

Petrichor

o

GUNHILD MATHEA HUSVIK-OLAUSSEN
AKADEMI FOR SCENEKUNST, HØGSKOLEN I ØSTFOLD
PROGRAM FOR KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID
2020

TIL JOHAN, INGEORG OG ÅSE

04	Innledning
10	Hilddringer
20	Et eget språk
26	I atelieret
34	Oppsøkt synestesi
42	Tid og sannhet
45	Sirkulær / Singulær
49	Ansamling
56	Avslutning
60	Sluttnoter
68	Referanser

Innledning

Ikke så langt fra hjemme ligger Svartdalsparken som Alnaelva slynger seg ned gjennom på vei ned mot Oslofjorden. Her vokser det edelløvskog med pil, lind, ask, alm, lønn, eik og svartor.ⁱ

Jeg setter på Aerial av Kate Bushⁱⁱ akkurat høyt nok i øreproppene til at musikken liksom tar litt på meg, som tanniner i muskelvevet. Jeg løper opp til hengebrua, den vaier av vekten min for hvert steg. Under brua flommer det vårvann, det er som om det renner over alle bredder. Det er som om elva bruser enda mer fordi jeg ikke hører den. Alt jeg hører er Aerial (av/i luft). Bush synger med modenhet i stemmen, det svarer fysikken min godt. Vi blir en triangulær enhet, musikken, naturen og jeg, og alt dette stikker litt i

meg, fordi det er et øyeblikk av livets forgjengelige tid.

Jeg tenker på dette – det normale med alt dette. Det er en hverdagslig situasjon, selvstimulert helhetsfølelse av joggesko, brusende vann, lyder som tar på bindevevet mitt, noen minutter på klokka. Jeg deler dette med alle, som jeg deler ensomheten av det. Jeg er aldri sikker på om vi snakker om det samme når vi snakker om alle disse indre rommene som livet består av. Vi deler også ensomheten i våre indre rom.

Petrichor er en samling prosessuelle tekster fra det kunstneriske utviklingsarbeidet *Responsivt rom – en lytting inn i materialitet*. Tekstene er

nære og ransakende, de er skrevet som aktivt interagerende refleksjon og har vært en viktig del av prosessen med å ringe rundt forsknings mulighetsrom.ⁱⁱⁱ I det kunstneriske arbeidet har jeg forsøkt å åpne rom som stort sett ligger plassert i det individuelle, i håp om at det kan være et potensiale der for å kunne møtes i noe elementært. Disse tekstene rommer varierende tale, de myndiggjør tvil og emosjon, legger hele streven åpen for innsyn, for med det å legge til rette for refleksjon gjennom det prosessuelle. Er det noe jeg tror vi trenger i dagens politiske klima er det beretninger om tvil, ønske om dialog og innsikt som får lov til å utvikle seg over tid. Jeg tror kunnskap er prosess, en aktiv handling, jeg tror kunnskap er å

kontinuerlig nære en evne som vi alle bærer med oss.

Petrichor skal ikke leses som et sammenhengende lineært verk, tekstene er mer som løse sider i en dagbok, stokket rundt og organisert i en sammenheng som gir mening.^{iv} Nye erkjennelser nærer nye spørsmål, det er summen av alle de famlende forsøkene som til slutt bærer med seg noe nytt. I *Begivenhetsfeltet* i boken *Den levende Kroppen* argumenterer Drude von der Fehr for at alle kapitlene i boken utfolder seg i det hun kaller et *mulighetsrom* eller *begivenhetsfelt* (et begrep tatt fra Gilles Deleuze og Félix Guattari *Hvad er filosofi*).^v Jeg forstår begrepet *mulighetsrom* som beslektet med idéen om hvordan Deleuze og Guattaris tekst fungerer som rhizome, men med et større fokus på det som oppstår i mellomrommene. Der en rhizome vokser ut fra en kjerne,

opplever jeg at tekstene i von der Fehrs mulighetsrom kommer til, ringer rundt og skaper potensiale i rommene som ligger mellom. Dette begrepet har vært en nøkkel for meg i arbeidet med å sette sammen tekstsamlingen og også i prosessen med å forstå relasjonen mellom forskningsprosjektets ulike deler på følgende måte:

Feltet jeg forsker på er mulighetsrommet som den samlede summen av refleksjoner forsøker å ringe rundt. I dette regnes de kunstneriske verkene også som refleksjoner. De kunstneriske arbeidene er derfor hverken forskningsobjekt eller svar på forskningens spørsmål, men del av det forskende arbeidet.

