

Økokunstens affekt

Sansning, fortolkning og politikk i utstillingene *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009* (2009) og *Rethink. Contemporary art and climate change* (2009/2010).



Av Benedikte Holen
Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske fag
Universitetet i Bergen 2011

Abstract

The increasing interest in ecological issues in the last decades has also manifested itself in the contemporary art field, visible by the large amount of thematic exhibitions in recent years; with nature, ecology and our relationship to the environment as key issues. Two recent exhibitions are *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009* (Barbican Art Gallery, 2009) and *Rethink. Contemporary art and climate change* (Stavanger Art Museum, 2010). Both exhibitions aim to make the viewer consider her own relationship to her surroundings. In this thesis I use these two exhibitions to raise questions as to how one can talk about such exhibitions *effect* on its audience. To do this I examine how the viewer should approach these exhibitions for them to have an effect. Thus, the thesis will revolve around how the viewer can search for the art works' signification through active *interpretation*, and examine what the work *does* through a sensuous approach.

By the virtue of being thematic, and because of the interpretations made by the institutions prior to the actual exhibitions, these exhibitions may be seen as hermeneutic projects. This is discussed by using Hans-Georg Gadamer's theory of understanding. Even though this might close the art works for an alternative interpretation it may open up for a more sensuous approach to the art works and the exhibitions. In the inquiry of what the ecological art does the sensuous is an important aspect, and here I use Gilles Deleuze and Félix Guattari as a theoretical foundation. For them, art is a way of thought, along with science and philosophy, and by using their ideas on art as inextricably linked to the senses we might see the ecological art in the two exhibitions as producers of *affect*. By providing an account of Deleuze and Guattari's aesthetic thinking and relate it to the ecological art in the two exhibitions I try to explain how one can get a sensuous experience from visiting the exhibitions – in their understanding of the term. This leads into a further discussion of what art does, and how it might have a political impact. Here I present two different views on political art; the ideological perspective on one hand, and Deleuze and Guattari's idea of how art *does* politics on the other. In the latter the production of new forms and new potentials is, along with the production of subjectivity, vital, since this creative production might lead the viewer into taking action.

Innholdsfortegnelse

FORORD	5
INNLEDNING	6
Å TENKE MED SANSNING – TIDLIGERE FORSKNING OG TEORETISK FORANKRING	7
OPPGAVENS GANG	10
KAPITTEL 1: REFLEKSJONER AV SAMTIDEN	12
<i>RADICAL NATURE</i> OG <i>RETHINK</i> : EN PRESENTASJON	12
<i>RADICAL NATURE. ART AND ARCHITECTURE FOR A CHANGING PLANET 1969-2009</i>	13
<i>RETHINK. CONTEMPORARY ART AND CLIMATE CHANGE</i>	14
MØTER MED VERKENE	15
HENRIK HÅKANSSON, <i>7.AUGUST 2009</i> (2009)	16
OLAFUR ELIASSON, <i>YOUR YELLOW VERSUS RED VERSUS BLUE</i> (2004)	18
HENRIK HÅKANSSON, <i>FALLEN FOREST</i> (2006)	20
AGNES DENES, <i>WHEATFIELD. A CONFRONTATION</i> [1982] (2009). EXYZT, <i>THE DALSTON MILL</i> (2009)	22
RADICAL NATURE OG RETHINK I EN HISTORISK KONTEKST	24
DEN UTVIDETE ØKOLOGIEN	33
KAPITTEL 2: FORTOLKNINGENS GREP	37
Å FORKLARE ELLER FORSTÅ?	40
<i>RADICAL NATURE</i> OG <i>RETHINK</i> SOM HERMENEUTISKE PROSJEKTER	42
POSTMODERNE ALLEGORI	48
FORTOLKNING VS. SANSNING	54
KAPITTEL 3: BLOKKER AV SANSNING	56
FRA VERKSESTETIKK TIL ERFARINGSESTETIKK – OG TILBAKE IGJEN?	56
DEN INDIREKTE OG EKSPLISITTE SANSELIGHETEN	61
RADIKAL NATUR = RADIKALE SANSNINGER?	62
«OM Å SE SEG SELV SANSE»	65
DELEUZE OG GUATTARIS ESTETISKE TENKNING	67
KOMPOSISJONER AV SANSNING	71
PRAKTISKE SANSNINGER	76
EN AFFEKTIV FORTOLKNINGSSTRATEGI	80
KAPITTEL 4 – DET POLITISKE SOM UTSAGN OG HANDLING	83

ET SOSIOPOLITISK PERSPEKTIV	85
VISJONER – MED BLIKKET MOT FREMTIDEN	87
OM Å GJØRE POLITIKK	93
DEN MINDRE PRAKSIS	96
DET KOLLEKTIVT POLITISKE	99
PRODUKSJON AV SUBJEKTIVITET – PRODUKSJON AV EN NY FREMTID	100
MIKROPOLITIKK OG DEMOKRATI	103
<u>AVSLUTNING</u>	<u>106</u>
<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>108</u>
<u>FIGURLISTE</u>	<u>114</u>

Forord

Med en ferdigskrevet oppgave bak meg er det flere personer jeg gjerne vil vise min takknemlighet overfor. Først og fremst vil jeg takke min veileder, Jørgen Bakke, for dedikert og god veiledning gjennom hele masterstudiet, og for givende samtaler.

Jeg vil også takke den fine mastergjengen for en veldig hyggelig tid – og for å alltid ha kaffen klar! En ekstra takk til Helga Nyman for gjennomlesning og kommentering av deler av teksten, og til Anett Haukås for å ha hørt på store og små frustrasjoner de siste to årene. Mine gode venner som har vist stor forståelse for mine prioriteringer i løpet av studietiden fortjener også en takk. Takk til mamma Synnøve og min søster Kristine for evig optimisme og tro på meg! Takk også til pappa, jeg skulle ønske du kunne lese oppgaven min.

Sist vil jeg takke Sondre, for å ha dykket ned i Deleuze og Guattaris verden sammen med meg, og for å ha vett til å snu når det ble for dypt. Takk for din støtte, korrekturlesning og kommentarer, og ikke minst for alt det andre!

Benedikte Holen

Bergen 31. januar 2011

Innledning

Samtidens interesse for miljø- og klimaspørsmål gjenspeiles i kunstfeltet, noe som vitner om samtidskunstens sterke relasjoner til det sosialpolitiske og økologiske klimaet den befinner seg i. Fokuset på natur, landskap, økologi og globale klimaendringer har ført til en rekke tematiske utstillinger de siste årene hvor dette belyses fra ulike ståsted.¹ To nylige utstillinger som omhandlet økologiske problemstillinger er *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009*, utstilt i Barbican Art Gallery i London fra juni til oktober 2009 og *Rethink. Contemporary art and climate change*, vist i Stavanger Kunstmuseum fra august til november 2010, og det er disse utstillingene, som eksempler på tendensen til å tematisere natur og økologi i samtidens kunstfelt, som er utgangspunktet for denne avhandlingen.²

Hovedproblemstillingen i denne oppgaven er hvordan vi kan snakke om utstillingenes virkning på sine mottakere, og hvorvidt denne potensielle effekten kan ha et politisk aspekt. Interessen for hvorvidt *Radical Nature* og *Rethink* kan føre til en holdningsendring eller en økt bevissthet hos betrakteren, gjør at vi kan diskutere institusjonenes rolle, samt hvilke tilnæringsstrategier til utstillingene som er egnet for at verkene i det hele tatt skal kunne ha noen virkning på mottakeren. I den forbindelse vil jeg undersøke hvordan betrakteren kan lete etter verkene *betydning* samtidig som det kan være aktuelt å undersøke hva verkene *gjør*.³

Rethink var et større utstillingsprosjekt som opprinnelig ble stilt ut i fire ulike institusjoner i København, og var en del av det offisielle kulturprogrammet tilknyttet FNs klimakonferanse i samme by i 2009. Utstillingsprosjektet ble også utpekt til «Årets Nordiske Utstilling 2009-2010» av Nordisk Kulturfond, og la i den forbindelse ut på en nordisk turné. *Rethink* i Stavanger Kunstmuseum var en del av denne turneen, og inneholdt arbeider av noen av kunstnerne som tok del i det opprinnelige prosjektet. *Radical Nature* var den første utstillingen som samlet arbeider som tematiserer naturen fra de siste førti årene, og ettersom den var gjennomført i 2009 kan også denne utstillingen sees i tilknytning til FNs klimakonferanse. I tillegg ble 2010 utnevnt av FN til det internasjonale biomangfoldsåret, noe som bidro til å plassere de to utstillingene i en høyst aktuell miljødiskurs.

¹ Blant utstillingene i senere tid som har tematisert kunst og økologi er *Still Life. Art, Ecology, and the Politics of Change*, Sharjah Biennial 8, Sharjah, De forente Arabiske Emirater (2007), *Weather Report: Art and climate change* på Boulder Museum of Contemporary Art, Boulder, Colorado (2007), *Livsformer* på Bonnier Konsthall, Stockholm (2009), *Nature strikes back* på Statens museum for kunst, København (2009), *Adaptation. Between Species* på Power Plant Gallery, Toronto (2010), *Gentle Actions* på Kunstnernes Hus, Oslo (2010).

² Heretter *Radical Nature* og *Rethink*.

³ Med to kunstutstillinger som utgangspunkt for en masteroppgave er det nærliggende å se for seg enten en komparativ analyse av de to utstillingene, en musealpedagogisk vurdering, eller en diskusjon av kronologi og tema som utstillingsform. Slike museologiske analyser vil ikke bli foretatt her, da dette ligger utenfor oppgavens problemfelt.

I introduksjonen til *Rethinks* utstillingskatalog skrev prosjektleder Anne Sophie Witzke at utstillingene besto av arbeider av kunstnere som på ulike måter presenterer strategier for hvordan vi kan tenke nytt om kategorier og fenomener tilknyttet våre omgivelser, men som vanligvis blir tatt for gitt.⁴ I *Radical Nature* ble det stilt spørsmål til hvordan kunstnere og arkitekter sammen kan promotere en ny, mer radikal, men likevel sympatisk forståelse av naturen.⁵ Slik hadde de to utstillingene på mange måter et felles mål om å bruke kunstverkene til å kommunisere kunnskap og bevissthet om miljø- og klimaendringer, i tillegg til å mobilisere folk til å reflektere over sin relasjon til omgivelsene. Det er disse ambisjonene sammen med utstillingenes aktualitet som gjør at jeg her vil diskutere deres mulige virkning på sitt publikum.

Hvilken effekt de enkelte verkene og utstillingene som helhet har på sine mottakere er selvsagt vanskelig å måle ettersom det vil være resultatet av en svært subjektiv erfaring. En slik diskusjon vil dessuten være avhengig av dokumentasjon som jeg ikke har tilgjengelig, og faller også utenfor målet for denne oppgaven. Det er derfor en tilnærming som orienterer seg mot utstillingenes virkning som diskuteres, mer enn den faktiske effekten av *Radical Nature* og *Rethink*. For å likevel kunne gi leseren av denne teksten et inntrykk av hvilken virkning disse utstillingene *kan* ha, vil jeg ta utgangspunkt i mine egne erfaringer i møte med verkene i de to utstillingene. Dette gjøres ikke som kompensasjon for manglende dokumentasjon, men i stedet som utgangspunkt for tankeeksperimenter på utstillingene og verkenes potensielle effekt.

Å tenke med sansning – tidligere forskning og teoretisk forankring

Naturens tilstedeværelse i kunsten er et felt som har blitt undersøkt fra ulike perspektiver, og som ligger til grunn for aktuelle problemstillinger også i dagens kunsthistoriske forskningsmiljø.⁶ I katalogene som følger de to utstillingene er det flere tekster som både omhandler utstillingene direkte og de tematiske rammene mer generelt, samt kunstens

⁴ Anne Sophie Witzke, «Introduction», i *Rethink. Contemporary art and climate change*, Anne Spohie Witzke og Sune Hede (red.), (Århus: Alexandra Institute A/S, 2009) 9.

⁵ Francesco Manacorda «There is no such thing as nature», i *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009*, Francesco Manacorda og Ariella Yedgar (red.), (London: Koenig Books, 2009) 11.

⁶ Dette er det flere eksempler på: Ved Universitetet i Bergen arbeider de tverrfaglige forskergruppene *Visuell Kultur* og *Naturens Kulturhistorie* blant annet med problemstillinger relatert til estetisering og fremstilling av natur og landskap, stedsproblematikk og visuell erfaring. Ved Arkitektthøyskolen i Oslo og Universitet i Oslo pågår prosjektet *Routes, roads and landscapes*, en tverrfaglig studie av estetiseringen av det moderne landskapet, og ved Universitetet i Aarhus finner forskningsprosjektet *Kunst, natur og teknologi* sted.

posisjon og muligheter i den pågående klimadebatten.⁷ Det er ikke gjort noen akademiske undersøkelser av *Radical Nature* og *Rethink* tidligere, men det er i utstrakt grad blitt forsket på mange av de kunstnerne som var medvirkende. Flere av disse er utgangspunkt for monografier og antologier, men disse vil ikke vektlegges her da tidligere resepsjon av verkene vil være av mindre relevans for min diskusjon. Jeg vil i stedet se på utstillingene som helheter, og forholde meg til erfaringen av de aktuelle verkene innenfor den fortolkningshorisonten som utstillingene tilfører.

Som deler av en tematisk utstilling har kunstverkene i *Radical Nature* og *Rethink* vært gjennom flere prosesser i forkant av utstillingene. I tillegg til utvelgelsesprosessen har verkene også vært gjennom en fortolkningsprosess. Denne fortolkningen gjøres for å finne verk som passer inn under en gitt tematikk, og kan derfor sees på som et hermeneutisk prosjekt. Det vil dermed være aktuelt å undersøke hvordan hermeneutikken, representert av Hans-Georg Gadamer (1900-2002), kan anses som en historisk-epistemologisk forutsetning for tematiske utstillinger som *Radical Nature* og *Rethink*. Her vil jeg ta utgangspunkt i Gadammers hovedverk *Wahrheit und methode* (1960).⁸ I den forbindelse er spørsmålet om videre fortolkning i møte med utstillingene sentralt. Som deler av et hermeneutisk prosjekt vil kunsten allerede være fortolket, og dette kan påvirke hvordan utstillingenes publikum forholder seg til kunsten. Hvordan skal man nærme seg disse utstillingene for at de skal ha en effekt på betrakteren? Skal man søke etter de enkelte verkens *betydning* gjennom en aktiv fortolkning eller bør man undersøke hva verkene *gjør* ved å fokusere på sansning og affekt i møte med kunsten?

I kunsthistorien og kunstteorien har lesning og fortolkning av objekter alltid vært viktig, og slik også ideen om kunsten som tegn på noe utenfor seg selv. De siste 40 årene har kunsthistorien og kunstteorien vært preget av språklige og kulturelle diskurser som blant annet løper ut av poststrukturalistiske og psykoanalytiske tilnæringsstrategier. Poststrukturalismens teorier er direkte orientert mot betrakteren av kunstverket og overfører den meningsdannende autoriteten fra verket over til betrakteren. Erfaringen av kunsten anses dermed som viktig, men det er den språklige erfaringen som vektlegges, ikke den sanselige. Dette er et resultat av den lingvistiske vendingen hvor semiotikk, diskursanalyser og dekonstruksjon har vært viktige analyseverktøy i møte med kunsten.

⁷ Witzke og Hede, *Rethink: Contemporary art and climate change*, og Manacorda og Yedgar, *Radical Nature: Art and architecture for a changing planet 1969-2009*.

⁸ Hans-Georg Gadamer, *Truth and method*, [*Wahrheit und method*, [1960], 2.utg, overs. av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall, (London: Sheed & Ward, 1996).

Det finnes imidlertid strategier innenfor den poststrukturalistiske tradisjonen som vektlegger det sanselige fremfor det tekstuelle i møte med kunsten. Et slikt perspektiv finner vi i Gilles Deleuze (1925-1995) og Félix Guattaris (1930-1992) tankeunivers. Selv om de plasseres innenfor poststrukturalismen står de som representanter for et alternativ til de dominerende tegnteoretiske strømningene når de gjennom sine teorier utfordrer etablerte ideer om tenkning og erfaring. De er kritiske til den hierarkiske og binære tenkningen som dominerer vestlig filosofi, og kritiserer den årsaksrelaterte tenkningen.⁹ For Deleuze og Guattari er det ikke interessant hva kunsten betyr, men hva den gjør – og slik ser de også på kunsten som uløselig knyttet til sansninger. Deres interesse for hva kunsten gjør er derfor en egnet innfallsvinkel i undersøkelsen av hvordan vi kan snakke om *Radical Nature* og *Rethinks* virkning på sitt publikum, og hvordan denne effekten kan stimulere betrakteren til tenkning og videre til mulig handling. I tillegg samsvarer deres holistiske tenkning om natur og kultur som integrerte størrelser med *Radical Nature* og *Rethinks* rammeverk. Dette siste blir særlig underbygget av Guattaris tenkning om de tre økologier, som i tillegg til det miljømessige også inkluderer det mentale og sosiale.¹⁰ Deleuze og Guattaris strategi samsvarer med, og kan på mange måter sees på som en forutsetning for, en tiltagende interesse for sansninger, følelser og affekter i den samtidige humanistiske og sosialvitenskapelige forskningen, sammenfattet i begrepet den «affektive vending».¹¹

Vektleggingen av den sanselige erfaringen i kunstteoretiske perspektiver tar ofte utgangspunkt i fenomenologien. Interessen for den sanselige erfaringen i de fenomenologisk orienterte teoriene er likevel knyttet til kunstens mening hos flere av disse tenkerne, og en slik fenomenologisk innfallsvinkel vil dermed være mer relevant å knytte opp til det hermeneutiske perspektivet enn det affektive.¹² Deleuze og Guattaris tenkning om *sansning* og *affekt* fremstår som et mer pragmatisk alternativ til det fenomenologiske perspektivet. De er kritiske til den eksistensielle fenomenologien, og til dennes vektlegging av det kroppslige subjektets erfaring. Deleuze og Guattari er i mot ideen om en filosofi bygget på subjektiv erfaring slik subjektivitet vanligvis forstås. De ønsker en ny måte å tenke om subjektivitet på, og er opptatt av *produksjonen* av subjektivitet.¹³ Jeg vil ta utgangspunkt i den siste boken de

⁹ Den binære tenkningen kommer de kanskje ikke helt utenom, men det de imidlertid makter er å oppheve hierarkiet mellom dikotomier som natur-kultur, minoritet-majoritet etc.

¹⁰ Félix Guattari, *The three ecologies*, [*Les trois écologies*, 1989] overs. av Ian Pindar og Paul Sutton, (London: Continuum, 2000).

¹¹ Patricia Ticineto Clough (red.), *The affective turn: theorizing the social*, (Durkheim: Duke University Press, 2007).

¹² Blant teoretikere i senere tid som tar utgangspunkt i fenomenologien finner vi blant andre Jean-Luc Nancy, Martin Seel, Gernot Böhme og Hans Ulrich Gumbrecht.

¹³ I følge Karsten Gam Nielsen er det sannsynlig at interessen for hva subjektivitet er eller kan være var årsaken til at de to i de hele tatt inngikk et samarbeid. Karsten Gam Nielsen, «Det virker overalt... Om Gilles Deleuzes og Félix

skrev sammen, *Qu'est ce que la philosophie?* (1991), ettersom det er der de i størst grad redegjør for sin felles tenkning om kunst.¹⁴ Der hevder de at kunst er en tenkemåte, i likhet med filosofi og vitenskap. Deleuze og Guattari mener at kunsten ikke skal representere, men de er ikke interessert i kritikken av representasjonen slik vi ser det i dekonstruktive tilnærminger. I stedet ønsker de med sin filosofi å komme bortenfor både ideen om og kritikken av kunst som representasjon. Med sin tenkning lanserer de et alternativ til både fenomenologiske, sosialhistoriske og dekonstruktive tilnærminger til kunsten, ved å flytte fokuset tilbake til kunstverkets estetiske funksjoner. I tillegg til anvendelsen av flere av deres egne bøker vil jeg i diskusjonen om Deleuze og Guattaris tenkning om kunst også benytte meg av sekundærlitteratur, særlig Simon O'Sullivan's *Art encounters Deleuze and Guattari* (2006) og «From aesthetics to the abstract machine: Deleuze, Guattari and contemporary art practice» (2010).¹⁵

Min intensjon er ikke å bruke disse strategiene som metoder, men å presentere dem som tanker om hva kunsten er og gjør. Ved å se på både de fortolkende og affektive dimensjonene i møte med *Radical Nature* og *Rethink*, og ved å reise en rekke spørsmål til mer eller mindre konkrete problemer, vil jeg – uten å forsøke å etablere sannheter – forsøke å danne nye forbindelser som i Deleuze og Guattaris ånd forhåpentligvis vil få leseren til å tenke nye tanker, skape nye forbindelser og slik nye muligheter.

Oppgavens gang

Oppgaven består av fire kapitler, og i første kapittel vil *Radical Nature* og *Rethink* presenteres nærmere, i tillegg til at det vil bli gitt beskrivelser av noen utvalgte verk som fungerer som tilbakevendende eksempler teksten i gjennom. Utvalget av verk er gjort for å særlig belyse de sanselige aspektene ved *Radical Nature* og *Rethink*, og orienterer seg på denne måten mot betrakterens møte med kunsten. Verkene som utgjør de to utstillingene vil så plasseres i en historisk kontekst. I kapittel 2 vil jeg underbygge min hypotese om at utstillingene kan sees på som hermeneutiske prosjekter, og diskutere hvordan institusjonenes grep virker inn på betrakterrollen i henhold til fortolkning og forståelse. Videre, i kapittel 3, skal vi vende

Guattaris plaidoyer for en annerledes subjektivitet», i *Flugtlinjer: Om Deleuzes filosofi*, Mischa Sloth Carlsen, Karsten Gam Nielsen, Kim Su Rasmussen (red.), (København: Museum Tusulanum, 2001) 122.

¹⁴ Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Hvad er filosofi? [Qu'est-ce que la philosophie, 1991]*, overs. av Carsten Madsen og Frederik Tygstrup, (København: Gyldendal, 1996).

¹⁵ Simon O'Sullivan, *Art encounters Deleuze and Guattari: thought beyond representation*, (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006) og «From aesthetics to the abstract machine: Deleuze, Guattari and contemporary art practice» i *Deleuze and contemporary art (Deleuze Connections)*, Simon O'Sullivan og Stephen Zepke (red.), (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010).

tilbake til Deleuze og Guattari, og deres tenkning om sansning og affekt vil diskuteres, med utgangspunkt i de sanselige aspektene ved *Radical Nature* og *Rethink*. Vi skal se hvordan vektleggingen av betrakterens estetiske erfaring kan åpne opp for en undersøkelse av de affektive dimensjonene i møte med kunsten, og slik for å diskutere hva verkene gjør. I oppgavens siste kapittel vil jeg undersøke hvordan *Radical Nature* og *Rethinks* virkning på sitt publikum kan innebære et politisk aspekt, både i sosiopolitisk forstand og i lys av Deleuze og Guattaris tenkning om det politiske ved kunsten som en handling.

Kapittel 1: Refleksjoner av samtiden

Radical Nature og *Rethink*: en presentasjon

Radical Nature og *Rethink* var begge tematiske utstillinger som omhandlet naturen og menneskets relasjon til sine omgivelser, og vitnet slik om de aktuelle miljø- og klimaendringene vi står ovenfor. Ikke alle verkene var nødvendigvis opprinnelig ment å tematisere klimaendringene og miljøet, men alle omhandler forholdet mellom naturen og mennesket på en eller annen måte. Felles for de to utstillingene var at kunsten fungerte som et utgangspunkt for å gi publikum en sanselig og sosial erfaring med utgangspunkt i naturen. Gjennom sitt mangfold av verk viste utstillingene at det er mange måter å forholde seg til natur på, og at disse er i stadig endring.

Radical Nature og *Rethink* var distansert fra dualismen som tradisjonelt har preget den vestlige tenkningen, hvor naturen skilles ut fra kulturen som en separat størrelse. De to utstillingene hadde i stedet en holistisk holdning til natur og kultur, og tematiserte ulike tilnæringsmåter til omgivelsene. Begge presenterte en utvidet forståelse av økologi ettersom de inkluderte både sosiale og mer mentale prosesser. Dette økologiske perspektivet kan være inspirert av Félix Guattaris tenkning om de tre økologier, som introduseres senere i dette kapitlet. Begge utstillingene besto av kunstverk som mer eller mindre direkte tar utgangspunkt i problemstillinger knyttet til natur og miljø, og inneholdt verk i ulike medier, både video, fotografi, installasjoner og skulpturer. Noen av disse kunstnerne arbeider utendørs, med naturen og fysiske omgivelser som utgangspunkt og materiale. Enkelte tar med seg den fysiske naturen inn i institusjonene, mens andre dokumenterer og observerer, eller benytter seg av naturen på andre måter. Noen av verkene i utstillingene er eksplisitte og aktivistiske, mens andre er mer poetiske og subtile. Flere av verkene ble fremstilt som mulige løsninger på spesifikke problemstillinger, og som rettet mot konkrete sosiale strukturer. Derfor kan det virke som om mange av verkene i begge de to utstillingene ikke bare tematiserer disse problemene, men deltar og griper inn i dem.

I diskusjonen om natur og miljø ligger det ofte naturvitenskapelige begreper til grunn, og på mange måter er vår forståelse av det naturlige miljøet basert på nettopp naturvitenskapene. I *Radical Nature* og *Rethink* ble det vitenskapelige, det sosiale og det mentale integrert i hverandre, og slik orienterte begge utstillingene seg direkte mot betrakteren i et forsøk på å formidle noe, enten dette noe var sansninger, holdninger eller betydninger.

Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009

Radical Nature var tilgjengelig på Barbican Gallery i London juni-oktober 2009, og presenterte kunstverk av 25 ulike kunstnere og arkitekter.¹⁶ Dette var den første store utstillingen hvor engasjementet for økologiske problemstillinger blant etterkrigstidens kunstnere og arkitekter ble dokumentert, og deler av utstillingen fungerte nærmest som en antologi eller et arkiv over denne type kunst. Selv om verkene er utført i ulike medier er fellestrekket til de ulike arbeidene tematiseringen av naturen og menneskets interaksjon med sine omgivelser. Kunstverkene i *Radical Nature* strakk seg i tidsrommet fra 1969 til 2009, og utstillingen omfattet dermed kunstverk fra den tidlige landartradisjonen og frem til vår egen samtid. Som en del av utstillingen var flere av verkene likevel frigjort fra sin opprinnelige kontekst gjennom å være presentert under det overordnede temaet. I «There is no such thing as nature» skriver kuratoren for *Radical Nature*, Francesco Manacorda, i tråd med Guattaris (og Deleuzes) holistiske tenkning, følgende: «What is illustrated by the works in *Radical Nature* is that there is no inside; that there is no culture opposed to nature; no isolated environment removed from human civilisation, and that earth is a dynamic totality constantly pushed off balance by man's activity».¹⁷

Flere av verkene omhandler miljøaktivisme, eksperimentell arkitektur og utopiske holdninger, og med sammensetningen av disse verkene viste *Radical Nature* ulike ideer og alternative løsninger på noen av de problemene vi står ovenfor i dagens globale miljø. Sentrale historiske arbeider fra blant andre Robert Smithson og Newton og Helen M. Harrison ble stilt side om side med mer samtidige verk av kunstnere som Tomás Saraceno, Henrik Håkansson og Anya Gallacio, og på denne måten var utstillingen organisert tematisk fremfor kronologisk lineært. Slik ga utstillingen en erfaring av både det historiske og det samtidige. En stor del av utstillingen bar preg av både utopi og dystopi, og noen verk tilbyr konkrete, bærekraftige løsninger på noen av de aktuelle problemstillingene. Det var flere installasjoner og begivenheter som kunne oppleves utenfor institusjonens vegger, og det ble også holdt en rekke foredrag hvor flere av kunstnerne i utstillingen deltok, i tillegg til andre med tverrfaglig kompetanse på de aktuelle problemstillingene.¹⁸

¹⁶ De 25 kunstnerne og arkitektene i *Radical Nature* var: A12, Lara Almarcegui, Ant Farm, Lothar Baumgarten, Joseph Beuys, Richard Buckminster Fuller, CLUI, Agnes Denes, Diller Scofidio + Renfro, Mark Dion, EXYZT, Luke Fowler, Anya Gallaccio, Tue Greenfort, Hans Haacke, Henrik Håkansson, Newton Harrison and Helen Mayer Harrison, Wolf Hilbertz, Heather and Ivan Morison, Philippe Rahm architects, R&Sie(n), Tomas Saraceno, Robert Smithson, Simon Starling og Mierle Laderman Ukeles.

¹⁷ Manacorda, «There is no such thing as nature» i *Radical Nature: art and architecture for a changing planet 1969-2009*, Manacorda og Yedgar (red.), 15.

¹⁸ http://www.barbican.org.uk/radical_nature/exhibition [30.01.2011]

Utstillingen beskrives av Manacorda som en konstruert hage: «a single natural landscape, an artificial garden which dramatically invades the exhibition space».¹⁹ Dette var kanskje et forsøk på å vise at et landskap alltid er sosialt konstruert, og at mennesket og naturen er integrerte i hverandre. Selv om de fleste verkene i utstillingen helt åpenbart handler om miljø- og klimaendringer, påberopte ikke utstillingen seg å kun handle om verk med en økologisk sensibilitet. Det som i stedet ble vektlagt var å presentere kunstverk fra de siste 40 årene som på ulike måter tematiserer naturen og en verden i endring. Derfor er det kanskje selvsagt at det ble gjort plass til dokumentasjon av ikoniske arbeider av blant andre Joseph Beuys, Hans Haacke, Robert Smithson, Richard Buckminster-Fuller og Agnes Denes.

Rethink. Contemporary art and climate change

Utstillingsprosjektet *Rethink. Contemporary art and climate change* ble realisert i fire institusjoner i 2009; Statens museum for Kunst, Den Frie Utstillingsbygning, Kunsthallen Nikolaj og Moesgård museum, i tillegg til på web og i det offentlige rom. Utstillingen besto opprinnelig av fire deler med hvert sitt kuratoriske tema; *Rethink Relations*, *Rethink The Implicit*, *Rethink Kakotopia* og *Rethink Information*.²⁰ *Rethink* i Stavanger Kunstmuseum var en del av en nordisk turné i etterkant av utstillingene i København og varte fra 20.august til 21.november 2010.²¹ *Rethink* hadde sitt samlende prinsipp i at alle verkene er skapt i samtiden, men også her var verkene tatt ut av sin opprinnelige kontekst, og plassert i et tematisk rammeverk. Også *Rethink* strakk seg utenfor institusjonenes vegger, i form av debattforum på internett, noe som må sees på som en viktig del av prosjektet.²²

Rethink i Stavanger var utformet av Stavanger Kunstmuseum, og utstillingen bestod av arbeider av kunstnere som var med i utstillingene i København. I de til sammen fire utstillingene i København var 26 kunstnere og kunstnergrupper stilt ut, mens det i Stavanger var verk av 7 av disse kunstnerne. Disse syv var Tomás Saraceno, Olafur Eliasson, Jette Gejl, Allora & Calzadilla, Henrik Håkansson, Fiona Tan og Cornelia Parker. På denne måten har *Rethink* i Stavanger laget sin egen versjon av prosjektet i København. Til tross for at det var flere ulikheter mellom *Rethink* i Stavanger og *Rethink* i København, særlig når det gjelder

¹⁹ Graham Sheffield og Kate Bush, «Preface» i *Radical Nature: art and architecture for a changing planet 1969-2009*, Manacorda (red.), 7.

²⁰ For informasjon om hva de ulike delene innebar og hvilke kunstnere som var med se prosjektets nettside: <http://www.rethinkclimate.org> [30.01.2011].

²¹ I 2010/2011 vises *Rethink* i ulike versjoner på følgende steder i tillegg til Stavanger Kunstmuseum: Tensta Konsthall (Stockholm), Helsinki Kunsthall, Färgfabriken (Östersund) og Världskulturmuseet (Göteborg).

²² <http://www.rethinkclimate.org/debat> [30.01.11].

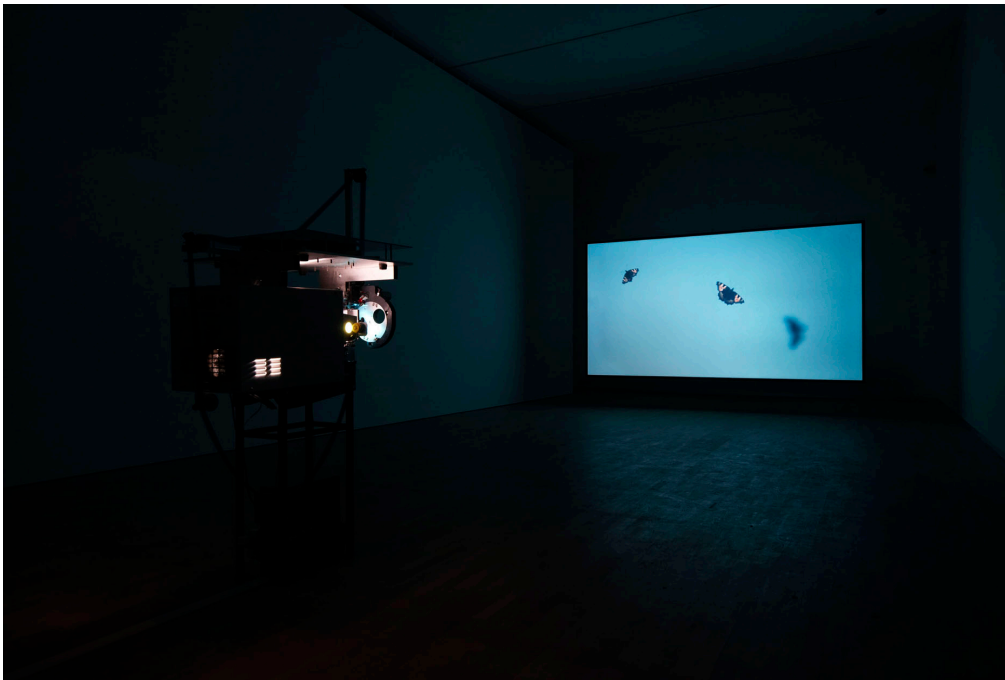
størrelsen på utstillingene, var tematikken og målene de samme. Utstillingen i Stavanger må sees på som et selvstendig utsnitt av utstillingsprosjektet *Rethink* i København, men er like fullt en del av det samme prosjektet. Det er kunstverk fra Stavanger Kunstmuseums versjon av *Rethink*-prosjektet som er utgangspunktet for denne oppgaven, men prosjektet vil omtales i sin helhet der dette er relevant.

Møter med verkene

I diskusjonen av oppgavens problemfelt vil jeg i stor grad ta utgangspunkt i utstillingene som helhet, og i flere tilfeller blir de behandlet nærmest som analoge størrelser, uten at dette er ment som en undergraving av verken utstillingene eller verkenes unike karakter. I dette fokuset på utstillingene som helhet er det noen tendenser som er av særskilt interesse, nemlig tematikken og de sanselige aspektene. Det sanselige har sitt utspring i møtet mellom verk og betrakter, og vi skal derfor se nærmere på noen få utvalgte verk som vil fungere som utgangspunkt for de videre diskusjonene både direkte og mer indirekte. Beskrivelsene som følger bærer preg av subjektivitet ettersom de i de fleste tilfellene bygger på mine egne møter med dem. Disse verkene vil alle i en samtidig terminologi kunne betegnes som konseptuelle, men ved å gripe tak i de formalestetiske aspektene i tillegg til det konseptuelle kan vi åpne opp verkene som en inngangsportal til sansning og tenkning. Samtlige verk er valgt på bakgrunn av en nysgjerrighet for den potensielle virkningen disse verkene kan ha på sine mottakere, og på grunn av hvordan de på ulike måter orienterer seg mot betrakterens sanselighet. Følgelig er det også disse aspektene som vil vektlegges i beskrivelsene, og verkene vil slik være katalysatorer for tenkning fremfor utgangspunkt for inngående analyser. Fra *Rethink* vil jeg gi en beskrivelse av Henrik Håkanssons *7.august 2009* (2009) og Olafur Eliassons *Your yellow versus red versus blue* (2004) og fra *Radical Nature* er Henrik Håkanssons *Fallen Forest* (2006), EXYZTs *The Dalston Mill* (2009) og Agnes Denes' *Wheatfield – A confrontation* (1982/2009) verkene som introduseres nærmere.

Henrik Håkansson, *7.august 2009* (2009)

35 mm film uten lyd, lerret, projektor, 3:38 min.



Figur 1. Henrik Håkansson, *7.august 2009* (2009)

«Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?»

Edward Lorenz²³

Stående midt i det største utstillingsrommet i Stavanger Kunstmuseum med blikket rettet mot Tomás Saracenos *Biosphere* (Fig. 19) høres en repetitiv, mekanisk lyd fra et av de andre rommene. I det man løfter den sorte gardinen til side og stiger inn i det mørke rommet synliggjøres et lerret og en projektor. I det mørke rommet finner man videoverket *7. August 2009* av Henrik Håkansson. Mens man står i rommet og hører den mekaniske lyden av projektoren, fylles det hvite lerretet av en klar, blå farge. Mens fokuset er rettet mot det nå blå lerretet kommer en gruppe elegante sommerfugler flygende over skjermen, et par, tre stykker om gangen. Filmen som snurrer på skjermen er i 35 mm, noe som gir bildet på lerretet svært høy kvalitet.

Filmen viser et øyeblikk dratt ut i sakte film, og sommerfuglene glir over lerretet. Det flyktige ved deres karakter blir rokket ved i det Henrik Håkansson viser dem i dette tempoet

²³ Edward N. Lorenz, *The essence of chaos*, (Seattle: Washington University Press, 1993) 181-184.

og formatet. Plutselig en vårdag er de der, og med ett er sesongen over og de forsvinner like fort som de kom. Filmens varighet er 3:38 minutter, men bildet på skjermen fanger mindre enn et sekund av virkelig tid.²⁴ Et utsnitt av naturen dras inn i kunstinstitusjonen, og slik vises en av naturens arter på en annen måte enn man er vant til å se den. En observasjon av sommerfuglene i deres naturlige habitat dras inn i en ny kontekst. I likhet med naturfilmers bruk av «slow motion» gir Håkansson oss her mulighet til å studere sommerfuglenes bevegelser mer inngående enn hvordan de vanligvis fremstår for oss. Slik fremhever bruken av sakte film noe poetisk ved sommerfuglene.

