsel på fremtidens og fortidens menneskeutslettende katastrofer. Som et memento mori blir verket en påminnelse om en mulig slutt.

Dette viser tilbake på historiske materielle overtagelser som Pompeii og Herculaneum, der husene ble innkapslet i lava og stein. Det som tidligere var et sted for menneskeliv og hverdag, var blitt innhyllet og omgjort til noe som både er, men samtidig ikke er et bosted. Fornemmelsen man opplever i kunstverket rommer derfor ikke bare skjønnhet, men i likhet med de antikke romerske byene manes det også frem et ubehag og en foruroligende stemning. Dette er ikke bare krystallenes fortjeneste, men det lave taket og de trange rommene, gjør at vi kjenner ubehag og klaustrofobi.

Seizure minner om katastrofen for å henvise til menneskets umiddelbare forhold til sine naturlige omgivelser, som et spørsmål om fremtiden. Perry mener at det her ligger en spenning eller usikkerhet overfor naturens nådeløse virke (2013, 157), spesielt i en samtid med naturkatastrofer og et annet forhold til natur. Denne usikkerheten vises i hvordan krystallene har grodd ned menneskets hjem og naturens stumme, likegyldige og rå krefter har overtatt. Cheetham beskriver også at det ligger en dvelende forvirring til naturen og dens fremtid (2010, 252). Det er mange som mener at verdenssamfunnet befinner seg i kjølvannet av store endringer. På en side befinner vi oss i en miljøkrise som både vil føre til flere naturkatastrofer og

geopolitiske endringer. Samtidig presenterer de teknologiske fremskrittene nye etiske spørsmål omkring temaer som biopolitikk, genteknologi og roboter. Filosofen Slavoj Žižek er en av de som indikerer denne endringen i boken *Living in the End Times* (2011). Han argumenterer her for at det globale kapitalistiske systemet vil oppløses, noe som vil komme som en konsekvens av foreningen mellom den økologisk krisen, en biogenetisk revolusjon, en generell ubalanse innenfor det kapitalistiske systemet og en økning av sosiale skiller og utelukkelse (Žižek 2011, 10).

Som resultat har mennesket begynt å diskutere sitt umiddelbare forhold til naturen og vår materielle virkelighet. *Seizure* virker dermed som et fysisk utvekslingsrom mellom ulike kulturelle og vitenskapelige diskurser. Likevel er ikke verken dommedagsprofetier eller en fascinasjon for død og katastrofe noe nytt. Det har vært en økende tematikk de siste årene, og er ikke et uvanlig bilde i samtidens kulturuttrykk. For eksempel portretteres naturens overtagelse ofte i populærkulturens katastrofe- og postapokalyptiske filmer. Her finner man en økende refleksjon omkring en verden uten menneskelig tilstedeværelse. Dette tematikken vise seg både som bekymring og fasinasjon, som kan inkludere alt i fra såkalte «prepper» tendenser, til en økende spøkelsesbyturisme.⁴⁷ Det er derfor en urolighet i det generelle samfunnet, som tas opp av både filosofer og populærkulturen. Likevel har *Seizure* et virke som går forbi populærkulturen som et dokument å arbeide med når det kommer til disse teoriene. Det er ikke et *representativt* dokument fra en tidsperiode, men det Boutet kaller for et *uttrykk* (2013, 38). En metaforisk refleksjon eller som resonnerer menneskets verste usikkerheter omkring vår samtidige verden. For verket presenterer ikke spesifikke scenarier, men kan åpner opp for postapokalypsen som tema uten å konkludere, det er dermed en følelse og en fysisk opplevelse, heller enn en oversettelse til en fast kodifisert mening. Det er en annen form for kunnskap, som en alternativ verdensforståelse.