Tekstene i *Petrichor* forsøker å ringe rundt forskningens mulighetsrom med prosessuelle tekster. Som leseren vil se, finner heller ikke tekstene frem til en sannhet, de diskuterer

frem og tilbake, endrer mening, fluktuierer og står i dialog og uenighet med de kunstneriske verkene. Tekstene glir inn i hverandre, repeterer og berører også sammenhenger mellom hverandre og på kryss av kapitlene. Jeg låner Tim Igolds presise ord:

To tell in short, is not to explicate the world, to provide the information that would amount to a complete specification, obviating the need for would-be practitioners to inquire for themselves. It is rather to trace a path that others can follow.^{vi}

Petrichors kapittelinndeling er ment som et kart for å veilede leseren gjennom ulike hovedtematikker jeg mener å se i forskningsarbeidet. Innstillingen er også strukturert på en slik måte at tekstene i sin rekkefølge i stor grad beskriver forskningsprosessens utfoldelse

over tid. Den samme strukturen kan også belyse den prosessuelle utviklingen av et kunstnerisk arbeid fra begynnelse til slutt.

Teksten begynner med et famlende, nærmest poetisk parti som søker å ringe rundt det tematiske, de fleste av disse tekstene er skrevet helt i starten av prosjektet. Denne delen har jeg kalt *Hilddringer*. For meg er starten på et kunstnerisk arbeid en gryende interesse, et svakt mentalt omriss, nesten som en hildring i vannlinjen. Tekstene i dette kapitlet er tekster jeg har brukt for å komme nærmere essensen av forskningens idé, de er de første famlende forsøkene på å ringe rundt forskningens mulighetsrom. Tekstene i dette kapitlet følger også med blikket ut i søken etter inspirasjon og kontekstualisering.

Andre kapittel har jeg kalt *Et eget språk*. Tekstene i dette kapitlet omkranser prosessen

med å finne et språk for den kunstneriske forskningen, samt det å forstå forskningens relasjon mellom tale, tekst og kunstnerisk arbeid. Tekstene berører også det personlige og hvordan det kommer til syne på ulikt vis i forskningens ulike formater.

I kapitlet som heter *I atelieret* tar tekstene oss med inn i det praktiske arbeidet, ikke med et mål om å kartlegge det tekniske, men med mål om å sette ord på *håndens filosofi*, det skapende og filosofiske arbeidet som bare kan utføres i dialog med materialet. Disse tekstene ringer også rundt metoder jeg tar i bruk i min kunstneriske praksis og den relasjonelle prosessen mellom meg og materialene i atelieret.

Oppsøkt synestesi – modus, materialitet og komposisjon omhandler strategi og metode. Kapitlets tekster beskriver aktive henvendelser

og forholdningssett til materialitet i arbeidet med kryssdisiplinær komposisjon.

Tid og sannhet handler om vår væren i verden og erfaringen av den. Hva er tid og hva er sannhet når vår persepsjon ulenkelig er en del av det vi erfarer?

Tekstene i kapitlet *Sirkulær/Singulær* arbeider videre med minnet om mulighetsrommene fra *Oppsøkt synestesi* og *Tid og sannhet* i kroppen. Byr disse minnene på nye innsikter som jeg aktivt kan ta i bruk i det kunstneriske arbeidet? I arbeidet med komposisjon utkrystaliserer det seg nye innsikter i det sirkulære og det singulære.

Neste kapittel heter *Ansamling* og omhandler det immersive og det å lytte i utvidet forstand. Videre ringer tekstene rundt spørsmålet om hva et individ er. Hva er kalibrasjonen jeg?

Er jeg til enhver tid del av en realsjonell sammenfletting mellom materie, tid og persepsjon?

I *Avslutning* trekker jeg linjen videre og spør; hvor plasserer *verket* seg så i mine kunstneriske arbeider? Hvordan orienterer de kunstneriske arbeidene seg i forhold til disiplin? Og hvordan plasserer forskningens arbeid seg i relasjon til omverden?