Med store, majestetiske vingeslag ser sommerfuglene nærmest ut som rovfugler som kretser over sine mulige bytter, som ørner som svever over himmelen. Deres brune kropper og mønstrete vinger utgjør en kontrast til den klare bakgrunnen, og sommerfuglene gis en nærmest monumental posisjon. Sommerfugler som ikke er i bevegelse har imidlertid en lang tradisjon for å bli nøye observert. På naturhistoriske museer og i private samlinger henger sommerfugler taksonomisk inndelt på rad og rekke for å bli sammenlignet og studert. Fordi kunstneren gir en kunstig fremstilling av et naturlig fenomen er filmen med på å endre vår oppfatning av disse skapningene, og ved å gi dem denne udelte oppmerksomheten oppfordrer Håkansson til en endret relasjon mellom oss og dem.

Sommerfuglene og den blå himmelen i bakgrunnen blir gjort til estetisk materiale, og resultatet er et vakkert bilde av et utsnitt natur. Det estetisk vakre som utfolder seg i sakte film foran øynene på betrakteren blir imidlertid helt fra starten av forstyrret av den mekaniske lyden som konstant går i bakgrunnen. Vår perspeksjon blir hakkete, og slik kan man si at den forstyrrer vår organisering av sanseintrykkene. Sammen med lyden fra projektoren tilbyr videoen en sanselig opplevelse som involverer mer enn bare synssansen. Selv om videoen i seg selv er uten lyd er lyden fra projektoren uunngåelig, og slik blandes støyen med stillheten i det lille utstillingsrommet. Projektoren og videoen danner sammen en installasjon, hvor det tekniske som muliggjør videoen blottstilles. Det er umulig å gi den ene sansen prioritet over den andre, og det er vanskelig å se videoen foran seg som atskilt fra projektoren bak seg. Også vår hørselssans blir derfor villig eller motvillig utfordret, og med det teknologiske høyst tilstede glir natur og teknologi over i hverandre.

²⁴ Intervju med Henrik Håkansson. <http://www.rethinkclimate.org/titel/rethink-relations/?show=byu> [15.10.10]

Olafur Eliasson, *Your yellow versus red versus blue* (2004)

Lys, tripod, 3 motorer, 3 fargeeffekt filtre, variable dimensjoner



Figur 2. Olafur Eliasson, *Your yellow versus red versus blue* (2004)

Det skarpe lyset fra en lyskaster treffer betrakteren i øynene i det øyeblikket man entrer utstillingsrommet. Den industrielt utformede lyskasteren er vendt mot veggen foran inngangen, så lyset man får i øynene når man går inn i rommet kommer ikke fra denne, men fra refleksjonen av lyset som treffer en sirkelformet plate som henger ned fra taket. I alt er det tre slike sirkler i ulike størrelser i primærfargene gul, rød og blå, som henger i en tynn ståltråd. De tre sirkelene er drevet av like mange motorer, og i ulikt tempo snurrer de rundt foran lyskasteren. Hver av de flate sirkelene er dekket av et semitransparent filter, og det dannes en speileffekt på platens ene side. I det den hvite strålen fra lyskasteren treffer et av glassene brytes lyset, og reflekteres mot en annen retning. Flere av de brutte strålene treffer oss midt i ansiktet, slik at man i det ene øyeblikket ser sitt eget speilbilde, og i det neste blir blendet av det skarpe lyset.

Lyskasteren utgjør rommets eneste lyskilde, og på veggen foran lyskasteren og de tre sirkelene utvikler det seg et skyggespill som organiseres i sirkulære formasjoner. Sirkelene beveger seg mekanisk rundt, og formene på veggen er i stadig endring. Slik dannes illusjonen av et stadig foranderlig kinetisk bilde på veggen. Fra én vinkel ser det ut som en lillafarget planet formes på veggen før den gradvis oppløses og flater ut. Så glir den igjen over i en ny

formasjon. Det dukker stadig opp flere ovale former på de hvite veggene, de strekker seg rundt i rommet før de oppløses i hjørnene. De overlapper hverandre, og det dannes stadig flere forskjellige former på veggene i rommet. Fargene endres av bevegelsene i rommet, avhengig av hvilke av de roterende sirklene det hvite lyset fra lyskasteren treffer. De hvite veggene i rommet reflekterer også lyset, og når lysstrålen brytes lyser hele rommet opp på et nærmest overveldende vis. Når lysstrålen ikke reflekteres mot ansiktet er rommet mørkere igjen, og slik endrer den foranderlige lysstyrken betrakterens oppfatning av omgivelsene.

Etter hvert som det kommer flere personer inn i rommet endrer utstillingen karakter, og lyset brytes og reflekteres på andre måter enn om man er i rommet alene. Noen tar på platene som for å stoppe rotasjonen, og etterlater seg fingeravtrykk på det tynne filteret. Plutselig er det ikke bare ens eget speilbilde som vises på sirklene, og man ser vekselvis på andre i rommet og på de ulike formene på veggen. På denne måten er betrakterens kropp en del av verket, og man går fra å være en passiv betrakter til en aktiv deltaker i verket. Gjennom det kroppslige og sanselige ledes man til en form for innsikt. Samtidig som installasjonen med sitt minimalistiske uttrykk og enkle eleganse er svært vakker å se på gjøres betrakteren oppmerksom på seg selv. Installasjonens fundering i lys, refleksjon og brytning av lys som et av naturens fenomener skaper en kognitiv erfaring, og slik blir betrakteren deltakende på et mentalt plan. Samtidig som det kan stå i kraft av seg selv, er *Your yellow versus red versus blue* også et verk i stadig endring, som påvirkes av menneskene i rommet, og hvordan de forholder seg til objektene og til hverandre.

Verket undersøker lysets og fargenes karakter. I utforskningen av hvordan bevegelser og farger endrer lyset avslører Eliasson de tekniske rammene som ligger til grunn. Det er ikke gjort noe forsøk på å skjule verken tripoden og lyskasteren eller motorene som driver platene rundt, og konstruksjonene som ligger bak er dermed en del av installasjonen snarere enn bare en forutsetning for den.

Henrik Håkansson, *Fallen forest* (2006)

Metall, tre, jord, plastikkpotter og poser, trær, planter, løv, halidelys, vanningsystem med timer



Figur 3. Henrik Håkansson, *Fallen Forest* (2006)

Fallen forest er en installasjon som tar med seg naturen inn i kunstinstitusjonen, og slik utgjør naturens egne elementer både det formale, det materielle og det konseptuelle. På en fire meter stor plate dekket av løv er det plantet ulike tre- og plantesorter som alle trives i et fuktig, tropisk klima. Men installasjonen er ikke en *representasjon* av skogen. I stedet er platen vendt 90 grader rundt, og ligger horisontalt, slik at de espalierte trærne og plantene vokser sidelengs og ligger langs gulvet, nærmest som feilplassert natur. De liggende trærne er store og kraftige, og man må gå flere skritt for å komme fra den ene siden av installasjonen til den andre. Ser man bak den liggende platen avdekkes plantenes grobunn, i store plastbøtter og poser. Mens man betrakter trærne på nært hold kan man kjenne at lukten av fuktig skog river lett i nesa. Slik blir også lukten sentral, selv om den er svak og subtil så bidrar den til å vekke flere sanser hos betrakteren.

Noen av bladene har klare, sterke grønnfarger og plantene ser sunne og levedyktige ut. Andre har begynt å bli brune i kantene og bladene ligger slappe langs gulvet, og bærer preg av vekstvilkårene. Slik blir betrakteren minnet om liv og død – nærmest som et *momento mori*. Det sterke lyset som kommer fra lyskastere plassert på en tripod muliggjør plantenes vekst, men samtidig bidrar disse til å understreke det kunstige ved omgivelsene. Slik kan

installasjonen også se ut til å være en vitenskapelig undersøkelse av vilkårene for vekst og liv. Til tross for at disse plantene er tatt ut av sitt naturlige habitat og inn i et bygg av betong lever de videre, ved hjelp av det kunstige lyset og vanningsystemet.

Det er også et flyktig aspekt ved installasjonen. Kan disse plantene fortsette å vokse? Hva skjer etter at utstillingen er ferdig? Den firkantede platen som den lille skogen er plassert på minner om en scene, og slik kan det også se ut som om Håkansson har gjort et forsøk på å dramatisere en del av naturen. Installasjonen er en dokumentasjon av en helt konkret del av naturen, dratt ut av sine naturlige omgivelser og inn i en ny og kunstig kontekst. Slik settes også fokuset på relasjonen mellom mennesket og organiske prosesser. Trærne er tatt ut av sitt opprinnelige habitus, men det er menneskets innblanding som sikrer deres fremtidige eksistens. Dette minner om de historiske orangeriene og vinterhagene i renessansen og senere, hvor det var vanlig å dyrke planter som ikke hadde forutsetninger for å vokse i disse omgivelsene i utgangspunktet.

Agnes Denes, *Wheatfield. A confrontation* [1982] (2009). EXYZT, *The Dalston Mill* (2009)

To mål hvete plantet og høstet i Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, New York.

Relasjonelt verk, 16 m vindmølle, 20 m hveteåker, events, fremvisninger, Dalston, Øst-London.



Figur 4. Agnes Denes *Wheatfield. A confrontation* (1982)



Figur 5. EXYZT, *The Dalston Mill* og Agnes Denes, *Wheatfield* (2009)

Agnes Denes' *Wheatfield – a confrontation* (1982) er kun mulig å betrakte gjennom dokumentasjon av verket, ettersom det var et temporært verk. På nedre Manhattan i New York, plantet og høstet Denes over 8000 m² hvete på et område ved Battery Park. Da hveten var høstet sendte hun den til 28 byer rundt om i verden for å plante kornet der som et ledd i «The international art show for the end of world hunger». Slik strakk verket seg langt ut i både tid og rom. Ved å plassere en hveteåker av denne størrelsen i en storby fusjonerte Denes

på mange måter det naturlige og det urbane, og gjorde samtidig New Yorks innbyggere bevisst på avstanden mellom by og natur. Kanskje var også plasseringen i finansområdet med på å øke bevisstheten om ujevne prioriteringer mellom ulike nasjoner.

I *Radical Nature* var dette verket dokumentert gjennom fotografier, men som en del av *Radical Nature* skapte Agnes Denes en ny *Wheatfield*, denne gangen 20 meter lang, ved en nedlagt jernbane i Dalston, London, i et samarbeid med den franske arkitektgruppen EXYZT. På denne måten ble Denes' verk iscenesatt på nytt, i en ny kontekst og i en ny tid. EXYZT skapte *The Dalston Mill* (2009) i samme område som Denes' hveteåker, i et avfallsområde rett ved den nedlagte jernbanelinjen ved Hockney øst i London. *The Dalston Mill* var en 16 meter høy mølle som ved hjelp av vindkraft sørget for akkurat nok energi til å male litt korn og til å få en bakerovn til å fungere. Møllen var oppført i en midlertidig metallkonstruksjon, og fungerte gjennom sommeren som et sosialt samlingssted hvor man blant annet kunne bruke ovnen til å bake i, delta på små seminarer og benytte seg av området for rekreasjon. Slik fungerte deres bidrag til utstillingen som en midlertidig sosial begivenhet, samtidig som Agnes Denes' *Wheatfield* anno 2009 ble aktualisert.

***Radical Nature* og *Rethink* i en historisk kontekst**

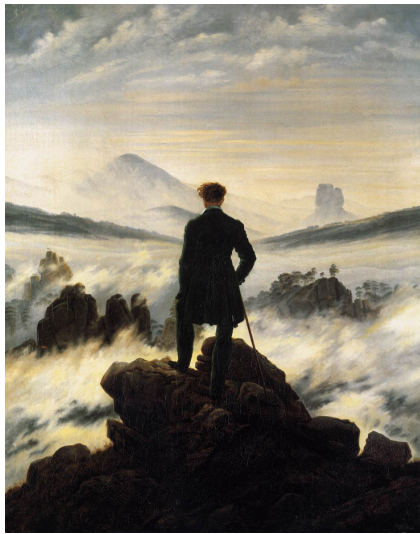
Verkene i *Radical Nature* og *Rethink* kan sees i lys av en lang rekke av tradisjoner hvor naturens tilstedeværelse er essensiell. Flere av disse har på ulike måter vært avgjørende for den kunsten vi kan betrakte i utstillingene, og jeg vil derfor gi noen historiske glimt av kunstens relasjon til naturen, for slik å knytte utstillingene og verkene til historiske tradisjoner. Naturen har vært en gjennomgående tematikk for bilder til alle tider. Så lenge vi kjenner til har naturen inspirert mennesket til å skape visuelle objekter, og dens fenomener har vært et attraktivt motiv og materiale opp gjennom kunstens historie fra de første hulemaleriene og frem til den multimediale samtidskunsten. Vi kan selvsagt hevde at alt er natur, inkludert oss mennesker, og ut fra en slik definisjon vil all kunst på en eller annen måte omhandle natur. En slik oppfatning kan vi finne allerede hos Plinius den eldre (ca. 75 e.Kr) som i sin encyklopedi, *Naturalis Historia*, så naturen og menneskets produkter som en del av den samme kosmiske skaperkraft.²⁵ Selv om det på ingen måte er mitt mål å opprettholde et konstruert skille mellom natur og kultur, skal vi likevel tenke oss begrepet *natur* i den mest allmenne betydningen av ordet, som noe fysisk som omgir oss i ulike former. Det utelukker imidlertid ikke at vi kan betrakte natur og kultur som integrerte størrelser. Estetiseringen av det vi kaller natur har gjennom historien gitt seg utslag på ulikt vis, både gjennom bearbeiding av den fysiske naturen i hage- og landskapsarkitektur, og som representasjon i maleri og skulptur.

For eksempel i malerkunsten kan vi på 1600-tallet se storslått og detaljrik natur som et supplement til bildets narrativ, som for eksempel hos Nicolas Poussin (1594-1665). Hos Poussin var imidlertid naturen og landskapet aldri det viktigste i bildet, men lå i stedet som et bakteppe for de mytologiske og historiske fortellingene som utspilte seg i forgrunnen. Senere, i den romantiske tradisjonen øker interessen for naturen og landskapets visuelle kvaliteter, og dermed blir naturen og landskapet hovedmotiv, slik vi ser det representert av blant andre Caspar David Friedrich (1774-1840) og J.M.W. Turner (1775-1851). Disse kunstnerne hadde gjerne som mål å frembringe en åndelig og sanselig karakter i sine bilder med utgangspunkt i den ville naturen, og bidro dermed til å endre samtidens syn på omgivelsene betraktelig. Det sublime i landskapet blir fremhevet, og den sanselige erfaringen vektlegges.²⁶ Den romantiske

²⁵ Se for eksempel Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural history: the empire in the encyclopedia*, (Oxford:Oxford University Press, 2004).

²⁶ Se for eksempel Edmund Burke som skiller mellom det skjønne og det sublime, og knytter det til behag og smerte. Edmund Burke, utdrag fra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) (overs. av Agnete Øye) i *Estetisk teori: en antologi*, Kjersti Bale og Arnfinn Bø.Rygg (red), (Oslo: Universitetsforlaget, 2008) 32-42.

tradisjonen bredte seg utover Europa på 1800-tallet og utviklet seg etter hvert til nasjonsbyggende prosjekter, hvor den særegne naturen for hver enkelt nasjon var utgangspunkt for estetisering.



Figur 6. Caspar David Friedrich, *Vandreren over tåkehavet* (1817-18)



Figur 7. J.C. Dahl, *Vinter ved Sognefjorden* (1827)

I norsk sammenheng var blant andre den danske maleren Johannes Flintoe (1787-1870) sentral i å dokumentere det norske fjellskapet, og han har fått æren for å ha introdusert den norske fjellheimen til J.C. Dahl (1788-1857), som er særlig kjent for sine visualiseringer av den kraftfulle vestnorske topografien som før hadde blitt sett på som skremmende og utilgjengelig.²⁷ På slutten av 1700-tallet og utover i det 19. århundret skjedde det altså en endring i hvordan kunstnere forholdt seg til den fysiske naturen, og landskapet ble nå et yndet motiv og nærmest en egen estetisk kategori i tråd med Kant og Baumgarten. Det var ikke bare kunstnere som ble oppmerksomme på naturens potensial, også den øvrige befolkningen ble etter hvert klar over naturens estetiske kvaliteter, som tidvis kunne fremstå som sublim og skremmende. Flere kunstnere forflyttet seg som en følge av denne endringen i synet på naturen utendørs for å oppsøke naturen på en mer direkte måte enn tidligere. Til tross for denne intime konfrontasjonen med naturen var imidlertid utflukten fra atelieret bare et ledd i en større prosess. Det direkte møtet med naturen var kun for å øke autentisiteten til nedtegningen av motivet, mens selve kunstverket ble fullført innendørs i en nøyaktig og tidkrevende prosess.²⁸ Verkene i *Radical Nature* og *Rethink* skiller seg på mange måter fra et romantisk natursyn, men den romantiske malertradisjonen er likevel en viktig forløper for den senere kunsten fordi den representerer en tradisjon hvor naturen i seg selv ble

²⁷ Se Gunnar Danbolt, «Arven fra J.C. Dahl: det vestnorske landskap i skiftende belysninger» i *Johan Christian Dahl 1788-1857. «Du Bergens stolthed, Norges hæder»*, Knut Ormhaug (red.) (Bergen, 1988), 112-134

²⁸ Malcolm Andrews, *Landscape and western art* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 201/202.

utgangspunkt for estetisering, samtidig som den symboliserer et endret syn på de naturlige omgivelsene.

Om vi gjør et sprang fremover i denne skisseringen av naturens rolle i moderne tids vestlige kunsthistorie havner vi i andre halvdel av 1900-tallet, hvor flere begynte å orientere seg mer direkte mot landskapet og den fysiske naturen. Denne kunsten utviklet seg delvis som en reaksjon mot modernismens verdier, og utspilte seg i det Rosalind Krauss i en artikkel i 1979 kalte det *utvidete feltet*.²⁹ I kjølevannet av modernismen representerte denne tendensen noe nytt, ved ikke lenger å være bundet til det mediespesifikke, men i stedet forsøke å viske ut skillet mellom kunst, landskap og arkitektur.

På midten av 1960-tallet begynte en rekke unge kunstnere å flytte sine arbeider ut av galleriene og museenes fysiske rammer, og ut i naturen. Det var ikke lenger et ønske om å forholde seg til naturen og landskapet i form av representasjon og imitasjon på et lerret, og slik skilte den nye praksisen seg fra mer tradisjonell landskapskunst. I stedet kunne man se en økende grad av utforskning av naturens elementer, industrielle inngrep, og en kroppslig, konseptuell interaksjon med omgivelsene. På denne måten ble den fysiske naturen en aktiv komponent, og landskapet og omgivelsene ble fremhevet. Den nye interessen for naturen og dens potensial ble uttrykt på ulike måter, og den internasjonale fellesbetegnelsen på denne tradisjonen har flere varianter, med *landart* som den kanskje mest brukte. *Land art*, *environmental art*, *earth art*, *nature art*, *green art* og *ecological art* er imidlertid begreper som benyttes om hverandre på grunn av verkenes komplekse karakter, og refererer med visse variasjoner ofte til den samme praksisen.

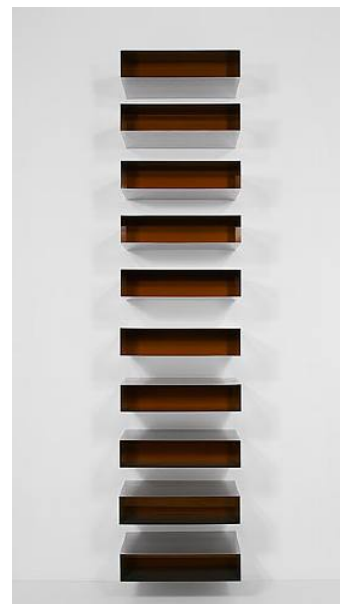
Denne utviklingen gikk i motsatt retning av det modernismens kanskje fremste teoretiker Clement Greenberg ønsket. Med inspirasjon fra marxistisk kritikk av kapitalismen konstruerte han i «Avant-garde and kitsch» (1939) et skille mellom det han kalte for den bedragerske, syntetiske kitsch og det han anså for å være den kritiske, autentiske kunst.³⁰ Utover på 40-og 50-tallet fortsatte han med sitt formalistiske prosjekt som fikk sitt høydepunkt med artikkelen «Modernist Painting» i 1960. Her skisserte han utviklingen til det modernistiske maleri, og redegjorde for dets kritiske potensial. Kunstens autonomi og dens formalistiske kvaliteter var viktig for Greenberg. Hver kunstform skulle fremheve det som var unikt og det som ikke kunne reduseres, i tillegg til å utelukke det som var lånt fra andre kunstfelt. På denne måten var målet å synliggjøre hver enkelt kunstforms kompetanse og

²⁹ Se Rosalind E. Krauss, «Skulpturen i det utvidete felt» [1979] i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter* (overs. Agnete Øye), (Oslo: Pax Forlag A/S, 2002).

³⁰ Clement Greenberg, «Avantgarde og kitsch», [*Avantgarde and kitsch*, 1939], i *Den modernistiske kunsten*, overs. av Agnete Øye, (Oslo: Pax Forlag, 2004)

fremheve det mediespesifikke, som for det modernistiske maleriet var flatheten.³¹

Michael Fried var elev av Greenberg, og etablerte seg i likhet med sin læremester som en forsvarer for den modernistiske kunsten, særlig med artikkelen «Art and Objecthood» (1967).³² Han artikulerte seg særlig sterkt mot en av de nye kunstretningene som slo rot på begynnelsen av 1960-tallet, nemlig *minimalismen*. Hans tanker bygde i stor grad på Greenbergs ideer om kunstens autonomi, og han vektla modernismenarrativets fokus på renhet, flathet og autentisitet. Minimalismens bruk av det han kalte for «spesifikke objekter», særlig med utgangspunkt i Donald Judds karakteristikk av egne arbeider som verken maleri eller skulptur, sto i kontrast til den kunstformen han favoriserte, og han introduserte nye elementer i argumentasjonen mot den minimalistiske kunsten. Han kalte denne type kunst for bokstavlighetskunst (*literalist art*), og beskyldte den for å være teatralisk fordi den vektla betrakterens direkte møte med verkene. Denne teatraliske sensibiliteten ble av Fried dessuten sett på som degenerering av kunsten. Han hevdet at «bokstavlighetskunstens nærvær er (...) en grunnleggende teatral effekt eller kvalitet – et slags scenisk nærvær».³³ Videre sammenlignet han dette nærværet med nærværet av en annen person, og mente at slike arbeider krevde en særskilt form for medvirkning fra betrakteren. Hos ham bygget det teatraliske opp til en strid med den modernistiske kunsten, og på den måten kunst som sådan. Den minimalistiske kunsten var opptatt av *opplevelsens varighet*, noe som sto i kontrast til modernismens tidløshet hvor «verket selv i hvert øyeblikk er fullstendig til stede».³⁴ Slik ble det en iscenesettelse av et *her og nå*, noe som fjerner kunsten fra det transcendentale som var et viktig aspekt for Fried. Denne kritikken blir også i stor grad rettet mot den nye landskapskunsten som var tett knyttet til nettopp minimalismen. Flere av de kunstnerne som orienterte seg mot landskapet og naturen benyttet seg av samme vokabular som minimalismen. «Art and Objecthood» fungerte på mange måter tvert i mot det som var Frieds hensikt, nettopp fordi han i teksten var så presis i sin beskrivelse av den nye kunsten. Han ble



Figur 8. Donald Judd, *Untitled* (1973)

³¹ Clement Greenberg, «Modernistisk maleri», [Modernist painting, 1960] overs. av Agnete Øye, i *Den modernistiske kunsten*, (Oslo: Pax Forlag, 2004), 141/145.

³² Michael Fried, «Kunst og objektalitet», [Art and Objecthood, 1967], overs. av Stian Grøgaard, i *Agora*, nr. 2/3, 2001.

³³ Ibid. 50.

³⁴ Ibid. 64.

derfor en av de første som kom med en grundig beskrivelse av et karakteristisk trekk ved senmodernistisk/postmodernistisk kunst – nemlig den direkte relasjonen mellom betrakteren og kunstverket.

Selv om det er vanskelig å sammenfatte og gi en enhetlig karakteristikk av denne kunsten kan man si at et åpenbart fellestrekk er at kunstverkene involverer det vi kaller landskap og natur på en eller annen måte. Landart fremstår dermed som en svært mangfoldig praksis, og Ben Tufnell fremhever i boken *Land art* (2006) at det ikke er *stil*, men *tema* som reflekteres i betegnelsen.³⁵ Landarttradisjonen favner dermed både kunst i landskapet og de kunstverkene hvor den fysiske naturen trekkes inn i kunstinstitusjonene, og omfatter både skulpturelle utforminger og mer konseptuelle, performative verk. Som hos minimalistene ble verken kunstnere eller publikum lenger sett på som passive betraktere, men som aktive deltakere i naturen. Tufnell forklarer det slik: «Broadly, Land art is characterised by an immediate and visceral interaction with landscape, nature and the environment».³⁶

I likhet med natur er også *landskap* et begrep det er vanskelig å definere. I den vestlige tenkningen har det i følge W.J.T Mitchell vært to rådende forestillinger om landskap, og han knytter disse opp til henholdsvis modernismen og postmodernismen. Mitchell kaller modernismens perspektiv på landskapet for kontemplativt, og i den modernistiske tradisjonen var landskapsmaleriets historie utgangspunktet for studiet av landskapets historie, og landskapsmaleriet ble sett på som et ledd i den gradvise rensningen av det visuelle feltet. Kunsten får en egen verdi og en egen virkelighet, og kunst og landskap blir slik et objekt for kontemplasjon. I den postmoderne tradisjonen får vi en fortolkende og semiotisk tilnærming til landskapet som slik blir sett på som allegoriske strukturer for psykologiske og ideologiske aspekter.³⁷ Slik vil landskapet være et sett av visuelle og verbale konvensjoner. Mitchell er mer opptatt av hva landskapet gjør og hvordan det fungerer som en kulturell praksis enn hvilke allegorier man kan finne i det, hva det er og hva det betyr.³⁸ For ham er landskapet et maktredskap som alltid møter betrakteren som et rom, som omgivelser, og hvor «vi», som figurer i landskapet, enten finner eller mister oss selv.³⁹ Malcom Andrews påpeker i *Landscape and western art* (1999) hvordan et landskap, kultivert eller vilt, alltid vil være kunstig, også før det eventuelt blir en del av et kunstverk. Bare gjennom å *se* vil vi forme og

³⁵ Ben Tufnell, *Land art*, (London: Tate Publishing, 2006), 15.

³⁶ Ibid.

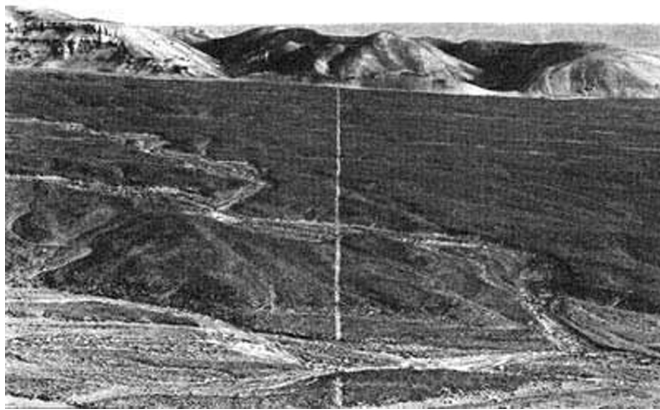
³⁷ W.J.T. Mitchell, «Introduction» i W.J.T. Mitchell (red.) *Landscape and Power*, 2. utg (London og Chicago: University of Chicago Press, 2002), 1.

³⁸ W.J.T. Mitchell, «Introduction», 1.

³⁹ Ibid. 2.

fortolke i følge Andrews, og på denne måten gjøre *land* om til *landskap*.⁴⁰ Slik vil vår verdsetting av landskapet alltid være kulturelt konstruert, og foregår gjennom en fortolkende og formende prosess hvor vi velger ut en del av et land fremfor en annen.

Landart-tradisjonens opprinnelse var i det amerikanske landskapet, og nettopp derfor var landskapet en viktig forutsetning for denne kunstens fremvekst. Mange av verkene er stedsspesifikke arbeider som enten utgjøres av stedets naturlige, allerede eksisterende materialer, eller av importerte eksterne objekter – begge deler gjort med det formål å sette fokus på å oppholde seg i landskapet, forholde seg til sine omgivelser, tidssensitive individuelle aktiviteter, og sosialt bevisste samarbeidsprosjekter.⁴¹ De fysiske inngrepene i det



Figur 9. Richard Long, *Walking a line in Peru* (1972)

naturlige landskapet ble ofte gjort ved hjelp av maskiner, og dermed fikk man i mange av disse verkene en fusjon av det urbane, kunstige og det naturlige. Blant de første som gjerne kategoriseres som landart-kunstnere er Robert Smithson, Michael Heizer, Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long og Nancy Holt. Flere av disse kunstnerne benyttet seg av maskiner i sin bearbeiding av omgivelsene (bl.a. Smithson, Heizer), mens andre var mer sensitive i sin tilnærming og benyttet seg lite av industrielle hjelpemidler (Long).⁴²

Smithson, som var utstilt på *Radical Nature*, og flere av hans samtidiges omfavnelser av det kunstige, ikke-organiske i form av maskiner som hjelpemiddel, har fått kritikere til å fremheve avstanden mellom visse former for landart og naturen, samt avstanden til for eksempel den romantiske landskapsresepsjonen. Ben Tufnell viser til Elizabeth Baker, som besøkte flere av disse arbeidene på 1970-tallet, og hennes påstand om at det minimalistiske, abstrakte formspråket som disse verkene skapes i står i absolutt kontrast til naturen.⁴³ Hun mener at det er en gal oppfatning at de kunstnerne som arbeidet med naturen og landskapet i denne perioden nødvendigvis var særlig sensitive til naturen og de naturlige omgivelsene.

⁴⁰ Andrews, *Landscape and western art*, 1.

⁴¹ Jeffrey Kastner (red.), *Land and environmental art*, (London: Phaidon, 1998) 12.

⁴² Den tidligste perioden av den amerikanske tradisjonen er en tydelig mannsdominert praksis, og med unntak av Nancy Holt er det få kvinnelige nøkkelpersoner som nevnes i den kunsthistoriske resepsjonen. Feministiske fortolkninger av denne kunsten har sett på de inngrepene i naturen som kjennetegner mange landart-arbeider som overgrep på naturen og slik også det feminine.

⁴³ Tufnell. *Land Art*, 55.

Tufnell påpeker at det fordi mange av verkene ble laget utendørs og i stor grad fokuserte på erfaringen av naturen var, og fremdeles er, en vanlig antakelse at disse verkene er et resultat av et større miljøengasjement.⁴⁴ For mange av kunstnerne som arbeidet i og med naturen på 1960-tallet og de følgende tiårene var imidlertid ikke et engasjement for økologi og miljøproblemer hovedmotivasjonen for å bedrive den kunstneriske aktiviteten de gjorde. I stedet var det de visuelle og fysiske verdiene ved naturen og landskapet i seg selv som var viktige. For eksempel hos Smithson, var det derfor ikke alltid kunstverkets kritiske betydning eller implikasjoner ovenfor miljøet som var viktig. Han forsøkte riktignok å viske ut skillet mellom økologi og industri, men det var stedet, verket, konseptet, og relasjonene til de omgivelsene kunstverket befant seg i som var det viktigste for ham.⁴⁵



Figur 10. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970)

Likevel ligger det i mange av disse arbeidene implisitt et etisk og/eller politisk standpunkt. De foregående tiårenes utopiske fremtidsvisjoner og optimisme ble avløst av en anti-materialisme og en generell skepsis til styrende samfunnskrefter. Det sosiopolitiske klimaet i samtiden, med blant annet Vietnamkrigen, økende urbanisering og industrialisering, påvirket de fleste områder i samfunnet, inkludert kunsten, og man kunne se en overlapping på kunstfeltet av politisk aktivitet og engasjement.⁴⁶

Det er flere diskurser som gradvis har bidratt til en endret forståelse av naturen, og slik også av den kunstneriske praksis. Blant annet miljøengasjement, feminisme, og postmodernistisk kritisk teori har bidratt til at vi betrakter naturen som noe mer enn en ressurs for menneskelig utnyttelse.⁴⁷ Den økologiske tenkningen har utfordret den antroposentriske

⁴⁴ Tufnell. *Land Art*, 13.

⁴⁵ Robert Smithson «Untitled» (1971) i Jack Flam (red.), *Robert Smithson: the collected writings*, (Berkeley: The University of California Press, 1996) 376.

⁴⁶ Tufnell. *Land Art*, 94.

⁴⁷ For eksempel har feministiske praksiser bidratt til å problematisere den utbredte oppfatningen i vestlig tenkning som knytter det feminine til naturen og det maskuline til kultur/teknologi. Dette har ført til en økt bevissthet om hvordan kjønn har formet hvordan vi ser på omgivelsene. Økofeminismen ønsker å komme bort fra den dualistiske tenkningen som er basert på dominans og hierarki. Se for eksempel Carolyn Merchant, *Earthcare: women and the environment* (London: Routledge, 1996). Kunstens bruk av naturen i lys av feministiske perspektiver er et interessant tema, men det gis ikke rom for en slik diskusjon her.

holdningen som har objektifisert og utnyttet naturen, og ulike postmodernistiske perspektiver hevder at vårt syn på naturen i stor grad er styrt av kulturelle og historiske aspekter. Polariseringen av natur og kultur har vært markant i moderne vestlig historie siden renessansen, og dermed har ideen om mennesket som fraskilt sine omgivelser stått sterkt. Naturen har gjerne blitt betraktet som en ressurs for menneskets kulturelle og teknologiske framskritt, og før 1960-tallet var det liten bevissthet om de mulige konsekvensene menneskets utnyttelse av naturen kunne ha for miljøet.

Mot slutten av 60-tallet ble samfunnet gradvis preget av en nyvunnet økologisk bevissthet og et økende politisk engasjement, samtidig som teknologien i større og større grad fikk innpass i menneskers hverdag. Den rådende ideen om naturen som fraskilt fra kulturen ble nå utfordret ettersom kunnskapen om de menneskelige handlingenes effekt på sine omgivelser økte.⁴⁸ For noen kunstnere på 1960-70-tallet var derfor miljøbevisstheten og interessen for politiske aspekter hovedanliggende. Flere av disse kunstnerne var inspirerte av de gryende miljøbevegelsene, og engasjerte seg i kampen mot antropogene, økologiske trusler, ofte gjennom konseptuelle verk i ulike former. Slik skiller dette økologiske perspektivet seg også fra det romantiske, som først og fremst var opptatt av naturen som kilde til estetiske opplevelser. Det er flere arbeider som har blitt stående som symboler på den politiske og økologiske bevisstheten til en rekke kunstnere fra 1960-tallet og fremover i historien, og som viser den etiske posisjonen disse kunstnerne inntok ovenfor landskapet og



Figur 11. Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977)

naturen. Blant annet gjelder det Joseph Beuys og Hans Haacke, som begge hadde verk utstilt i *Radical Nature*. Disse kunstnerne har i sine arbeider etablert en sammenheng mellom økologiske og politiske aspekter, og anerkjenner naturen og landskapet som noe som også er påvirket av sosiale, økonomiske og teknologiske faktorer. Ben Tufnell deler den økologiske sensibiliteten inn i tre kreative prosesser, hvor den første inkluderer kunst som frembringer direkte kommentarer til miljøproblemer, og som foreslår konkrete løsninger. Den andre omfatter kunst som tar form som poetiske refleksjoner over tingenes tilstand, og som oppfordrer mennesket til å gjenoppta det

⁴⁸ For et tidlig, interessant perspektiv på miljøkrisen, se Rachel Carson, *Silent Spring*, (Boston: Houghton Mifflin, 1962).

som antas å være en tapt kontakt med naturen. Sist kommer den praksisen som i følge Tufnell kun observerer, og som vitner om hendelser gjennom verkene.⁴⁹

De tradisjonene som er skissert ovenfor har vært avgjørende forløpere for kunstverkene som utgjør *Rethink* og *Radical Nature*. Det er særlig kunsten fra slutten av 1960-tallet og utover på 70-tallet som er den mest direkte referansen for kunsten som tematiserer og visualiserer natur i dagens samtidfelt, og arven etter denne periodens landart har ført det samtidige kunstfeltet inn i et mangfold av retninger. Dette både på grunn av hvordan de tematiserer naturen, men også på grunn av den nye og relativt frie posisjonen kunstnerne fikk i samfunnet. Ved å trekke kunsten ut av institusjonenes fysiske (om ikke nødvendigvis økonomiske) rammer kunne kunstnere gjennom sine verk uttrykke seg på flere måter enn tidligere. Landart er ikke en tradisjon som avgrenset seg til 1960-tallet og de følgende tiårene, men praktiseres på ulike måter også i dagens kunstfelt. Denne tradisjonen viser seg gjennom sin mangfoldighet både eksplisitt og implisitt i *Radical Nature* og *Rethink*. Noen av de kunstnerne som er med i denne skisseringen av landart-tradisjonen fra 1960-70-tallet er som nevnt også en del av *Radical Nature*. Det er imidlertid flere av verkene i utstillingene som tematiserer naturen på helt andre måter enn de arbeidene som betegnes som landart, men felles for alle er at den historiske relasjonen mellom kunst og natur er en viktig forutsetning for deres tematisering av naturen.