Poenget er derfor at *Seizure* ikke former en dystopisk presentasjon av en inhuman verden, men heller at dets grunnleggende materialitet maner frem fysisk affekt og fornemmelser. I møte med kunstverket føler man denne paradoksale opplevelsen på kroppen. Samtidig oppstår det også metaforer som arbeider i lysten og med affekten og sensasjonene. Det er den paradoksale foreningen av en leilighet

⁴⁷ «Doomsday Preppers», del av en tendens kalt «survivalism». En amerikansk kulturfenomen hvor man forbereder seg på ulike katastrofescenarier. Se informasjonsartikkel fra 31.10.13 *Hvis hylderne i supermarkedet er tomme, er det kun ni måltider fra anarki*. Eksempel på spøkelsesby turisme er Tsjernobyl, som 31 år etter ulykken vokst frem som et av Ukrainas fremste turistattraksjoner (Fatland 2016) Se Morgenbladets artikkel fra 22.04.16 *Hjem, kjære Tjernobyl*.

overtatt av anorganiske krystaller som skaper kunstverket. En kombinasjon som former og opprettholder en meningsprosess. Trivelli setter ord på dette som en ugripelig forening mellom det sannsynlige og det usannsynlige (2011, 12). Det er likevel interessant hvis man velger å tenke videre kunstverket, og de er alle åpne for videre utforskning. Det vil altså si en eksperimentell kunnskap, som er åpen, prosessuell og søkende. *Seizure* er et teoretisk dokument man kan tenke videre med.

Konklusjon

Jeg gikk inn i denne oppgaven med spørsmålet hvordan tenker man om, med og gjennom kunst? For å svare på et spørsmål med uendelige svar, snevret jeg inn oppgaven med en komparativ analyse av *The Artificial Nature Project* og *Seizure*. Her ville jeg undersøke hvordan man kan forstå verkene som en materiell form for kunnskap som tar opp og tenker på nytt forholdet mellom menneske, materialitet og natur.

Disse kunstverkene form og uttrykk virker som parallelle teoretiske dokumenter som i ulike materialiteter går inn i mange av de samme tematikkene. For å få frem kunstverkene resonnerende virke, og hvordan de her gikk utenfor sin form som rene estetiske verk, tok jeg utgangspunkt i nymaterialistisk teori som fortolkningsverktøy og teoretisk rammeverk. Nymaterialisme uthever hvordan kunsten arbeider mellom teoretisk tenkning og materiell tilstedeværelse, og her skaper en form for åpen, ikke-sluttet og dynamisk kunnskapsproduksjon. Spesifikt ville jeg at en nymaterialistisk lesning kunne fremheve verkene som en materiell form for kunnskap som tenker på nytt forholdet mellom menneske, materialitet og natur.

Jeg satte i gang oppgaven ved å ta for meg *The Artificial Nature Project* og *Seizure* resepsjonshistorie og kunsthistoriske kontekster. I det første og andre kapittel leste jeg verkene på bakgrunn av det sublime, minimalisme og relasjonell estetikk. Her kom jeg frem til at denne form for estetisk teori ikke tok utgangspunkt i at kunstverkene virkefelt lå i selve kunstmateriale. Ettersom denne kunstforståelsen vanligvis er tilknyttet gruppen med tankesett som tar utgangspunkt i språk og subjekt, gjerne kalt poststrukturalistisk teori. Dette er en bredspektret gruppe intellektuelle bevegelser som tar utgangspunkt i at språk former vår oppfattelse av verden. Disse lesningene tok derfor ikke utgangspunkt i at kunstens virkefelt lå i selve materiale, så

for å forstå verkene som en materiell form for kunnskap måtte jeg vise til nymaterialistisk teori.

I kapittelet om nymaterialisme redegjorde jeg for hvordan teorien forstod verden som grunnleggende relasjonell. Her tok jeg utgangspunkt i Latours aktør-nettverksteori for å beskrive verden som en ansamling av nettverk som forente objekt som del av subjektet, og subjektet som en del av objektet. I en grunnleggende relasjonell verden måtte jeg undersøke om teorien mente at man kunne vite noe om verden. For poststrukturalistisk teori postulerer at man ikke kunne vite noe utenfor språket, og siden språket er subjektivt, kan man ikke vite noe om verden. Nymaterialisme mente derimot at man kan vite noe om verden. Her tok jeg utgangspunkt i Boutets redegjørelse for hvordan Bateson mener at siden mennesket er skapt av naturen kan man også vite noe om verden. Poenget var derfor at formen på vår tenkning er metaforisk relatert til formen på verden. Kunsten kan dermed virke som en form for inkarnert metafor, som kan bevege seg utenfor samfunnets fastsatte kommunikasjonsstrukturer, fordi det ligger en form for informert energi i kunsten. Som man kan forstå på bakgrunn av Deleuzes begrep om lyst. Jeg kom dermed frem til at lyst er en inkarnasjon i kunsten, og kan dermed fremheve det som ligger skjult, utenfor en sedvanlig verdensforståelse. Dette gjør kunsten blant annet gjennom affekt, ettersom dette ligger utenfor språkets grenser.