Petrichor er del av en samlet levering på nettplattformen *Research Catalogue* av det kunstneriske utviklingsarbeidet *Responsivt rom – en lytting inn i materialitet*. For å forstå tekstene i *Petrichor* er det nødvendig å sette seg inn i det øvrige materialet som ligger presentert på *Research Catalogue* i forkant. Her finner du verksbeskrivelser, bilder, lyd og video av arbeidene, samt formidlingsmateriale fra de ulike visningene. I katalogen

Sounding Matter, Gunhild Mathea Olaussen, *Galleri F15*, blir også verkene omtalt og satt i kunsthistorisk sammenheng i to tekster av kurator Maria C. Havstam og kunstkritiker Bjørn Hatterud. Tekstsamlingen er formatert for å leses online på Research Catalogue.^{vii}

Jeg forsøker å unngå å bruke begrepet *verksdokumentasjon* når jeg omtaler materiale som viser kunstnerisk arbeid. I arbeidet med tidsbasert kunst, der verket plasserer seg i det relasjonelle, vil enhver presentasjon av arbeidet være én av mange mulige refleksjoner, det vil være en subjektiv fortolkning gjennom et nytt medie (tekst/ video/ foto/ stereomiks). Jeg mener derfor at alt i denne eksposisjonen er refleksjoner, de er diffraksjoner av de kunstneriske verkene. Jeg har forsøkt å inkludere dette fortolkende nivået i dokumentasjon av arbeidene ved å engasjere kunstnere som også har bidratt med for-

tolkning og formidling. Hva er sant og ikke sant? Et dokumentasjonsbilde lyver alltid når verket plasserer seg i erfaringen, men et kunstfoto kan nærme seg en fortelling om fotografens *opplevelse* av verket. Et poetisk partitur og en komposisjon for slagverk og vokal kan omkranse noe ved et arbeid som en analytisk tekst ikke evner å berøre.

Underveis i forskningsprosjektet har jeg arbeidet med et utgangspunkt i at *verket* – i mitt kunstneriske arbeid – plasserer seg i det individuelle erfaringsgrunnlaget hos publikum. Ved utgangen av prosjektet lurar jeg på om verket heller plasserer seg i *en relasjonell sammenfletting som aktiv agent i tidens tredimensjonale minne*. Til syvende og sist er jeg ikke så opptatt av å plassere arbeidet, jeg er mest opptatt av at arbeidene og tekstene kan være frigjorte, slik at de kan kalibreres om til unike sammenfletninger i møtet med publi-

kum. Spaltet opp kan lys skinne igjennom noe som en enkel stråle, belyse et område som bare denne ene strålen kjenner til.

Jeg håper du tar deg friheten til å erfare arbeidene på din måte.

God lesning!

Hilddringer

1]

Jeg søker et språk av nærvær,
som en kropp i mørket,
med varme, pust, puls.

Jeg leter etter ord som lytter,
like mye som de snakker,
eller mer.

Kanskje ønsker jeg
utelukkende lyttende ord.
Ord som responderer
slik respons burde være.

Slik jeg gjenkjenner
et drag av vinter i vinden.
Slik lyders klang
endres gjennom årstidene.

Bestemt betydning
føles som fremmedlegeme
i hendene mine.

Hendene er ru av arbeid,
de er av muskler, scener, ben ^{viii}
de vet hvordan materialene beveger seg.

2]

Er det ikke i mellomrommene
mellom det spesifikke at vi kan knytte
nærhet til størrelser som stillhet,
vibrasjon, iverksettelse og masse?

Er ikke rom og tid bygd opp av
mellomrom, slik som lyd forholder
seg til stillhet?

Er det ikke i luften omkring
objektene at rommet utfolder seg?

Er det ikke i tiden mellom
handlingene at avgjørelsene ligger?

Er det ikke i tiden mellom
avgjørelsene at det egentlige hender?

Er det ikke i det usanne at det sanne
åpenbarer seg?

3]

Det åpne rommet
mellom hjernehalvdelenene.
Lukket dette rommet seg?

Endres skriften min?
Endres personligheten min?
Endres synet, endres verden?

4]

Det er ikke poesi,
det er fysikk,
tiltrekning.

Stemme en klang
opp mot en annen klang.
Salt og søtt.

5]

Fingrene vil gjerne gli lett over skarpe kanter
kjenne et sekund av eksistens.