Verkene som ble presentert tidligere i dette kapittelet har for eksempel mye til felles med det som betegnes som installasjoner, som er et samlebegrep som også favner om deler av landart-praksisen. Skisseringen av den romantiske maleritradisjonen og landart er her gjort for å understreke at tidligere tradisjoners praksis har vært en viktig forutsetning for all kunst som orienterer seg mot natur og miljø. Mange av verkene i *Radical Nature* og *Rethink* viser en bred orientering ikke bare mot landskapet og den fysiske naturen, men mot alle levende organismer og deres omgivelser, inkludert mennesket. Dette fokuset på natur og økologi gjør at jeg i det videre vil omtale denne kunsten som *økologisk*.⁵⁰ Når jeg nå velger å benytte dette begrepet på verkene i de to utstillingene er det også behov for å presisere i hvilken forstand økologisk brukes videre i denne avhandlingen.

⁴⁹ Tufnell. *Land Art*, 94.

⁵⁰ Begrepene «den økologiske kunsten» og «økokunst» vil benyttes vekselvis gjennom oppgaven og ilegges samme betydning.

Den utvidete økologien

Begrepet *økologi* er satt sammen av de greske ordene *oikos* som betyr hjem/hushold, og *logos* som betyr læren om. En vanlig definisjon av økologi er at det er den vitenskapen som omhandler alle levende organismer og deres relasjon til omgivelsene. Med omgivelsene menes både det biologiske og antropogene miljøet.⁵¹ Selv om organismenes relasjon til det menneskeskapte miljøet også er med i denne definisjonen, kan det likevel oppfattes som en noe begrenset forståelse av begrepet. Félix Guattari foreslo i boken *Les trois écologies* (1989) en *økoføi*, som innebærer at vi i tillegg til det miljømessige også må inkludere det mentale og det sosiale i den økologiske tenkningen. Til grunn for denne økoføien ligger den norske filosofen Arne Næss' holistiske dypøkologi.⁵²

Guattari utviklet og utvidet det økologiske feltet ved å inkludere den mentale- og den sosiale økologien, og han mente at disse måtte innlemmes i den økologiske tenkningen for at vi skal kunne utvikle et bærekraftig økosystem. Gjennomgående i Guattaris forfatterskap er interessen for produksjonen av subjektivitet, og han er opptatt av subjektets funksjoner og konstruksjoner, samt relasjonen til det sosiale og samfunnet for øvrig. For at vi skal kunne oppnå endring er menneskets mentale og sosiale tilstand avgjørende i følge Guattari.⁵³

Andre halvdel av det forrige århundret var preget av intens globalisering, og kapitalismes frie marked som den rådende økonomiske styringsformen. Som en konsekvens av dette var også den samme delen av århundret preget av en stadig økende grad av utnyttelse av naturressurser og utslipp av giftige klimagasser, i tillegg til at fattige land i den tredje verden ble, og fortsatt blir, rammet hardere enn vestlige land. Denne postindustrielle kapitalismen som i stor grad styrer den vestlige verden kaller Guattari *Integrated World Capitalism* (IWC). Parallelt med kapitalismens fremvekst var det også en økning i mediafeltets utstrekning, og Guattari viser til hvordan massemedia er det viktigste ikke-voldelige virkemidlet IWC har for å oppnå sosial kontroll. Han hevder at IWC i tillegg til å ødelegge det naturlige miljøet også bryter ned sosiale relasjoner og trenger inn i og former menneskenes sinn, tenkning og holdninger. Den menneskelige subjektivitet, det Guattari kaller singularitet, er i følge ham i like stor fare som andre arter. Vi må forsøke å motstå den homogeniseringen som IWC forsøker å oppnå gjennom massemedia ved å skape nye former for resingularisering av vår eksistens. En bærekraftig utvikling og en reell motstand mot IWC,

⁵¹ Per Ariansen, *Miljøfilosofi: en innføring*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1992) 47.

⁵² Se Arne Næss, *Økologi, samfunn og livsstil: utkast til en økoføi*, 4. utg. (Oslo: Universitetsforlaget, 1974).

⁵³ Guattari hadde sin bakgrunn fra psykoanalysen, men orienterte seg i stor grad i mot Freud og Lacan.

og dermed også den økologiske krisen, kan kun settes i gang når de tre økologiene arbeider sammen:

The only true response to the ecological crisis is on a global scale, provided that it brings about an authentic political, social and cultural revolution, reshaping the objectives of the production of both material and immaterial assets. Therefore this revolution must not be exclusively concerned with visible relations of force on a grand scale, but will also take into account molecular domains of sensibility, intelligence and desire.⁵⁴

Les trois écologies er et relativt kort essay, og Guattari går ikke dypt inn i hva den mentale og den sosiale økologien innebærer, men uttrykker et tydelig ønske om å reartikulere økologibegrepets innhold. Mental, sosial og miljømessig økologi havner for Guattari under økosofiens etisk-estetiske beskyttelse (aegis). Det er snakk om en rekonstruering av sosiale og individuelle praksiser som klassifiseres i disse tre kategoriene. Han ser på den økende graden av svekkelse i de menneskelige relasjonene til det sosiale, det mentale og til 'naturen' som noe som ikke bare er forårsaket av miljømessig og objektiv forurensning, men også av en fatal passivitet mot disse aspektene som en helhet, både hos individer og hos myndighetene.⁵⁵

Den sosiale økologien innebærer dannelsen av ulike praksiser som kan modifisere og tenke nytt om måten vi interagerer med andre på, mens den mentale økologien vil føre til en nytenkning om subjektets relasjon til kroppen, til fantasibilder (phantasm), til tidens løp, og til mysteriene om liv og død.⁵⁶ Dette økosofiske perspektivet har implikasjoner for vår forståelse av subjektivitet. Guattari går nemlig i mot Descartes læresetning om væren når han hevder at det ikke er tilstrekkelig å si at man *er* fordi man *tenker*. Dette fordi andre mulige eksistensformer allerede har etablert seg utenfor bevisstheten, og en hver form for tanke som forsøker å holde fast ved seg selv spinner rundt og rundt uten å knytte seg til det han kaller det ekte territoriet av eksistens.⁵⁷ Guattari vil derfor, i stedet for å snakke om subjektet, konsentrere seg om subjektiviseringens komponenter – som arbeider mer eller mindre på egen hånd. Slik kan vi i følge Guattari lettere skille mellom subjektivitet og individ.⁵⁸ Guattari ønsker å knytte det etisk-estetiske paradigmet til produksjonen av subjektivitet, hvor det kreative er essensielt, og han vil bli kvitt vitenskapelige referanser og metaforer, og i stedet søke til kreativiteten. Han tar utgangspunkt i dette estetiske paradigmet fordi han mener at alt

⁵⁴ Guattari, *The three ecologies*, 28.

⁵⁵ Ibid. 41.

⁵⁶ Ibid. 34-5.

⁵⁷ Ibid. 35.

⁵⁸ Ibid. 36.

må finnes opp på nytt. Hvis ikke blir prosessene værende i det han mener er en dødelig gjentakelse («répétition mortifère»)⁵⁹ Guattari mener at endringer vil komme av innovative praksiser, gjennom alternative erfaringer sentrert rundt en respekt for singularitet og gjennom den stadige produksjonen av en autonom subjektivitet som kan artikulere seg passende i relasjon til det øvrige samfunnet, og ikke gjennom sentraliserte reformer, gjennom lover, påbud og byråkratiske programmer.⁶⁰ Vi trenger derfor nye sosiale og estetiske praksiser, nye praksiser av selvet i relasjon til andre, til det fremmede, og til det merkelige. Vi kan i følge Guattari kun unnsnippe den pågående krisen gjennom artikuleringen av en gryende subjektivitet, et konstant muterende fellesskap og et miljø som er i en gjenskapelsesprosess.⁶¹ Det estetiske paradigmet kan bidra til en endring, og Guattari mener at det er kunstnere som gir oss de dypeste innsiktene i menneskesinnet, og ikke psykoanalytikere og vitenskapsfolk.

Guattari understreker at naturen ikke kan skilles fra kulturen, og han mener at vi må tenke på tvers for å forstå interaksjonen mellom økosystemer, den mekaniske sfære og det sosiale og individuelle.⁶² Tanken er at de tre økologier sammen kan føre til en re-komposisjon av målene til de frigjørende kampene som kjempes både i det sosiale og det naturlige miljøet. Håpet er at en avtale mellom menneskelig aktivitet og kapitalen vil gjøre at teoretikere, feminister, økologer, antirasister etc. vil orientere seg mot produksjonen av subjektivitet, det vil si av kunnskap, kultur, sensibilitet, og sosiabilitet som kommer inn under et verdisystem som legges til grunn for ny produksjon.⁶³ I følge Guattari trengs det nye mikropolitiske og mikrososiale praksiser, ny solidaritet, en ny mildhet, sammen med nye estetiske og analytiske praksiser som angår formasjonen av det ubevisste. Dette er den eneste muligheten til å få de sosiale og politiske praksisene til å jobbe for menneskeheten, og ikke bare sørge for opprettholdelsen av kapitalismen.⁶⁴ Det er derfor behov for holdningsendringer, og en internasjonal solidaritet som omfatter både miljøet og det sosiale. For Guattari skal ikke økologien bare være for en liten naturelskende gruppe av snevre spesialister, men bredere orientert, fordi han gjennom forståelsen av økologi også stiller spørsmål til helheten av subjektivitet og kapitalistiske maktformasjoner.⁶⁵ Det essensielle ved den økologiske kunsten er i følge Guattari at den åpner opp og inkluderer alle eksistensielle territorier, samtidig som den er interessert i alle former for væren, i kroppen, omgivelsene, og store kontekstuelle

⁵⁹ Guattari, *The three ecologies*, 39.

⁶⁰ Ibid. 59.

⁶¹ Ibid. 68.

⁶² Ibid. 43.

⁶³ Ibid. 49.

⁶⁴ Ibid. 51.

⁶⁵ Ibid. 52.

sammensetninger av nasjoner, etniske grupper og i menneskerettigheter.⁶⁶ Med en slik orientering mot det økologiske er det ikke bare den fysiske naturen som er viktig, men også det sosiale og det mentale. Med denne forståelsen til grunn skal vi nå gå videre i undersøkelsen av hvordan vi kan si noe om *Radical Nature* og *Rethinks* virkning på sitt publikum.

⁶⁶ Guattari, *The three ecologies*, 53.

Kapittel 2: Fortolkningens grep

For å forklare den litt urolige følelsen vi kan ha fordi vi gleder oss eller gruer oss til noe, eller tenker på noe som gjør oss lykkelige, bruker vi ofte sommerfuglen som en metafor og sier at vi har «sommerfugler i magen». Slik gjøres den til et tegn på noe som gir seg utslag i form av en fysiologisk reaksjon i kroppen vår. Det greske ordet *psyché* viser til sjelen, men betyr også sommerfugl.⁶⁷ I tradisjonell allegorisk fortolkning har sommerfuglen vist til sjel, død og oppstandelse, og prosessen fra larve til sommerfugl har blitt sett på som en refleksjon over vår egen spirituelle transformasjon.⁶⁸

I poetisk sammenheng kan sommerfuglen slik vise til forandring, og dens estetiske kvaliteter kan gjøre den til et symbol på skjønnhet. Ideene om hva sommerfuglen kan vise til utgjør samlet et sett med fordommer og vil nærmest automatisk være med oss i møte med Henrik Håkanssons



Figur 12. Henrik Håkansson, *7.august 2009* (2009)

7.august 2009. Slike kulturelle

og historiske referansepunkt kan sammen danne et utgangspunkt for å gripe tak i hva verket betyr. De omstendelige vingeslagene til sommerfuglene i videoen, og den inngående observasjonen av deres formale kvaliteter som muliggjøres av bruken av sakte film, kan sette i gang betrakterens tanker og bidra til at vi stiller spørsmål til hva vi ser. Tittelen på Håkanssons video, *7.august 2009*, sier oss ikke så mye annet enn at videoen trolig ble filmet denne dagen, men muligheten til å tillegge verket en dypere mening enn den som umiddelbart fremtrer for oss gjennom verkets tittel og det vi ser er selvsagt til stede, slik den er i møte med all kunst. Flere av verkene i *Rethink* og *Radical Nature* har titler som kun gir små hint om mulige fortolkninger, mens andre tilbyr klarere retningslinjer. Som besøkende i utstillingene kan vi gå rundt i utstillingsrommene, stanse opp ved verk som tiltaler, frastøter, eller vekker nysgjerrigheten, for så å starte søket etter verkens betydning. Etter hvert som vi finner

⁶⁷ Lucia Impelluso, *Nature and its symbols* (overs. Stephen Sartarelli,) 2.utg. (Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2004) 330.

⁶⁸ Ibid.

knagger å henge våre observasjoner og inntrykk på, kan vi danne oss et mer helhetlig bilde av verkene, og mer eller mindre vellykkede forståelser av både de enkelte verkene og utstillingene som helhet trer frem. Slik oppstår mening som en relasjon mellom den som tolker og det som tolkes, mellom betrakter og verk, hvor begge parter er potensielle meningsprodusenter.

Å lete etter mening for å få en forståelse av et kunstverk er en vanlig fremgangsmåte i den vestlige kunsthistorieskrivningen, og gjøres uavhengig av hvorvidt det foreligger føringer for fortolkningen eller ikke, og hvor tydelig disse eventuelt fremstår. Å trekke en mening ut av verkene gjøres gjennom kognitiv fortolkning, en aktiv psykologisk prosess hvor vår persepsjon er sentral. I tillegg til å studere og analysere selve verket vektlegges aspekter som står utenfor kunstverket – kunsthistorien, kunstnersubjektet, eller samfunnet for øvrig. Et eksempel på en slik tilnærming til kunsten finner vi for eksempel i Erwin Panofskys (1892-1968) ikonologiske fortolkningsstrategi. I hans trestegsmodell (pre-ikonografisk, ikonografisk og ikonologisk) leter han etter symboler i kunstverkene, kulturelle forutsetninger for forståelse, og verkets historiske kontekst, for slik å komme frem til verkets mening.⁶⁹

Hermeneutikken, slik den blant annet er utviklet av den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002), har i likhet med Panofsky også kulturen og historien som erkjennelseskategori, og til tross for flere forskjeller mellom deres tenkning deler de interessen for verkets betydning. Et hermeneutisk perspektiv kan fungere som utgangspunkt for møtet med *Radical Nature* og *Rethink*, og slik også for andre tematiske utstillinger, på to måter. På den ene siden kan vi se på hermeneutikken som en forutsetning for utstillingene, og på den andre siden som en tilnæringsstrategi for betrakteren. Slik skal vi her diskutere både hvilke grep som ligger til grunn for vårt møte med *Radical Nature* og *Rethink*, og hvordan vi kan forholde oss til dem.

Det er altså mulig å fortolke hvert enkelt verk i utstillingene, men når vi erfarer verkene som en del av en utstilling blir spørsmålet om hvor stor innflytelse vi som betrakere egentlig har i dannelsen av mening, hvor mye kunsternes intensjoner spiller inn, og hvor mye av makten som ligger hos institusjonene trykkende. I likhet med Eilean Hooper-Greenhill i boken *Museums and the interpretation of visual culture* (2000) kan vi spørre hvordan kunstverk benyttes av museene og galleriene for å konstruere kunnskap, og videre hvordan de besøkendes relasjon til denne kunnskapen kan forstås.⁷⁰ Kunstinstitusjonen

⁶⁹ Se for eksempel Michael Ann Holly, *Panofsky and the foundations of art history*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985).

⁷⁰ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of visual culture*, (London: Routledge, 2000).

medierer mellom verk og betrakter, og dermed er vårt møte med verkene, utstillingene og andre besøkende sterkt relatert til kulturen vi befinner oss i, historien og våre sosiale og naturlige omgivelser. Disse aspektene spiller alle en avgjørende rolle for hvordan vi opplever *Radical Nature* og *Rethink*. Vi kan stille spørsmål til hvordan institusjonene er med på å forme våre oppfatninger og videre vår kunnskap, og hvordan de slik konstruerer en forståelse av det feltet som presenteres for betrakteren. Med Gadammers ord er det slik snakk om en horisont-sammensmeltning mellom institusjonene og den individuelle betrakter. Spørsmålet blir hvilket nivå denne sammensmeltningen foregår på.

At naturen og endringene i det globale klimaet er hovedfokuset i utstillingene blir klart allerede i titlene; *Rethink. Contemporary art and climate change* og *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009*, og tematikken fastslås dermed før man entrer utstillingene og opplever de ulike verkene. Ut fra disse titlene er det tydelig at målet med begge utstillingene er å oppfordre til refleksjon over og en revurdering av menneskets forhold til sine omgivelser, ved å vise ulike sider av miljøet. Når verkene velges ut og settes sammen til en tematisk utstilling har institusjonene med andre ord allerede foretatt en fortolkning av de ulike verkene, og lar hvert enkelt verk stå som tegn på den overordnede tematikken. For publikum, enten gjennom tekstmateriale eller et fysisk besøk, blir det derfor lagt tydelige føringer for hvordan man skal forholde seg til utstillingene som helhet, og slik også til hvert enkelt kunstverk i dem. På denne måten blir man presentert for en foretrukket eller mulig fortolkning foretatt av institusjonene.

Det er de institusjonelle og kuratoriske grepene som forutsetninger for utstillingene som ligger til grunn for hypotesen i dette kapittelet, nemlig at vi kan se på både *Radical Nature* og *Rethink* som hermeneutiske prosjekter. Slik kan vi undersøke hvordan institusjonenes fortolkning av verkene på den ene siden lukker for alternative fortolkninger, mens de samtidig åpner opp for nye tilnæringsmåter. Det er ikke et mål her å redegjøre for alle kuratoriske og museale aspektene ved de to utstillingene, og heller ikke å forsøke å fortolke og analysere hvert enkelt verk. Det er likevel verdt å merke seg, som Hooper-Greenhill påpeker, at dagens kunstinstitusjoner preges av at poststrukturalistiske epistemologier og postkolonial kulturpolitikk virker sammen med konstruktivistisk læringsteori for å posisjonere kunstinstitusjonenes besøkende som aktive og politiserte i konstruksjonen av egne synspunkter.⁷¹ Denne pedagogiske og subjektorienterte utstillingsformen eksemplifiseres med både *Radical Nature* og *Rethink*.

⁷¹ Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation of visual culture*, xi.

Å forklare eller forstå?

Begrepet hermeneutikk (fra gresk *hermeneúein*) viser til kunnskapen om forståelse, og omhandler fortolkningen av fenomener som praksis og teori. Verbet *hermeneúein* har en tredelt betydning: 1) å uttrykke (å utsti, tale) 2) å utlegge (å forklare og fortolke) og 3) å oversette (fra ett språk til et annet).⁷² Ønsket om å fortolke og forstå strekker seg tilbake til antikken, og hermeneutikken plasserer seg dermed innenfor en lang tradisjon. Sammen med Martin Heidegger (1889-1976) er Gadamer representant for det som ofte kalles den *filosofiske* hermeneutiske tradisjonen, og hans hermeneutiske prosjekt anses gjerne for å være en eksistensiell filosofi om forståelse. For ham er ikke hermeneutikken primært en metode, men en ontologisk struktur hvor en beskrivelse av fundamentale trekk ved menneskets væremåte som et språklig og historisk vesen er mulig.⁷³ Slik ligger hermeneutikken forut for enhver metode. For både Heidegger og Gadamer er hermeneutikkens generelle problem det ontologiske spørsmålet om væren. Gjennom fokuset på væren var fenomenologien et viktig utgangspunkt for Gadamers hermeneutikk, og han bygde i stor grad sine ideer på Edmund Husserls (1859-1938) bidrag til tradisjonen.⁷⁴ Hermeneutikk er ikke bare en undersøkelse av verkets betydning, men også av hva vår opplevelse av hva verket betyr. Det er blant annet her vi ser nærheten til den fenomenologiske tradisjonen. Selv om Gadamer primært snakker om litteratur, vil jeg her behandle tekst og den øvrige kunst som analoge størrelser.

I boken *Warheit und Methode* fra 1960 ønsker Gadamer hovedsakelig å foreta en undersøkelse av fenomenet forståelse, og han presiserer i forordet til den andre utgaven at han vil gjøre dette ved å stille spørsmål til *hvordan forståelse er mulig*.⁷⁵ Han ønsker også å gi en ny legitimering av de erfaringer kunst, filosofi og historie frembringer, og samtidig komme bort fra kravet om objektiv kunnskap i kunsten. Erfaringer med utgangspunkt i kunst, filosofi og historie kommuniserer en sannhet som ligger utenfor hva naturvitenskapelige metoder kan verifisere, altså en sannhetserfaring som ikke hører til de metodologiske naturvitenskapenes domene.⁷⁶ Her markeres et skille mellom de naturvitenskapelige og de humanistiske vitenskapene, og nettopp på grunn av naturens tilstedeværelse i *Radical Nature* og *Rethink* er det verdt å stoppe opp ved dette hermeneutiske skillet.

⁷² Thomas Krogh, *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2009) 12.

⁷³ Jacob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), 97

⁷⁴ Med etableringen av fenomenologien brøt Edmund Husserl med den rådende positivismen innenfor det filosofiske og naturvitenskapelige feltet. Også Gadamer var svært kritisk til positivismen, og kritiserte sine forgjengere innenfor hermeneutikken for å være positivistiske i sin tilnærming til hermeneutikken.

⁷⁵ Gadamer, *Truth and Method*, xxx.

⁷⁶ Ibid. xxii.

En av Gadammers forgjengere innenfor den hermeneutiske tradisjonen som vektla skillet mellom det naturvitenskapelige og det humanistiske domenet, men som samtidig ønsket at humanistiske fag skulle anses som vitenskapelige, var Wilhelm Dilthey (1833-1911). Han hevdet i avhandlingen *Innledning til åndsvitenskapene (Einleitung in die Geisteswissenschaften)* (1883) at sjelslivet er noe vi *forstår*, mens naturvitenskapen er noe som *forklares*. Ved å beskrive åndsvitenskapenes karakter som forstående avgrenser han de fra den metodologisk forklarende fremgangsmåten til naturvitenskapene. Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen påpeker i innledningen til antologien *Hermeneutisk lesebok* hvordan de åndsvitenskapelige forskningsmiljøene i andre halvdel av 1800-tallet hadde behov for å legitimere sine fagområder på bakgrunn av de framskrittene som ble gjort innenfor naturvitenskapen.⁷⁷ Dette var motivasjonen for Diltheys avhandling, og han ville med utgangspunkt i den hermeneutiske sirkel slik den først var utviklet av Schleiermacher «legge grunnlaget for at forståelsen kunne erklæres som erkjennelsesteoretisk prinsipp (...)».⁷⁸ Forståelse skiller i følge Dilthey mennesket fra naturen, fordi naturen og hendelser i naturen ikke i seg selv er meningsbærende. Naturen kan i henhold til hans inndeling i de forklarende og de forstående vitenskaper utforskes ved hjelp av årsaksforklarende metoder, mens de meningsbærende hendelsene som definerer humanvitenskapen bør undersøkes ved hjelp av en hermeneutisk strategi.

Når naturen benyttes aktivt i kunsten – som gjerne blir sett på som en meningsbærende praksis – skapes det en spenning i forhold til hermeneutikken, fordi det dukker opp et forklaringsbehov samtidig som man søker forståelse. Når naturens tilstedeværelse er så åpenbar som tilfellet er i *Radical Nature* og *Rethink* vil forklaringsbehovet og interessen for hva verkene gjør øke. Naturen fremhever derfor et behov for å undersøke de affektive dimensjonene ved verkene, noe vi skal undersøke nærmere i neste kapittel.

Samtidig som denne spenningen utløser et forklaringsbehov blir den tradisjonelle dualismen som Dilthey representerer utfordret i *Radical Nature* og *Rethink*, nettopp på grunn av integreringen av økologiske perspektiver og den åpenlyse bruken av naturvitenskapelige prinsipper i kunsten. Begge utstillingene inneholder verk av kunstnere som baserer arbeidene sine på naturvitenskapelige resultater og erkjennelser, og som behandler natur og kultur som i en uunngåelig syntese (For eksempel Jette Gejl Kristensen, Tomás Saraceno, Henrik Håkansson, Richard Buckminster Fuller). Integreringen av de to størrelsene vitner om et forsøk på å danne forståelser for naturen, og skillet mellom natur og kultur viskes ut i det vi

⁷⁷ Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen (red.) *Hermeneutisk lesebok*, (Oslo: Spartacus Forlag, 2001) 14.

⁷⁸ Ibid.

kan kalle det økologiske paradigmet i kunstfeltet. Det er imidlertid viktig å merke seg at det hos Dilthey er naturen *i seg selv* som ikke er meningsbærende, og ikke nødvendigvis naturen som en del av et kunstverk. Som materiale i kunsten er naturen en del av det humanistiske domenet, og som kunstobjekt blir den dermed underlagt menneskets ønske om å fortolke for å forstå. Et viktig aspekt i denne sammenhengen er at Dilthey, i motsetning til Gadamer, ser på hermeneutikken som en *metode* for de humanistiske fagene, og han har derfor blitt kritisert av representanter for den moderne hermeneutikken. Blant annet har Gadamer kritisert Dilthey for «manglende hermeneutisk bevissthet og refleksjon rundt forståelsens mulighetsbetingelser, for ikke å ta inn over seg forståelsens historisitet».⁷⁹

Det som på mange måter gjøres i utstillingene er jo at vi blir presentert for en forståelse av naturen. Derfor vil det i henhold til hermeneutikken fremdeles være et fortolkningsbehov til stede, men også et mulig behov for å se nærmere på hvordan vi kan forklare kunsten, i form av hva den gjør i stedet for, eller kanskje i tillegg til, hva den betyr. I første omgang kan det imidlertid virke som om sistnevnte aspekt overskygges av fokuset på verkenes betydning, gjennom de tilsynelatende ugjennomtrengelige tematiske rammene.

***Radical Nature* og *Rethink* som hermeneutiske prosjekter**

Dersom vi analyserer verkene i tematiske utstillinger som *Radical Nature* og *Rethink* vil vi på mange måter analysere tolkningene av dem, og slik kan Gadamers hermeneutikk betraktes som det vi med Michel Foucault kan kalle en *historisk-epistemologisk* forutsetning for de to utstillingene.⁸⁰ I beskrivelsen av den hermeneutiske fortolkningen vektlegger Gadamer en bevegelse i tolkingen av tekst mellom deler i teksten og teksten som helhet, en bevegelse som stammer fra antikkens retorikk. En tekstdel må alltid tolkes i lys av teksten som helhet, altså den helheten den befinner seg i.⁸¹ I *Radical Nature* og *Rethink* kan vi se på de enkelte kunstverkene som de delene som utgjør helheten, samtidig som fordypningen i hvert enkelt kunstverk avdekker deler som igjen kan skape flere mindre helheter. De enkelte verkene sees i sammenheng med utstillingene som helhet, og de tydelige tematiske rammene som omgir både *Rethink* og *Radical Nature* blir derfor avgjørende for hvordan vi som betraktere forholder oss til dem.

En person som forsøker å forstå er i følge Gadamer utsatt for distraksjoner fra før-

⁷⁹ Sissel Lægroid og Torgeir Skorgen, *Hermeneutikk: en innføring*, Oslo: Spartacus Forlag, 2006, 14.

⁸⁰ Se Michel Foucault, *Archaeology of knowledge [L'archéologie du savoir, 1969]*, (London: Routledge, 2002).

⁸¹ Gadamer, *Truth and Method*, 267.

meninger som ikke løper ut av saken selv.⁸² Med det mener han at historiske og kulturelle referanser er med på å forme vår forståelse av objekter og fenomener. Det er ikke slik at man skal vente på at meningen med teksten kommer av seg selv ut av tilfeldige for-forståelser, ettersom det er forståelsens oppgave å utarbeide riktige utkast, noe Gadamer kaller *foregripelser* (Vorwegnahmen). Disse bekreftes først i møte med «saken selv», og er den konstante oppgaven på veien mot forståelse.⁸³ Også gjennom de konstante distraksjonene som oppstår hos fortolkeren må oppmerksomheten være rettet mot saken selv.⁸⁴ Gadamer tok utgangspunkt i Martin Heideggers hermeneutiske sirkel som viser en relasjon mellom fortolker og det som fortolkes, og forklarer den på følgende måte:

A person who is trying to understand a text is always projecting. He projects a meaning for the text as a whole as soon as some initial meaning emerges only because he is reading the text with particular expectations in regard to a certain meaning. Working out this fore-projection, which is constantly revised in terms of what emerges as he penetrates into the meaning, is understanding what is there.⁸⁵

Her ser vi hvordan man i møtet med en tekst eller et verk har en rekke fordommer og før-oppfatninger av hva vi møter og hva det betyr. Den tematiske rammen som omgir *Radical Nature* og *Rethink* vil kunne lede oss som betraktere til en forståelse av verkene, ikke bare fordi verkene kan sees som deler av en helhet, men nettopp fordi denne rammen utrunder oss med en rekke fordommer som vi tar med oss i møte med utstillingene og verkene. Samtidig har vi en forventning til hva som styrer verkets sammenslutning til en enhetlig mening.

Ved å lese tekstene i utstillingenes kataloger eller lese en pressemelding i en avis blir vi tildelt en referanseramme som vil føre til dannelsen av fordommer, som igjen kan bidra til en dypere forståelse av verkene. Fordommene vil også kunne dannes når vi befinner oss i utstillingsrommet, i det øyeblikket vi erfarer kunstverkene. Slik går forståelsens bevegelse hele tiden fra helhet til del og tilbake igjen. Dersom alle deler faller sammen til en helhet betyr det i følge Gadamer at man har foretatt en korrekt fortolkning og fått en forståelse av verkene.⁸⁶

⁸² Gadamer, *Truth and Method*, 267.

⁸³ Hans-Georg Gadamer, «Om forståelsens sirkel» [1959] i *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske tekster* (overs. Helge Jordheim), (Oslo: Cappelens forlag, 2003) 37.

⁸⁴ Gadamer, *Truth and Method*, 267.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Hans-Georg Gadamer, «Hva er sannhet?» [1957] i *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske tekster* (overs. Helge Jordheim), (Oslo: Cappelens forlag, 2003) 33.

Heideggers bidrag til den hermeneutiske sirkel var at han erkjente at forståelsen hele tiden vil være bestemt av for-forståelsens foregripende bevegelse, og at man derfor må konkretisere den historiske bevissthet ved å bli bevisst sine egne fordommer og førmeninger.⁸⁷ Gadamer legger til en ny bestemmelse i form av foregripelsen av fullkommenhet. Han ser på denne formuleringen som en forutsetning som styrer all forståelse, og som slår fast at det bare er mulig å forstå det som i seg selv utgjør en fullkommen enhet av mening. Forutsetningen om fullkommenhet ligger til grunn hver gang vi leser en tekst.⁸⁸ Når man ikke klarer å forstå teksten fordi forutsetningene ikke er mulig å løse inn, stiller man spørsmål til den og forsøker på den måten å gjøre den hel. Foregripelsen av fullkommenhet styrer all vår forståelse, og fullkommenhetens fordom innebærer ikke bare at teksten skal ytre sin mening på en fullkommen måte, men at det som blir sagt er den fullkomne sannhet.⁸⁹

Selv om Gadamer understreker at forståelsen av et kunstverk endres over tid, og at det er nærmest umulig i vår samtid å finne en universell sannhet i verket, mener han likevel at vi skal *søke* etter verkets ene sannhet. Denne ene sannheten er imidlertid ikke uforanderlig, fordi man hele tiden kan komme til nye innsikter etter hvert som man får andre historiske og kulturelle referanser å forholde seg til. Slik kan vi si at meningen er iboende i verket, men likevel ikke alltid den samme. Der hvor Heidegger engasjerte seg i hermeneutikken for å finne svar på ontologiske spørsmål, stilte Gadamer spørsmål til hvordan hermeneutikken, når den er frigjort fra naturvitenskapens objektivitet, kan verdsette det han kaller «forståelsens historisitet».⁹⁰ Her knytter Gadamer forståelsen til tid, og han hevder at vi for å forstå og revidere fremtiden stadig vender oss tilbake til fortiden. Når vi forsøker å forstå et verk gjør vi oss historiske refleksjoner for å fastslå hvor og hvordan det har blitt formulert, hva som er motivasjonen, og dermed hva som er meningen med det.⁹¹ Slik er historien tett knyttet til både forståelse og sannhet, og menneskets bevissthet er formet av denne historien. Likevel er det ikke slik at forståelsen er en ren rekonstruksjon av mening. Å forstå hverandre betyr snarere å forstå hverandre *i noe*, og språket skaper en syntese mellom fortidshorisont og samtidshorisont som alltid er vedvarende.⁹² Sammen danner fortidshorisonten og samtidshorisonten en *fortolkningshorisont*. Tidligere tiders forståelseshorisonter virker inn på vår egen forståelse, og danner det som kalles virkningshistorie. De fordommene vi danner oss

⁸⁷ Gadamer, «Om forståelsens sirkel» 39.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid. 40.

⁹⁰ Gadamer, *Truth and Method*, 265.

⁹¹ Gadamer, «Hva er sannhet?», 30.

⁹² Ibid. 31.

i vår egen tid er frembrakt av den historiske virkningshistorien.⁹³

Historie og kultur utgjør sammen en kontekst og er viktig i møte med *Radical Nature* og *Rethink*. Siden 1960-tallet har det vært en stadig økende interesse for miljøet og for våre felles omgivelser, og fire tiår etter dette fokuset ble introdusert i den vestlige politikken er det vanskelig å tro at noen ikke er klar over tematikkens relevans i vår egen samtid. Derfor vil mange av utstillingenes besøkende kjenne til de historiske og kulturelle referanserammene. Som vi så i forrige kapittel var det på 1960-tallet at den fysiske naturen ble en del av kunstens sfære, og derfor har utstillingenes besøkende, som et resultat av vår historiske og kulturelle identitet, allerede en rekke fordommer, i Gadamer's forståelse av begrepet, for denne type kunst. I søken etter å forstå verkene blir både vår egen og verkene's historie og bakgrunn viktig, og mest avgjørende – hvordan disse horisontene møtes.

Tid og tidsavstand er som vi ser viktig for Gadamer, og tiden utgjør essensielle muligheter for forståelsen på en positiv og produktiv måte. Han ser på tiden som et fundament for det hendelsesforløpet som vår samtidige forståelse har sine røtter i. I den forbindelse påpeker han hvordan det å felle dommer over samtidskunst innebærer en usikkerhet for den vitenskapelige bevissthet. Det er en tidkrevende prosess å filtrere ut den sanne meningen av en tekst eller et annet kunstverk. Den tidsavstanden som gir dette filteret er i konstant bevegelse, og det bidrar i følge Gadamer til forståelsens produktive dimensjon. Tidsavstanden er ofte kapabel til å skille falske fra ekte fordommer.⁹⁴ Det er derfor en utfordring å fortolke kunstverk som befinner seg i ens egen samtid, nettopp fordi vi ikke har det historiske aspektet som gir tid til bearbeiding og filtrering av fordommer og meninger. De verkene i *Radical Nature* som ikke er skapt i samtiden er gitt denne tiden Gadamer understreker viktigheten av. Disse verkene er likevel plassert sammen med verk fra vår samtid, og det kan derfor være en utfordring å se bort fra den større helheten, som er uavhengig av verkene's historisitet.

Den fortolkende forståelse er i følge Gadamer en uendelig prosess, og det oppstår stadig nye kilder til forståelse. Når man ønsker å forstå noe, kaster man ut en foreløpig mening som skal gjelde helheten i det øyeblikket en første mening viser seg i teksten. Denne meningen viser seg i følge Gadamer fordi man leser en tekst eller møter et objekt med visse forventninger om hva verkets betydning er. Dette utkastet til mening blir hele tiden revidert i lys av det som åpenbarer seg etter hvert som man trenger lenger inn i tekstens mening.⁹⁵ For å få en forståelse av kunstverkene i *Radical Nature* og *Rethink* er det derfor viktig at vi stiller

⁹³ Krogh, *Hermeneutikk: om å forstå og fortolke*, 62.

⁹⁴ Gadamer, «Hva er sannhet?», 42.

⁹⁵ Gadamer, «Om forståelsens sirkel» 37.

de riktige spørsmålene, ettersom forståelse forutsetter at vi stiller spørsmål som vi tror verkene kan svare på. Dette fordi Gadamer er opptatt av hva vi gjør når vi fortolker, og hvordan fortolkningen er mulig. Slik blir også erfaringen et viktig aspekt for Gadamer. Hvordan vi vet at vi stiller de riktige spørsmålene er avhengig av hvilke fordommer vi har i oss. En korrekt fremgangsmåte for Gadamer vil være at vi ikke nærmer oss kunstverkene direkte, men at vi først undersøker legitimiteten til de fordommene vi besitter, og på denne måten går i dialog med verket. Ved å undersøke opprinnelsen og validiteten til disse vil vi ha et bedre utgangspunkt for forståelse.⁹⁶ Slik ser vi igjen hvordan institusjonenes foreslåtte forståelse nærmest automatisk vil prege vår forståelse av kunsten.

Språk er for Gadamer fundamentalt for all forståelse, og den menneskelige tale formidler det sanne. Menneskets indre blir oversatt og synliggjort gjennom språket, og det finnes en opprinnelig sammenheng mellom sann væren og sann tale.⁹⁷ Tingene selv i sin forståelighet blir sikret i talen, og det fornuftige ved tingene lar seg fremstille i en spesifikk form for tale som kalles en dom. For i det hele tatt å erfare noe må man også ha en forståelse for hva man erfarer. Begrepet fordom (tysk *Vorurteil*) har fra opplysningstiden hatt negative konnotasjoner, men en fordom er egentlig en bedømmelse som er gjort før alle elementer som avgjør en situasjon har blitt endelig undersøkt. Fordom er derfor ikke en falsk bedømmelse, men kan ha enten negativ eller positiv verdi.⁹⁸ Det spesielle ved dommen er at den i motsetning til andre måter å tale på bare vil være sann, og dermed er sannhetens sted i følge Gadamer nettopp i dommen.⁹⁹ En person som forsøker å forstå en tekst er forberedt på at den teksten vil fortelle noe, og det er derfor man i følge Gadamer må være sensitiv til en teksts annerledeshet. Denne sensitiviteten involverer anvendelsen av de fordommene en måtte ha. Gadamer fremhever at det er viktig å være bevisst sin egen forutinntatthet, slik at teksten kan presentere sin annerledeshet og dermed hevde sin egen sannhet mot ens egne fordommer.¹⁰⁰ Samtidig fremheves det hvordan man for å komme til forståelse stadig må revurdere eget utgangspunkt og egne forforståelser og fordommer. Dette innebærer at vi også må akseptere autoriteter, som i dette tilfellet betyr å akseptere at det finnes noen som har en videre eller en mer omfattende innsikt enn det vi selv har. Denne aksepten skal bygge på innsikt i en annens bedre innsikt.¹⁰¹ I forhold til *Radical Nature* og *Rethink* kan vi si at institusjonene representerer denne autoriteten og innsikten som Gadamer viser til. Gadamer vil nemlig

⁹⁶ Gadamer, *Truth and Method*, 267.