Det var på denne bakgrunn jeg gikk jeg inn i kunstanalysene. Det første spørsmålet jeg stilte meg var *hvordan virker The Artificial Nature Projects som et autonomt teoretisk dokument som tenker menneskets forhold til vær og natur på nytt?* Her kom jeg frem til at forestillingen virker som et nettverk, drevet av et mangfold av materielle konfigurasjoner, produsert av det relasjonelle spillet mellom ulike krefter i bevegelse. Koreografien var derfor ikke-menneskelig, fordi den oppstod i de transversale bevegelsene mellom menneskelige og ikke-menneskelige kropp. Dette er en forestilling som fulgte værets rytme, både fysisk og metaforisk. Materiales uavhengig virke på scenen ledet oss inn i forestillingens vær og naturmetaforer. Værassosiasjonene plasserte forestillingen i en større filosofisk diskurs omkring vær og menneskets måte å forstå natur, og hvor vær og menneske ikke ble presentert som adskilt, men i et grunnleggende relasjonelt virke. *The Artificial Nature Project* fungerer dermed som en inkarnert metafor på menneskets måte å være i verden som stadig opplever nye utfordringer i forhold til natur og klimakatastrofer. *The Artificial Nature Project* er dermed en kontemplasjon over samtidens ufullstendige, kaotiske og

dynamiske verden, som tenker på nytt menneskets forhold til natur og materie.

Videre gikk jeg inn i *Seizures* kunstanalyse hvor jeg spurte meg hvordan *Seizures grunnleggende virkefelt ligger i verkets materialitet, og hvordan man kan forstå dette virket som kunstprosjektets autonome teoretisk kjerne*. Her begynte jeg med å undersøke hvordan kunstverket var autogenerativt, det vil si hadde «skapt seg selv». For installasjonen virket både som et møte mellom materie, publikum og kunstner, men også som en performativ kjemisk overtagelse. Kunstneren hadde bare tilrettelagt for krystallenes vekst, og verket hadde deretter vokst isolert fra mennesker. Jeg kom derfor frem til at verkets autogenerative virke både lå i krystallenes blåfarge og overtagelse av leilighetens materialitet. Krystallene ga dermed verket en egen teoretisk og metaforisk dybde, der krystallene fungerte som et utvekslingsrom mellom kunst og vitenskapelig praksis. *Seizure* resonerte her en lignende naturforståelse som man ser i *The Artificial Nature Project*, der menneske og natur har et relasjonelt virke. Der naturen speiler samtiden i *The Artificial Nature Project*, så har både mennesket og organisk natur forsvunnet i *Seizure*. Installasjonen resonerer derfor en katastrofe og henviser her til menneskets umiddelbare forhold til sine naturlige omgivelser, som et spørsmål om fremtiden, eller som en spenning eller usikkerhet overfor fremtiden og naturens nådeløse virke.

Gjennom denne oppgaven har jeg svart på spørsmålet hvordan tenker man om, med og gjennom kunst. Gjennom nymaterialistisk teori kom jeg frem til at kunsten er sin egen form for materiell kunnskapsproduksjon, der man ikke konkluderer, men heller kontemplerer og opplever situasjoner, følelseskomplekser og måter å være i verden. Dette en annen måte å tenke, for dette er ikke en tankeprosess hvor man finner svar på spørsmål, slik som man gjør i vitenproduksjon. Det er heller en fysisk forståelse av den materielle verden, der man produserer en eksperimentell, åpen og relasjonell form for kunnskap. *The Artificial Nature Project* og *Seizure* sier noe utenfor seg selv, og jeg mener de her tenker på nytt forholdet mellom menneske, materialitet og natur. Verkene kan derfor forstås som bidrag til en større filosofisk diskurs omkring menneskets forhold til natur og en materiell virkelighet.