6]

Det lukter flint,
som brann, salt og ansjos på tungen

Stein, grovt ark, tynne bronsjelinjer

Astrologi, alkymi, arkitektur

Jordsmonn et sted der jorda varmer

7]

Det organiske
er hyperstrukturert
aldri følelsesladet
bare årsaksrelatert

Solen faller inn sidelengs
mørket er lyst

grønt irr
sort kråkesølv
mørk blå

8]

Pigmenter

Petrichor (Store Norske Leksikon)

Lukten etter regn, eller lukten av jord, kalt petrichor, skyldes frigjøring av den organiske forbindelsen geosmin fra visse aktinobakterier. Den samme lukten kan også komme fra plantemateriale når det regner etter en periode med varmt og tørt vær. (...)

Betegnelsen Petrichor kommer av de greske ordene petra, som betyr stein, og ichor, som ifølge gresk mytologi er den eteriske væsken som flyter i årene til guder. Geosmin kommer av de greske ordene for jord og lukt. (...)

I tordenvær kan lyn gi opphav til ozon som gir lukt før regnet kommer. (...) Vår nese er meget følsom for lukten av geosmin, som er en av kildene til lukten etter regn. I kjemisk forstand er geosmin en bisyklisk alkohol med formel $C_{12}H_{22}O$. Geosmin dannes i de gram-positive bakteriene *Streptomyces*, en slekt av aktinobakterier. Aktinobakterier finnes i jord

og ferskvann, men er spesielt vanlig i jord med høyt innhold av organisk materiale, som i kompost. Forbindelsen frigjøres blant annet når disse mikroorganismene produserer sporer.

I ferskvann kan blågrønnbakterier og aktinobakterier lage geosmin, som sammen med 2-metylisoborneol kan gi jordlukten og jordsmak i drikkevann. Jordlukten kan bli lagret i fisk som lever i vannet. Lukten av jord fra rødbeter skyldes geosmin. (...)

Lukten av regn etter en periode med varmt og tørt vær kan også komme av en kompleks blanding av organiske stoffer fra plantemateriale, blant annet lipider og fettsyrer. En teori går ut på at noen av disse stoffene skal hindre vekst når det er lite vann i jorden. (...)

Forskere ved Massachusetts Institute of Technology (MIT) har ved hjelp av høyhastighetsvideo kunnet vise hvordan regndråper fanger opp luftbobler i den tørre jorden og sprer dem ut i luften som en aerosol som kan bli fraktet med vinden. De mener at dette er mekanismen for spredningen av luktkomponentene i regnvær etter en tørkeperiode. Lett regn gir mer spredning av lukten enn kraftig regn. De viser også at virus og bakterier i jorden kan bli spredd ut i luften på denne måten.^{ix}

9]

Jeg vil at denne teksten skal smake salt,
jern og alger. Jeg vil at den skal flyte
varmt gjennom deg, sånn som det
bruser av varme i henda når du
kommer inn døra etter å ha vært ute en
kald vinterdag.

Jeg vil gripe om deg med begge
hender. Jeg vil gripe om verden med
begge hender. Jeg vil gripe det som
flykter fra minnet, men som farger
meg, lag på lag med temperatur og
tone.

10]

Indre rom ligger som skjulte markører.
Små åpninger i gjerdet mot store åpne
jorder, bratte fjell og hele den
uendelige stjernehimmelen på rygg i
lav, mens vinden bruser over, lunt
skjernet der nedi lyngen. Rygg mot
rygg med jordens varme indre.

11]

Jeg gjør et tankeeksperiment. Er det et minne? Eller er det et minne jeg lager?

Jeg går mellom to kampesteiner, eller er det mellom en kampestein og en skråning i fjellsiden? Det er et stykke vekk fra de andre, jeg hører lydene deres annerledes her, med avstanden og den store steinen mellom oss. I hånden bærer jeg en tre-pinne, skraper langs steinen, hardt tre som blir mykt mot steinen, den andre siden setter seg fast på motsatt side, den kiler seg fast, står i spenn i en bue.

Jeg hviler ryggen og baken mot fjellet, det er ikke bakke å stå på mellom det og kampesteinen så jeg må stå skrått med føttene, de små plastikktungene på tuppen av joggeskoene titter så vidt opp mot meg tett nedi sprekken. Stein mot stein. Det er slitsomt, men fint å stå slik.

Noen roper navnet mitt. Jeg river meg løs fra vekttrioen vi utgjorde, jeg, fjellet og steinen, løper rundt for å ta opp igjen leken.

Jeg husker fortsatt lyden der mellom de to steinene. Fuktigheten, temperaturen, vinden og solen som ikke kunne nå meg der, men som rusket mildt rundt åpningene.