⁹⁷ Gadamer, «Hva er sannhet?», 19.

⁹⁸ Gadamer, *Truth and Method*, 270.

⁹⁹ Gadamer, «Hva er sannhet?», 20.

¹⁰⁰ Gadamer, *Truth and Method*, 269.

¹⁰¹ *Ibid.* 263-4.

hevde at den individuelle fortolker er underordnet en tradisjon som fører vår forståelse i den retning den selv går, og som vi ikke kan stille opp mot. På denne måten forsøker Gadamer å rehabilitere vår forståelse av både fordommer og autoriteter.

I forbindelse med Gadamers rehabilitering av autoriteter blir inntrykket av *Radical Nature* som et arkiv interessant. Jacques Derrida diskuterer arkivets rolle i boken *Archive Fever: a Freudian impression* (1995), og viser til den historiske betydningen av begrepet *arkiv*, fra det greske *arkheion*, som representerer det huset hvor offisielle dokumenter ble oppbevart, og som var kontrollert av den som var gitt makten, kalt *archon*. Denne personen kontrollerte ikke bare dokumentenes fysiske sikkerhet, men hadde også den hermeneutiske kompetansen og rettighetene.¹⁰² Slik kan vi trekke linjer mellom institusjonene som en moderne arkivar og til den antikke forståelsen av arkivaren som en med fortolkende makt. Derrida påpeker at forvaltningen av denne makten er viktig også i dag: «There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation».¹⁰³ Slik kan vi si at arkivet ikke bare oppbevarer historie, men også er med på å forme historien, noe som også blir forvalterens (institusjonenes) rolle.

Det er vanskelig å se på *Radical Nature* og *Rethink* som noe annet enn miljø-sensitive, økologisk orienterte utstillinger, noe de ulike verkene i utstillingene er med på å understreke. I henhold til Gadamers teori trekker vi slike slutninger på grunn av de fordommene som dannes i forkant av og i løpet av et besøk i utstillingene. Naturens nærvær i utstillingene, og de historiske og kulturelle referansene vi har med oss som publikum gjør at bitene faller på plass til en helhet når det antas at utstillingenes intensjon er å tematisere miljø- og klimaspørsmål, samt menneskets relasjon til sine omgivelser. Det er imidlertid viktig å understreke at jeg for å trekke en slik mening ut av utstillingene har behandlet dem som helheter, og sett på kunstverkene som deler av denne helheten. Dette vil nødvendigvis være reduserende for kunstverkene som selvstendige kunstverk. Denne reduksjonen av verkens selvstendighet har imidlertid blitt gjort i forkant av min tentative fortolkning av utstillingene, ettersom verkene allerede er fortolket og plassert i en tematisk ramme. Verkene er valgt ut og satt sammen på bakgrunn av de betydningene som institusjonene har ilagt dem, og slik har de på et vis også forstått verkene for oss. De utruker oss dermed med forforståelser og fordommer som gjør at vi føyer oss etter deres autoritet og innsikt. I lys av det hermeneutiske perspektivet kan dette

¹⁰² Jacques Derrida, *Archive Fever: a Freudian impression*, (overs. Eric Prenowitz), (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995) 2.

¹⁰³ Ibid. 4.

jamføres med det Gadamer kaller for dobbel-mimesis, som i denne sammenheng viser til hvordan både kunstner og kurator representerer, og hvor verkenes mulige sannhet kommer frem i hvert tilfelle.¹⁰⁴

Verkenes betydning produseres dermed i et samspill mellom kunstner, institusjon, betrakter og verkene selv. Slik inngår de ulike partene i en hermeneutisk sirkel i jakten på forståelse. Verkene som utgjør *Radical Nature* og *Rethink* fortolkes av institusjonene når de blir en del av utstillingene, og kan potensielt fortolkes igjen i møtet med betrakteren. Når jeg nå har forsøkt å vise hvordan disse utstillingene inngår i et hermeneutisk prosjekt blir spørsmålet om hvorvidt en fortolkende tilnæringsmåte er en egnet tilnæringsstrategi til disse utstillingene aktuelt: Mening produseres av institusjonene, men skal man forholde seg til institusjonene som absolutte autoriteter? Det er ikke min intensjon å hevde at *Radical Nature* og *Rethink* er verken et strengt arkiv eller resultater av en 1800-talls museumstradisjon hvor institusjonens tolkninger presenteres som de eneste riktige og hvor betrakteren reduseres til en passiv mottaker. Tvert i mot er *Radical Nature* og *Rethink* i en kontinuerlig dialog med sitt publikum, og har på ingen måte uttrykt et krav om å sitte inne med en universell sannhet. Jeg vil likevel hevde at det er vanskelig å se bort fra de hermeneutiske grepene foretatt av institusjonene, nettopp fordi forståelse er som Læg Reid og Skorgen påpeker noe som er naturlig for mennesket, og noe som kjennetegner oss som hermeneutiske vesener.¹⁰⁵ I en slik tenkning er ønsket om å oppnå forståelse noe som skjer med oss, og ikke noe vi skaper. Som jeg har understreket tidligere i dette kapitlet er ikke Gadamers hermeneutiske teori en metode, men snarere en teori om forståelse – en universell teori og praksis. I henhold til Gadamer kan vi derfor ikke velge å bruke hermeneutikken som en ren fortolkningsmetode. Å forholde seg til den forståelsen av verkene som er foreslått for oss av institusjonene kan imidlertid virke begrensende på betrakterens frihet. Derfor kan man som betrakter velge å søke etter mening og slik finne flere potensielle betydninger i et kunstverk.

Postmoderne allegori

I starten av dette kapitlet hadde jeg med utgangspunkt i Henrik Håkansson's *7. august 2009* (Fig.12) noen bemerkninger til hvordan sommerfuglen kan vise til noe utenfor seg selv, til noe annet enn det som umiddelbart fremtrer for oss. I retorikken kalles dette en allegori.

¹⁰⁴ Gadamer, *Truth and Method*, 117. En slik forståelse avhenger selvsagt av at verkene faktisk er *representasjoner*, noe som vil problematiseres i neste kapittel.

¹⁰⁵ Læg Reid og Skorgen, *Hermeneutikk: en innføring*, 8.

Allegori (gresk *állos*, «annen», og *agoreúein*, «tale») betyr å si noe gjennom noe annet.¹⁰⁶ I hermeneutikken er allegorien et ledd på veien mot forståelse, men allegorien kan også være en generell betegnelse på fortolkningsstrategier hvor målet er å finne kunstverkets mening. Allegorien var særlig utbredt i den klassiske retorikken, men interessen for allegoriske fortolkninger avtok mot slutten av 1800-tallet. Som vi så det indirekte forklart av W.J.T Mitchell i forrige kapittel ble allegorien sett på som kunstens antitese i modernismen, en oppfatning kunsthistorikeren og kritikeren Craig Owens ville utfordre. Owens ville gjennom artikkelen «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism» (1980) diskutere allegorien i lys av den samtidige postmoderne kunsten, i en ny kontekst.¹⁰⁷

Begrepet *postmodernisme* ble første gang anvendt i kunsthistorisk sammenheng av Leo Steinberg i foredraget «Other Criteria» på Museum of Modern Art i New York i 1968. Han mente at postmodernismen markerte et behov for nye kriterier, og dermed et nytt begrepsapparat, som kunne forklare endringene i samtidskunsten. Han brukte Robert Rauschenbergs «*combines*» som eksempel på overgangen fra modernisme til postmodernisme, en forflytning på kunstfeltet han beskrev som «the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture».¹⁰⁸ Selv om den modernistiske kunsten ikke nødvendigvis direkte representerte eller imiterte naturen mente han likevel at billedflaten orienterte seg mot betrakteren på en «naturlig» måte, mens dette ikke var tilfelle i den postmodernistiske kunsten. Rauschenbergs *combines* introduserte en ny type billedflate, som i stedet fungerte som et slags samlingssted for flere ulike materialer og bilder.

Owens var uenig i at skillet mellom den modernistiske og den postmodernistiske kunsten kunne sees på som et resultat av et skille mellom natur og kultur. For Owens var ikke natur og kultur en motsetning, og han mente at postmoderne kunstnere brøt ned denne antagelsen. Han mente at man bare kunne nærme seg det «naturlige» gjennom kulturell representasjon.¹⁰⁹ Denne kulturelle representasjonen tok form som *allegorier* og *appropriasjoner*. Postmodernismen har blitt betegnet som et brudd med modernismen av flere andre teoretikere, blant andre Rosalind Krauss i hennes tidligere tekster, hvor hun tidfestet dette bruddet med landart-tradisjonens fremvekst.¹¹⁰ James Elkins mener på den andre siden

¹⁰⁶ Lothe et.al. (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 11.

¹⁰⁷ Artikkelen ble trykket i to deler i tidsskriftet *October* i 1980 (utgave 12 og 13). Begge delene er gjengitt i Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, power and culture*, Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (red), (Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992), 52-69, og 70-87.

¹⁰⁸ Leo Steinberg, «Other Criteria», [1968], sitert i Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1993), 47.

¹⁰⁹ Owens, «The allegorical impulse, del II», 74.

¹¹⁰ Krauss, «Skulpturen i det utvidete felt». Senere går imidlertid Krauss tilbake på sin påstand om postmodernismen som et brudd med modernismen.

at vi ikke må forstå postmodernismen som en avgrenset epoke, men at den må sees på som en tilstand av motstand som kan oppstå ethvert sted hvor modernistiske ideer finnes:

«Postmodernism works like a dormant illness in the body of modernism: when modernism falters and fails, postmodernism flourishes».¹¹¹ Det er forståelsen av postmodernismen som en tilstand vi her skal forholde oss til, og slik kan vi snakke om flere postmodernismer.¹¹²

Owens forklarer hvordan en allegori dannes i det en tekst dobles av en annen, og viser til hvordan det Gamle Testamentet blir allegorisk når det leses som en prefigurasjon av det Nye Testamentet.¹¹³ Denne doblingen av tekster blir da en lesestrategi: «In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship might be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest».¹¹⁴ Da Owens først gjenintroduserte allegorien tok han utgangspunkt i Walter Benjamins forståelse av begrepet, og trakk linjer til hans diskusjoner om allegorien i tragediesjangeren i den tyske barokken og i diktningen til Charles Baudelaire. Med disse som utgangspunkt mente han at allegorien også var til stede under modernismen.

Kunstneren som fikk Owens til å gjenoppta allegorien og anvende den på den postmodernistiske kunsten var Robert Smithson, hvis verker var med i *Radical Nature*.¹¹⁵ I artikkelen «Earthwords» (1979), som var en anmeldelse av Smithsons samlede skrifter,¹¹⁶ viser han til hvordan Smithsons tekster er gode eksempler på den mest betydningsfulle forflytningen på kunstfeltet i hans samtid; «(...) that of art from the visual to the verbal field».¹¹⁷ Denne språklige vendingen blant postmoderne kunstnere gjorde seg gjeldende i form av at flere skrev tekster som var ment å følge kunstverkene, ikke som et tillegg til verkene, men som en viktig, integrert del av kunsten.¹¹⁸ Slik blir det visuelle og det skriftlige sidestilt. I likhet med Gadamer's hermeneutikk er dermed det språklige sentralt i Owens' postmoderne allegori: «In allegory, language is broken up, dispersed, in order to acquire a

¹¹¹ James Elkins, *Master Narratives and their discontents*, (New York & London: Routledge, 2005), 89.

¹¹² I dagens samtidsfelt er det vanskelig å operere med absolutte termer og avgrensninger, og selv om postmoderne tenkning preger mye av kunstfeltet kan det hevdes at den har mistet mye av sin påvirkning etter at senmodernistisk kunst ikke lenger har hegemoni i kunstfeltet. Leseren gjøres derfor oppmerksom på de diffuse linjene mellom begrepene *postmodernistisk kunst* og *samtidskunst*.

¹¹³ Owens, «The allegorical impulse», 53.

¹¹⁴ Ibid. 54. En palimpsest er et pergament eller en annen form for skrivemateriale hvor det er påført ny skrift (ved hjelp av kjemiske metoder) etter at den opprinnelige skriften er forsvunnet.

¹¹⁵ Han var representert med stillbilder fra filmen *The Spiral Jetty* (1970) og trykk fra *Yucatan Mirror Displacements (I-9)* (1969).

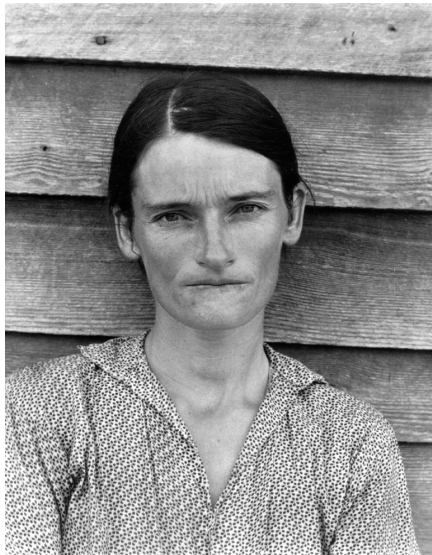
¹¹⁶ Nancy Holt (red.), *The writings of Robert Smithson: Essays with illustrations*, (New York: New York University Press, 1979).

¹¹⁷ Craig Owens, «Earthwords», i *Beyond Recognition. Representation, power and culture*, Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (red.), (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992), 42.

¹¹⁸ Owens nevner også flere andre kunstnere som inkluderer tekst i sin kunstneriske praksis: Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt.

new and intensified meaning in its fragmentation». ¹¹⁹ Smithson var i følge Owens klar over den symbolske og allegoriske impulsen som formet både hans verk og tekster, og Owens vektla hvordan allegorien motiverte Smithsons anvendelse av språk som et materiale. ¹²⁰

Owens mente at stedet leses gjennom det stedsspesifikke verket hos Smithson, slik at det dannes et dialektisk forhold mellom verk og sted (site). ¹²¹ Selv om Smithsons tekster var utgangspunktet for Owens trakk han også frem kunstnere som Troy Brauntuch, Sherrie



Figur 13. Sherrie Levine, *Untitled (After Walker Evans no3)* [1936] (1981)

Levine og Robert Longo. Appropriasjonskunsten til disse kunstnerne benyttes som eksempler på koblingen mellom allegori og den postmodernistiske kunsten. ¹²² Flere av deres verk er bilder som er laget ved å reproducere andre bilder, som ofte allerede er reproduksjoner, og på samme måte som når en tekst leses igjennom en annen tekst bruker de allerede eksisterende bilder til å danne nye bilder. Ved å vise til Sherrie Levines kunstproduksjon demonstrerte Owens hvordan dikotomien natur/kultur var brutt ned. Hun approprierte blant andre Walker Evans og Andreas Feiningers fotografier, og når hun benyttet seg av sistnevntes bilder av naturlige objekter var det i følge

Owens for å understreke hvordan «naturen» alltid er innblandet i et system av kulturelle verdier som igjen setter den i en spesifikk, kulturelt betinget posisjon. ¹²³ Slik bruker hun Marcel Duchamps readymade-strategi som en del av en dekonstruksjon av dikotomien natur/kultur, samtidig som hennes kunstnerskap har en insitusjonskritisk og ironisk brodd, noe som var gjennomgående i den postmoderne allegorien.

Det er altså kunstnerne som er allegoristene i Owens' forståelse av begrepet, og i stedet for å avdekke den eksisterende meningen i verket dannes nye og alternative betydninger som erstatter eller supplerer den opprinnelige:

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. (...) He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured: allegory

¹¹⁹ Owens, «Earthwords», 43.

¹²⁰ Ibid. 48.

¹²¹ Owens, «The allegorical impulse», 55.

¹²² Appropriasjon er også et gjennomgående trekk i mye av samtidskunsten, som ofte benytter seg av bilder, gjenstander og utsnitt fra tidligere kunsthistoriske tradisjoner.

¹²³ Owens, «The allegorical impulse», del II, 75.

is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement.¹²⁴

Den kulturelle tilnærmingen til naturen og utviskingen av skillet mellom natur og kultur som Owens argumenterer for, viser seg i verkene som utgjør både *Radical Nature* og *Rethink*, og det er derfor interessant å se utstillingene i lys av hans tenkning om den postmoderne allegorien. Flere av kunstverkene i *Radical Nature* kategoriseres som postmodernistiske, både som epokebetegnelse og tilstand. De samtidige verkene i *Radical Nature* og *Rethink* plasserer seg i en direkte arv etter denne kunsten, og flere av verkene benytter seg av de samme eller lignende strategier som den postmodernistiske kunsten. I *Rethink* finner vi et eksempel på appropriering hos Fiona Tan, som også benyttet seg av allerede eksisterende billedmateriale. I



Figur 14. Fiona Tan, *News from a near future* (2003)

verket *News from a near future* (2003) har hun samlet sammen videosnutter fra Amsterdams historiske museum, og satt dem sammen til en 9:30 min lang video. Videosnuttene har til felles at de handler om vann i ulike former, og alt fra strender, oversvømte byer, havstormer og fossefall er avbildet. Videoen både innledes og avsluttes av synet av en mannlig skikkelse som står og vakler på en stein ute i vannet.

Videoene er fra ulike epoker i historien, men

alle er fra tiden før andre verdenskrig. Slik peker det visuelle åpenbart bakover i historien, mens tittelen på den andre siden er rettet mot fremtiden. Samtidig er videosnuttene satt sammen til et urovekkende og dystopisk resultat. Til forskjell fra for eksempel Levine bearbejder Fiona Tan de allerede eksisterende bildene, og slik tematiserer hun både forståelse og mening. Kanskje kan dette være et eksempel på hvordan et av kjennetegnene til den mer samtidige kunsten ikke bare er ren appropriering av allerede eksisterende materiale, men en fordreining av det. Samtidig er det lite ironi å spore hos Tan, og verket fremstår heller ikke som institusjonskritisk.

På et vis kan vi hevde at alle verkene som benytter seg av naturen på en eller annen måte approprierer, fordi de benytter seg av noe som eksisterer i seg selv forut for verkene. Henrik Håkansson's *Fallen Forest* (Fig.3) er et eksempel på hvordan naturen i seg selv

¹²⁴ Owens, «The allegorical impulse», 54.

benyttes som «ready-made». Hans omplantning og omplassering av tropiske planter kan sees som appropriering av noe som allerede eksisterer, men som et estetisk objekt er berørt av kulturelle verdier som avgjør dens posisjon. Det samme gjelder *August 7. 2009* (Fig.1 og 12) – sommerfuglene settes som objekter fra naturen inn i en kulturell kontekst i det øyeblikket de filmes og deretter stilles ut. Kun i kraft av å være presentert i en kulturell kontekst vil sommerfuglene kunne tillegges meninger, og gjennom å se på disse verkene som allegoriske, vil man som betrakter potensielt kunne finne et mangfold av meninger. Slik kan den allegoriske fortolkningen sees i motsetning til hermeneutikkens søken etter en universell mening.

I stedet for å begrunne skiftet i et skille mellom natur og kultur karakteriserte Owens overgangen fra modernisme til postmodernisme som et skifte i *utsigelsesmodus*, fra historie til diskurs, og viser til hvordan lingvisten Émile Benveniste (1902-1976) benyttet disse termene for å skille mellom tredjeperson skildring og en direkte, andrepersons henvendelse.¹²⁵ Owens viser hvordan Duchamps bilder leses som meldinger tilegnet betrakteren, og han understreker at alle allegorier ofte er formanende, og at de er rettet mot betrakteren for å manipulere henne eller modifisere hennes adferd.¹²⁶ Dette kan jamføres med Olafur Eliassons verk *Your yellow versus red versus blue* (Fig.2), hvor tittelen er en henvendelse direkte til betrakteren. Selv om det ikke nødvendigvis er ment formanende og selv om ikke Eliassons intensjon er å manipulere betrakterens adferd blir man likevel bevisst på den erfaringen man får i møte med verket, noe som forsterkes av at betrakteren ser sitt eget speilbilde i verket.

I møte med denne type kunst er betrakterens fortolkning sentral, for hun må i likhet med kunstnerne foreta en aktiv fortolkning. Dermed er det ikke bare kunstnerens evne til fortolkning som er viktig, men også betrakterens. I følge Owens var allegorien i modernismen *in potentia*, noe som leseren kunne aktualisere og aktivisere. Fokuset på lesning var derfor en nærliggende forklaring på den allegoriske impulsen som karakteriserte den postmodernistiske kunsten. Owens mente at allegorien var en strukturell mulighet som var iboende i verket, og ikke noe som skulle avfeies som et vedheng til kunstverket.¹²⁷

Skillet fra historie til diskurs viser også til den sentrale rollen som betrakteren ble tildelt i møte med den postmodernistiske kunsten. I følge Owens beslaglegger allegoristen bilder (eller andre objekter) fremfor å skape dem, og derfor kan ikke kunstneren ha den fulle kontrollen over meningsdannelsen. Ved å vise til Rauschenberg hevdet han at det er umulig å

¹²⁵ Owens, «The allegorical impulse» del II, 75.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid. 74.

foreta en ikonografisk lesning av den allegoriske kunsten, fordi det fragmentariske og oppstykkede ved denne kunsten blokkerer en entydig mening.¹²⁸ Owens' alternativ til en ikonografisk fortolkning av kunsten er det han med referanse til det Roland Barthes kaller for et *stereografisk* syn på kunsten. Han viser til Barthes' artikkel «Death of the author» fra 1967, hvor Barthes argumenterte for betrakterens/leserens relevans i dannelsen av verkets mening, og for en utvisking av kunstnerens autoritet.¹²⁹ I den postmoderne allegoriske kunsten forflyttes rollen som meningsprodusent fra forfatter til betrakter, og betrakteren tildeles dermed en rolle som deltakende i verket – noe som fører til «forfatterens død» slik både Barthes og Owens så det. I fortolkningen av et kunstverk er det altså ikke kunstnerens intensjon som skal letes frem, ettersom kunstneren bak den postmodernistiske kunsten ikke selv har kontroll over verkets mening.¹³⁰ I møte med kunsten skal betrakteren være en aktiv meningsprodusent, og kunstverket kan tillegges en rekke betydninger.

I fokuset på betrakteren som meningsprodusent ser vi en likhet mellom Gadammers hermeneutikk og Owens' postmoderne allegori, riktig nok i ulik grad, – nemlig fraværet av kunstnersubjektet og hennes intensjon i fortolkningen av kunsten.¹³¹ Det er imidlertid flere ulikheter enn likheter mellom de to perspektivene på fortolkning, hvor den viktigste er hvorvidt verket kan ha et mangfold av meninger, eller om det har én betydning som riktignok kan endres av ytre aspekter. Postmoderne teorier åpner slik for en kvalitativ vurdering av kunst, hvor kunsten kan realiseres på et utallig antall måter, og innenfor den postmoderne allegorien også *fortolkes* på et utallig antall måter.

Fortolkning vs. sansning

Det er flere enn Craig Owens og Roland Barthes som har vært kritiske til hermeneutikkens fokus på verkets ene mening, og som har stilt spørsmål til kriteriene for meningsproduksjon gjennom teoretisering av forholdet mellom verk og betrakter. Blant fremtredende kritikere

¹²⁸ Owens, «The allegorical impulse» del II, 76.

¹²⁹ Roland Barthes, «Forfatterens død», [*La mort de l'auteur*, 1967], i *Forfatterens død og andre essays*, overs. av Carsten Meiner, (København: Gyldendals, 2004), 174-183.

¹³⁰ De siste årene har vi sett en tilbakevendende interesse for kunstnerens intensjon, og argumenter for «forfattersubjektets tilbakevending» Til tross for at dette er en interessant diskusjon gjøres det ikke rom for den i denne teksten. Se for eksempel Gary Iseminger (red.), *Intention & Interpretation* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

¹³¹ Mot slutten av Craig Owens' forfatterskap kan vi imidlertid se en revaluering av hans egen postmoderne teori. I 1983 skrev han artikkelen «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism» hvor han argumenterte for at vi alltid er en *annen* blant *andre*, og slik revurderte han sin egen fremstilling av subjektet. Han viste seg særlig kritisk til det manglende kjønnsperspektivet i diskusjonen om modernisme og postmodernisme ved å argumentere for at feminismen hadde en sentral posisjon i postmodernismen. Craig Owens, «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism» [1983], i *Beyond Recognition*, 166-190.

finner vi i tillegg til Roland Barthes også Umberto Eco og Susan Sontag. Eco foreslo i boken «Opera Aperta» (1962) at alle kunstverk er åpne for et uendelig antall fortolkninger.¹³² Og der hvor Barthes mente at fortolkningsmakten lå hos betrakteren, var Sontag kritisk til selve meningsproduksjonen. Hun etterlyste i artikkelen «Against Interpretation» fra 1963 det hun kalte «erotics of art», som viser til hvordan det estetiske og den sanselige erfaringen av kunst må vektlegges.¹³³ Hun søkte en erstatning for hermeneutikken, og mener at en slik fortolkende praksis ikke er en egnet tilnæringsmåte til kunsten. Hermeneutikken tar i følge Sontag den sanselige erfaringen for gitt, og prioriterer innhold fremfor form. En slik tenkning forutsetter i følge Sontag at et kunstverk har en betydning, og hun argumenterer for at man i stedet skal vende tilbake til kunstverkets autonomi, og slik de formale aspektene ved kunsten.

Selv om begge utstillingene inviterer betrakteren til å assosiere fritt rundt den overordnede tematikken, kan det likevel tenkes at det tematiske ved utstillingene *lukker* verkene for oss. Det tematiske utstillingsformatet som *Radical Nature* og *Rethink* er eksempler på blir hyppig benyttet av kunstinstitusjoner i vår samtid, og det er viktig å være bevisst på noen aspekter ved slike utstillinger. For det første fratras mange av verkene sin opprinnelige kontekst og settes inn i en ny tematisk kontekst. Dette skiftet kan påvirke hvordan vi oppfatter verket og hvilken betydning vi trekker ut av det. Det andre er de begrensningene som den tematiske rammen fører til dersom publikum blir så farget av utstillingens tematikk at eventuelle alternative meninger vil forsvinne. Samtidig er det et gjennomgående trekk at tematiske utstillinger bare i kraft av å være tematiske iligger mening som sådan en viktig rolle. Det er særlig dette siste som er viktig her. Verkene lukkes for et potensielt alternativt meningsinnhold fordi det blir vanskelig å se bort fra de betydningene som foreslås av institusjonene, samtidig som det blir tatt for gitt at verkene faktisk har en betydning i henhold til den overordnede tematikken.

Samtidig kan vi imidlertid si at det samme tematiske aspektet *åpner* verkene for oss, i form av å åpne opp for et mer sanselig fokus: Når vi allerede har fått en forståelse av hva som er betydningen av verkene kan vi gjøre rom for den sanselige erfaringen av verkene, og slik fokusere på hva verkene *gjør*. Begge utstillingene har som mål å få oss til å revurdere og bli bevisst på vår relasjon med våre omgivelser, og kanskje underbygger tematikken relevansen av å se på verkenes funksjon. Slik kan vi bevege oss over til en mer sanselig tilnærming til utstillingene.

¹³² Umberto Eco, *The Open Work*, (*Opera Aperta*, [1962]), overs. av Anna Cancogni, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

¹³³ Susan Sontag, «Against Interpretation» [1963], i *Against Interpretation and other essays*, (London: Penguin, 2009).

Kapittel 3: Blokker av sansning

Fra verksetetikk til erfaringsestetikk – og tilbake igjen?

Som tematiske utstillinger eksemplifiserer *Radical Nature* og *Rethink* det Bente Larsen i boken *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk* (2006) kaller en «iscenesettelse av kunsten». Hun mener at kunstverk, i det de blir tatt ut av sin opprinnelige historiske og stilistiske kontekst og satt sammen i en tematisk utstilling, blir en del av et estetisk show, og at utstillingsrommet da må sees på som et sosialt rom hvor kunsten blir en «event». I følge Larsen henger dette sammen med et skifte av fokus fra *verkets* estetikk til den estetiske *erfaringen* av kunsten. Det er i følge henne i et oppgjør mot sitt eget begrep at kunsten fastholdes i sin bestemmelse som kunst gjennom denne iscenesettelsen av seg selv, noe også institusjonene har tatt del i.¹³⁴

Arnfinn Bø-Rygg viser gjennom en diskusjon av det estetiske feltet i nyere tid at det særlig er disse to oppfatningene av estetikkbegrepet som er gjeldende.¹³⁵ På den ene siden forstås estetikken i tilknytning til den estetiske erfaring, forårsaket av det skjønne, det sublime eller andre egenskaper fra en hvilken som helst kilde, og på den andre siden benyttes det i direkte tilknytning til kunsten, og slik som definisjon på kunstverk. Denne siste forståelsen av estetikk som knyttet til kunstverket er altså et alternativ til den opprinnelige forståelsen av begrepet slik det først ble etablert av A.G Baumgarten i hans verk *Aesthetica* fra 1750, og senere videreført og utskilt som en egen filosofisk disiplin med Kants kritikk av den rene fornuft, den praktiske fornuft, og dømmekraften. Gjennom Kants analyser ble estetikken sidestilt med etikken og epistemologien. For både Baumgarten og Kant var estetikken definert av undersøkelsen av den estetiske erfaringen fremkalt av det skjønne, det sublime, eller øvrige kvaliteter som kunne fremkalle en nytelse. Innenfor kunstfeltet er det imidlertid forståelsen av estetikk som knyttet til verket som har vært dominerende, og Larsen tidfester vendingen fra verksetetikk til erfaringsestetikk til midten av 1900-tallet.¹³⁶ Hun mener at man har gått bort fra ideen om verket som «en i sig selv overskridende ideal enhed, hvis immanente mening det er betrakterens, lytterens eller læserens pligt at respektere og rekonstruere», og over til å vektlegge betrakterens estetiske erfaring.¹³⁷ Verksbegrepet mistet sitt fotfeste med Duchamps readymades og med den senere konseptkunsten gjennom opprøret mot institusjonene. De

¹³⁴ Bente Larsen, «Indledning», i *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Bente Larsen (red.), (Oslo:Unipub, 2006), 7. Det må påpekes at Bente Larsen henviser til museers faste utstillinger (Tate Modern) (Nasjonalgalleriet 2005-2007), men iscenesettelsen av kunsten gjør seg gjeldende også i temporære utstillinger som *Radical Nature* og *Rethink*.

¹³⁵ Arnfinn Bø-Rygg, «Sunday in breadth» i *Aesthetics at work*, Arne Melberg (red.), (Oslo: Unipub, 2007) 9-28.

¹³⁶ Larsen, *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. 7.

¹³⁷ Ibid 7.

bidro til en utvisking av verkbegrepet, samtidig som kunstinstitusjonens rolle som formidler av den klassiske verksforståelsen ble utfordret. Dette ser vi eksemplifisert i det velkjente *Fountain* (1917), urinalet Duchamp signerte med det fiktive navnet R.Mutt. I følge Larsen fører dette skiftet til en forskyvning i det estetiske felt fra en verksnær sannhetssøken til et fokus på den estetiske erfaringen, og har også medført en interesse for selve erfaringsbegrepet.¹³⁸ Verket har slik gradvis veket plass for betrakter, subjektivitet og erfaring. Bø-Rygg mener at vi i interessen for den estetiske erfaringen har sett en utvidelse og en vridning i det estetiske feltet mot å inkludere sanseopplevelsen mer direkte:



Figur 15. Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)

«Aesthetics is not merely the theory of beauty, but applies to the senses, to sensory experience».¹³⁹ Erfaringsestetikken er dermed blitt tett knyttet til betrakterens sanser, og i det samtidige kunstfeltet ser vi at flere kunstnere skaper verk med mål om å gi betrakteren en eller annen form for sanseerfaring for øye. Nicolas de Oliveira påpeker i boken *Installation art in the new millenium: The empire of the senses* (2003) at det ikke lenger er tilfredsstillende for betrakteren å gå rundt i utstillingsrommet og kun se på og studere kunsten visuelt: «the audience *expects* to play a significant part in the work, in its creation and reception».¹⁴⁰ Erfaringen av all kunst og våre omgivelser for øvrig er selvsagt avhengig av våre sanser, men i tradisjonell billedkunst er det i hovedsak synet som har vært den primære måten å tilegne seg estetisk erfaring på. Med fremveksten av blant annet installasjonskunsten har man imidlertid vært vitne til en økende orientering mot kroppens øvrige sanser, og slik mot en direkte interaksjon med kunsten. Mens installasjonskunsten fra 1970-tallet og utover på 90-tallet i stor grad orienterte seg mot romlige problemstillinger, kan det virke som om samtidskunsten etter årtusenskiftet har beveget seg enda mer mot en betrakterorientert tilnærming. Dette diskuteres blant andre av de Oliveira som trekker frem flere installasjoner fra de siste tiårene som demonstrerer en forflytning fra et fokus på objektiv kunnskap til subjektiv erfaring.¹⁴¹ Slik åpnes det opp for en større frihet hos betrakteren i forhold til selve erfaringen og opplevelsen av kunsten. de Oliveira nevner både Olafur

¹³⁸ Larsen, *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. 8.

¹³⁹ Bø-Rygg, «Sunday in breadth», 16.

¹⁴⁰ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley og Michael Petry (red.), *Installation art in the new millenium: The empire of the senses*, (London: Thames & Hudson, 2003) 167. Min kursivering.

¹⁴¹ Ibid. 14.

Eliasson og Henrik Håkansson, Mark Dion og Hans Haacke, men med andre verk enn de som var med i *Radical Nature* og *Rethink*.

Det må imidlertid nevnes at denne utviklingen fra verksestetikk til erfaringsestetikk ikke bare har vært knyttet til et fokus på betrakterens sanselighet. Et eksempel er



Figur 16. Joseph Kosuth, *One and three chairs* (1965)

konseptkunsten som utviklet seg på 1960-tallet, hvor Joseph Kosuth var blant de tidlige representantene. Konseptualisme er en postmoderne praksis hvor formidlingen av en idé er selve verket, og hvor det vektlegges at den estetiske erfaringen er uavhengig av en sanselig opplevelse. I stedet forutsetter konseptualistene at betrakteren skal anvende sine intellektuelle evner.¹⁴² Det er flere verk i

Radical Nature og *Rethink* som i stor grad kan omtales som konseptuelle, men som vi skal diskutere nærmere er ikke nødvendigvis det konseptuelle og det sanselige ved kunsten uforenelige størrelser.

Det er altså utviklingen mot den postmoderne og den samtidige kunsten som har ført til at det i estetisk-teoretisk praksis igjen er gitt større plass til den sanselige erfaringen av kunsten, side om side med den fornuftsmessige erfaringen.¹⁴³ Interessen for den estetiske erfaringen kan imidlertid sees på som en vending bort fra den språklige orienteringen som var så fundamental hos poststrukturalister som Michel Foucault og Jacques Derrida, og som for dem definerte muligheten for erfaring. Språket blir utilstrekkelig når det sanselige skal formidles, og slik kan man kanskje snakke om en lingvistisk krise.¹⁴⁴ Teoretikere som kan knyttes direkte opp mot en erfaringsestetikk er blant andre Walter Benjamin og Theodor Adorno, som begge ser på den estetiske erfaringen som en autentisk erfaring.¹⁴⁵ I senere tid er Martin Seel og Hans Ulrich Gumbrecht sentrale skikkelser. Felles for de to sistnevnte er at de baserer seg på en fenomenologisk forståelse av subjektet, og slik på den kroppslige sanseopplevelsen. Begge løsriver den estetiske erfaring fra verket, og for dem handler estetisk erfaring «først og fremmest om den nydelse, der oppstår genom følelsen af nærvær».¹⁴⁶ Bente Larsen påpeker hvordan en erfaringsestetikk som løsrevet fra verket også åpner opp for en

¹⁴² Se for eksempel Tony Godfrey, *Conceptual art* (London: Phaidon Press, 1998).

¹⁴³ I tillegg til Larsen, *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk* se også Kjersti Bale, *Estetikk. En innføring*, (Oslo:Pax Forlag, 2009).

¹⁴⁴ Larsen, *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*, 13.

¹⁴⁵ Ibid. 8.

¹⁴⁶ Ibid.10.

overskridelse av en hverdagslig opplevelse, og at estetikken blir forbundet med tenkningen i «det andet». Dette andre er hos Seel (og Gumbrecht) uavhengig av kunstverket, men finnes i et nærvær som er karakterisert i et her og nå, og er en særegen estetisk oppmerksomhet som kan finnes overalt, blant annet i møte med naturen og kunsten.¹⁴⁷ Å se på den estetiske erfaring som frigjort fra verket, reflekteres i en gjenfunnet interesse for Kants estetiske dom, og for hans bestemmelse av den estetiske erfaring som karakterisert av et spill i erkjennelsesevnene. På denne måten åpnes det i følge Larsen opp for diskusjoner om det stadig tilbakevendende spørsmålet om hvorvidt erfaring av kunstverk skiller seg fra annen erfaring, og om vi erfarer de ulike kunstartene på ulike måter.¹⁴⁸

Gumbrechts interesse for nærvær presenteres i boken *Production of presence: what meaning cannot convey* (2004), hvor han påpeker at den vestlige kunstteoretiske tradisjonen konsentrerer seg om hva verkene betyr, fremfor hva kunsten gjør og hvilken opplevelse den kan gi.¹⁴⁹ Gjennom begrepene nærværseffekt og meningseffekt forsøker han å reetablere nærværserfaringen som forskningsfelt ved å opprettholde mening og nærvær som dikotomier, og nærværsbegrepet er tett knyttet til kroppen som sansende.¹⁵⁰ Han relaterer interessen for kunstens betydning til den rasjonelle filosofien som i sitt fokus på mennesket som et rasjonelt, fortolkende vesen i følge ham har fratatt oss evnen til å fokusere på de sanselige opplevelsene et kunstverk kan gi. Han etterlyser en teoretisk praksis som setter søkelys på den estetiske erfaringen.¹⁵¹ Gumbrecht refererer ikke til Deleuze og Guattari, men ideen om hva kunsten gjør er reist gjentatte ganger av nettopp Deleuze og Guattari.¹⁵² De har imidlertid en ulik forståelse enn Gumbrecht av hvordan dette kan diskuteres, særlig på grunn av deres totalt forskjellige oppfatning av det kroppslige. Mens Gumbrecht knytter den estetiske erfaringen til kroppens materialitet, ser Deleuze og Guattari for seg en «kropp uten organer» («corps-sans-organes»), et konsept som særlig utvikles i *Mille Plateaux* (1980) og *Anti-Œdipe* (1983), og

¹⁴⁷ Larsen, *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*, 11.