The Artificial Nature Project og *Seizure* kan derfor forstås som en relasjonell form for kunnskap som arbeider i verdens ufullstendige uhåndgripelige og ulogiske tilstand. Det er imperativt at man må gjøre tiltak i forhold til naturen i dag, men verden beveger seg også lenger og lenger inn i en teknologisk fremtid som vil fylles opp av nye bilder, symboler og tankesett. Kanskje hvis man åpner opp for tverrfaglig

arbeid mellom vitenskap, etikk og estetikk kan man også ta opp til inspeksjon rundt problemstillinger om miljø, teknologi og media. Kunsten kan kanskje fungere som et manøvreringsverktøy i en dynamisk og prosessuell verden. Ikke som et endelig svar på en diskurs, men som et konstant og eksperimentelt alternativ, og som kan bearbeide og åpne opp inngangspostaler til samtidens aktuelle diskurser.

Litteraturliste

Amalvi, Gilles. 2012. «The Artificial Nature Project –Interview with Mette Ingvartsen». *metteingvartsen.net*. Lest 1. mai 2017.
http://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project/.

Arnoldi, Jakob. 2006. «Introduktion». I Latour, Bruno. *Vi har aldrig været moderne*. 7-13. København: Hans Reitzels Forlag.

Artangel: Extraordinary Art, Unexpected Places. 2008. «Roger Hiorns Seizure». Lest 21.mars 2016. <https://www.artangel.org.uk/project/seizure/>.

Barrett, Estelle. 2013. «Materiality, Affect, and the Aesthetic Image». I *Carnal Knowledge Towards a 'New Materialism' through the Arts*, redigert av Estelle Barrett og Barbara Bolt, 63 -72. London: I.B.Tauris.

Bishop, Claire. 2005. *Installation Art*. London: Tate Publishing.

Bleeker, Maaïke og Iris van der Tuin. 2014. «Science in the performance stratum: hunting for Higgs and nature as performance». *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 10, (2): 232-245.
<http://www.tandfonline.com/pva.uib.no/doi/pdf/10.1080/14794713.2014.946289?needAccess=true>.

Bolt, Barbara. 2013. «Toward a 'New Materialism' Through the Arts». I *Carnal Knowledge Towards a 'New Materialism' through the Arts*, redigert av Estelle Barrett og Barbara Bolt, 1-15. London: I.B.Tauris.

Boutet, Danielle. 2013. «Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being». I *Carnal Knowledge Towards a 'New Materialism' through the Arts*, redigert av Estelle Barrett og Barbara Bolt, 29 -39. London: I.B.Tauris.

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Braidotti, Rosi. 2012. «Interview with Rosi Braidotti». I *New Materialism: Interviews and Cartographies*, redigert av Rick Dolphijn og Iris van der Tuin, 19-37. Michigan: Open Humanities Press.

Burke, Edmund. 2008. «Fra A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful (1757)». Oversatt av Agnete Øye. I *Eстетisk teori: en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 32-42. Oslo: Universitetsforlaget.

Caprona De, Yann. 2013. *Norsk Etymologisk Ordbok*, 1.utg., Oslo: Kagge Forlag.

Charlesworth, J.J. 2008. «Signs of Life». *Artangel: Extraordinary Art, Unexpected Places*. Lest 21. mars 2016. <https://www.artangel.org.uk/seizure/signs-of-life/>.

Cheetham, Mark, A. 2010. «The Crystal Interface in Contemporary Art: Methaphors of the Organic and Inorganic». *Leonardo* 43, (3): 250 – 255. <http://www.jstor.org.pva.uib.no/stable/40661659>.

Colman, Felicity J. 2010. «Art». I *The Deleuze Dictionary, Revised Edition*, redigert av Adrian Parr, 15-17. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Coole, Diana. 2010. «The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh». I *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, redigert av Diana Coole og Samantha Frost, 92-115. Durham: Duke University Press.

Coole, Diana. og Samantha Frost. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

Davis, Heather og Turpin, Etienne. 2015. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Enviroments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.

Dolphijn, Rick og Iris van der Tuin. 2012. *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Michigan: Open Humanities Press.

Egert, Gerko. 2016. «Choreographing the Weather – Weathering Choreography». *The Drama Review* 60, (2): 68–82. <https://muse-jhu-edu.pva.uib.no/article/619192>.

Fatland, Erika. 2016. «Hjem, kjære Tsjernobyl». *Morgenbladet*, 22.04.2016. (Lest 27. april 2017). <https://morgenbladet.no/aktuelt/2016/04/de-siste-tilbakeflytterne>.

Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge

Fortier, Mark. 2002. *Theory / Theatre: An Introduction*. London: Routledge.

Gershon, Ilana. 2010. «Bruno Latour (1947 -)». *Academia*. 21.05.2010 (Lest 29. februar 2016). https://www.academia.edu/28978416/Bruno_Latour.

Hagen, Jimmy Zander. 2002. *Filosofisk æstetik: Indføringer og tekster*. København: Gyldendal Uddannelse.

Harvie, Jen. 2011. «Democracy and neoliberalism in Art's Social Turn and Roger Hiorns's Seizure». *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. 16,(2):113–123. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2011.578842>

Haynes, Deborah J. 2015. «New Materialism? Or, The Uses of Theory». I *The Art of the Real, Visual Studies and New Materials*, redigert av Roger Rothman og Ian Verstegen. 8–26. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Ingvartsens, Mette. 2012a. «Giant Cities and Evaporated Landscapes». *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 17, (6): 28-31. <http://www.tandfonline.com/pva.uib.no/doi/pdf/10.1080/13528165.2013.775755>.

Ingvartsen, Mette. 2012b. «The Artificial Nature Project». *Metteingvartsen.net*. Lest 3.oktober 2015. <http://metteingvartsen.net/2012/05/the-artificial-nature-project/>.

Ingvartsen, Mette. 2013a. «MIF13 – an interview with artist Mette Ingvartsen». *Youtube*. Lest 15. februar 2016. https://www.youtube.com/watch?v=v14X0_rJLzU.

Ingvartsen, Mette. 2013b. «The Artificial Nature Project – Or how to make choreography for nonhuman performers». *metteingvartsen.net*. Lest 1.mai 2016. http://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/.

Ingold, Tim. 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and description*. London: Routledge.

Kennedy, Maev. 2016. «Roger Hiorns on course to bury Boeing 737 under Birmingham canalside». *The Guardian*. Lest 17. juli 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/21/roger-hiorns-bury-boeing-737-under-birmingham-canalside-ikon>.

Krauss, Rosalind E. 2012. «Mechanical Ballets: Light, Motion, Theatre//1977». I *Dance*, redigert av André Lepecki, 37-39. London: Whitechapel Gallery.

Latour, Bruno. 2008. *En ny sociologi for et nyt samfund: Introduktion til Aktør-Netværk-Teori*. København: Akademisk Forlag.

Latour, Bruno. 1990. «On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications». *Philosophia* 25 (3 og 4): 47–64. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>.

Lepecki, André. 2012. *Dance*. London: Whitechapel Gallery.

Lingwood, James. 2008. «The Impregnation of an Object: Roger Hiorns in conversation with James Lingwood». *Artangel: Extraordinary Art, Unexpected Places*. Lest 21. mars 2016. <https://www.artangel.org.uk/seizure/the-impregnation-of-an-object/>.

Luhring Augustine. u.å. «Roger Hiorns». Lest 5. august 2017. <http://www.luhringaugustine.com/artists/roger-hiorns/bio>.

Marzona, Daniel. 2006. *Concept Art*. Köln: Taschen GmbH.

Morisset, Vanessa. 2006. «Yves Klein: Body, Colour, Immaterial». *Centre Pompidou, Public and Educational Unit*. Lest 19. mai 2016. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Klein-EN/ENS-Klein-EN.htm>.

Perry, Gill. 2013. *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. London: Reaktion Books.

Qvale, Wencke. 2014. «Samtidskunsten og det sublime». *Kunst og kultur*, (1): 2 – 13. https://www-idunn-no.pva.uib.no/kk/2014/01/samtidskunsten_og_det_sublime

Ridderstrøm, Helge. 2017. *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier* s.v. «Metafor», lest 8. august 2017, <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/metafor.pdf>.

Ridderstrøm, Helge. 2015. *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier* s.v. «Metonymi», lest 8. august 2017, <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/metonymi.pdf>.

Rothman, Roger og Verstegen, Ian. 2015. *The Art of the Real: Visual Studies and New Materialisms*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Roose-Evans, James. 2008. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. Oxfordshire: Routledge.

Ross, Alison. 2010. «Desire». I *The Deleuze Dictionary, Revised Edition*, redigert av Adrian Parr, 65-67. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Røed, Kjetil. 2007. «Den relasjonelle estetikkens spøkelser». *Billedkunst* 2007 (6) <http://www.billedkunstmag.no/node/1076>.