Alt dette husker jeg sikkert.

Om jeg var i akkurat dette minnet, det er ikke helt sikkert.

Men tiden er lik.

12]

Noen rom er som magnetiske poler,
det vibrerer i mellomrommene,
mellom materialene,
mellom relasjonene.

I praksis er dette påfallende konkret,
en lyd får plass i hånda mi,
en streng mellom to stoler.

Jeg kan kjenne et annet legeme, la oss
si lydbølger, som legemer i lufta,
mellom avsender og mottaker,
de blir et minne i kroppen.

Jeg vil hvile pannen mot dette.

Gravitasjon (forskning.no)

Tiltrekningskraft eksisterer mellom to hvilke som helst masser, hvilke som helst objekter, eller hvilke som helst partikler.

Gravitasjon er ikke bare kraften som trekker objekter ned mot jorden, det er en tiltrekning som eksisterer mellom alle objekter. [\(1,2,3,4,5\)](#)

Gravitasjonen holder ikke bare jorden i bane rundt solen, den hindrer også jordens atmosfære, hav og beboere fra å drive ut i verdensrommet.

Gravitasjonskreftene drar regnet mot elvene, og videre mot havet. Kreftene styrer hvordan plantene vokser, og hvordan våre bein og muskler fungerer.

Gravitasjonen kontrollerer væsken i vårt indre øre, som gir oss retningsans og evnen til å balansere.

De nøyaktige mekanismene i planter og dyreceller som sanser gravitasjonen er ikke fullt ut forstått. Heller ikke hvilken rolle gravitasjonen spiller i biologiske funksjoner.^x

13]

Steder der jorda varmer

61° 48' 40.67"N, 09° 36' 17.33"Ø

59° 03' 01.96"N, 09° 43' 34.04"Ø

59° 49' 05.09"N, 10° 44' 58.63"Ø

14]

tid

i et tomt rom

som et organ

som pulserer

uavhengig

men i takt

Et eget språk

1]

Jeg lytter til et musikkstykke. Det er sikkert ikke tau på plata, men jeg synes jeg hører grovt tauverk mot fuktig trevirke.

Jeg ser en båt som ligger fortøyd til en brygge, de gamle tauene er av strie, saltet og tørket gjennom mange år, de ruller stramt mot en mørk bryggekant før de går ned i vannet og ned i det kalde mørket.

Her er det ferskvann nå, ikke som før. Der tauene treffer vannskorpen er det en krage av alger, lysegrønn, fløyelsmyk. Det lukter liv.

Det føles som om lyden bærer bevisstheten. De konkrete tankene, det retningsstyrte fokuset slipper taket, jeg blir horisontal.

2]

Senere henter jeg frem det røde rommet på Tate Modern fra minnet,^{xi} tenker på varm svette under salen til en hest som nettopp har galoppert. Hestens pust som en pulserende omfavnelse.

3]

Når jeg arbeider ut et kunstnerisk arbeid redistribuerer jeg sanseerfaringer. Folder ut materialene for å åpne det allmenne i det spesifikke. Eller er det kanskje slik at jeg forsøker å berøre noe allment ved å spesifisere og spalte opp erfaringer som er av personlig opphav?

Når jeg jobber i atelieret, med hendene dypt nede i støp, med ørene flettet inn i en vibrasjon er det tett på noe personlig, i alle fall noe svært nært, kanskje nærere enn personlig, men ikke personlig i det hele tatt? Det er et språk for det innerste, et språk for det som er *forbi* jeget, det som legger seg inntil kroppen, slik jeg knytter meg mot alt.

Tekstene i denne samlingen må derfor romme alt det jeg ønsker å komme forbi, alt det jeg egentlig anser som privat, som personlige erfaringer. De må inkludere det sentimentale, det

trivielle, det som er fylt med blod, melk og svette, med angst, med kjærlighet, med sorg, med likegyldighet, med glede, med bitterhet. Tekstene vil derfor være helt blodrøde.

Men arbeidene mine er ikke alt dette. Erfaringene jeg tar tak i er ikke emosjonelle. De er en sprekk i en glassplate og tungespissen lett over den, en lavstemt *D* så vidt i vibrasjon fra andre siden av luftrommet. Smaker og teksturer som settes sammen i et kaleidoskop av kalibrasjoner. De er håndverk, skapende arbeid, de følger en disiplin, de følger et liv med tusenvis av timer med praksis i et spesifikt språk. Et språk der jeg når utenfor det jeg klarer å ramme inn med ord, jeg kommer lengre.