¹⁴⁸ Ibid. 15-16.

¹⁴⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of presence: What meaning cannot convey*, (Stanford, California: Stanford University Press), 2004.

¹⁵⁰ Interessen for nærvær i møte med kunsten er økende i den vestlige kunstteorien, og knyttes ofte til fenomenologien. Særlig innenfor kunstkritikken er ideen om nærvær høyst til stede. For et interessant blikk på nærværsbegrepet i forbindelse med det postmoderne fotografiet se Heidi Bale Amundsens masteroppgave i kunsthistorie: *Fotografi, fenomenologi og nærværserfaring: en undersøkelse av fotografiets nærvær dimensjon på bakgrunn av Roland Barthes' punctumbegrep og Joel-Peter Witkins og David Nubredas postmoderne kunstfotografi*, (Universitetet i Oslo, 2008).

¹⁵¹ Gumbrecht: *Production of presence: What meaning cannot convey*, 23-25.

¹⁵² Første bok de to skrev sammen, og hvor dette diskuteres, var: Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia* [*L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, 1972] (overs. av Robert Hurley, Mark Seem og Helen. R Lane), (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998).

som er tett knyttet til begjæret.¹⁵³ I motsetning til de tenkerne nevnt ovenfor som har fenomenologien som sitt utgangspunkt er Deleuze og Guattari kritiske til den eksistensielle fenomenologien, og imot ideen om en filosofi bygget på subjektiv erfaring. Med sin sansningslogikk ønsker de i følge Sven-Olav Wallenstein å «underskrida fenomenologiens gräns, återfinna en kroppslighet som gör motstånd mot idealiseringen och mot jagets reflexiva kontroll».¹⁵⁴ Slik handler det om å forflyttes til dette nivået som kalles «kroppen uten organ», hvor begjæret er en produktiv maskin som, uten å være knyttet til det psykoanalytiske, kan være i en stadig strøm («flux») som genererer nye erfaringer og tilblivelser («devenir»)¹⁵⁵ *Erfaring* befinner seg imidlertid innenfor et fenomenologisk rammeverk, og på grunn av Deleuze og Guattaris oppfatning av det kroppslige kan vi ikke snakke om en erfaring i tradisjonell forståelse av begrepet. De ser for seg at kunsten produserer og genererer *intensiteter* gjennom det de kaller *persepter* og *affekter*, og disse kreftene intensiverer sansningen. Sansninger og affekter er tett knyttet til krefter og det som skiller dem fra erfaringer er at de knytter den levde kroppen sammen med kosmologiske krefter, krefter fra utsiden som kroppen aldri kan oppleve direkte. Affekter og intensiteter vitner om kroppens fordypelse og deltakelse i natur, kaos og materialitet.¹⁵⁶

Deleuze og Guattaris tenkning om kunst og estetikk er interessant i en diskusjon om det sanselige i den økologiske kunsten, fordi de verken ønsker å felle en estetisk dom over kunstverket eller å fortolke verket for å finne kunstens betydning. I stedet er de opptatt av den kunstneriske skapelsesprosessen, og det kreative i møte med kunsten, og for dem er kunsten uløselig knyttet til sansninger. De forsøker å komme seg unna de språklige begrensningene i diskusjonen om den sanselige erfaringen ved å skape en ny terminologi.¹⁵⁷ Som vi har sett kan estetikken løsrives fra verket, og dermed orientere seg mot den estetiske erfaring slik den oppstår hos betrakteren. I Deleuze og Guattaris estetiske tenkning blir det imidlertid interessant å vende tilbake til verket som opphav til det estetiske, riktignok i en bevegelse mellom kunstner, verk og betrakter. Kunstverket er slik tett knyttet til det sanselige, og i følge

¹⁵³ Deleuze lånte begrepet første gang fra Antonin Artaud i *Logique du sens*. Gilles Deleuze, *The logic of sense* [*Logique du sens*, 1969], overs. av Mark Lester og Charles Stivale, red. av Constantin V. Boundas, (London: Continuum, 2004).

¹⁵⁴ Sven Olov Wallenstein, «Deleuze, Bacon och måleriets hysteri» i *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*, Larsen (red.) 69.

¹⁵⁵ De konstruerer ikke et hierarki mellom væren og bliven, men hevder at bliven er noe nødvendig. Væren er noe konstant, mens bliven er foranderlig, og gjennom tilblivelse kan man bli til noe som enda ikke finnes.

¹⁵⁶ Elizabeth Grosz, *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*, (New York: Columbia University Press, 2008) 3.

¹⁵⁷ I Deleuze og Guattaris forfatterskap er det stadig etablering av nye begreper og utvikling av disse. Disse begrepene tas med fra en bok til en annen, fra et emne til et annet, og slik dannes nye betydninger og nye kontekster. På grunn av disse begrepens komplekse karakter, samt denne tekstens begrensede rammeverk vil det ikke være mulig å gi en inngående forklaring av alle disse.

Deleuze og Guattari er kunstens oppgave å fange, skape og uttrykke sansninger gjennom aktualitet. Ved å anvende Deleuze og Guattaris strategi kan vi derfor snakke om en tilbakevending til verket, men hvor betrakterens opplevelse likevel står sentralt. Litt forenklet kan vi tenke oss deres estetiske tenkning som en forening av estetikkbegrepet, nettopp fordi det som betinger sansningene og det som betinger kunstverket er det samme. Deres forståelse av estetikk referer ikke bare til den interesseløse, følte erfaringen (*aisthesis*) som hos Kant. For Deleuze og Guattari innebærer også estetikk noe kreativt innenfor sansningenes domene.¹⁵⁸

Vektleggingen av sansningene, og det jeg vil kalle for *Radical Nature* og *Rethinks* sanselige appell, åpner opp for en affektiv tilnærming til økokunsten i lys av Deleuze og Guattaris tenkning, og dermed for muligheten til å se på hva kunstverkene gjør, og hvilken virkning de har på betrakteren. På denne måten gir vi rom til sanseligheten i verkene, og fremfor alt til de sansningene som oppstår i *møtet* mellom verk og betrakter. Slik får man som betrakter et alternativ til å videre fortolke *Radical Nature*, *Rethink* og verkene i dem gjennom å vektlegge de sansningene som kunstverket produserer og videreformidler.

Den indirekte og eksplisitte sanseligheten

Ved å vektlegge hvordan *Radical Nature* og *Rethink* kan sees på som hermeneutiske prosjekter så vi i forrige kapittel hvordan etablerte betraktningspraksiser utfordres ved at det reises et viktig spørsmål til behovet for videre fortolkning, og hvorvidt utstillingene oppnår ønsket effekt gjennom betrakterens lesning av verkene. Et av mange fellestrekk ved *Radical Nature* og *Rethink* er at de orienterer seg mot betrakteren på en eller annen måte, og ved å se nærmere på de sanselige aspektene ved utstillingene kan vi undersøke om en sanselig innfallsvinkel til verkene kan bidra til å si noe om utstillingenes virkning. I begge utstillingene etableres en relasjon mellom kunstverk og betrakter, ikke alltid like direkte, og ikke alltid like sterkt, men denne relasjonen er like fullt til stede. Flere av kunstverkene vender fokuset over mot betrakteren, og gjør på ulike måter betrakteren bevisst på forholdet til sine omgivelser. Dette gjør seg gjeldende både gjennom romlige virkemidler, og gjennom mer poetiske aspekter hvor det manes til refleksjon. I noen av verkene er denne orienteringen mot betrakteren en oppfordring til fysisk interaksjon, men i de fleste av kunstverkene i både

¹⁵⁸ Relasjonen mellom Deleuze og Guattari og Kant er slik utgangspunktet for en interessant diskusjon det ikke gjøres rom for her. Deleuze har også skrevet en bok om Kant: Gilles Deleuze, *Kant's critical philosophy : the doctrine of the faculties*, [*La philosophie critique de Kant: doctrine des facultes*, 1963] overs. av Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam, (London: Athlone Press, 1984).

Radical Nature og *Rethink* har fokuset mot betrakteren imidlertid en mer indirekte karakter. Det handler i stor grad om betrakterens møte med verkene, hvordan man organiserer sine sanseinntrykk, og hvordan disse sanseinntrykkene videre utvikler seg hos betrakteren.

Det mest fremtredende i *Radical Nature* og *Rethink* var naturens tilstedeværelse, både fysisk og tematisk. I den vestlige filosofitradisjonen er naturen knyttet tett opp til sansning, og vi kan velge å se på bruken av naturen i den økologiske kunsten som et virkemiddel for å gi betrakteren en sanselig erfaring. Når de enkelte kunstnerne i *Radical Nature* og *Rethink* velger å flytte naturen innendørs, eller å anvende natur og naturfenomener på en eller annen måte i sine verk, benytter de noe som er velkjent for betrakteren, og som vi har en kompetanse til å umiddelbart kjenne igjen, uten at det nødvendigvis betyr at det er en representasjon av naturen. Naturen vil, som en del av kunstverket (for eksempel Henrik Håkanssons *Fallen Forest*, Hans Haackes *Grass Grows*, Newton og Helen Mayer Harrisons *Full Farm*) gi betrakteren visuelle spor som vi kjenner igjen fra våre daglige omgivelser. Slik kan gjenkjennelsen av den fysiske naturen bidra til å øke den sanselige erfaringen av kunstverkene, og gjennom kompetansen om naturen som en del av vår hverdag danne assosiasjoner som vi knytter til vår bevissthet om det som omgir oss. Miljø- og klimaproblematikken er nærværende i vårt samfunn, og vi overøses av informasjon fra massemedier og andre informasjonskanaler. En stor del av utstillingenes publikum var derfor kjent med denne problematikken, og dermed økte også nærheten til tematikken og verkene, og slik også den sanselige erfaringen.

Radikal natur = radikale sansninger?

I *Radical Nature* ble mange av kunstverkene gjengitt og representert gjennom fotografier og videoer. Når disse bildene og videoene er dokumentasjon av verkene er det vanskelig å få den nærheten til kunsten som kanskje var tenkt i utgangspunktet. Mange av de tidlige landartverkene kjennetegnes av sin utilgjengelighet, blant annet Smithsons *Spiral Jetty* (Fig.10). Selv om det for mange er utilgjengelig befinner *Spiral Jetty* seg fremdeles ved vannkanten i Great Salt Lake, og det er derfor mulig å oppsøke selve kunstverket, over førti år etter det ble skapt. Andre er preget av flyktighet, som for eksempel Agnes Denes' *Wheatfield. A confrontation* (Fig.4). Både *Spiral Jetty* og *Wheatfield* er for ettertiden representert gjennom fotografier, og

førstnevnte i tillegg gjennom en film som dokumenterte selve prosessen.¹⁵⁹ Et annet eksempel på en praksis *Radical Natures* publikum møtte gjennom dokumentasjon er kunstnergruppen Ant Farm og blant annet deres *The Dolphin Embassy* (1976), som var et omfattende prosjekt i flere ledd, og som var fremstilt med fotografier og video. Også Joseph Beuys' *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Fig.11) var fremstilt gjennom dokumentasjon, men i dette tilfellet i form av faktiske gjenstander som var en del av det opprinnelige verket. På denne måten var både arkivet og galleriet virksomme i dokumentasjonen. Det er imidlertid mer vanlig å møte mange av disse verkene gjennom dokumentasjon enn å fysisk konfrontere selve verket, ettersom flere av verkene befinner seg langt utenfor allfarvei, så å diskutere dokumentasjonen av verkene er derfor ikke en ukjent problemstilling. I vårt tilfelle er det hva vi faktisk møter i utstillingene som er det mest interessante, uavhengig om dette er dokumentasjon eller ikke. Slik blir de konseptuelle aspektene ved verkene vel så viktige som den fysiske interaksjonen, fordi de gjennom det visuelle kan stimulere sansene og få oss til å tenke og reflektere. Dokumentasjon preget også *Radical Nature* for øvrig, i den forstand at utstillingen viste hvordan naturen har blitt tematisert i kunst- og arkitekturfeltet de siste 40 årene. Dette trenger imidlertid ikke å forringe den sanselige opplevelsen. Deler av utstillingen fremsto som et arkiv over tidligere perioders stedsspesifikke *landart*-verk og tidsavgrensede performance-arbeider og prosjekter. Å oppholde seg i et arkiv, både i form av en utstilling og i et mer tradisjonelt arkiv hvor man kan bla gjennom lag med papirer, dokumenter eller fotografier kan absolutt gi en sanselig erfaring. Likevel er det flere andre verk som mer åpenbart enn disse fotografiene og videoene bidrar til at utstillingen fremstår som sanselig, nemlig de fysiske installasjonene i og utenfor gallerirommet som på ulike måter henvender seg til betrakterens sanser.

De rekonstruerte prosjektene *Grass Grows* (1969) (Fig.23) av Hans Haacke og Newton Harrison og Helen Mayer Harrisons *Full Farm* (Fig.21), sammen med de mer samtidige verkene *Fallen Forest* av Henrik Håkansson (Fig.3), Simon Starlings *Island for Weeds* (2003) og Anya Gallaccios *Metre (Birch tree felled in metre sections)* (Fig.20) flytter alle naturen direkte inn i galleriet. Den fysiske naturen som omgir oss i hverdagen er noe de fleste har et forhold til i større eller mindre grad, avhengig av om man oppholder seg i urbane eller mer landlige områder. Mens man beveger seg rundt om i utstillingsrommet og orienterer seg rundt videoverk og fotografier, leser manifeste og prosjektbeskrivelser, kan man kjenne naturens tilstedeværelse gjennom lukten av planter og trær, og selvsagt gjennom det visuelle.

¹⁵⁹ Se også Smithsons egne tekster om site/non-site, hvor han hevdet at tekst og bilder var en like stor del av verket som den stedsspesifikke installasjonen. Flam, Jack (red.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: The University of California Press, 1996.

Heather og Ivan Morisons *I am so sorry. Goodbye* (2009) var en hytte i furu- og kastanjetre lokalisert like utenfor Barbican Centre som publikum kunne gå inn i, sitte ned på de små trekrakkene, og på enkelte tidspunkt i løpet av utstillingen drikke en kopp hibiscus-te om man ønsket det. Trehytten var laget i en kuppelform, og de hentet sin inspirasjon fra strukturer bygget av medlemmer av utopiske samfunn på USAs vestkyst på 1970-tallet, som anså dem som fremtidige boliger.¹⁶⁰ Disse var igjen influert av den visjonære arkitekten Richard Buckminster Fuller, som også har fått plass i *Radical Nature* med filmen *The world of Buckminster Fuller* (1976). Ved å tilby et sted hvor man kan sette seg og drikke te sammen med andre gjester drar dette verket elementer fra Nicolas Bourriauds «relasjonelle estetikk». I



Figur 17. Heather og Ivan Morison, *I am so sorry. Goodbye* (2009)

boken *Relasjonell estetikk* (1998) tok Bourriaud utgangspunkt i en del av 1990-tallets kunstpraksis, som i følge ham var karakterisert og definert av betrakterens deltakelse i verket.¹⁶¹ Han viste til en gruppering av kunstnere som uttrykte seg gjennom en demokratisk kunstpraksis, hvor betrakterens interaksjon og samarbeid var avgjørende. Blant hans eksempler var Feliz Gonzales-Torres og Rikrit Tirivanija. I

likhet med Guattaris bekymring over massemedia og kapitalismens kontroll over samfunnet uttrykte også Bourriaud sin aversjon mot det massemediale og markedsdominerte samfunnet, og mente at dette gikk ut over sosiale relasjoner. Vi har i følge Bourriaud blitt distansert fra de mellommenneskelige båndene og den sosiale interaksjonen har blitt standardisert.¹⁶² Kunsten gir imidlertid en mulighet til reetablering av de sosiale relasjonene gjennom å skape sosiale (mellom)rom. Her kan betrakteren bli deltaker og interagere med andre individer. Et velkjent eksempel Bourriaud benytter seg av er Rikrit Tirevanijas *The Apartment* (1997), hvor kunstneren hadde initiert en situasjon der flere mennesker møttes for å lage thai-mat. Slik ble deres interaksjon og handlinger selve verket – betrakteren ble produsent. Selv om Bourriaud i utgangspunktet avgrensner den relasjonelle estetikken til en praksis på 1990-tallet, ser vi altså hvordan det relasjonelle aspektet også gjør seg gjeldende i nyere kunst, slik det også har gjort

¹⁶⁰ Manacorda og Yedgar (red.), *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009*, 176.

¹⁶¹ Nicolas Bourriaud, *Relasjonell estetikk* [*Esthétique relationnelle*, 1998] overs. av Boel Christensen-Scheel, (Oslo: Pax Forlag, 2007), 34.

¹⁶² Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, 10.

i tidligere kunsthistorisk praksis.¹⁶³ Det relasjonelle er også en aktuell innfallsvinkel til EXYZT's prosjekt *The Dalston Mill* (2009), som fungerte som et sosialt samlingssted gjennom flere uker om sommeren. Med bakekurs, filmvisninger og workshops var det flere aktuelle situasjoner for sosial interaksjon.¹⁶⁴

«Om å se seg selv sanse»¹⁶⁵

Også *Rethink* bestod av verk som orienterer seg mot de besøkende og deres sanser, og Jette Gejls *Hyperkinetic Kayak* (2009) er det verket som mest åpenbart inviterer betrakteren til interaksjon i form av fysisk deltakelse. Midt i rommet står en kajakk, og på veggen foran kajakken er det et lerret med et tredimensjonalt landskap. Dette landskapet viser



Figur 18 . Jette Gejl Kristensen, *Hyperkinetic Kayak* (2009)

Grønlands ishav, og som en del av installasjonen kommer det daglige oppdateringer om den faktiske lufttemperaturen fra en målestasjon på Grønland. Som besøkende kan man ta på seg 3D-briller, sette seg i kajakken og ro rundt på ishavet. I tillegg kan man manøvrere kajakken gjennom isfjell, under vann og opp i luften over ishavet – alt aktiviteter som bryter ned nedfelle naturlover. Det virtuelle landskapet endrer seg både etter roerens bevegelser, men også etter de faktiske temperaturene på Grønland. Når man treffer et isfjell dannes et fargespill på lerretet foran en, og slik er ens egen evne til å styre kajakken også avgjørende for andre, mer passive betraktere og deres opplevelse av verket.

Verket er fokuspunktet for betrakterens oppmerksomhet, men utstillingsrommet som helhet blir også på et vis til et møtepunkt. Også de andre i rommet må ta på seg 3D-briller for å få fullt utbytte av det som foregår på lerretet. Dette er i tråd med hvordan de Oliveira beskriver utviklingen hos betrakterens holdninger og forventninger. Han mener det blant samtidens kunstpublikum er et økende behov for å kommunisere med andre i møte med samtidig

¹⁶³ Bourriaud møtte mye kritikk, blant annet fra Claire Bishop som mente at det fantes flere sidestykker til den relasjonelle estetikkens involvering av betrakteren i kunsthistorien. Claire Bishop (red.), *Participation*, (London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006). Se også artikkelen «Antagonism and relational aesthetics», i *October*, nr. 110, (Høst 2004): www.mitpressjournals.org/toc/octo/-/110 (30.01.2011).

¹⁶⁴ Den relasjonelle estetikken kan også relateres til Deleuze og Guattaris tenkning om produksjon av subjektivitet, gjennom en oppfordring til å danne nye relasjoner og nye erfaringer.

¹⁶⁵ Anna Engberg-Pedersen og Karsten Wind Meyhoff (red.) *At se sig selv sanse: Samtaler med Olafur Eliasson*, (København: Informations Forlag, 2004).

kunst.¹⁶⁶ Å padle rundt på ishavet er en fysisk krevende oppgave, og det er lett å miste kontrollen. I tillegg til fargene som utspiller seg på lerretet er det i det man treffer isfjellet, dukker under vann eller padler opp mot himmelen, lyder som følger bevegelsene, og slik blir også det auditive sentralt. Erfaringen medieres da gjennom kroppen, og de Oliveira påpeker at i hvilken grad våre sensoriske evner stimuleres er knyttet til hvilket inntrykk erfaringen har på oss.¹⁶⁷

Olafur Eliassons direkte henvendelse til betrakteren gjennom tittelen *Your yellow versus red versus blue* (Fig.2), som gjennom de runde speilene viser både betrakterens og andres speilbilde, er et annet eksempel på en direkte henvendelse til betrakteren. Fiona Tans verk *News from a near future* (Fig.14) gir et sterkt visuelt inntrykk av flommende vann i ulike former, og siden det er tydelig at bildene vi ser foran oss er fra en tidligere tid er tittelen som peker mot fremtiden med på å skape en usikkerhet og en undring hos betrakteren. Også Tomás Saracenos *Biosphere* (2009) orienterer seg mot betrakteren, både fysisk og mentalt. Hans biosfærer er satt sammen av klynger av pvc-puter fylt av luft formet som blanke såpebobler, og bundet sammen av sorte nylontråder. Sammen utgjør disse trådene et sort nett



Figur 19. Tomás Saraceno, *Biosphere* (2009)

som kan minne om et edderkoppnett. Klyngen av de blanke luftboblene holdes i spenn av tauene, og de tilsynelatende svever over hodet til publikum. Installasjonen er en del av et større prosjekt som kunstneren kaller *Air-port city*, som har blitt til etter inspirasjon fra Richard Buckminster Fuller. *Air-port-city* er en idé om å skape et nettverk av utopiske, beboelige plattformer som kan sveve rundt i atmosfæren, og hvor mennesket frigjøres fra nasjonale grenser.¹⁶⁸ Slik kan mennesket, sammen med planter og dyr flyttes inn i et nytt habitat, og skape små samfunn inne i boblene. Tydelig inspirert av skyformasjoner og bobler henter han formale trekk direkte fra naturen. Med de sorte nylontrådene som en sterk kontrast til de myke, organiske putene gir installasjonen et følelse av både kaos og orden på samme tid. Inne i putene har han plassert planten *Tillandsia*, som trekker næring direkte fra luften, slik at det skapes en mikro-

¹⁶⁶ de Oliveira, Oxley, Petry, *Installation art in the new millenium*, 51.

¹⁶⁷ Ibid. 49.

¹⁶⁸ Manacorda og Yedgar (red.), *Radical Nature*, 200.

hage og et lite økosystem inne i klyngen av puter. På denne måten skaper han nye, kunstige omgivelser, og skaper grobunn for liv på en utradisjonell måte. Det er noe litt klaustrofobisk over det tette nettet som boblene er pakket inn i, samtidig som det gir assosiasjoner til stillhet, trygghet og ro. Saracenos «biosfærer» som et mulig oppholdssted for både mennesker, planter og dyr vekker imidlertid en frykt for jorden og dens beboeres fremtid, men er likevel en fremtidsrettet utforskning av rom og sted på et poetisk vis. Biosfærene strekker seg ut i hele rommet, og har slik en monumental effekt på betrakteren, som nærmest tvinges til en bevisstgjøring av egen tilstedeværelse. Hans biosfærer var representert både i *Radical Nature* og *Rethink*, i sistnevnte prosjekt både i Stavanger Kunstmuseum og i København. I København var det imidlertid i større skala, hvor betrakteren faktisk kunne oppholde seg inne i biosfæren. Slik skaper Saraceno både faktiske og mulige sosiale rom. Det arkitektoniske aspektet ved hans installasjoner, i den forstand at han skaper fremtidige boliger, er også i tråd med Deleuze og Guattaris tenkning om kunst som forlengelsen av den arkitektoniske nødvendigheten av å organisere jordens areal.¹⁶⁹ Saraceno forholder seg imidlertid ikke til jorden, ettersom han ser for seg biosfærene svevende rundt i atmosfæren. Slik skaper han nye forbindelser på kryss og tvers mellom nåtid og fremtid.

Deleuze og Guattaris estetiske tenkning

Deleuze og Guattari baserer sin tenkning om kunst og det estetiske på en vending bort fra kunst som representasjon etter Platons mimesisteori, og bort fra kritikken av representasjonen, slik vi ser den hos poststrukturalister og dekonstruktivister som Michel Foucault og Jacques Derrida. I lys av dette fraværet av kunst som representasjon er heller ikke tenkningen representasjon, og ved å bryte med det gjenkjennelige kan man også bryte med det selvsagte, og det Deleuze kaller for det doxiske tankebildet.¹⁷⁰ I følge Arnfinn Bø-Rygg har ikke Deleuze (og Guattari) tro på et system av skjønne kunster eller på «kunst» som et allmennbegrep, og dermed finnes det heller ikke allmenne henvisninger til kunst i deres tenkning.¹⁷¹ Boken *Qu'est-ce que la philosophie* (1991) er det nærmeste Deleuze og Guattari kommer en teori om kunst, og der hevder de at kunst er en tenkemåte, sammen med filosofi

¹⁶⁹ Grosz, *Chaos, territory, art*, 10.

¹⁷⁰ Han snakker om det doxiske tankebildet i: Gilles Deleuze, *Difference and repetition* [*Différence et répétition*, 1968], overs. av Paul Patton, (London: Athlone Press, 1994). Her diskuteres også Kants estetikk og det klassiske tankebildet

¹⁷¹ Arnfinn Bø-Rygg, «Forvandlinger: filosofi og kunst hos Gilles Deleuze», i *Deleuze og det æstetiske*, Niels Lehmann og Carsten Madsen (red.), (Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1995) 35.

og vitenskap.¹⁷² For Deleuze og Guattari er dermed tanken organisert på tre forskjellige plan hvor hvert plan er like betydningsfullt, men med ulike oppgaver. Filosofiens oppgave er å skape begreper, vitenskapen skal skape funksjoner, mens kunstens oppgave er å skape sansninger og nye erfaringer.

I stedet for å representere verden rundt oss mener Deleuze og Guattari at kunsten skal produsere sansninger, og at disse sansningene dannes gjennom møter («rencontre»). Sansningene utgjør videre det som kommer ut av dette møtet, nemlig tenkning og refleksjon: «Something in the world forces us to think. This something is an object not of recognition but of a fundamental encounter».¹⁷³ Vi kan si at det er sansningene som får tanken til å begynne å tenke, og dette møtet må derfor være noe som bare kan sanses. Hvis det er noe som kan gjenkjennes er ikke det sanselige noe som bare kan sanses, men det kan også forstås og forestilles. Her møter vi på en utfordring i forhold til *Radical Nature* og *Rethink*, ettersom den gjenkjennelige naturen er høyst til stede i utstillingene. Ser vi tilbake på verkene er det imidlertid få av dem som *representerer* naturen slik vi vanligvis kjenner den. I stedet kan det virke som om de forsøker å avdekke noe som befinner seg bak det gjenkjennelige, en mulig verden. Som jeg vil diskutere senere kan det derfor tenkes at den kunsten som orienterer seg mot de tre økologier også kan tenkes å fange og produsere sansninger i Deleuze og Guattaris forstand, og som gjennom møter kan få oss til å tenke og å reflektere. I *Mille Plateaux* (1980), i kapittelet «1837: De la ritournelle», lanserer Deleuze og Guattari ideen om at kunsten har sitt utløp i naturen, og at den vokser frem av en ikke-estetisk dimensjon.¹⁷⁴ Her forklarer de hvordan refrenget er musikkens grunnlag, og kommer med eksempel på hvordan både barn og fugler bruker det for å markere et territorium. Bevegelsen i denne territorialiseringen jamføres med ready-mades, og må sees på som kunstens fundament.¹⁷⁵ Denne vektleggingen av naturen som utgangspunktet for dannelsen av kunstverk sammen med fuglers og dyrs tilblivende tilstedeværelse hos Deleuzes og Guattari gjør at Bø-Rygg foreslår deres tenkning som en mulig rehabilitering av naturestetikken.¹⁷⁶ Sansningene finner sine betingelser i nettopp livets ikke-organiske krefter noe som også forbinder kunsten til naturen og dens kontinuerlige skapelsesprosess: «Ritornellen i sin helhet er sansningens væren».¹⁷⁷

¹⁷² Wallenstein mener at vi kan snakke om en systematisk estetisk teori i denne boken. Han påpeker at estetikken i flere av de andre bøkene deres ikke begrenses til en analyse av kunsten som blokker av sansning. Wallenstein, «Deleuze, Bacon och måleriets hysteri», 70.

¹⁷³ Deleuze, *Difference et repetition*, sitert i O'sullivan, *Art encounters*, 1.

¹⁷⁴ Deleuze og Guattari, «1837: Of the refrain», i *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* [*Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*, 1980], overs. av Brian Massumi, (London: Continuum, 2004) 342-386.

¹⁷⁵ Deleuze og Guattari, *A thousand plateaus*, 349.

¹⁷⁶ Bø-Rygg, «Forvandlinger» 40.

¹⁷⁷ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 232.

Det er altså ikke meninger og argumenter som skaper kunsten, men sansninger, og videre skaper kunsten sansninger og affekter. Kunst tillegges dermed en viktig rolle hos Deleuze og Guattari – den presser oss til å tenke, og frembringer noe nytt.¹⁷⁸ Kunsten skal ifølge Deleuze og Guattari strebe etter å fange og uttrykke visse persepter og affekter som utgjør *blokker av sansning* («composé de sensations»)¹⁷⁹ Disse blokkene av sansning er hva som definerer kunstverket, og består av persepter som har revet seg løs fra persepsjonene, og affekter som ikke lenger er følelser eller affeksjoner. Affektene og perseptene er uavhengige av enhver tilstand hos de som opplever dem, og slik også uavhengig av sine subjekt og objekt. De overgår styrken til de som gjennomlever dem, samt alle opplevde hendelser.¹⁸⁰ «Affekten overskrider affeksjonen på samme måte som perceptet overskrider perceptionen. Affekten er ikke en overgang fra en opplevet tilstand til en anden, men menneskets ikke-menneskelige tilblivelse».¹⁸¹ På denne måten blir «kunstverket en væren bestående af sansning, og intet andet: det eksisterer i sig selv».¹⁸² Dette betyr imidlertid ikke at vi hos Deleuze og Guattari snakker om en tilbakevending til en modernistisk oppfatning av kunstverkets autonomi, for kunsten tilkjennes ikke noe mål eller verdi i seg selv i deres tenkning.¹⁸³

Kunst er sansningernes sprog, uanset om den ytrer sig gennem ord, farver, toner eller sten. Kunst har ingen holdning. Kunst opløser den trefoldige organisation af perceptioner, affeksjoner og holdninger for at erstatte den med et monument sammensat af perceptor, affekter og blokke af sansninger der finder sted i sproget.¹⁸⁴

Når Deleuze og Guattari snakker om *affekt* er det ikke den dagligdags betydningen av ordet de er opptatt av. Begrepet assosieres ofte med følelser og emosjoner, men for Deleuze og Guattari er affekter de intensiteter i de autonome reaksjonene på kroppens overflate som oppstår gjennom interaksjon med andre enheter, objekter eller mennesker. På denne måten er ikke affekter psykologiske sinnstilstander, men fysiologiske reaksjoner, som har strukket seg forbi følelser, og forbi emosjoner.¹⁸⁵ Det er hovedsakelig dette aspektet som skiller affekter fra følelser – som jo oppstår i subjektets indre. Ved å løsrive affektene fra følelsene er ikke kunstverket for Deleuze og Guattari en forlengelse av kunstnerens indre sjelsliv, slik man

¹⁷⁸ O'Sullivan, *Art encounters*, 2.

¹⁷⁹ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 207.

¹⁸⁰ Ibid. 208.

¹⁸¹ Ibid. 218-9.

¹⁸² Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 208.

¹⁸³ Bø-Rygg, «Forvandlinger», 36.

¹⁸⁴ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 222.

¹⁸⁵ Affekter kan lede til ulike psykologiske tilstander og vekke betrakterens følelser, men de er ikke i seg selv av en psykologisk natur.

gjørne så på kunsten i for eksempel 1800-tallets romantiske tradisjon. Affektene overføres mellom mennesker og objekter, som i en stadig tilblivelse, og er slik knyttet opp til livets erfaringer: «...we might define affect as the effect another body (for example an art object) has upon my own body, and upon my body's duration». ¹⁸⁶ Disse affektene som utgjør både kunsten og betrakteren vil, når de to møtes, kunne drive tanken fremover, og slik også betrakterens handlinger. Affektene har ikke noe med mening å gjøre, de oppstår i stedet i et annet ikke-signifikant register. Det er fraværet av mening hos affektene som skiller kunst fra språk, selv om også språket kan ha et affektivt register. Affektene kan dermed ikke leses, men må erfares. ¹⁸⁷ Som O'Sullivan sier det: «Affect names the intensive quality of life. The risings and fallings, the movement from one state of being to another, the *becomings*». ¹⁸⁸

Sammen utgjør kunst, vitenskap og filosofi det Deleuze og Guattari kaller for *kaoider*, og tenkningen er en praksis som er forbeholdt disse kaoidene. Det som definerer tankens tre former er å vende seg mot kaos, og kaoidene må derfor trekke et plan ut over dette kaoset. ¹⁸⁹ Dermed ligger kaos til grunn for både filosofien og kunsten, og det er som respons på dette kaoset at kunst og filosofi kan virke side om side. Kaoset må beseires, og det er kun ved å dykke ned i kaos at dette kan gjøres. Kaoidene vender så tilbake til verden med henholdsvis *variasjoner*, *variabler* og *varieteteter*: «Fra kaos henter kunstneren *varieteteter* der ikke lenger konstituerer en genfremstilling af det sanselige i mediet, men opridser en væren for det sanselige, en sansningens væren, på et uorganisk kompositionsplan der er i stand til at gengive det uendelige». ¹⁹⁰ Kaoidene søker slik hele tiden utover det vante og konvensjonelle, og etter å ha dykket ned i kaos kommer de tilbake med noe nytt og fremmed. Med dette nye og fremmede som blir hentet frem skal kunsten kunne skape en mulig ny verden, og det er særlig i dette fremtidsrettede at det politiske aspektet ved kunsten ligger – som jeg skal diskutere i neste kapittel. Ved å forbeholde tenkningen til kunst, vitenskap og filosofi går Deleuze og Guattari i mot oppfatningen om at tanken er fri, og at den er en naturlig del av mennesket. Slik kan vi også si at de bryter ned den klassiske oppfatningen av tanken. De forbeholder i stedet tenkningen til den kreative og eksperimenterende praksisen som kaoidene utøver.

¹⁸⁶ O'Sullivan, *Art encounters*, 41.

¹⁸⁷ *Ibid.* 43.

¹⁸⁸ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 197.

¹⁸⁹ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 246

¹⁹⁰ *Ibid.* 254-5.

Komposisjoner av sansning

Der filosofien med sine begreper er virksomme på et immanensplan, er kunsten virksom på et komposisjonsplan, men det hindrer altså ikke at filosofien og kunsten ofte går over i hverandre i en tilblivelse. Her frembringes forgreininger og erstatninger i tillegg til allianser, og slik kan begrepet være et begrep om en affekt og en affekt kan være en affekt av et begrep.¹⁹¹ På denne måten kan kunstens komposisjonsplan og filosofiens immanensplan gli over i hverandre, slik at affekter, persepter og begreper blir knyttet tett sammen. Derfor kan også kunsten være knyttet til problemer som krever begrepenes tilstedeværelse, noe samfunnsorienterte utstillinger som *Radical Nature* og *Rethink* er eksempler på. Her integreres det sanselige i form av persepter og affekter i begrepene, og sammen arbeider de for å få betrakteren til å tenke og reflektere over aspekter også utover det som umiddelbart oppleves.

Når Sven-Olav Wallenstein forklarer hvordan kunsten for Deleuze og Guattari er en komposisjon av sansninger, fremhever han *mulighetene* i møtet mellom kunsten og betrakteren:

Kompositet är så att säga en maskin som på et virtuelt sätt härbärgerar och möjliggör framtidiga erfarenheter, och i relation till vilken en möjlig betraktare kan låta sig *konstrueras* av verkets egen immanente rörelse (att uppfatta ett verk innebär att låta sig själv fångas in av det som *blir till* i det, altså något som i grunden kan förändra oss, inte att på ett hermenutiskt sätt försöka smälta samman sin egen horisont med verkets).¹⁹²

Vårt møte med kunstverk som uttrykker affekter og persepter har altså en mulighet til å forme våre fremtidige erfaringer, men dette avhenger av at vi som betraktere lar oss fange inn i det som skjer i verket, og at vi tillater at det kan forandre oss. Verket, som skaper av potensiell erfaring er for Deleuze og Guattari bestående av et ahistorisk element, som «åpner historien mot nye muligheter og det ännu icke aktualiserade».¹⁹³

Noe som må sies å prege kunsten i *Radical Nature* og *Rethink* er nettopp hvordan verkene på ulike måter orienterer seg mot fremtiden, noen med optimisme, andre med en urovekkende pessimisme for hva som møter oss. Eksempler er Fiona Tans *News from a near future* (Fig. 14) og Tomás Saracenos biosfærer (Fig. 20). O'Sullivan sier i «From aesthetics to the abstract machine» (2010) at denne fremtidsorienteringen er en av samtidskunstens fremste

¹⁹¹ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 90-91.

¹⁹² Wallenstein, «Deleuze, Bacon och måleriets hysteri», 67.