Schneider, Rebecca. 2015. «New Materialisms and Performance Studies». *The Drama Review* 59, (4): 7–17. <https://muse-jhu-edu.pva.uib.no/article/602876>.

Svenkerud, Herbert. 1988. Cappelens store engelsk-norsk ordbok. Oslo: Cappelen

Trivelli, Elena. 2011. «A Blue Feeling In The Gallery: Roger Hiorns's *Seizure* And The Arts Market». *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 7, (1): 1-15. <http://liminalities.net/7-1/seizure.pdf>.

Wilkes, James. 2008. «Roger Hiorns: *Seizure*». *Studio International*. Lest 16. januar 2016. <http://www.studiointernational.com/index.php/roger-hiorns-seizure>.

Žižek, Slavoj. 2011. *Living In The End Times*. London:Verso.

Hovedkunstverk

Hiorns, Roger. 2008. «*Seizure*». Installasjon, kobbersulfat i lavblokk. Yorkshire Sculpture Park.

Ingvartsen, Mette. 2012. «The Artificial Nature Project». Franziska Aigner, Sidney Leoni, Martin Lervik, Maud Le Pladec, Guillem Mont De Palol, Manon Santkin og Christine De Smedt, dansere. Minna Tiikkainen lysdesign. Peter Lenaerts, lyddesign. Bojana Cvejic, dramaturgi. Hans Meijer og Joachim Hupfer, teknisk ansvarlige. Mette Ingvartsen / Great Investment: Dans.

Figurliste

Figur 1. Ingvartsen, Mette. *The Artificial Nature Project*. Dans. 2012. Fotografert av Milka Timosaari. 30.august 2017. <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/the-artificial-nature-project>.

Figur 2. Ingvartsen, Mette. *The Artificial Nature Project*. Dans. 2012. Fotografert av Jan Lietart. 30. august 2017. <http://www.metteingvartsen.net/performance/the-artificial-nature-project/>.

Figur 3. Ingvartsen, Mette. *The Artificial Nature Project*. Dans. 2012. Fotografert av Jan Lietart. 30. august 2017. <https://www.kaaitheater.be/en/agenda/the-artificial-nature-project-0>.

Figur 4. Friedrich, Caspar David. *Vandrer i tåkeheimen*. Oljemaleri. 1817-18. 17. august 2017. https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich.

Figur 5. Eliasson, Olafur. *The Weather Project*. Lysinstallasjon. 2003. Fotografert av Andrew Dunkley & Marcus Leith. 30. august 2017. <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project>.

Figur 6. Pollock, Jackson. *action painting*. Foto av kunstneren i arbeid. u.å. 30. August 2017. <http://terraingallery.org/art-criticism/jackson-pollock-and-true-false-ambition-the-urgent-difference/>.

Figur 7. Morris, Robert. *Column*. Søyler i kryssfiner. 1961. 15. august 2017. <http://davidweberkrebs.org/work/performance-robert-morris-revisited>.

Figur 8. Hiorns, Roger. *Seizure* (utsnitt) Kobbersulfat i betongleilighet. 2008. Fotografert av Marcus J Leith. 30. August 2017. <https://www.artangel.org.uk/project/seizure/>.

Figur 9. Hiorns, Roger. *Seizure*. Kobbersulfat i betongleilighet. 2008. Fotografert av Marcus J Leith. 30. August 2017. <https://www.artangel.org.uk/project/seizure/>.

Figur 10. Harper Road 151 – 189, Southwark. 2009. Fotografert av av Larry Carr. 30. August 2017. <https://www.flickr.com/photos/larrycarr/3917540686/in/gallery-platoisboring-72157637516039846/>.

Figur 11. Ingvartsen, Mette. *Giant City*. Dans. 2009. Fotografert av Tania Kelley. 30. august 2017. <http://www.metteingvartsen.net/performance/giant-city/>

Figur 12. Duchamp, Marcel. *Fontene*. Installasjon. 1917. 30. August 2017. <https://www.document.no/2017/04/25/marcel-duchamp-og-den-trojanske-estetikk/>.

Figur 13. Klein, Yves. IKB 79. Maling på lerret. 1957. 3. august. 2017. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513>.