Arbeidene er ikke emosjonelle, arbeidene er ikke meg, de er noe utenfor, de søker å nå utenfor dette. De forsøker å ta i tiden, ta i de

linjene som går på tvers av tiden, i stengrunnen og varmen ti tusen fot under oss. Jeg vil at de skal være sylskarpe, kvasset ned til en formal essens, frigjort fra all sentimentalitet. Derfor må tekstene være som tørre fargepigmenter, mykt metall.

Hvordan skal jeg da angripe snevninger, svingninger, eller tekstur? Det er fristende å tenke på slike kvaliteter som operative materialer i teksten, heller enn beskrivende ord.

Kanskje blir teksten vekselvarm. Kanskje blir den helt uten temperatur, logisk som et matte-stykke, kuttet med skalpell.

Eller alt dette.

4]

Jeg er ikke opptatt av det eksplisitte, det uttalte og det avklarte, det introverte interesserer meg mer – peilere, værmålere, det som lytter til noe annet og som finner sin rytme inntil, uten å se fremover eller bakover, uten intensjon om å avklare, avgjøre eller sortere – jeg liker det som ikke konkurrerer om oppmerksomhet, det som ikke vil ta ordet, og som ikke vil ha alles blikk, det som vaier i vinden, lar seg rive med uten å dømme, og uten å måtte videre^{xii} – en tålmodig variabel.

5]

In a roomful of shouting people, the one who whispers becomes interesting.^{xiii}

(Brian Eno)

At a time when drama is at a premium, reticence and delicacy communicate best.^{xiv}

(Peter Schmidt)

6]

Jeg foretrekker handling fremfor ord. Jeg ønsker å snakke om kunsten på en håndgripelig måte, en måte som er faglig presis, men som legger seg inntil det helt nære. Arbeidets språk, det kjente som tar i det ukjente, det gripelige som berører det ubegripelige.

På norsk er det vanlig å bruke begrep som kunstnerskap, kunstnerisk virke eller kunstnerisk praksis om «artist statement»^{xv} Å fokusere på selve virket, praksisen eller det skapende arbeidet i stedet for å forfatte en *erklæring* resonerer godt i meg. Å skrive noe om eget kunstnerskap føles alltid som en snittprøve, som å legge en sten på en varde på en av alle toppene som skal bestiges gjennom et helt liv. Tiden der oppe i klar luft med god sikt er veldig kort, stort sett er tiden brukt på kronglete stier og bratte bakker.

7]

I begynnelsen av forskningsperioden strever jeg med å presentere prosjektet. Av og til lider jeg av afasi, apati og allergi i den grad at jeg kvier meg for å forsøke å si noe som helst. Ordene jeg sier føles foregripende, jeg vet ennå ikke helt hva det er jeg ser etter, og å synliggjøre denne tvilen er utfordrende. Jeg leter etter fagterminologi som en slags rustning rundt bløtlegemet, men ordene er for romme.

Like vel tviholder jeg på tvilen, jeg tenker at fundamentet som prosjektet mitt må bygges på er tvil, sårbarhet og ydmykhet. Jeg må være fleksibel og villig til å endre både arbeidet, og også meg selv. Hvis jeg skulle hatt ryggdekning for alt jeg drev på med, hadde jeg bare funnet noe som gjentok et allerede eksisterende område.

8]

Etter mengdetrening endrer jeg meg. De teoretiske diskusjonene tvinger meg til å dissekere hvert eneste ord, sørge for at de ikke peker i flere retninger enn dit de skal. Jeg finner ord som går mer presist inn i betydningen. Ord som hjelper meg å finne relevant litteratur, som hjelper meg i søknadsskriving og tekster som skal sendes til ulike hold. Og etter hvert, etter å ha latt materialene lede an i søket en stund, kommer ordene til der de skal ligge, uten overstyring. Materialene og ordene holder hverandre i hendene og i rommet mellom der ligger meningsproduksjonen. Ordene genererer presisjon. De spesifiserer og formulerer det hendene søker etter, slik at hendene vet hvor de skal gå. De utkrystalliserer det som er å beholde, det jeg tar med fra ett arbeid til det neste.