¹⁹³ Ibid.

karakteristikk.¹⁹⁴ Fokuset på en potensiell fremtid i den økologiske kunsten passer derfor med den rollen Deleuze og Guattari har tildelt kunsten – som blant annet produsent av fremtidige erfaringer. Med utgangspunkt i en spesifikk kunstpraksis i Storbritannia på slutten av 90-tallet viser O’Sullivan hvordan Deleuze og Guattaris tenkning kan anvendes på kunst som i utgangspunktet fremstår som grunnleggende annerledes enn den kunsten som de selv omtalte (for eksempel Francis Bacon, Paul Klee og Paul Cézanne). Kunsten O’Sullivan viser til er produksjonen av såkalte «assemblager» eller sammenføyninger, som i stor grad baserer sin praksis på en tilbakevending til kunstens estetiske og formale aspekter, og det han kaller en «estetisk impuls».¹⁹⁵ O’Sullivan bruker her begrepet estetikk om det som betegner det spesifikke ved kunsten *som* kunst, og som en operasjon som beveger seg forbi betydning. Denne kunsten er i følge O’Sullivan ikke bare meningsfull, eller et objekt av kunnskap, selv om han understreker at det er dét også: «(...) art is ultimately irreducible to signification and indeed to any discursive account given of it (something always remains – an excess – after any written/spoken report)».¹⁹⁶ For O’Sullivan betegner også estetikk en respons til verden, og særlig til visse objekter i denne verden.¹⁹⁷ I tillegg benytter praksisen han snakker om seg av tidligere kunstverk og praksiser eller andre aspekter fra populærkulturen, og slik består produksjonen av nye assemblager av allerede eksisterende materiale. O’Sullivan mener at den spesifikke manipulasjonen av et signifikant materiale er det som skiller kunsten fra andre aspekter ved kulturen, og at en slik praksis er utbredt i samtidskunsten. At det allerede eksisterende materialet har en betydning trenger ikke ha noe å si i følge O’Sullivan, for som han påpeker; «(...) anything can be *read*, that is to say, can be referred back to previous knowledges and frames of reference».¹⁹⁸

I stedet for å kun appropriere og representere disse allerede eksisterende elementene, som vi så i Craig Owens’ postmoderne allegoriske impuls, er det i denne sammenhengen en *presentasjon* av det allerede eksisterende, og en anvendelse av dets energi og kraft.¹⁹⁹ Ved å benytte allerede eksisterende elementer som for eksempel har blitt benyttet i tidligere kunstpraksiser, mens man samtidig gjør noe *annerledes* med dette elementet, skapes noe helt nytt. «Perhaps what is at stake with contemporary art is the repetition of previous art forms,

¹⁹⁴ O’Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 189.

¹⁹⁵ Ibid. 192. Blant kunstnerne han bruker som eksempler på denne praksisen er Cathy Wilkes, Jim Lambie og Eva Rothschild.

¹⁹⁶ Ibid. 190-1.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid. 191.

¹⁹⁹ Ibid. 193.

and indeed non art forms of life from elsewhere, but a repetition with difference».²⁰⁰ Selv om kunsten i henhold til Deleuze og Guattaris tenkning skal orientere seg bort fra representasjon sier O'Sullivan at mye av samtidskunsten opererer gjennom manipulasjonen av signifikant materiale, og at det blant annet er den spesifikke karakteren ved denne manipulasjonen som delvis skiller kunst fra andre deler av kulturen.²⁰¹ De kunstnerne O'Sullivan benytter som utgangspunkt orienterer seg mot blant annet modernismens formspråk, men jeg mener at vi kan også snakke om andre praksiser, hvor andre tradisjoner og former, inkludert naturens fenomener, kan ligge til grunn for presentasjon. Vi har tidligere vært inne på hvordan vi kan assosiere *Radical Nature* med et arkiv, og tidligere tradisjoners kunst, samt manipulasjonen av allerede eksisterende elementer som har en faktisk mening, utgjør et slikt arkiv både hos kunstneren og betrakteren. Kunstnere benytter seg av dette arkivet, arbeider seg gjennom det, og skaper nye kunstverk.²⁰² For de verkene som utgjør *Radical Nature* og *Rethink* utgjør naturen en del av dette arkivet for både kunstner og betrakter.

Som vi så i forrige kapittel kan vi se på bruken av naturen i flere av kunstverkene i *Radical Nature* og *Rethink* i lys av den postmoderne allegorien, men likevel er mange av verkene mer lik den praksisen O'Sullivan beskriver, ikke nødvendigvis i uttrykk, men fordi det dreier seg om å skape noe nytt gjennom å anvende allerede eksisterende fenomener i stedet for en representasjon av naturen. Samtidig ser vi en anvendelse av elementer fra tidligere kunstpraksiser. Om vi tar for oss noen eksempler som er produsert i vår egen samtid først, ser vi dette tydelig. Tomás Saraceno benytter seg eksplisitt av Richard Buckminster-Fullers formspråk i sine biosfærer (Fig.19), og som nevnt tidligere var også Heather og Ivan Morison inspirert av den samme arkitektens visjoner og former (Fig.17). Blant kunstnerne i *Radical Nature* som brakte med seg naturen inn i institusjonene var Henrik Håkansson og Anya Gallaccio. Begge arbeider innenfor arven etter landart, og gjennom en anvendelse av naturens fysiske elementer bygger deres praksis direkte på den tradisjonen som etablerte seg på slutten av 1960-tallet. De benytter seg av aspekter som må anses for å være en allerede innarbeidet praksis på kunstfeltet. Håkanssons *Fallen forest* (Fig.3) og Anya Gallaccios *Metre* har begge naturen som sitt hovedmateriale, men det er ikke en representasjon av naturen vi ser

²⁰⁰ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 194.

²⁰¹ O'Sullivan, *Art encounters*, 66.

²⁰² O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 193.



Figur 20. Anya Gallaccio, *Metre* (2009)

i deres arbeider, men snarere en fordreining av naturens objekter. Gallaccios rekonstruksjon av et seks meter langt bjørketre som etter først å ha blitt kuttet opp i én meter lange stubber har blitt festet sammen igjen med stålbolter, kan sees på som et forsøk på å bringe noe nytt til et allerede eksisterende materiale. Det samme kan sies om Håkansson's horisontale skog, som i det den sveiper langs betonggulvet på Barbican Art Gallery rister opp i de vante ideene vi har om hvordan trær og busker skal fremstå. Deleuze og Guattari viser til hvordan Plotinus (204/5-270 e.Kr) definerte alle ting som kontemplasjoner, også planter og den øvrige natur. Dette gjør de for å understreke at også naturen er sansninger: «Planten

kontemplerer ved at få de elementer den stammer fra til at trække sig sammen, lys, kulstof og salte, og den fylder sig selv med farve og dufte der i hvert enkelt tilfælde kvalificerer dens varietet, dens sammensætning: den er sansning i sig selv».²⁰³

Når det gjelder verkene i utstillingen som ble skapt på 70-80-tallet, er det også her en referanse til tidligere kunstpraksiser. Denne referansen er kanskje mindre åpenbar, men likevel til stede. Vi kan nemlig gå tilbake til de romantiske maleriene hvor naturen utgjorde selve narrativet, og hvor det også her er snakk om en anvendelse av naturen. Som vi så i første kapittel kan vi til tross for at det kanskje var en indirekte bruk av naturen i form av motiv og inspirasjon likevel se på denne tradisjonen som en forløper til den senere landart-tradisjonen. Naturen ble igjen hovedmateriale for kunsten, men nå som et fysisk materiale. En annen tidligere praksis som landart-kunstnerne kan ha bygget på er den klassiske hagearkitekturen slik vi for eksempel ser i England på 1800-tallet og senere, hvor det var en utbredt interesse for organiske former og estetisering av naturen.²⁰⁴ Først og fremst er det anvendelsen av naturen som noe allerede eksisterende som er gjennomgående. Ingen av verkene i *Rethink* tar med seg den fysiske naturen inn i gallerirommet slik vi ser flere eksempler på i *Radical Nature*. Likevel er det en anvendelse av naturen hvor det tilføres noe nytt, og noe annerledes, og gjennom en inkludering av det sosiale og det mentale i forståelsen av økologi kan vi si at noe nytt tilføres nærmest automatisk.

²⁰³ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 266.

²⁰⁴ Se for eksempel Tom Turner, *Garden history : philosophy and design 2000 BC-2000 AD*, (London: Spoon Press, 2005).

For Deleuze og Guattari er det imidlertid visse aspekter ved kunsten som må være til stede for at den skal makte å oppfylle sin oppgave, som er å produsere og overføre sansninger. I sin motstand mot representasjon lanserer Deleuze i boken om Francis Bacon (1984) to måter man som kunstner kan unnslippe det figurative, og dermed også unnslippe representasjonen.²⁰⁵ Det gjøres enten gjennom abstraksjon, eller slik vi ser det hos Bacon og Cézanne, gjennom et begrep Deleuze har lånt fra Lyotard; Figuren.²⁰⁶ I følge Deleuze er ikke abstraksjon en tilstrekkelig vei bort fra det figurative, og kunstneren bør derfor orientere seg mot Figuren. Maleriet skal i følge Deleuze uttrykke seg forbi det figurative, og på denne måten også strekke seg bortenfor det som kan betegnes som ordinær persepsjon. Persepsjon forstås vanligvis som organisering av sanseinntrykk, og når Deleuze og Guattari ønsker å strekke seg forbi denne rasjonelle handlingen søker de samtidig etter et annet nivå i sansningen; «(...)som perceptor er sansninger ikke perceptioner der ville henvise til et objekt (reference): hvis de ligner noget, er det en lighet frembragt med deres egne midler, og smilet på lærredet er kun lavet af farver, penselstrøg, skygge og lys».²⁰⁷ Figuren befinner seg i følge Deleuze mellom det figurative og det nonfigurative, og når kunstneren skal skape en Figur handler det om å fange krefter og ikke representere en allerede eksisterende form. I stedet blir Figuren sansningenes sanselige form. For å skape en Figur må figuren deformeres, og denne fordreiningen av det figurative blir en måte å fange inn og videreformidle sansningene på.²⁰⁸

I følge Deleuze og Guattari er kunstens mål en ren væren bestående av sansning, men som jeg har nevnt tidligere kan kunstens komposisjonsplan og filosofiens immanensplan gli over i hverandre, men uten at de blir en syntese. I *Qu'est-ce que la philosophie* trekkes konseptkunst og abstrakt kunst frem som to ulike forsøk på å nærme kunst og filosofi til hverandre. Deleuze og Guattari mener at begge disse forsøkene er mislykkede. Den abstrakte kunsten forsøker kun å forfine og dematerialisere sansningen ved å strekke ut et arkitektonisk komposisjonsplan hvor den «bliver til en ren åndelig væren, en lysende, tænkende og tenkt materiale, ikke længere en sansning af havet eller treet, men en sansning af begrebet om havet eller begrebet af treet».²⁰⁹ Konseptkunsten forsøker på sin side en motsatt dematerialisering, gjennom å generalisere og å innføre et nøytralisert komposisjonsplan hvor alt tar til seg en

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation* [*Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981], overs. av Daniel W. Smith, (London: Continuum, 2003).

²⁰⁶ Jean-François Lyotard, *Discours. Figure*, (Paris: Klincksieck, 1971). Cézanne kaller Figuren for *sansningen*.

²⁰⁷ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 210.

²⁰⁸ Deleuze anerkjenner at også Francis Bacons malerier først representerer noe, men han mener at dette er ulike ledd i en prosess. Den første kaller han en pre-piktorial figurasjon, og denne kan aldri helt forsvinne. Dette første leddet er en klisje sier Deleuze, og tar ikke innover seg de inorganiske kreftene som ligger til grunn for bliven. Se kapittel 11: «The painting before painting...» i Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation*, 86-98.

²⁰⁹ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 247.

sanseverdi som kan produseres i det uendelige.²¹⁰ De mener at konseptkunsten står i fare for å bli informativ, og sansningen blir avhengig av betrakteren som selv velger hvorvidt hun skal materialisere sansningen eller ikke, og slik bestemme hvorvidt det i det hele tatt er snakk om et kunstverk.²¹¹ Dersom kunsten slipper til mening og på den måten gjøres om til informasjon, blir den nærmest gjort til påskudd for noe annet, i stedet for å være en komposisjon av sansninger. Dette vil ikke si at kunsten ikke kan ha konsepter, bare at disse er et biprodukt eller en effekt heller enn kunstens grunnlag.²¹²

I samtidskunsten kan vi imidlertid se en utvisking av skillet mellom konsept og sansninger, og denne integreringen av konsept og sansning preger også mange av kunstverkene i *Radical Nature* og *Rethink*, som for eksempel Olafur Eliassons *Your yellow versus red versus blue* (Fig.2) og Henrik Håkanssons *7.august* (Fig.1). O'Sullivan påpeker at Deleuze og Guattaris tenkning kan forstås som en tilbakevending til det som den konseptuelle kunsten distanserte seg fra, nemlig det estetiske og uttrykksfulle objektet. Han påpeker også at det kan tenkes at Deleuze og Guattari har misforstått den konseptuelle kunsten, fordi den faktisk har å gjøre med hva de kaller filosofi, mer enn om det de sier om kunst.²¹³ Deleuze og Guattari påpeker nettopp dette, men fordi kunst for dem kun skal bestå av sansninger avviser de den konseptuelle kunsten. O'Sullivan mener imidlertid at det er tid for å moderere Deleuze og Guattaris strenge definisjon på kunsten: «Indeed, perhaps Contemporary art is a field of production (we would say a future) that ignores the line Deleuze and Guattari draw between concepts and sensations».²¹⁴ Den konseptuelle kunsten er opptatt av begreper, og dersom kunsten integrerer sansninger og konsepter i verkene kan vi snakke om en flytende overgang mellom kunst og filosofi, og vi kan slik dra nytte av både de begreper og sansninger som oppstår i møte med kunsten.

Praktiske sansninger

O'Sullivan forklarer i boken *Art encounters Deleuze and Guattari* (2004) hvordan hans personlige erfaringer med kunstverk som han med Deleuze og Guattaris begrep betegner som «møter» er utgangspunktet for hans tekster. Faktisk argumenterer han for at man kun kan skrive om kunst ut i fra en personlig erfaring: «[I] am presenting an inventory of works that

²¹⁰ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 247-8.

²¹¹ Ibid. 248.

²¹² Grosz, *Chaos, territory, art*, 4.

²¹³ O'Sullivan, *Art encounters*, 57-8.

²¹⁴ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 1.

have forced me to thought, in the sense that they have offered a moment of inspiration or enthusiasm, or have provoked a question – set a challenge – to what was already in place».²¹⁵ Når vi nå skal se nærmere på noen verk som jeg som jeg anser for å ligge svært nært det Deleuze og Guattari betegner som blokker av sansning har jeg fulgt O’Sullivans oppfordring. Vel vitende om faren ved å fremstå som for subjektiv har jeg valgt å ta utgangspunkt i verk som har hatt en virkning på meg, som har fått meg til å tenke og reflektere over dem også i tiden etter mitt første møte med dem. Ettersom disse sansningene sees på som fysiologiske reaksjoner i oss er det vanskelig å redegjøre for hvorfor akkurat det ene verket fremfor det andre har en virkning på oss, og av samme grunn kan det virke som om man også i kunstteorien og kunsthistorieskrivningen har vøktet seg for å benytte slike affektive strategier i særlig stor grad.

O’Sullivan viser til Julia Kristeva i hennes omtale av installasjonene på Venezia Biennalen i 2003, hvor hun omtaler hva de gjør mer enn hva de betyr.²¹⁶ Uten å bruke begrepet kan det faktisk hevdes at hun ser på installasjonskunsten som blokker av sansning. Hennes betraktninger om hvordan målet for kunstverkene var å få betrakteren, gjennom synet, hørselen og følelsessansen, til å føle en virkelig erfaring, kan overføres til *Radical Nature* og *Rethink* fordi det sentrale i hennes tenkning slik blir hva kunsten kan gjøre, hva som blir dens estetiske funksjon. Slik kan vi se at installasjonskunsten i ulike former faktisk kan ha mye til felles med de sansningene Deleuze og Guattari primært fant i maleriet. *Hyperkinetic Kayak* (Fig.18) kan trekkes frem som et eksempel på et verk som har den samme virkningen som hennes installasjoner. Gjennom farger, bevegelser og den visuelle verden som utformer seg tredimensjonalt på lerretet foran oss opplever vi en alternativ virkelighet. Som betrakter/deltaker kan vi kjenne intensiteten fra formene, fargene og sansningene som utspiller seg foran oss. Verket kan slik fremstå som blokker av sansninger – dersom vi som betraktere er åpen for det. Selv om verden vi ser foran oss på lerretet er en fordreid representasjon av Grønlandsisen er det likevel ikke verket som representasjon som er det viktige, men verkets funksjon. Kristeva omtalte installasjonene i Venezia som inkarnasjon – en betegnelse på noe som får oss til å føle en virkelig erfaring, gjennom verkenes abstraksjoner, former, farger, volumer og sansninger.²¹⁷ I likhet med Deleuze og Guattari er den estetiske funksjonen også for Kristeva kunstens ultimate mål. Dette har altså ikke å gjøre med modernismens opptatthet av det mediespesifikke, men av hvilken virkning hvert enkelt

²¹⁵ O’Sullivan, *Art encounters*, 2.

²¹⁶ Ibid. 51

²¹⁷ Ibid.

objekt kan ha. O'Sullivan uttrykker det slik: «In relation to aesthetics and affects, this function might be summed up as the making visible of the invisible, the making perceptible of the imperceptible, or, as Deleuze and Guattari might say, the 'harnessing of forces'». Han viser til hvordan kunsten kan være en kreativ deterritorialisering over til affektens domene. Kunst kan slik forstås som navnet på en funksjon – en magisk og estetisk funksjon av endring, som er mindre interessert i å forstå verden enn å utforske muligheten av å bli til sammen med verden. «Art is less involved in knowledge and more involved in experience – in pushing forward the boundaries of what can be experienced. And finally, it is less involved with shielding us from death, than in actualising the possibilities of life.»²¹⁸

Om vi nå ser litt nærmere på et annet verk kan vi se en lignende opplevelse av det sanselige. Hos Henrik Håkansson's *7.august 2009* (Fig.1) er det som fortøner seg foran betrakteren i utgangspunktet en lydløs handling. Det er nesten som om vi kan *se* stillheten, og i mitt eget møte med filmen tar jeg meg selv i å bli stående nærmest paralyisert foran det som utfolder seg på skjermen. Jeg holder blikket festet på en sommerfugl av gangen, følger den fra den entrer skjermen til den forsvinner ut igjen på den andre siden. Lyden av projektoren durer intenst, men makter likevel ikke å overdøve den følelsen av stillhet som formidles av det som utfolder seg på skjermen. Filmen varer ikke lenger enn like over 3 ½ min, og kanskje er det derfor jeg blir stående i det den starter opp igjen. Jeg ser rundt i rommet på de andre som betrakter videoen sammen med meg, og legger merke til en litt eldre kvinne som først står rett ved projektoren før hun flytter seg så langt unna den hun kan komme. Selv har jeg har alltid tenkt på lyden av slike gamle projektorer som en god lyd, men det slår meg at den intense lyden fra projektoren kanskje gir denne kvinnen en helt annen opplevelse av verket enn min egen. Slik eksemplifiseres behovet for mottakerens åpenhet for de sansningene som produseres.

Som vi så i forrige kapittel er det mulig å forsøke å finne meningen med verkene i de to utstillingene, og mange vil nok på bakgrunn av de aspektene vi så i forrige kapittel tillegge dette verket den samme betydningen i retning miljø og klima. Men i det vi ser forbi verkets uendelige meningspotensial, øker nysgjerrigheten for hva verket *gjør*. Dersom en mulig betydning allerede er etablert er det kanskje vel så interessant å reflektere over *hvordan* verket kan få oss til å tenke over de samme miljø- og klimaaspektene, og videre handle med utgangspunkt i disse. Sommerfuglen kan gi ulike konnotasjoner, men det er ikke en representasjon av sommerfuglen, men en *presentasjon*, hvor noe nytt og annerledes er tilsatt.

²¹⁸ O'Sullivan, *Art encounters*, 52.

Det kan virke som Håkansson fordreier sommerfuglen fra det figurative over i det figurale, på en lignende måte som Deleuze mener at Francis Bacon gjør det. I likhet med Bacons malerier er det heller ingen historie i Håkanssons verk, men det betyr ikke at det ikke skjer noe i verket eller i betrakterens sanselige møte med verket.

Et tredje eksempel er Olafur Eliassons *Your yellow versus red versus blue* (Fig.2). Verket baserer seg på brytning av lyset og lek med hvordan farger dannes og endres, men i stedet for å vektlegge representasjonen av naturfenomenet er det naturens krefter som synliggjøres. Så fort man entrer rommet hvor verket er installert får man en umiddelbart sanselig opplevelse av det flommende lyset og de bevegelige fargene. Man ser både sitt eget og andres speilbilde i de roterende sirklene, og begges tilstedeværelse avgjør hvor lyset bryter og hvordan spillet av farger utformes på de hvite veggene i rommet. Det er imidlertid ikke den kroppslige interaksjonen som er det mest interessante ved dette verket, men hvordan lys og farger orienterer seg direkte mot noe som går forbi vår persepsjon, som umiddelbare sansninger. Alle delene av prosessen er synlige for betrakteren, fra den industrielle lyskasteren, til motoren som får de runde sirklene til å bevege seg. Med dette blottlagt blir man som betrakter også bevisst på sin egen posisjon og relasjon til verket. Man får se hva det er som frembringer en slik sanseerfaring. Ved å bruke «your» i tittelen henvender Eliasson seg direkte til betrakteren, og krever også på denne måten et engasjement og en bevisstgjøring.

Gjennom bruken av naturlige fenomener gir flere av verkene i *Radical Nature* og *Rethink* betrakteren tilgang til det sanselige, og disse sansningene betinges av krefter og intensiteter som gir seg utslag i en strøm mellom verk og betrakter. I følge O'Sullivan er det to ting som står på spill i estetikken i den samtidige kunsten: «(...) dissent (a turn from, a refusal of, the typical) and one of affirmation (of something different)».²¹⁹ Dette kjennetegner for ham to operasjoner i kunstfeltet; kritikk og kreativitet. Det er den kreative samtidskunsten som går inn under Deleuze og Guattaris tenkning, fordi kunstens viktigste oppgave er å skape sansninger og affekter som kan få betrakteren til å tenke og reflektere. Møtet med den kunsten som er beskrevet ovenfor kan slik jeg ser det være et resultat av en slik kreativitet. Den mest interessante kunsten i samtidsfeltet er i følge O'Sullivan den kunsten som har ideologikritikken som utgangspunkt, men som ikke er tilfreds med sin posisjon, og slik heller ikke fanget av det som kritiseres. Disse praksisene har jobbet seg gjennom det han kaller representasjonens ruiner, og preges av en selvbevisst karakter: «One way of thinking this is

²¹⁹ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 197.

that practices are involved in the production of worlds rather than in the critique of the world as is». ²²⁰ Deleuze og Guattari mener at kunsten må jobbe mot klisjeer, og at disse klisjeene er så fremtredende at man som kunstner aldri maler på et blankt lerret eller skriver på et hvitt stykke papir. Kunstneren må viske ut og rense de klisjeene som finnes, for så å la en luftstrøm fra kaos trekke igjennom og frembringe et syn. ²²¹ Det vil si at den økologiske kunsten i *Radical Nature* og *Rethink* også må jobbe mot klisjeer, og selvsagt vil det i slike utstillinger være noen verk som er mer vellykkede enn andre.

En affektiv fortolkningsstrategi

O'Sullivan påpeker at det er en endring i hvordan vi som betraktere forholder oss til samtidskunsten:

Rather than mobilizing pre-existing reading strategies and interpretative paradigms, capturing art within our already set up temporal frames and systems of reference, we have become attentive to art's own logic of invention and creation. This does not mean a simple turning away from critique, for the production of something new will always also involve the turning away from, or simply the refusal of, that which came before. It does, however, mean taking a more affirmative attitude towards contemporary art understood here as the production of new combinations in and of the world which suggest new ways and times of being and acting in that world. ²²²

Vår tilnærming til kunsten er slik et bevisst valg, og i følge O'Sullivan er dagens betraktere mer oppmerksom på kunstverkene egen skapende logikk. Vi må derfor være klar over at vi som betraktere må være åpne for de sansningene som kunsten produserer. Til tross for store ulikheter med hermeneutikken for øvrig er det en likhet i at det også her er samspillet mellom verk og betrakter som er avgjørende i møte med kunsten. Som hos Gadamer's hermeneutikk er heller ikke Deleuze og Guattari's tenkning om kunst en metode, og som vi har sett ovenfor heller ikke en egentlig teori om kunst. Likevel må vi kunne snakke om et valg foretatt av betrakteren når vi vektlegger det sanselige ved kunstverkene, særlig på grunn av den lange tradisjonen i den vestlige kunsthistorien for å fortolke og/eller rekonstruere verkene's mening, slik vi så i det forrige kapitlet. Den sanselige appellen til *Radical Nature* og *Rethink* har åpnet opp for hvordan vi kan se på verkene i dem som blokker av sansninger, og gjennom en slik tilnærming er det tydelig hvordan vi må ta de affektive dimensjonene ved kunsten med i

²²⁰ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 197.

²²¹ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 256.

²²² O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 196.

beregningene når vi skal undersøke hvilken virkning de har på oss. Verkene som blokker av sansning, og deres virkning på betrakteren, vil i henhold til Deleuze og Guattari være avhengig av at betrakteren lar seg selv innfanges i verkene.

I utgangspunktet kan alt leses, så det er derfor ikke nok at denne kunsten bare eksisterer. Alt kan refereres tilbake til tidligere tilegnet kunnskap og referanserammer. Derfor er det også en ny betrakterdeltaker som står på spill i møte med kunsten som blokker av sansning. Og slik må man velge hvorvidt man skal fortolke verkene, eller la seg innfange av de sansningene som produseres av verket. I henhold til Deleuze og Guattari er det sansningene som etter hvert vil endre våre holdninger, fordi kunsten gjennom sansningene vil presse oss til refleksjon og kontemplasjon. Man *velger* derfor å åpne opp for det sanselige i verkene, men dette forutsetter ikke nødvendigvis at man lukker igjen for at verkene kan ha en betydning. I likhet med at allerede fortolkede verk kan åpne opp for en sanselig, affektiv tilnærming kan vi også si at sansningen åpner opp for forståelse – fordi sansning er tenkning øker også betrakterens tankevirksomhet. I henhold til Deleuze og Guattari vil verkene i *Radical Nature* og *Rethink* etter hvert kunne lede oss til en form for forståelse, men det er gjennom sansningene at produksjonen av subjektivitet settes i gang, og som etter hvert vil føre til handling fra betrakteren.

I diskusjonen om hvorvidt verkene i *Radical Nature* og *Rethink* bør sanses eller fortolkes trenger derfor ikke fortolkning og sansning nødvendigvis å forstås som absolutte motsetninger. I «Affective operations of art and literature» (2008) skriver Ernst van Alphen at vi i fortolkningen av kunst må se på selve fortolkningen som en handling. Det vil si at fortolkningen er grunnet i selve erfaringen av verket, og at de affektive dimensjonene derfor må inkluderes.²²³ Van Alphen er kritisk til den allegoriske fortolkningsstrategiens ensidige fokus på verkets betydning, men han fremstiller ikke allegoriske og affektive fortolkninger som motsetninger. Han mener at vi ikke må innføre et hierarki, men se på dem som supplement for hverandre. Vi må se på dem som ulike ledd i en større fortolkningsprosess; mening er for van Alphen resultatet, ikke årsaken eller målet for lesningen. Å ta de affektive dimensjonene inn i fortolkningen innebærer at vi tar oss mer tid i møte med verkene, og på den måten tillater at verkene kan virke inn på oss, og slik føre oss til en dypere tenkning som åpner opp for det ukjente.²²⁴

²²³ Ernst van Alphen, *Affective operations of art and literature* i RES: Anthropology and aesthetics nr 53/54, (2008)

26.

²²⁴ Ibid. 30.

Ved å stille spørsmål til hva kunsten gjør, fremfor hva den betyr har vi kommet frem til at kunstens oppgave, i henhold til Deleuze og Guattaris tenkning, er å produsere sansninger som igjen kan gi mottakeren av disse sansningene nye erfaringer og tanker. Det er disse tankene og erfaringene som muliggjøres av kunstverkene som bestående av sansninger vi skal ta med oss over i det neste kapitlet. I undersøkelsen av hvilken virkning kunsten kan ha på oss skal vi utvide spørsmålet til også å innebære hvilke erfaringer den kan gi oss videre. I hvilken grad dette sanselige møtet med verkene i *Radical Nature* og *Rethink* kan frembringe kunstens og utstillingenes politiske potensial vil være tema for neste kapittel.

Kapittel 4 – Det politiske som utsagn og handling

Discussing global warming is no longer a discipline reserved for politics or science; it reaches far into the cultural and social spheres of society.
(Anne Sophie Witzke, Prosjektleder Rethink)

Debatten og diskusjonen om de globale klimaendringene foregår i ulike felt i samfunnet, og mest åpenbart innen naturvitenskapelig forskning og i en styringspolitisk kontekst. I sitatet ovenfor ser vi hvordan prosjektlederen for *Rethink*, Anne Sophie Witzke, påpeker at klimadebatten ikke lenger er forbeholdt politikk og naturvitenskap, men at den også trenger inn i sosiale og kulturelle felt i samfunnet. Både *Rethink* og *Radical Nature* er med sin tematikk bidrag til en høyst aktuell, global klimadebatt, og utstillingene og den økologiske kunsten plasseres slik direkte i en klimapolitisk diskurs. Kuratoren for *Rethink* i Stavanger Kunstmuseum, Inger M. Renberg, hevder at kunsten ikke behøver å komme med konkrete løsninger på de problemene man står ovenfor, men at den heller kan være «et felt for prøving, feiling, kritikk og drømmer. Et sted som kan utvide perspektivet vårt og få oss til å tenke andre tanker».²²⁵ Selv om hun her frigjør kunsten fra et konkret ansvar, tillegger hun samtidig verkene et politisk potensial ved å påpeke hvordan kunsten kan få oss til å reflektere over klima- og miljøspørsmål, som igjen kan føre til en endring i samfunnet. Det er dette politiske *potensialet* til *Radical Nature* og *Rethink* som er kapittelets omdreiningspunkt.

I diskusjonen om den økologiske kunsten som politisk er det en dobbelthet, hvor det politiske kan sees på som både utsagn og handling. Denne dobbeltheten gjenspeiles i to ulike perspektiver, her representert av en ideologisk tenkning om kunst og politikk på den ene siden, og Deleuze og Guattaris tenkning om hvordan kunsten «gjør politikk» på den andre. Politikk (fra gresk *politikos*, omhandler det som angår byen eller staten) forstås vanligvis som betegnelsen på fordelingen av goder og byrder i samfunnet ved hjelp av makt. Det finnes få og uklare definisjoner på «politisk kunst», men et gjennomgående trekk ved kunst som gjerne omtales som politisk er at det reises en kritikk mot en eller annen struktur, og at man gjennom kunsten ønsker å utøve en eller annen form for innflytelse på eller bevisstgjøring om disse strukturene. I innledningen til den danske antologien *Æstetik og politikk: Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten* (2008) forklares politikk som et begrep «for de mer eller mindre institutionaliserte sosiale praksisformer, som eksplisitt og reflekteret forholder sig til

²²⁵ Inger M. Renberg, *Rethink – Contemporary art and climate change*. Stavanger Kunstmuseum, 2009

kanaliseringen af konflikter og organiseringen af magtrelasjoner».²²⁶ Slik kan kunsten sees på som et talerør for samfunnets ideologier. Kunstverkene tilknytning til samfunnets strukturer og ideologier gjør at vi ut fra dette perspektivet kan benytte betegnelsene *sosialpolitisk* eller *ideologisk* om kunsten. Fra dette perspektivet kan kunsten forklares som et tegn eller symbol på et eller annet politisk budskap eller engasjement. Ved å snakke om kunsten som ideologisk, og slik også politisk, møter vi også på kunstteoretiske problemer, fordi ideen om kunsten som tilhørende en mer eller mindre autonom sfære utfordres. Det hersker fremdeles stor uenighet om hvorvidt kunst skal, bør eller i det hele tatt kan operere innenfor det politiske feltet, og slik synliggjøres spørsmålet om hvorvidt kunsten skal ha en nyttefunksjon. En avklaring av hva som er kunstens egentlige funksjon i samfunnet faller utenfor denne tekstens rammer, men vi skal likevel se nærmere på hvordan vi kan snakke om *Radical Nature* og *Rethink* også i forbindelse med det ideologiske eller sosialpolitiske feltet.

Vi har sett hvordan vi i lys av Deleuze og Guattaris tenkning kan nærme oss verkene i utstillingene gjennom et fokus på det sanselige, ved å se på dem som blokker av sansning, og hvordan det affektive ved kunsten oppfordrer betrakteren til å tenke og reflektere også utover de sansningene og intensitetene som oppstår der og da. Med Deleuze og Guattari kan vi derfor snakke om hvordan kunsten *gjør* politikk, og slik kommer vi forbi diskusjonen om form versus innhold, og bort fra et fokus på den autonome versus den ideologiske kunsten. Dette perspektivet på det politiske i kunsten kan være et verktøy for å forstå hva som skjer i møte med verkene, og hvordan vi kan snakke om verkene virkning og politiske funksjon. Som vi så i det forrige kapitlet handler det om å gå tilbake til verkene og det estetiske når vi skal undersøke hva kunsten gjør. Samtidig er det viktig å ta betrakterens posisjon med i diskusjonen. Betrakteren må være mottakelig for de sansningene som produseres, og slik handler det om samspillet mellom verk og betrakter, og derfor også om det politiske i betrakteren så vel som i verket.

Dette perspektivet på det politiske ved kunsten kan forstås som et alternativ til å se kunstverkene som politiske utsagn, men selv om disse perspektivene på den politiske kunsten er ulike er de ikke uforenelige. Med utgangspunkt i Deleuze og Guattari kan vi undersøke kunstens politiske potensial også i de verkene som ikke umiddelbart fremstår som politiske. På denne måten kan vi snakke om det eksplisitt og implisitt politiske i kunsten. Vi skal ikke se bort fra hvordan utstillingene og verkene i dem kan være politiske i en sosial, ideologisk forstand, men i stedet undersøke hvordan utstillingene *både* kan være politiske utsagn og ha

²²⁶ Henrik Kaare Nielsen og Karen-Margrethe Simonsen (red.) *Æstetik og politikk: Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*, (Århus: Forlaget Klim, 2008) 8.

en politisk effekt. La oss først se hvordan *Radical Nature* og *Rethink* kan sies å være eksplisitt politiske, før vi går over til å diskutere utstillingene i lys av Deleuze og Guattaris tenkning om mindre litteratur og produksjon av subjektivitet.

Et sosiopolitisk perspektiv

Som vi så innledningsvis i dette kapittelet tok begge utstillingene del i en omfattende debatt om miljø- og klimaendringer, noe som gjør at det er mulig å betrakte dem som politiske utstillinger bare på bakgrunn av de tematiske rammene. Relasjonen mellom estetikk og politikk har flere referanser i kunsthistorien, og kunst har ofte blitt brukt som propaganda, som maktsymbol, og som provokasjon.²²⁷ Kunstens forhold til det politiske i det forrige århundret diskuteres gjerne i forbindelse med ulike avantgardebevegelser fra begynnelsen av 1900-tallet, og det som ofte kalles neoavantgarden på 1960-tallet (Joseph Beuys og Hans Haacke).²²⁸ Kunstnere som forbindes med disse tradisjonene engasjerte seg i ideen om et utopisk samfunn hvor kunsten skulle spille en frigjørende rolle. Avantgarden ønsket å knytte sammen kunst og liv, og lot sosial produksjon og kreative prosesser overskygge kunstens autonomi. Slik uttrykte den en kritikk mot kunstinstitusjonene.²²⁹ Den kunsten som forbindes med politisk engasjement i dag, inklusive verkene i *Radical Nature* og *Rethink*, bygger ikke nødvendigvis videre på avantgardens prosjekt, men også i vår samtid er det interesse for avantgarden, og det er mulig å se samtidskunsten som en forlengelse av avantgarden og neoavantgarden, særlig på grunn av det fremtidsorienterte aspektet som blant andre O'Sullivan mener er et av samtidskunstens kjennetegn.²³⁰ Mikkel Bolt hevder i boken *Avantgardens selvmord* (2009) at det i avantgarden ligger en selvforståelse som ikke tas med i betraktningen i diskusjonen av samtidskunsten som avantgarde.²³¹ Han argumenterer for hvordan avantgarden i det 20. århundre kjempet mot den borgerlige kapitalismen gjennom å frembringe politiske og kulturelle alternativer, for så å utslette seg selv. Han mener at sammenknytningen mellom kunstneriske eksperimenter og politisk engasjement ikke lenger er mulig, fordi både den kunstneriske- og den politiske avantgarde er oppslukt i «kapitalismens globaliseringsbevegelser, der ikke blot har nivelleret de tidligere forskelle mellem høj- og

²²⁷ Se Siri Meyer, *Visuell makt: bilder, blikk og betraktere*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2010).

²²⁸ Se Benjamin B.D. Buchloh, *Neo-avantgarde and culture industry: essays on european and american art from 1955-1975*, (Cambridge: MIT Press, 2000).

²²⁹ For en oversikt over den historiske avantgarde se Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1974). Det er imidlertid verdt å merke seg at Bürger var svært kritisk til 60-tallets neoavantgarde, som han mente negerte den avantgardistiske intensjon gjennom sin institusjonalisering av avantgarden som kunst.

²³⁰ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 189.

²³¹ Mikkel Bolt, *Avantgardens selvmord*, (København: Forlaget 28/6, 2009).

lavkultur, men også har integreret kultur og kapital på hidtil usete måder og forvandlet politikk til en form for synlighedsdyrkelse».²³² Vi skal ikke gå nærmere inn på forestillingen om avantgarden, eller mangelen på en slik bevegelse i samtidskunsten, men vi skal merke oss noen fellestrekk mellom den historiske avantgarden og samtidskunsten, særlig hvordan også dagens politiske kunst er tett knyttet til livet og samfunnet.

Sammenknytningen av kunst og liv er et gjennomgående trekk i *Rethink* og *Radical Nature*, og kunstverkene blir brukt som en oppfordring til å tenke natur og kultur som integrerte (for eksempel Agnes Denes' *Wheatfield*, EXYZTs *The Dalston Mill* og Tomás Saracenos *Biospheres*). Begge institusjonene viser også gjennom sammensetningen av kunstverk i utstillingene at de forholder seg til et utvidet økologibegrep, slik vi så det i lys av Guattaris tre økologier i første kapittel, nemlig gjennom å inkludere det mentale og det sosiale i tillegg til det miljømessige i tematiseringen av økologien. Deleuze og Guattari mener at det ikke er noe skille mellom natur og kultur, eller mellom menneske og natur, og dette er et gjennomgående trekk i deres tenkning. I *L'Anti-Oedipe* (1972) forklarer de det slik:

[W]e make no distinction between man and nature: the human essence of nature and the natural essence of man become one within nature in the form of production or industry, just as they do within the life of man as a species. (...) man and nature are not like two opposite terms confronting each other – not even in the sense of bipolar opposites within a relationship of causation, ideation, or expression (cause and effect, subject and object etc.); rather they are one and the same essential reality, the producer-product.²³³

Kuratoren for *Radical Nature*, Francesco Manacorda, deler Deleuze og Guattaris oppfatning på dette punktet når han skriver at det ikke finnes noe natur.²³⁴ Med dette mener han at det ikke er mulig å skille mellom natur og kultur. Han legger forståelsen om et skille mellom natur og kultur til grunn for de miljøproblemene vi står ovenfor, og advarer mot farene ved å skille ut naturen i en egen sfære.²³⁵ Det er ikke noe innenfor og utenfor hos Manacorda, mennesket er alltid en del av naturen. I Manacordas konstruerte hage ble betrakteren presentert for løsninger på gitte problemer, og samtidig oppfordret til å reflektere over de samme problemene. Ved å sørge for kunstig lys og varme, vanningsystemer og konstruerte biosfærer for den fysiske naturen som var brakt inn i gallerirommet, tilbydde

²³² Bolt, *Avantgardens selvmord*, 11.

²³³ Deleuze og Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*, 4-5.

²³⁴ Manacorda, «There is no such thing as nature» i *Radical Nature*, 9-15.

²³⁵ *Ibid.* 9.

utstillingen overlevelsestaktikker og bærekraftige alternativer for å sikre fremtiden til det naturlige liv. Dette ser vi flere eksempler på, blant annet Henrik Håkanssons *Fallen Forest* (Fig.3), Simon Starlings *Island for weeds* (2003) og Newton Harrison og Helen Mayer Harrisons *Full Farm* (1972). Dette grepet er tilsynelatende gjort blant annet for å viske ut det konstruerte skillet mellom kultur og natur.

Også i *Rethink* var den utvidete økologien sentral, og i likhet med *Radical Nature* var forståelsen av økologi som noe mer enn kun det miljømessige åpenbar. Den utvidete forståelsen av økologi viser seg kanskje i enda større grad i *Rethink*, fordi den fysiske, organiske naturen ikke var brakt inn i selve utstillingen. Tematiseringen av natur og økologi var like fullt til stede, men mindre eksplisitt enn i *Radical Nature*. Felles for verkene i begge utstillingene er at de ikke forsøker å representere en natur som står utenfor mennesket, men at de orienterer seg mot menneskets relasjon til sine omgivelser. På dette punktet kan Deleuze og Guattaris holistiske tenkning sammen med Guattaris utvidete økologibegrep benyttes som et fundament for den videre diskusjonen om *Rethink* og *Radical Nature*, uavhengig av hvilket perspektiv man forholder seg til. Denne tette sammenknytningen mellom natur og menneske, og videre mellom kunst og liv minker på mange måter avstanden mellom kunst og politikk, nettopp fordi de politiske problemene også er tett knyttet til våre liv. Med natur og økologi som et tematisk grunnlag for kunstverkene kan vi se på *Radical Nature* og *Rethink* som eksplisitt politiske.



Figur 21. Newton Harrison og Helen Mayer Harrison, *Full farm* [1972] (2009)

Visjoner – med blikket mot fremtiden

En relativt ny tradisjon innenfor kunsthistoriefeltet er *New Art History*, hvor kunsten sees på som kulturelt og institusjonelt betinget. Jonathan Harris hevder i *The New Art History: A critical introduction* (2001) at den nye kunsthistorien hadde sitt opphav i 68' opprøret på det europeiske kontinentet, som fulgte til en politisk og sosial kritisk tenkning rundt ulike konstruksjoner.²³⁶ Kunsten ble undersøkt og formidlet i lys av politiske, sosiale og strukturelle forhold, og blant de mest fremtredende eksemplene på kontekstuel funderte tilnærminger er

²³⁶ Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*. (London, New York: Routledge, 2001), 3.

feministiske og marxistiske analyser. Ved å se på samfunnets strukturer som avgjørende for resepsjonen av kunsten kan man si at *New Art History* til en viss grad endret vilkårene for forståelsen av kunst og kunstens historie. Harris deler den kunsthistoriske forskningen i den nye tradisjonen inn i fire ulike felt; feministisk, psykoanalytisk, semiotisk og sosiologisk, og den sosiopolitiske diskursen plasseres gjerne i det sistnevnte feltet.²³⁷

En som tar utgangspunkt i kunstens kontekstuelle opphav er kunsthistorikeren Boris Groys. I følge ham har kunsten under moderniteten to mulige former: som vare (commodity), eller som verktøy for politisk propaganda.²³⁸ I boken *Art Power* (2008) viser han hvordan kunstfeltet etter andre verdenskrig har vært orientert mot det kommersielle, og til hvordan kunst som har beveget seg utenfor markedet har blitt ekskludert fra den institusjonelle bestemmelsen av hva som skal stilles ut som kunst. Etter at readymades fikk innpass i kunstinstitusjonene tidlig i det 20. århundret fikk også varer en ubegrenset tilgang til kunstverdenen, mens politisk propaganda ble holdt utenfor. Dette er i følge Groys opphavet til den skjeve maktbalansen mellom økonomi og politikk i kunstfeltet.²³⁹ Kritikken av kunstinstitusjonene bidrar i følge Groys til å trekke oppmerksomheten mot kunst som står utenfor kunstinstitusjonen, og hvis denne kritikken er vellykket fører den til at den samme kunsten blir en del av det den kritiserer, noe som igjen vil føre til en stabilisering av kunstinstitusjonene. Kritikken av kunsten som vare vil også bidra til å bekrefte kunstmarkedets posisjon i følge Groys. Den interne kritikken av kunstmarkedet kan altså forbedre markedet, men kun til en viss grad.²⁴⁰

Groys mener at kunst blir politisk effektiv kun når den er skapt på utsiden av kunstmarkedet – i det han kaller en kontekst av direkte politisk propaganda.²⁴¹ Han anerkjenner at også denne kunsten ofte får støtte av blant annet staten eller politiske eller religiøse grupperinger, men at den produseres og distribueres uavhengig av en kunstinstitusjon, og dermed utenfor markedet. Eksempler på slik kunstproduksjon finner Groys i tidligere Sovjetunionen og mer samtidig i for eksempel islamske antiglobalistiske bevegelser. Denne kunsten er ikke laget for den individuelle konsument, men for massene, hvor hensikten er å distribuere et ideologisk budskap.²⁴² Kunsten i *Radical Nature* og *Rethink* har sitt opphav i det vestlige kunstfeltet og går derfor ikke direkte inn under den praksisen Groys viser til. Det ideologiske budskapet er basert på en visjon, et bilde av fremtiden, noe

²³⁷ Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, 7.

²³⁸ Boris Groys, «Introduction» i *Art Power*, (Cambridge & London: MIT Press, 2008), 4-5.

²³⁹ Ibid. 6.

²⁴⁰ Ibid. 7.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

som deles av verkene i utstillingene. Denne visjonen og blikket mot fremtiden er det som i følge Groys skiller politisk propaganda fra kunst som vare. Kunst og ideologi opererer i det samme feltet, og det er derfor kunsten kan ha større politisk gjennomslagskraft innenfor politiske strukturer enn innenfor kunstmarkedet.²⁴³

Han påpeker videre at det finnes ideologisk motivert kunst også i dagens vestlige kunstfelt, og at denne kunsten produseres for å stilles ut til et publikum som ikke nødvendigvis er interessert i å kjøpe denne kunsten. Han viser til hvordan det ikke-kjøpende publikummet for kunst slik den vises frem på biennaler og triennaler etc. utgjør en voksende gruppe. Med slike utstillinger forsøkes det å skape og demonstrere en maktbalanse mellom motstridende kunstrener, estetiske holdninger og representasjonsstrategier, og å gi et idealisert, kuratert bilde av denne balansen.²⁴⁴ *Radical Nature* og *Rethink* var begge utstillinger som ble skapt for å komme med et ideologisk budskap til sitt publikum, og verkene i disse utstillingene kan ikke regnes som varer i tradisjonell forstand, fordi de i denne sammenhengen ikke var ment for å selges til privatpersoner. I henhold til Groys' argument har ikke denne kunsten forutsetninger for å fungere politisk, fordi den likevel er skapt i en markedskontekst i den vestlige verden. Med dette som utgangspunkt kan vi hevde at kunstmarkedet har endret forutsetningene for den politiske kunsten, et argument vi også finner hos Mikkel Bolt og Peter Bürger.²⁴⁵

Det er flere av verkene i *Radical Nature* som har en åpenbar politisk agenda, med klare mål om å få betrakteren til å tenke over sitt forhold til omgivelsene. Verkene fra slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet er de mest eksplisitt politiske verkene. De forholder seg til politiske spørsmål på makronivå, og er opptatt av de store spørsmålene. For eksempel Joseph Beuys og Hans Haacke er begge kunstnere som gjerne blir omtalt som politiske kunstnere. En sammenknytning av kunstnerens (politiske) liv og kunstnerens verk står sterkt i den vestlige kunsthistoriske tradisjonen. Med fremveksten av postmodernistiske teorier og praksiser problematiseres imidlertid vektleggingen av kunstnerens biografi i lesningen av kunsten, og ideen om at vi kan forstå kunsten på bakgrunn av biografisk kunnskap svekkes. I utstillinger som *Radical Nature* og *Rethink* kommer vi i stor grad unna denne problematikken, ettersom det er så mange ulike kunstnere og ulike verk å forholde seg til at en analyse av hver enkelt kunstner ville vært en for tidkrevende prosess. Noen kunstnerskap er imidlertid stadig tolket i sammenheng med politikk og aktivisme, noe som kan være vanskelig å se bort i fra. For

²⁴³ Groys, «Introduction», 8.

²⁴⁴ Ibid. 8-9.

²⁴⁵ Bolt, *Avantgardens selvmord* og Bürger, *Theorie der Avantgarde*.

eksempel tok Agnes Denes direkte politiske grep da hun grep inn i problemstillinger relatert til bistandspolitikk og hungersnød med sitt *Wheatfield – A confrontation* (Fig.4). Ved å sende høstet korn til planting av kornåkere i 28 land satte hun fokus på et åpenbart politisk problemfelt i forholdet mellom vesten og den tredje verden. Ved å så hveten rundt om i verden var det samtidig en måte å skape nye forbindelser på tvers av de ulike landene. Samtidig var det mer lokalt politisk ettersom hun plasserte sin hveteåker i et av de mest sentrale områdene i urbane Manhattans finansverden.



Figur 22. Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977)



Figur 23. Hans Haacke, *Grass Grows* (1969 (2009))

Beuys' *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Fig.11 og 22) fremstår kanskje som et av de mest åpenbart politiske kunstverkene i *Radical Nature*, nettopp på grunn av kunstnerens uttalte aktivisme og den kunsthistoriske resepsjonen av hans kunstnerskap som tett knyttet til hans sosiale virksomhet. Joseph Beuys er særlig kjent for sine «sosiale skulpturer», og blant hans mål med disse sosiale skulpturene var å mobilisere enkeltindividets kreativitet slik at de kunne redde fremtiden og forme vårt samfunn.²⁴⁶ Når kuratoren for *Radical Nature* velger å stille ut deler av *Honeypump at the workplace*, som opprinnelig var en installasjon laget for documenta 6 i Kassel i 1977, kommer vi igjen tilbake til den mulige avpolitiseringen av kunsten. Fragmenter av en større installasjon stilles ut, men selve hendelsen hvor honningen og margarinene var sentrale elementer utelates. Dette kan føre til at den politiske slagskraften ved verket minsker, ikke nødvendigvis slik det ble gjennomført i 1977, men slik det presenteres på *Radical Nature* i 2009. Hans Haacke viser en orientering mot fremtiden gjennom sine sosiopolitiske kunstverk, men i en spalte i «Artforum» høsten 2010 siteres han med sin bekymring over å bli stemplet som politisk kunstner: «The work of an artist with such a label is in danger of being understood one-dimensionally. Without exception, all

²⁴⁶ Se Claudia Mesch og Viola Michely (red), *Joseph Beuys: The reader*, (London & New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007).

artworks have a political component—whether it's intended or not (...)).²⁴⁷ Den politiske potensialiteten Haacke viser til i denne kommentaren understreker et viktig poeng, nemlig hvordan også de kunstverkene som ikke er eksplisitt politiske også kan ha en politisk virkning. Før vi går videre til å diskutere hvordan også disse verkene kan være politiske la oss først se nærmere på noen nyere verk som kan illustrere det eksplisitt politiske ved *Radical Nature* og *Rethink*. Henrik Håkansson's *Fallen Forest* (Fig.3) består av tropiske planter og trær som på ingen måte har det tidvis kalde klimaet i London som sitt naturlige habitat. I «The Politics of Sustainability: Art and ecology» (2009) viser T.J. Demos til hvordan kunsten som tematiserer miljø og klima fra 1960-70-tallet har noe pragmatisk over seg, og at den pragmatiske og humanistiske praksisen som kjennetegner mye av kunsten i denne tradisjonen har blitt videreført til samtidige kollektive kunstpraksiser. Med utgangspunkt i *Fallen Forest* påpeker han hvordan denne økologisk orienterte kunsten suppleres med en mer ironisk og revolusjonær neokonseptuell praksis. Samtidig nekter denne kunsten i følge Demos å ofre sin autonomi og kritiske brodd til fordel for pragmatisk og humanitær problemløsning.²⁴⁸ Demos omtaler Håkansson's kreativitet som et desorienterende grep som «spectacularises a post-natural artifice in which an organic environment has been thoroughly immersed within multiple technological, media and cultural ecologies».²⁴⁹

Han sammenligner Håkansson's installasjon med Newton Harrison og Helen Mayer Harrison's *Portable Orchard* (1972): «Whereas the Harrisons were earnestly dedicated to the amelioration of environmental degradation, Håkansson's disorienting gesture spectacularises a post-natural artifice in which an organic environment has been thoroughly immersed within multiple technological, media and cultural ecologies».²⁵⁰ Demos understreker at ironien og lekenheten i *Fallen Forest* ikke er ment som en spøk, men at en slik praksis indikerer en dyp skeptisisme overfor både motivasjonen, målene og resultatene til den mer pragmatiske miljø- og klimakunsten.²⁵¹ I kapittel 1 så vi hvordan dette verket kan frembringe assosiasjoner til et orangeri eller et drivhus. I diskusjonen om det politiske blir det en passende sammenligning. Den menneskeskapte økningen av klimagasser i atmosfæren forårsaket av CO₂-utslipp som fører til forstyrrelser i det som kalles den naturlige drivhuseffekten. Dermed tematiserer verket også det som er den politiske kjernen i disse utstillingene – menneskets relasjon til og

²⁴⁷ Jennifer Allen i Artforum, sitat hentet fra avisen Neue Zürcher Zeitung, <http://artforum.com/news/week=200413> (01.12.2010)

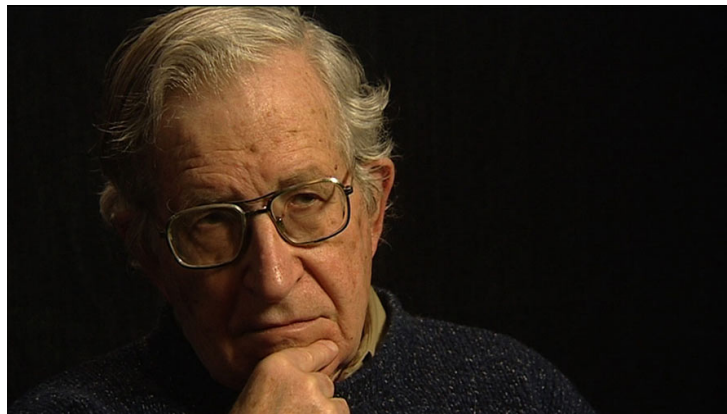
²⁴⁸ T.J. Demos, «The Politics of Sustainability: Art and ecology» i *Radical Nature: art and architecture for a changing planet 1969-2009*, Francesco Manacorda og Ariella Yedgar (red.), (London: Koenig Books, 2009) 27.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

innflytelse på sine omgivelser. Om vi flytter fokuset over til *Rethink*, er det som vi har sett færre verk å forholde seg til, men også her finnes noen verk som er mer åpenbart politiske enn andre. Særlig Cornelia Parkers *Chomskian Abstract* (2008) fremstår som et eksplisitt politisk verk. Det samme med Tomás Saracenos *Biospheres* (Fig. 19). I den 42 minutter lange videoen til Parker snakker den amerikanske lingvisten Noam Chomsky om ulike sosiale strukturer



Figur 24. Cornelia Parker, *Chomskian Abstract* (2007)

som hindrer politiske avgjørelser som kan løse klimakrisen.

Kunstneren har filmet sin samtale med Chomsky, men har klippet bort sine egne spørsmål slik at det blir en lydløs pause mellom hvert av svarene til intervjuobjektet.

Chomskys ansikt fyller lerretet, og filmen består ikke av annet enn

hans refleksjoner og svar på de spørsmålene som stilles. Hvilke konkrete spørsmål han svarer på blir ikke avslørt for betrakteren som gis rom til å spekulere i hvilke spørsmål som ble stilt.

Dagens politiske kunst oppfordrer i likhet med 60-tallets politiske kunst til handling fra sitt publikum. I noen tilfeller tar dette ønsket om handling fra betrakteren form som en invitasjon til interaksjon, i andre tilfeller krever verkene at betrakteren reflekterer over sin relasjon til omgivelsene. På mange måter kan kunsten hevdes å ha en særegen posisjon i samfunnet, fordi kunstnere kan kommunisere og forbinde ideer mellom ulike disipliner gjennom sin kreativitet, en kreativitet som i utgangspunktet ikke har noen grenser. Men gjør et uttalt engasjement i klima- og miljøspørsmål kunsten nødvendigvis politisk? På spørsmål om hvorvidt *Radical Nature* var tenkt som en politisk utstilling svarer kuratoren Francesco Manacorda følgende:

It didn't have a direct political aim. My position is that the goal of art is not to be directly advocating activism per se, but very often it happens that artistic gestures have a critical political effect. But intentions don't always go with the effect. I preferred to show a multiplicity of approaches rather than a single one.²⁵²

Manacorda inntar her en holdning til det politiske ved utstillingen som står relativt nær utsagnet fra *Rethinks* kurator som vi så innledningsvis i dette kapitlet. De er tilsynelatende

²⁵² <http://www.electronicbeats.net/Lifestyle/Features/Francesco-Manacorda-Radical-Nature> (30.09.2010)

begge opptatt av den mulige politiske effekten av kunsten, og dette bringer oss tilbake til det politiske *potensialet* ved verkene.

Radical Nature og *Rethink* fremstår ut fra det sosiopolitiske perspektivet slik det forstås av Boris Groys som «kunstfeltets bidrag» til en offentlig, politisk debatt, men uten en reell politisk virkning ettersom både utstillingene og verkene i dem er tilknyttet kunstinstitusjonen i vid forstand. Vi kan tolke Groys' absolutte skille mellom den ideologiske og kommodifiserte kunsten dit hen at det bare er den «rene» ideologiske kunsten som kan ha en politisk effekt. Det vil imidlertid ikke si at utstillingene ikke kan plasseres i en politisk diskurs, ettersom de tematiske rammene gjør det nærmest automatisk. På mange måter vil en oppfatning av kunsten som enten en kommersiell vare eller som et ideologisk kunstverk føre til et snevert bilde av det politiske potensialet i kunsten. Ved å snakke om «politisk kunst» nærmest som en sjanger impliserer man at kun noen kunstverk i det hele tatt har et politisk potensial, og slik skiller man ut det politiske fra menneskenes øvrige liv.

Som et alternativ til en slik oppfatning kan man se på det politiske som noe iboende i verket, en potensialitet som kan utløses gjennom betrakterens møte med verket, og deretter fortsette i en evig skapelsesprosess, i en stadig tilblivelse. Ved å først se på det Deleuze og Guattari kaller for den mindre litteraturen og deretter hvordan særlig Guattari ser for seg produksjon av subjektivitet i møte med kunsten, vil jeg i det følgende skissere en oppfatning av politisk kunst hvor det politiske ikke nødvendigvis må være noe eksplisitt og uttalt. Som eksempel i den videre diskusjonen skal vi se nærmere på noen av de verkene i utstillingene som fremstår som mer poetiske og subtile. Mens den ideologisk politiske kunsten ofte er mer opptatt av budskap og konsept enn estetikk og sansning, er det igjen kunstverket som blokker av sansninger som er sentralt i den videre diskusjonen.

Om å gjøre politikk

Det er flere av aspektene skissert ovenfor som kan tas med inn i det neste perspektivet, fremfor alt hvordan kunst og liv er knyttet sammen, og hvordan kunsten er rettet mot en mulig fremtid. Det er imidlertid viktig å ikke se på denne sammenknytningen av kunst og liv som et argument for at kunstens oppgave er å representere den nåværende verden. I forrige kapittel så vi hvordan kunst kan være en funksjon; en magisk og estetisk funksjon av endring, som utforsker muligheten for å være i, og bli til sammen med, verden.²⁵³ I Deleuze og Guattaris forståelse av kunst, vitenskap og filosofi som tenkning ligger det også en idé om at

²⁵³ O'Sullivan, *Art encounters*, 52.

tenkningens mål er å skape nye livsformer, og en ny verden.²⁵⁴ Slik er kunstnerens oppgave å vise at verden slik den fremstår for oss ikke er den eneste mulige.²⁵⁵

Målet med *Radical Nature* og *Rethink* var at kunstverkene i dem skal vekke refleksjoner og diskusjoner hos publikum, og det sanselige møtet med kunsten kan forsterke oppfatningen av hva kunsten gjør fremfor hva den betyr. I den videre diskusjonen vil jeg forsøke å vise hvordan nettopp politikk kan være en av de tingene kunsten gjør, uten et eksplisitt og uttalt budskap. Blant annet bidrar naturens tilstedeværelse i utstillingene til et politisk og kritisk potensial mye på grunn av de politiske konnotasjonene naturen og klimaet bringer med seg i dagens samfunn. Kunsten har med sin fremtidsrettede karakter muligheten til å forestille, og å få betrakteren til å forestille seg, en mulig fremtid, og våre naturlige omgivelser vil være en del av denne fremtiden. Vi må imidlertid ikke glemme hvordan Deleuze og Guattari i all sin tenkning forsøker å bryte ned den vestlige dualismetenkningen. Deleuze og Guattari plasseres som vi har vært inne på tidligere innenfor en poststrukturalistisk tradisjon, og det er også viktig å også anerkjenne det politiske og sosiale klimaet post 68' som deres tenkning er et resultat av.

For Deleuze og Guattari er det ikke meninger og argumenter som skaper kunsten, og derfor er det ikke bare ideen om at naturen og klimaendringene er politiske problemfelt som gjør at vi kan snakke om *Rethink* og *Radical Natures* politiske potensial. Dette politiske potensialet i kunsten vil i lys av deres tenkning ha sitt opphav i de sansningene og affektene som oppstår i betrakterens møte med kunsten, og i kunstens fremtidsrettede karakter.

I følge Simon O'Sullivan har tendensen i den kunsthistoriske praksis til å fokusere på de sosialhistoriske aspektene ved kunsten, og dermed til å forklare og fortolke kunsten ut fra den historiske konteksten den blir produsert i, ført til at fokuset på det estetiske ved kunsten har blitt skjøvet til side. Dette blir gjort gjennom å se på kunst som representasjon, samt gjennom problematiseringen av denne representasjonen gjennom dekonstruktive prosesser.²⁵⁶

O'Sullivan argumenterer for en tilbakevending til estetikk, i lys av Deleuze og Guattaris tenkning, og han diskuterer hvordan kunstverkene som estetiske komposisjoner bør ligge til grunn for å diskutere samtidige kunstpraksiser så vel som historiske.²⁵⁷ I diskusjonen om kunst og politikk visker han dermed ut et eventuelt skille mellom estetikk og politikk, og viser at man ikke må avpolitiserer kunsten for å ta de estetiske aspektene ved verkene med i betraktningen. Det er imidlertid ikke snakk om å nødvendigvis returnere til en transcendental

²⁵⁴ Deleuze og Guattari, *Hvad er filosofi?* 99 og 141.

²⁵⁵ Keith Ansell Pearson (red), *Deleuze and philosophy. The difference engineer*, (London: Routledge, 1997) 4.

²⁵⁶ O'Sullivan, *Art encounters*, 40.

²⁵⁷ O'Sullivan, *Art encounters* og «From aesthetics to the abstract machine».

estetikk slik vi kjenner den fra Kant, selv om Deleuze og Guattari også er opptatt av den rene sansningen. Det handler om å gi det estetiske rom, nærmest som et metodisk valg, og slik være åpen for ideen om verkene som komposisjoner av sansninger, og på denne måten foreslå at kunstverkene er noe mer enn bare et objekt som kan leses og fortolkes.

In presenting us with a new composite art encourages us to feel and reason in new ways. Indeed, it is in this sense that contemporary art – and that which is contemporary in all art – holds a particular power, for although it might utilise previous form it does so in a new way and with an eye to that which has not yet been realised. Such art produces a line of flight from within already constituted territories so as to produce new modes of becoming and new worlds for a people yet to come.²⁵⁸

Den samtidige kunsten produserer altså *fluktlinjer* («ligne de fuite») som er en form for kraft eller intensitet fra allerede eksisterende territorier, og produserer slik nye former for tilblivelser og en mulig verden for et kommende folk. Denne rhizomatiske formen gjorde seg også gjeldende i *Radical Nature* og *Rethink* som dannet nye forbindelser og relasjoner på tvers av verk og mottakere. Begrepet *rhizom* utvikles av Deleuze og Guattari i introduksjonen til *Mille Plateaux* (1980), og lanseres som et motstykke til den vestlige filosofiens tendens til å snakke om trestrukturer og forgreininger. Rhizom er egentlig et begrep fra botanikken, som viser til en underjordisk vekst som strekker sine røtter horisontalt, ut fra en stamme. Deleuze og Guattari bruker denne termen for å vise til ikke-hierarkiske systemer som strekker seg utover og danner nye relasjoner og forbindelser gjennom å bevege seg ut på nye *territorier*. Rhizomet er ikke meningsbærende, og fungerer som et grunnlag for Deleuze og Guattaris tankesett i mot representasjon, som en fluktlinje bort fra fastlåste tanker.²⁵⁹

Simon O'Sullivan anvender Deleuze og Guattaris tenkning også i diskusjonen av kunstverk og kunstnerskap som filosofene selv ikke har omtalt. Slik kan vi si at han i deres ånd har *deterritorialisert* deres tenkning inn i samtidskunsten. O'Sullivan benytter seg av ulike deler av deres tenkning i sine tekster om samtidskunsten, og viser på mange måter hvordan man kan nettopp deterritorialisere deres tenkning inn i nye sammenhenger og nye felt. Deterritorialiseringen innebærer en endring av rhizomet gjennom en søken etter nye forbindelser. O'Sullivan viser blant annet hvordan vi kan benytte Deleuze og Guattaris begrep om «littérature mineure» som inngangsportal til en diskusjon om kunstens politiske potensial.

²⁵⁸ O'Sullivan, *Art encounters* 68.

²⁵⁹ Deleuze og Guattari, *A thousand plateaus*, 3-28.

Den mindre praksis

O'Sullivan diskuterer samtidskunst og politikk med utgangspunkt i den mindre litteraturen i boken *Art encounters Deleuze and Guattari* (2006). Også i artikkelen «From aesthetics to the abstract machine: Deleuze, Guattari and contemporary art practice» (2010) har ideen om den mindre litteraturen fått en sentral del. Deleuze og Guattari utvikler konseptet i boken *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975), og gir tre karakteristikk av den mindre litteraturen: «språkets deterritorialisering, det individuelle kobling til det umiddelbart-politiske, samt den kollektive oppstillingen av utsigelsen».²⁶⁰ O'Sullivan overfører ideen om en mindre litteratur til det samtidige kunstfeltets teori og praksis, og viser til hvordan kunsten kan gi oss et avbrekk fra hverdagslige sysler («habitual formations»)²⁶¹

Den mindre litteraturen opererer alltid fra innsiden av en større litteratur, og benytter seg av de samme elementene, men på en annen måte. Som i Deleuze og Guattaris øvrige tenkning er det også her viktig å tenke tilblivelse fremfor væren, og O'Sullivan understreker at det viktigste er tilblivelsen av den mindre litteraturen, tilblivelsen gjennom å produsere bevegelser fra innsiden av den større litteraturen.²⁶² Hvordan skal vi så forstå *større* og *mindre* praksiser? Deleuze og Guattari benytter Franz Kafka utgangspunkt for den mindre litteraturen. Kafka var tsjekkisk jøde, men skrev på tysk. Han skrev altså i det større språket, men det var måten han gjorde det på som fikk Deleuze og Guattari til å kalle det mindre litteratur. Gjennom å skrive pragertysk fikk han språket til å «stamme og stotre», det Deleuze og Guattari kaller *bégaiement*. Deleuze og Guattari understreker at «mindre litteratur ikke er det samme som et mindre språks litteratur, men snarere den litteratur en minoritet skaper i et større språk».²⁶³ O'Sullivan trekker frem modernismen som eksempel på et større språk i kunstfeltet, og når man skal se etter de mindre praksisene i samtidskunsten kan man definere dem ut i fra modernismen. O'Sullivan benytter feministisk kunst og postkolonistisk kunst som eksempler, men viser også til kunstnerisk og kunsthistorisk praksis som deterritorialiserer kritikk av modernismen.²⁶⁴ Praksiser som i utgangspunktet var en del av modernismen og moderniteten, men som vendte seg mot den slik som for eksempel dadaistene, futuristene og situasjonistene gjorde er et annet eksempel.²⁶⁵

²⁶⁰ Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Kafka: for en mindre litteratur* (overs. Knut Stene-Johansen), (Oslo: Pax Forlag AS, 1994), 42.

²⁶¹ O'Sullivan, *Art encounters*, 69.

²⁶² *Ibid.* 71.

²⁶³ Deleuze og Guattari, *Kafka*, 39

²⁶⁴ O'Sullivan, *Art encounters*, 178. Her kommer O'Sullivan med to kunsthistoriske eksempler, Griselda Pollocks feministiske kritikk av TJ Clarks kritiske holdning mot modernistiske kritikere som Michael Fried, og Irit Rogoffs deterritorialisering av typisk feministiske kunsthistorier i sin vending mot postkoloniale praksiser.

²⁶⁵ *Ibid.* 72.

Som et tredje eksempel viser han til orienteringen bort fra maleriet. Maleriet er en større praksis i kunstfeltet, nettopp fordi det gjennom kunsthistorien har vært det dominerende mediet sammen med skulptur og arkitektur. Kunst som vender seg bort fra maleriet og lerretet, og i stedet tar form som happenings, performances og lignende, eller på andre måter deterritorialiserer figuren, er eksempler på en mindre praksis.²⁶⁶ O'Sullivan påpeker også hvordan samtidskunstens form i økende grad defineres av kunstmarkedet, nemlig gjennom et slags globalt språk. En mindre praksis vil for eksempel stamme og stotre det globale språket, blant annet ved å fokusere på det lokale, eller ved å bruke ikke-kunstnerisk materiale som for eksempel søppel og avfall. Her blir den mindre praksisens relasjon til kapitalismen sentralt, og dette er en todelt relasjon. På den ene siden er den mindre praksisen involvert i produksjonen av nye former, på den andre siden vil den mindre praksisen stamme og stotre varens form, og plukke fra hverandre kapitalens allerede eksisterende former, og slik bevege seg forbi dens logikk.²⁶⁷ Deterritorialiseringen av det større vil til en viss grad involvere nøytraliseringen av fornuft, og fremhevingen av kunstens intensive, affektive kvalitet. Dette er det femte eksemplet, og omhandler hvordan den mindre praksisen går i mot representasjonen, og presser den til dens grenser.

Den mindre litteraturens, og i vårt tilfelle de mindre kunstpraksisenes, ønske om å skape nye eksistensformer kan overføres til *Rethink* og *Radical Nature*. Det handler om å få publikum til å tenke og deretter handle slik at vi etter hvert vil se disse nye formene for eksistens. *Radical Nature* og *Rethink* kan sies å tilby sine besøkende et avbrekk nettopp fra hverdagslivet som omgir de faktiske utstillingene, og vi kan følgelig snakke om utstillingene som mindre praksis på flere måter. Hvis vi ser kunstverkene som stilles ut i lys av modernismen som et større språk i kunstfeltet, vil alle verkene i utstillingene kunne defineres som mindre. Det er ingen malerier som stilles ut, og verkene er i medier som video, installasjoner, skulpturer og happenings.²⁶⁸

Også hvis vi, slik O'Sullivan foreslår, anser kunstmarkedet for å være en større praksis, kan vi snakke om utstillingene som mindre. Ideen om markedet som et dominerende felt kunne vi også se representert av Boris Groys i forbindelse med det sosialpolitiske perspektivet på kunsten som politisk. Han viser til hvordan vi kan snakke om et kunstpublikum som ikke oppsøker kunsten for å kjøpe verkene, men for å betrakte kunsten. I stedet for å direkte bidra til kunstmarkedet er denne typen betrakter ute etter en erfaring i

²⁶⁶ O'Sullivan, *Art encounters*, 72.

²⁶⁷ Ibid. 72-73.

²⁶⁸ Jamfør kapittel 1.

møte med kunsten, og de bidrar til å gjøre utstillingene til en «event», slik vi så det hos Bente Larsen i forrige kapittel. Verkene i *Rethink* og *Radical Nature* er ikke til salgs for den individuelle konsument, og på denne måten stiller utstillingene seg i stor grad utenfor det direkte markedet. Barbican Art Gallery og Stavanger Kunstmuseum må begge kunne sies, dog i ulik grad, å være større institusjoner, og vi kan hevde at utstillingene var en mindre praksis som arbeidet innenfra en større praksis, nemlig institusjonene. O'Sullivan understreker hvordan den mindre praksisen er en stadig prosess i en stadig tilblivelse:

A minor practice must then be understood as always in process, as always becoming – as generating new forms through a break with, but also a utilisation of, the old. It is also in this sense that the argument might be made that a practice can still be 'activated', or become minor, even if it is located 'within' a major institution, or has otherwise 'become major'.²⁶⁹

I følge Deleuze og Guattari er det imidlertid ikke størrelsen i seg selv som definerer forskjellen mellom minoriteter og majoriteter. Det som derimot er avgjørende er at majoriteten og det større språket er hva man må være konform til.²⁷⁰ Derfor kan vi snakke om et større og et mindre språk også internt i utstillingene, hvor den større praksisen er den etablerte økologiske kunsten. 1960- og 70-tallets praksiser definerer på mange måter denne type kunst, og flere av verkene står som kanon i den vestlige kunsthistorien (blant andre Smithsons *Spiral Jetty*, Beuys' *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, Agnes Denes' *Wheatfield*, Richard Buckminster Fullers arkitektoniske visjoner), mens de nye praksisene står innenfor og «stammer og stotrer», for slik å skape endring.

O'Sullivan trekker frem humor som et aspekt ved deterritorialiseringen av det større språket. «Humour can operate as a strategy of dissent – but also of affirmation. In fact, we might see humour as a form of affirmative violence; a violence against typical signifying formations». Humor i dette tilfellet er ikke det samme som den postmoderne praksisens ironi, men noe mer bekræftende, og noe som opererer i et intensivt heller enn signifikant register.²⁷¹ Her kan vi igjen trekke frem Henrik Håkanssons *Fallen Forest* (Fig.3). Der hvor J.T. Demos kaller verket for ironisk, kan man innenfor Deleuze og Guattaris rammeverk velge å se på dette som humoristisk gjennom produksjon av intensiteter. Dette verkets fordreining av skogen, vil slik jeg ser det være et eksempel på hvordan et samtidig, økologisk kunstverk vil kunne stamme og stotre et større språk – nemlig representasjonen av naturen.

²⁶⁹ O'Sullivan, *Art encounters*, 73.

²⁷⁰ Ibid. 76

²⁷¹ Ibid. 73.

Noen medier regnes automatisk som en mindre praksis, blant annet videokunst. Av totalt syv verk på *Rethink* i Stavanger er fire av disse video/film-verk, mens Jette Gejls *Hyperkinetic Kayak* (Fig.18) som vi har sett delvis utspiller seg på et lerret. O'Sullivan påpeker hvordan mindre praksiser av film er en del av det samtidige kunstfeltet, og viser til den såkalte dokumentariske vendingen i kunstfeltet. Selv om en slik praksis kan være større er det hele tiden rom for produksjon av en mindre praksis innenfor den samme språket.²⁷²

Det kollektivt politiske

I den mindre litteraturen legges det mer vekt på den kollektive produksjonen av verket enn den individuelle kunstneren og hennes talent.²⁷³ Kunstnerisk produksjon fungerer som en forløper til et samfunn som fremdeles skapes, og det er særlig dette aspektet som gir O'Sullivan rammene til å bruke samtidige kunstpraksiser som eksempler på kollektivisering av subjektivitet, som igjen fremkaller nye samfunn.²⁷⁴ Det kollektive var et gjennomgående aspekt også ved *Radical Nature* og *Rethink*. Ikke bare fordi det er snakk om offentlige utstillinger som gav en opplevelse som man nødvendigvis ikke var alene om, og at enkelte av arbeidene har en relasjonell karakter, men også på grunn av tematikken. Våre felles omgivelser står på spill, og slik synliggjøres vårt felles ansvar for disse omgivelsene.

Deleuze og Guattari understreker at den mindre litteraturen alltid er kollektiv og alltid politisk, og det innebærer også at det politiske aldri er individuelt; «Det den enkelte forfatter sier er allerede en kollektiv handling, og det han sier eller gjør er nødvendigvis politisk, selv om de andre ikke er enige. Det politiske feltet har smittet over på ethvert utsagn (...)».²⁷⁵ I det politiske potensialet ligger en idé om at kunsten kan skape nye livsformer, og til grunn for dette ligger den skapende kreativiteten. Produksjonen av kunstneriske uttrykk er altså med på å forme en mulig fremtid, og denne fremtiden er i stadig formasjon. I dette ligger det også et utopisk aspekt, og i følge O'Sullivan er dette immanent i den mindre litteraturen. En mindre kunstpraksis kan sees på som produksjonen av produktive møter (rencontres), og i følge O'Sullivan er det her at politikk og kunstpraksisen møtes.²⁷⁶

Den mindre kunstpraksisen vil kunne knytte ulike regimer sammen, og særlig ha muligheten til å knytte kunst til et større sosialt miljø, noe som fremhever den kollektive

²⁷² O'Sullivan, *Art encounters*, 76.

²⁷³ Deleuze og Guattari, *Kafka*, 41.

²⁷⁴ O'Sullivan, *Art encounters*, 71.

²⁷⁵ Deleuze og Guattari, *Kafka*, 41.

²⁷⁶ O'Sullivan, *Art encounters*, 79.

karakteren.²⁷⁷ Dette kan vi se hos ulike grupperinger med et ønske om å knytte kunst sammen med livet. O'Sullivan trekker frem den danske kunstnergruppen Superflux, som var en del av *Rethink-Kakotopia* i København, som eksempel på en sosialt engasjert gruppe som tar del i de sosiale og økonomiske strukturene i samfunnet. Et eksempel fra *Radical Nature* er EXYZT og deres *The Dalston Mill* (2009) (Fig.5). Her ser vi igjen likhetstrekk mellom Deleuze og Guattaris strategier og Nicolas Bourriauds relasjonelle estetikk. I henhold til O'Sullivan kan vi se en vending bort fra en viss form for autonomi (fra kunst om kunst, og fra kunst om kunstverdenen), som også innebærer en vending bort fra typiske former for politisk og sosialt engasjement. Den mindre kunstpraksisen er ikke politisk på samme måte som det vi forbinder med politikken. Det vil si at den ikke nødvendigvis engasjerer seg i politiske ideologier, men arbeider for å knytte sammen ulike aspekter ved livet, både individuelle, sosiale og non-humane for slik å produsere «new lines of causality and new pathways of experimentation».²⁷⁸ Den mindre praksisen vil alltid åpne seg opp mot en utside, og dette gjør at den alltid er politisk.²⁷⁹ Den mindre praksisen produserer en annen form for relativ autonomi, for eksempel en sammensetning av individer som har en motstand til den større praksisen til felles. Kunsten vil bryte med det vante, og orientere seg mot en mulig fremtid som også inkluderer produksjonen av subjektivitet:

A minor art is involved in the invention and imagining of new subjectivities as well as turning away from those already in place. A minor art then does not just orientate itself against, or position itself in, an 'outside'. Rather it operates at a more oblique angle (it looks for other entry points). It is at once inside and outside the major, *in* the 'world', but not quite *of* it.²⁸⁰

Produksjon av subjektivitet – produksjon av en ny fremtid

Radical Nature og *Rethink* handlet først og fremst om deg som betrakter, om menneskets forhold til naturen, kunstnerens bruk av den fysiske naturen, og om fremtiden vi går i møte. I dannelsen av et nytt folk og en ny verden slik vi ser det muliggjort gjennom den mindre litteraturen er betrakterens tilstedeværelse og ikke minst tilblivelse viktig. Det er derfor ikke bare snakk om å henvende seg til et allerede eksisterende folk, men om hvordan kunsten skal bidra til tilblivelsen av et *nytt* folk. Formasjonen av et nytt folk kan imidlertid ikke skilles fra tilblivelsen av en ny verden hos Deleuze og Guattari. Det vil ikke være mulig å endre

²⁷⁷ O'Sullivan, *Art encounters*, 74.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid. 76.

mennesket uten å også endre verden menneskene er en del av, og begge deler kan gjøres gjennom den kreative tenkningen. Kreativitet gir oss nemlig muligheten til å delta i produksjonen av vår egen subjektivitet.

Det er uten tvil noe utopisk over denne orienteringen mot en mulig fremtid og sammenknytningen av kunst og liv, og ideen om endring er politisk fundert. Den mindre litteraturens kollektive karakter sammen med filosofiens begreper tilbyr en motstand mot det nåværende gjennom sine tenkte fellesskap og prototype subjektiviteter.²⁸¹ Dette blir relevant for det som Deleuze og Guattari betegner som «produksjon av subjektivitet». Når vi snakker om produksjon av subjektivitet i Deleuze og Guattaris tenkning er det ikke snakk om å skape et *Jeg* eller en identitet i tradisjonell forståelse av begrepet. For dem er den selvproduserende prosessen et estetisk anliggende, og kunsten er involvert i en annen form for subjektivitet enn den tradisjonelle. I følge O'Sullivan kan vi forstå det på to måter; Kunstobjekter og kunstpraksiser kan frembringe modeller for vår egen subjektivitet, ettersom både verkene og betrakteren består av blokker av sansninger. Eller; de samme praksisene kan bryte med en viss modell av allerede eksisterende subjektivitet, som regnes som typisk.²⁸²

I Guattaris siste bok *Chaosmose* (1992) ligger det en idé om at en politisk kunstpraksis ikke bare skal omhandle institusjonskritikk og ideologisk kritikk, men at det også innebærer en aktiv produksjon av egen subjektivitet.²⁸³ Dermed blir subjektivitet noe politisk i seg selv, og slik illustrerer deres tenkning viktigheten av å forstå politikk og politisk kunst som noe som også er involvert i en kreativ produksjon. *Chaosmose* handler om hvordan vi kan rekonfigurere og *resingularisere* våre egne liv gjennom interaksjon med hverandre, med grupper, med ulike objekter og praksiser etc. Guattari viser hvordan ulike maskiner, både sosiale og individuelle, som for eksempel et kunstverk, bidrar til produksjonen av subjektivitet, og til tilblivelsen fra en tilstand til en annen. Han sammenligner skapelsen av nye mulige livsformer med hvordan kunstneren skaper fra sin fargepalett: «Through interacting with one another, with other objects and with other "means of expression" we create new possibilities of life just as an artist creates from colours on his palette».²⁸⁴

O'Sullivan påpeker at det meste som bidrar til produksjonen av subjektivitet i dag er basert på frykt, en frykt som særlig massemedia vet å utnytte. I følge O'Sullivan er denne

²⁸¹ O'Sullivan *Art encounters*, 75.

²⁸² O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 199.

²⁸³ Félix Guattari, *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, (overs. Paul Bains og Julian Pefanis), (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995).

²⁸⁴ Félix Guattari, *Chaosmosis*, 7.

frykten for «det andre» iboende i den typiske subjektiviteten.²⁸⁵ Dette kan vi også se i møte med *Rethink* og *Radical Nature*. Frykten for klimaendringene, hva som forårsaker dem, og hvordan fremtiden ser ut er fremtredende i vårt samfunn. På mange måter kan det å ta med disse problemene inn i gallerirommet bidra til å opprettholde denne frykten. I følge O'Sullivan må denne frykten bearbejdes på mikronivå før endringer kan forekomme på makronivå.

Jan Løhmann Stephensen skriver i artikkelen «Kunst, kreativitet, arbeide: Forskydninger i kunstens utopiske legitimering» (2008) at kreativitet i mange instanser hylles som løsningen på fremtiden både i samfunnsøkonomisk, sivilisatorisk og eksistensiell forstand.²⁸⁶ Deleuze og Guattari er opptatt av kunstnerens rolle som en skaper av affekter og en som overfører intensiteter, og i dette ligger også en tro på kunstnerens kreativitet som en mulig endringsagent. På mange måter kan kunsten hevdes å ha en særegen posisjon i samfunnet, fordi kunstnere kan kommunisere og forbinde ideer mellom ulike disipliner gjennom sin kreativitet, en kreativitet som i utgangspunktet ikke har noen grenser. O'Sullivan påpeker hvordan en oppfordring til å bli involvert i produksjonen av egen subjektivitet gjennom interaksjon med hverandre og våre felles omgivelser endrer vilkårene for den politiske kunsten.²⁸⁷ I «From aesthetics to the abstract machine» (2010) påpeker O'Sullivan hvordan kunsten ikke er politisk i den typiske forstand, forstått som et uttalt tegn, men at den opererer ut i fra en annen logikk.²⁸⁸ Det er produksjonen av noe annerledes som gir kunsten en kraftfull karakter og gjør den politisk: «(...) political art does not always look political, and art that looks political («speaks» its message as it were) does not always operate politically».²⁸⁹

O'Sullivan påpeker at det ikke nødvendigvis er den mest provoserende og direkte konfronterende kunsten som har det største politiske potensialet. Hvis vi derfor vender oss mot noen verk som ikke umiddelbart fremstår som politiske, med forståelsen av produksjonen av subjektivitet i minne, kan vi se hvordan vi kan snakke om hvordan verkene gjør politikk. For hva er det egentlig som skjer hos betrakteren når man ser seg selv i speilene i Olafur Eliassons *Your yellow versus red versus blue* (Fig.2), og når man må knipe sammen øynene på grunn av det sterke lyset? Og hvordan overføres affektene fra Henrik Håkansson's *7.august*

²⁸⁵ O'Sullivan *Art encounters*, 92.

²⁸⁶ Jan Løhmann Stephensen, «Kunst, kreativitet, arbeide: Forskydninger i kunstens utopiske legitimering» i *Æstetik og politikk. Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*, Henrik Kaare Nielsen og Karen-Margrethe Simonsen (red.), (Århus: Forlaget Klim, 2008) 20-37.

²⁸⁷ O'Sullivan *Art encounters*, 86.

²⁸⁸ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 193.

²⁸⁹ Ibid.

2009 (Fig.1) når sommerfuglene brer sine vinger i sakte tempo over lerretet mot den klare blå bakgrunnen? Kan vi i det hele tatt forklare hvordan verkene har en politisk effekt, eller må dette erfares av hver enkelt betrakter? På en måte kan vi si at disse verkene ikke direkte innbyr til fortolkning og heller ikke til en enkel forståelse av hva de betyr. Slik tilbyr de en pause fra innøvde måter å tenke på i møtet med kunst. De produserer affekter i møtet med betrakteren, og disse affektene vil etter hvert kunne føre til en holdningsendring eller til en handling i verden. Gjennom å fordreie sommerfuglens former og å blottlegge de tekniske forutsetningene for verkene kan vi si at både Eliasson og Håkansson på et vis stammer og stotrer, og gjennom sin anvendelse av objekter og prinsipper som allerede eksisterer frembringer de noe nytt - noe som i møte med betrakteren kan bidra til produksjonen av subjektivitet. Kunst er i følge Deleuze og Guattari en form for tenkning, og det er ikke slik at kunsten nødvendigvis kommuniserer noe fra verden slik den fremstår for oss.²⁹⁰ Disse affektene kan ikke forklares, men er individuelle og kollektive på samme tid.

O'Sullivan påpeker at det kanskje ikke er kunsten som har endret seg, men at vi som betraktere har inntatt en litt annen posisjon i møte med kunsten, og at vi kanskje har blitt mer oppmerksomme på samtidskunstens egen logikk og skapelse i stedet for å anvende allerede utarbeidede fortolkningsstrategier.²⁹¹ I møtet med Eliassons verk er det ikke nødvendigvis et ønske om å bringe det som utspiller seg foran betrakteren til forståelse. Man kjenner en dragning mot lyset, mot de roterende speilene og fargene som danser på veggene. Det er ikke ønsket om forståelse som trenger seg på, det er en opplevelse, et velbehag eller et ubehag, alt ettersom. Kanskje kan vi tenke denne kunsten som medprodusent av en kommende verden i stedet for en kritikk av verden slik den allerede er?²⁹²

Mikropolitikk og demokrati

I *Les trois écologies* (1989) oppfordrer Guattari til nytenkning om den verden som omgir oss, en oppfordring *Rethink* og *Radical Nature* responderte på. Han påpeker hvordan den vestlige verden er blitt mer og mer opptatt av det subjektive, og særlig av produksjonen av subjektivitet. Løsninger på globale problemer kan i følge Guattari bare komme ved å stille spørsmål til den vestlige livsstilen, og gjennom å skape en ny form for liv. En mulig miljøkrise (som er forårsaket av kapitalismen) er derfor knyttet til spørsmål om produksjon av subjektivitet.

²⁹⁰ O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 199

²⁹¹ Ibid. 196.

²⁹² Jmf. O'Sullivan, «From aesthetics to the abstract machine», 197.

Vi har sett hvordan de enkelte kunstverkene og utstillingene som helhet forholder seg til de tre økologiene, og hvordan både det mentale, sosiale, og miljømessige er delaktig i produksjonen av subjektivitet. Det er en kompleks prosess som ligger til grunn for produksjonen av subjektivitet, og den må i henhold til Guattari tenkes gjennom nettopp de tre økologier. I kunsten kan ulike sfærer av erfaring og kunnskap knyttes sammen, og slik er kunsten, i følge Guattari, egnet til å uttrykke den utvidete økologien. I henhold til Guattaris tenkning vil det i så fall innebære at naturen ikke sees på som en uendelig ressurs, men at man tenker over kunstproduksjonens effekt på miljøet i form av for eksempel ressurser som benyttes i selve produksjonen, avfall, transport av verkene, de implikasjonene som følger av å vise frem verkene, og slik problematisere kunsten som vare. Guattari skriver: «Our survival on this planet is not only threatened by environmental damage but by a degeneration in the fabric of social solidarity and in the modes of psychical life, which must literally be reinvented. The refoundation of politics will have to pass through the aesthetic and analytical dimensions implied in the three ecologies – the environment, the socius and the psyche».²⁹³

I følge Guattari er konstruksjonen av ens subjektivitet, den kollektive identiteten, samt en utvisking av skillet mellom natur og kultur en mulig løsning på de økologiske problemene vi står ovenfor. Guattaris tenkning om det økologiske som noe som opererer innenfor det sosiale, mentale og miljømessige registeret åpner opp for diskusjoner på andre arenaer. Det gis rom for filosofiske, psykologiske og sosiale implikasjoner, og åpner opp for at kunstfeltet kan bidra til denne diskusjonen. Subjektiviteten under produksjon vil kunne utfordre storforbrukets dominans, og føre til en endring i holdninger og atferd. En fundamental endring i hvordan vi tenker kan, i henhold til en slik teori, komme som en følge av produksjon av subjektivitet. Det som etter hvert kan gi løsninger på økologiske problemer kan komme fra det kreative paradigmet.

I forkant av utstillingen i København åpnet prosjektlederne for *Rethink* et nettbasert forum hvor man både før og etter utstillingene kunne debattere utstillingenes mange berøringspunkter. De inviterte med det sitt publikum til å diskutere utstillingenes tematikk, og på grunn av tematikkens bredde må man ikke ha sett utstillingene for å delta i debatten og bidra i diskusjonen. Det anerkjennes både i utstillingskatalogen og i det nettbaserte forumet at klimaendringer er et tverrfaglig problem, noe som også kommer til syne i utstillingene, hvor vitenskap og kunstfeltet på mange måter må sies å integreres. Dette har ført til at de strukturerte debattene rundt seks temaer: RETHINK- Borders, - Art, - Politics, - Technology,

²⁹³ Félix Guattari, *Chaosmosis*, 20.

- Nature og - Social Life. Tilknyttet hvert av de ulike feltene finnes det artikler og en blogg, hvor man kunne kommentere og diskutere de aktuelle artiklene. Artiklene er skrevet av personer fra ulike fagfelt, som til sammen gir et bredt bilde av emnet som diskuteres.²⁹⁴

Gjennom dette internettbaserte forumet, kombinert med en omfattende turnévirkosomhet (som *Rethink* i Stavanger er en del av), kan vi si at definisjonen av hva en kunstutstilling er utvides. *Rethink* fungerer på mange måter som et rhizomatisk prosjekt, som skaper nye forbindelser og relasjoner. Dette gjelder ikke bare på grunn av bruken av internett, men også gjennom at prosjektet legger ut på turné, og at verkene som stilles ut ikke nødvendigvis er de samme som i de opprinnelige utstillingene.

Mens *Rethink* på den ene siden utvidet sine utstillinger til å for det første å være lokalisert i ulike institusjoner, i ulike land til ulike tider, og for det andre til internett, hvor de har hatt forum for diskusjoner, innlegg av forskere og skribenter etc. På denne måten inkluderes både det sosiale og det mentale i tenkningen om økologi. *Radical Nature* utvidet også sitt prosjekt til å handle om noe mer enn utelukkende utstillingen. De hadde hendelser gjennom hele utstillingsperioden, med kunstnersamtaler, videofremvisninger, konserter, foredrag og debatter. De beveget seg også utenfor det som umiddelbart tenkes som en del av kunstfeltet, med blant annet matskribenter og naturvitenskapelige forskere som foredragsholdere.²⁹⁵ Slik utvidet de utstillingene til å passe inn under det Bente Larsen kaller et estetisk show, kunsten blir *event*. Dette henger også tett sammen med produksjonen av subjektivitet, for som vi har sett bidrar møtene med objekter og mennesker i verden rundt oss til denne produksjonen. Kunstpraksisen blir slik utvidet, og det kreative paradigmet fremhever igjen det kollektive. Kanskje vi kan si at utstillingene og hendelsene rundt dem også er med på å danne en kollektiv subjektivitet, nettopp fordi det handler om våre kollektive omgivelser. *Radical Nature* og *Rethink* gjenspeilte begge samtidens holdninger til klimaendringer, samtidig som de orienterte seg mot fremtiden. Kunstverkene er resultat av kreative aktiviteter, og betrakteren er i en stadig tilblivelse i møte med disse verkene.

²⁹⁴ <http://www.rethinkclimate.org/debat>

²⁹⁵ Se nettside for fullt program.

Avslutning

Å spørre hvilken virkning utstillinger som *Radical Nature* og *Rethink* har på sine mottakere vil nødvendigvis gi mange ulike svar. Hvis vi i stedet spør hvordan vi kan snakke om denne virkningen vil imidlertid utgangspunktet bli mer konkret, og det er dette siste som har vært utgangspunktet for denne avhandlingen. Med sitt tematiske rammeverk gikk *Radical Nature* og *Rethink* et høyst aktuelt problemfelt i møte, og med Deleuze og Guattaris terminologi kan vi si at de dykket ned i kaos. Mot slutten av denne avhandlingen er kaoset og slik også de problemene utstillingene tematiserte like fullt til stede, men supplert med noen nye perspektiver på den økologiske kunstens potensialitet, som kanskje også kan sees på som et beskjedent bidrag til diskusjonen om humanioras og kunstens rolle i den pågående miljø- og klimadebatten.

Ved å plassere den økologiske kunsten i *Radical Nature* og *Rethink* i arven etter tidligere tradisjoner så vi hvordan kunstnere har benyttet natur som motiv, materiale og inspirasjon til alle tider. Kunsten i *Radical Nature* og *Rethink* presenterer imidlertid ingen tilbakevending til en nostalgisk idé om den uberørte naturen, men en fremtidsrettet syntese av natur og kultur, kunst og liv. Dette underbygges av utstillingenes utvidete forståelse av økologien til også å inkludere det sosiale og det mentale, i tråd med hvordan økologibegrepet fremstilles av Guattari. Denne helhetlige, men likevel pluralistiske fremstillingen av den økologiske kunsten i utstillingene har sitt utspring i de fortolkende grepene foretatt av institusjonene i forkant av utstillingene, og det er dette perspektivet som ligger til grunn for å kalle både *Radical Nature* og *Rethink* for hermeneutiske prosjekter. Institusjonenes fortolkning av verkene, samt utstillingenes uttalte mål, frembrakte spørsmålet om hvilke tilnæringsstrategier vi som betraktere av slike utstillinger kan benytte oss av. Gjennom en redegjørelse av hermeneutikken og videre den postmoderne allegorien så vi hvordan man som betrakter har mulighet til å fortolke kunsten og slik få en dypere forståelse av den. Som et alternativ til å betrakte kunsten som tegn åpnet det sanselige ved utstillingene opp for en affektiv tilnærming hvor kunsten ble synonym med sansninger. Disse to perspektivene førte oss inn i en diskusjon om det politiske potensialet til den økologiske kunsten, som både utsagn og handling.

Det har ikke vært min intensjon å fremstille fortolkende og affektive tilnæringer til kunsten som motstridende, og som vi så det hos Ernst van Alphen er det mulig å se på affektive lesninger og allegoriske fortolkninger som ulike ledd på veien mot fortolkning: «A

hasty reading for meaning announces a moral code, whereas a reading for meaning invested by affects invites an ethical response».²⁹⁶ På denne måten er den sanselige tilnærmingen til økokunsten en forutsetning for den fornuftsmessige refleksjonen, og slik behøver ikke en aktiv fortolkning og en affektiv tilnærming til kunsten være motsetninger.

I fokuset på hvordan vi kan snakke om utstillingenes virkning har det imidlertid vært mer interessant å fokusere på hva kunsten faktisk *gjør*. Denne interessen forsterkes av den tematiske organiseringen og den sanselige appellen til utstillingene, sammen med orienteringen mot fremtiden. I Deleuze og Guattaris tenkning om kunst vil et vellykket kunstverk produsere og generere sansninger, affekter og intensiteter, og disse kreftene vil i møte med betrakteren sette i gang mottakerens tankevirksomhet. Betrakteren kan la seg fange av verkets iboende kreativitet og bevegelser, og slik la sin subjektivitet formes. I dette ligger det et politisk aspekt, og i henhold til Deleuze og Guattari vil kunsten bidra til produksjonen av betrakterens subjektivitet og slik legge et grunnlag for handling. Dette perspektivet på hva den økologiske kunsten gjør, og hvordan den har en endrende kraft hos betrakteren samsvarer med utstillingenes mål om å øke betrakterens refleksjon over relasjonen til omgivelsene. På denne måten har vi sett en korrespondanse mellom den økologiske kunsten slik den fremstilles i *Radical Nature* og *Rethink* og Deleuze og Guattaris tenkning. Selv om jeg på ingen måte vil avskrive og utelukke en fortolkende tilnærming til denne kunsten, kan det derfor tenkes at en affektiv tilnærming er bedre egnet i undersøkelsen av utstillingenes virkning enn en hermeneutisk eller allegorisk fortolkningsstrategi.

I følge Deleuze og Guattari tenker vi med kunsten, og kunstverkene vil derfor kunne lede oss til forståelse og refleksjon. I møte med den økologiske kunsten kan det estetiske følgelig ligge til grunn for en etisk bevissthet som vil kunne ha en innvirkning på betrakteren i forhold til miljø- og klimaendringene vi står ovenfor. Betrakteren er derfor ikke passiv, men en aktiv produsent som gjennom affektene som oppstår i møte med kunsten setter tanker ut i handling. I dette ligger det noe utopisk, en utopi som deles av *Radical Nature*, *Rethink* og Deleuze og Guattari, og som angår kunstens endrende kraft på betrakterens liv. I henhold til Deleuze og Guattari kan kunsten sees på som uttrykk for det som ennå ikke er aktualisert, og slik vil den økologiske kunsten kanskje ikke føre til endringer i seg selv, men være en skapende kraft mot en mulig verden.

²⁹⁶ Ernst van Alphen, *Affective operations of art and literature* i RES: Anthropology and aesthetics nr 53/54, 2008, s 30.

Litteraturliste

- Alphen, Ernst van. *Affective operations of art and literature* i RES: Anthropology and aesthetics nr 53/54. 2008.
- Amundsen, Heidi Bale. «Fotografi, fenomenologi og nærværserfaring: en undersøkelse av fotografiets nærværdsdimensjon på bakgrunn av Roland Barthes' punctumbegrep og Joel-Peter Witkins og David Nebredas postmoderne kunstfotografi», Masteroppgave i kunsthistorie. Universitetet i Oslo, 2008.
- Andrews, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Ariansen, Per. *Miljøfilosofi: en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Bale, Kjersti. *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2009.
- Barthes, Roland. «Forfatterens død». [*La mort de l'auteur*, 1967]. I *Forfatterens død og andre essays*. Oversatt av Carsten Meiner. København: Gyldendals, 2004. 174-183.
- Bishop, Claire. «Antagonism and relational aesthetics». I *October* nr 110. Høst 2004.
www.mitpressjournals.org/toc/octo/-/110 (30.01.2011).
- _____. (red.). *Participation*. London: Whitechapel & Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.
- Bolt, Mikkel. *Avantgardens selvmord*. København: Forlaget 28/6, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk* [*Esthétique relationnelle*, 1998]. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag, 2007.
- Buchloh, Benjamin B.D. *Neo-avantgarde and culture industry: essays on european and american art from 1955-1975*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Burke, Edmund. Utdrag fra *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [1757] oversatt av Agnete Øye. I *Estetisk teori: en antologi*, Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.). Oslo: Universitetsforlaget, 2008. 32-42.
- Bø-Rygg, Arnfinn. «Forvandlinger: filosofi og kunst hos Gilles Deleuze». I *Deleuze og det æstetiske*. Niels Lehmann og Carsten Madsen (red.). Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1995.
- _____. «Sunday in breadth». I *Aesthetics at work*. Arne Melberg (red.). Oslo: Unipub, 2007.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- Clough, Patricia Ticineto (red.). *The affective turn. Theorizing the social*. Durham og London: Duke University Press, 2007.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1993.

Danbolt, Gunnar. «Arven fra J.C. Dahl: det vestnorske landskap i skiftende belysninger». I *Johan Christian Dahl 1788-1857. «Du Bergens stolthed, Norges hæder»*. Knut Ormhaug (red.). (Bergen, 1988). 112-134.

Deleuze, Gilles. *Difference and repetition* [*Différence et répétition*, 1968]. Oversatt av Paul Patton. London: Athlone Press, 1994.

_____. *Francis Bacon: The logic of sensation* [*Francis Bacon: Logique de la sensation*, 1981]. Oversatt av Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.

_____. *The logic of sense* [*Logique du sens*, 1969]. Oversatt av Mark Lester og Charles Stivale. Constantin V. Boundas (red.). London: Continuum, 2004.

Deleuze, Gilles og Guattari, Félix. *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia* [*L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, 1972]. Oversatt av Robert Hurley, Mark Seem og Helen R Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* [*Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie*, 1980]. Oversatt av Brian Massumi. London: Continuum, 2004.

_____. *Hvad er filosofi?* [*Qu'est-ce que la philosophie*, 1991]. Oversatt av Carsten Madsen og Frederik Tygstrup. København: Gyldendal, 1996.

_____. *Kafka: for en mindre litteratur*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag AS, 1994.

_____. *Kant's critical philosophy : the doctrine of the faculties*, [*La philosophie critique de Kant: doctrine des facultés*, 1963]. Oversatt av Hugh Tomlinson og Barbara Habberjam. London: Athlone Press, 1984.

Demos, T.J. «The Politics of Sustainability: Art and ecology». I *Radical Nature: art and architecture for a changing planet 1969-2009*. Francesco Manacorda og Ariella Yedgar (red.). London: Koenig Books, 2009. 17-30.

Derrida, Jacques. *Archive Fever: a Freudian impression*. Oversatt av Eric Prenowitz. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995.

Eco, Umberto. *The Open Work*, [*Opera Aperta*, 1962]. Oversatt av Anna Cancogni. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Elkins, James. *Master Narratives and their discontents*. New York & London: Routledge, 2005.

Engberg-Pedersen, Anna og Wind Meyhoff, Karsten (red.) *At se sig selv sanse: Samtaler med Olafur Eliasson*. København: Informations Forlag, 2004.

Flam, Jack (red.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: The University of California Press, 1996.

- Foucault, Michel. *Archaeology of knowledge*. [*L'archéologie du savoir*, 1969]. London: Routledge, 2002.
- Fried, Michael. «Kunst og objektalitet». [*Art and Objecthood*, 1967]. Oversatt av Stian Grøgaard. I *Agora*, nr. 2/3, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg. «Om forståelsens sirkel» [1959]. I *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske tekster*. Oversatt av Helge Jordheim. Oslo: Cappelens forlag, 2003.
- _____. *Truth and Method*. [*Wahrheit und method*, 1960]. 2.utgave. Oversatt av Joel Weinsheimer og Donald G. Marshall. London: Sheed & Ward, 1996.
- Godfrey, Tony. *Conceptual art*. London: Phaidon Press, 1998.
- Greenberg, Clement «Avantgarde og kitsch». [*Avantgarde and kitsch*, 1939]. I *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- _____. *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- _____. «Modernistisk maleri», [*Modernist painting*, 1960]. I *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Grosz, Elizabeth. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Guattari, Félix. *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. [*Chaosmose*, 1992]. Oversatt av Paul Bains og Julian Pefanis. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- _____. *The three ecologies*. [*Les trois écologies*, 1989]. Oversatt av Ian Pindar og Paul Sutton. London: Continuum, 2000.
- Groys, Boris. «Introduction». I *Art Power*. Cambridge & London: MIT Press, 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of presence: What meaning cannot convey*. California: Stanford University Press, 2004.
- Harris, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 2001.
- Holly, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984.
- Holt, Nancy (red.). *The writings of Robert Smithson: Essays with illustrations*. New York: New York University Press, 1979.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge, 2000.
- Impelluso, Lucia. *Nature and its symbols*. Oversatt av Stephen Sartarelli. 2.utgave. Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2004.

Iseminger, Gary (red.). *Intention & Interpretation*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

Kastner, Jeffrey (red.). *Land and environmental art*, London: Phaidon, 1998.

Krauss, Rosalind. «Skulpturen i det utvidete felt» [1979]. I *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2002.

Krogh, Thomas. *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2009.

Larsen, Bente. «Indledning». i *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Bente Larsen (red.). Oslo: Unipub, 2006.

Lorenz, Edward N. *The essence of chaos*. Seattle: Washington University Press, 1993.

Lothe, Jacob, Refsum Christian og Solberg, Unni (red.). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999.

Lyotard, Jean-François. *Discours. Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

Læg Reid, Sissel og Skorgen, Torgeir. *Hermeneutikk: en innføring*, Oslo: Spartacus Forlag, 2006.

_____. (red.) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus Forlag, 2001.

Manacorda, Francesco og Yedgar, Ariella (red.). *Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009*. London: Koenig Books, 2009.

Mesch, Claudia og Michely, Viola (red.). *Joseph Beuys: The reader*. London & New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.

Merchant, Carolyn. *Earthcare: women and the environment*. London: Routledge, 1996.

Meyer, Siri. *Visuell makt: bilder, blick og betraktere*. Oslo: Universitetsforlaget, 2010.

Mitchell, W.J.T. «Introduction» i W.J.T. Mitchell (red.) *Landscape and Power*, 2. utg, London og Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Murphy, Trevor. *Pliny the Elder's Natural history: the empire in the encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Nielsen, Karsten Gam. «Det virker overalt... Om Gilles Deleuzes og Félix Guattaris plaidoyer for en annerledes subjektivitet». I *Flugtlinjer: Om Deleuzes filosofi*, Mischa Sloth Carlsen, Karsten Gam Nielsen, Kim Su Rasmussen (red.). København: Museum Tusulanum, 2001. 115-138.

Nielsen, Henrik Kaare og Simonsen, Karen-Margrethe (red.) *Æstetik og politikk: Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*. Århus: Forlaget Klim, 2008.

Næss, Arne. *Økologi, samfunn og livsstil: utkast til en økosofi*. 4. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 1974.

Oliveira, Nicholas de, Oxley, Nicola og Petry, Michael (red.). *Installation art in the new millennium: the empire of the senses*. London: Thames & Hudson, 2003.

O'Sullivan, Simon. *Art encounters Deleuze and Guattari: thought beyond representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

_____. «From aesthetics to the abstract machine: Deleuze, Guattari and contemporary art practice» i *Deleuze and contemporary art (Deleuze Connections)*. Simon O'Sullivan og Stephen Zepke (red.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. 189-207.

Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (red.). Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992. 52-69, og 70-87.

_____. «Earthwords» i *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. [1979] Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (red.). Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992. 40-51.

_____. «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism» [1980] Del I og II i *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (red.). Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992. 52-69, og 70-87.

_____. «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», [1983], i *Beyond Recognition. Representation, power and culture*. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman og Jane Weinstock (red.). Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1992. 166-190.

Pearson, Keith Ansell (red.). *Deleuze and philosophy: The difference engineer*. London: Routledge, 1997.

Seel, Martin. «Estetikk og hermeneutikk» i Bente Larsen (red.). *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Oslo: Unipub, 2006.

Sontag, Susan. «Against Interpretation» [1963]. I *Against Interpretation and other essays*. London: Penguin, 2009.

Stephensen, Jan Løhmann. «Kunst, kreativitet, arbeide: Forskydninger i kunstens utopiske legitimering». I *Æstetik og politikk. Analyser af politiske potentialer i samtidskunsten*. Henrik Kaare Nielsen og Karen-Margrethe Simonsen (red.). Århus: Forlaget Klim, 2008.

Tufnell, Ben. *Land Art*. London: Tate Publishing, 2006.

Turner, Tom. *Garden history: philosophy and design 2000 BC-2000 AD*. London: Spoon Press, 2005.

Wallenstein, Sven-Olov. «Deleuze, Bacon och måleriets hysteri». I *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk*. Bente Larsen (red.). Oslo: Unipub, 2006.

Witzke, Anne Spohie og Hede, Sune (red.). *Rethink. Contemporary art and climate change*. Århus: Alexandra Institute A/S, 2009.

Internettkilder:

- Intervju med Francesco Manacorda:

<http://www.electronicbeats.net/Lifestyle/Features/Francesco-Manacorda-Radical-Nature>
(oppsøkt 30.09.10)

- Intervju med Henrik Håkansson: <http://www.rethinkclimate.org/titel/rethink-relations/?show=byu> (oppsøkt 15.10.10)

- Radical Nature: http://www.barbican.org.uk/radical_nature/exhibition (oppsøkt 30.01.11)

- Rethink: <http://www.rethinkclimate.org/> (oppsøkt 30.01.11)

- Sitat fra Hans Haacke: <http://artforum.com/news/week=200413> (oppsøkt 01.12.10)

Brosjyre:

Inger M. Renberg. *Rethink – Contemporary art and climate change*. Stavanger Kunstmuseum, 2009.

Figurliste

Figur 1. Henrik Håkansson, *7.august 2009* (2009). 35 mm film uten lyd, 3:38 min, projektor, lerret, Statens Museum for Kunst. Foto: Anders Sune Berg

Figur 2. Olafur Eliasson, *Your yellow versus red versus blue* (2004). Tre fargede og sirkulære glassplater, lyskaster, Astrup Fearnley samlingen, Oslo. © Olafur Eliasson

Figur 3. Henrik Håkansson, *Fallen Forest* (2006). Metall, tre, jord, plastikkpottter og poser, trær, planter, løv, halidelys, vanningsystem med timer. Foto: Ukjent.

Figur 4. Agnes Denes *Wheatfield. A confrontation* (1982). To mål med hvete plantet og høstet i Battery Park, Manhattan, New York City. Foto: Agnes Denes.

Figur 5. EXYZT, *The Dalston Mill* og Agnes Denes, *Wheatfield* (2009). Relasjonelt verk, 16 m vindmølle, 20 m hveteåker, events, fremvisninger, Dalston, Øst-London. Foto: EXYZT.

Figur 6. Caspar David Friedrich, *Vandrereren over tåkehavet* (1817-18). 95 x 75 cm, olje på lerret, Kunsthalle, Hamburg.

Figur 7. J.C. Dahl, *Vinter ved Sognefjorden* (1827). 61 x 75 cm, olje på lerret, Nasjonalmuseet.

Figur 8. Donald Judd, *Untitled* (1973). 304 x 68.7 x 61 cm, rustfritt stål, plexiglass, The Pace Gallery, Boston.

Figur 9. Richard Long, *Walking a line in Peru* (1972). Foto: Richard Long.

Figur 10. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970). 460 meter lang spiral, stein, grus, Great Salt Lake, Utah.

Figur 11. Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977) Installasjon. 2 tonn honning, slange, pumpe. Først presentert på Documenta 1977

Figur 12. Henrik Håkansson, *7.august 2009* (2009). 35mm film uten lyd, 3:38 min, projektor, lerret, Statens Museum for Kunst. Foto: Anders Sune Berg.

Figur 13. Sherrie Levine, *Untitled (After Walker Evans no3) [1936]* (1981). 25,5 x 20,5 cm, Gelatin sølv-print, Metropolitan Museum of American Art, New York.

Figur 14. Fiona Tan, *News from a near future* (2003). Video 9:30 min. Fiona Tan og Fifth Street Gallery, London.

Figur 15. Marcel Duchamp, *Fountain* (1917). 360 x 480 x 610 mm, porselen, Tate Modern.

Figur 16. Joseph Kosuth, *One and three chairs* (1965). Sammenleggbare trestoler, fotografi, stol (82 x 37.8 x 53 cm), fotografi (91.5 x 61.1 cm), panel med tekst (61 x 61.3 cm). Larry Aldrich Foundation Fund. © 2010 Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), Sean Kelly Gallery, New York.

Figur 17. Heather og Ivan Morison, *I am so sorry. Goodbye* (2009). Tømmer, akryl, vedovn, andre medier. Foto: Ukjent.

Figur 18 . Jette Gejl Kristensen, *Hyperkinetic Kayak* (2009). Interaktiv installasjon med 3D stereoskopisk visualisering. Moesgaard Museum. Foto: Martin Ravn.

Figur 19. Tomás Saraceno, *Biosphere* (2009). Oppblåsbare moduler, akryl, tau, planter, vann. Foto: kalevkedav

Figur 20. Anya Gallaccio, *Metre* (2009). Trestamme, nagler. Foto: Jessica Rolland.

Figur 21. Newton Harrison og Helen Mayer Harrison, *Full farm [1972]* (2009). Frukttre og grønnsaker, vekstlamper. Foto: Ukjent.

Figur 22. Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977). Gjenstander fra installasjon, først presentert på Documenta 1977. Foto: Louisiana Kunstmuseum, Danmark

Figur 23. Hans Haacke, *Grass Grows* (1969 (2009)). Hans Haackes samlinger. © Hans Haacke/DACS. Paula Cooper Gallery, New York.

Figur 24. Cornelia Parker, *Chomskian Abstract* (2007). Video, 42 min, stillbilde fra film.