9]

Ofte sitter jeg like vel igjen med en følelse av å ha gått meg vill, ordene blir for romme og i samtaler dreier fokus seg fort vekk fra det jeg vil berøre. Jeg vil at vi skal kunne holde det vi snakker om i hånda.

Sakte men sikkert begynner jeg å utvikle en parallell ordliste. Bytter ut de romme ordene med spade, hånd, hode. Finner tilbake til min egen tale, men med en presisjon som ikke var der før.

10]

I publikasjonen *Lightening from the side* beskriver Aslaug Nyrnes dialogen mellom ulike språk, medier og det jeg vil kalle modus (måter å relatere til noe) i et forskningsfelt som en topologisk praksis. Jeg ser for meg stikkordene hun setter opp som markører i et kart, der det er i reisen mellom holdepunktene arbeidet ligger.

In fact, different research methods are different ways of using language, both the verbal, and the artistic register. In artistic research the path between the topoi is not a well-worn one. More often it is a question of shaping, reshaping, risking, generating, looping, observing, collecting, adapting, picking, examining, re-examining, digging, excavating, giving up, memorizing, forgetting, repressing, provoking,

destroying, destructing, breaking, adjusting, listening, tuning, experimenting, copying, imitating, noticing, playing, sampling, recycling, repeating, repeating, again and again and again and again – and of testing out different combinations of those actions.^{xvi}

11]

Jeg har samlet tekster i all hemmelighet, hamstret. Jeg høster det som resonerer i det kunstneriske arbeidet uten å stille meg samvittighetsfull til hele teorien. Jeg bruker idéene som samtalepartner, materiale å bygge videre med, verktøy jeg kan bruke for å evne å tenke dypere. Det jeg samler blir med inn i hildringene og inn i atelieret, der tar de for av noe annet, men beslektet. Jeg kan ikke peke på akkurat hvor, men det er der. Akkurat som enhver hendelse eller hildring er med inn i atelieret. Fester seg langs kanten av et kutt, ligger flat under en sokkel eller gjør seg til syne i et pust mellom to toner. Jeg samler i bokhyller, skuffer og skap. Ordene føles tunge og gode, legger seg på netthinnen, blir med i vurderingene jeg tar i atelieret neste dag.

12]

I atelieret er jeg helt lik. Samler materialer, tyngder, bevegere, pigmenter, jordsmonn, avstivere, verktøy, innsiden av en bevegelig lampe med fargeblander i primærfarger. Jeg blander materialer på tvers av anbefalte teknikker. Richard som jeg deler rom med er lik i dette med å samle, av og til finner jeg noe på min plass som Rickard har samlet, men som han mener hører mer til min samling enn hans. Tyngdekraften trekker gjenstanden til min side av atelieret.

Etter en stund forstår jeg tydeligere hvilket område jeg har ringet rundt, og begynner å trekke fra og legge til noe med større samhörighet. Det er ikke det at jeg klart og tydelig kan forklare alle sider av det som står igjen. Mulighetsrommet er fortsatt komplekst, og det er nettopp i mellomrommene det ligger – det som vi kaller kunst, som barna mine på to og fire år kan identifisere like lett som *tre*

og *bil*, men som estetisk teori aldri makter å utrede.

Men det er lett å velge – denne skal være med, denne skal ikke være med.

13]

Hver gang jeg må bruke ordene kunst og verk blir jeg litt beklemt. Jeg vil heller kalle det arbeid. Jeg samler og siler vekk, litt som en gullgraver. Samler, vasker vekk og tar vare på det som blir igjen. Igjen og igjen. Det er et parallelt arbeid, sten på sten, arm i arm. Sakte men sikkert nærmer jeg meg kjernen i det jeg har forsøkt å ringe rundt.

Og så eksploderer et spørsmål i nye spørsmål som jeg ikke ante lå i materialet før jeg begynte å grave.

I atelieret

1]

Jeg drar ut for å se etter materialer. Jeg ser etter det som jeg tror har potensiale til å kunne kalibreres i flere retninger. Når jeg finner det jeg tror på blir jeg helt dirrende, drømmer om det.

Materialene jeg arbeider med er nesten alltid store. Det er et styr å få fraktet dem til atelieret. Jeg kjører milevis med tunge lass på taket, blodblemmer i hendene. Lemper materialene inn gjennom vinduet på atelieret med vektstangprinsippet.

Der på atelieret blir jeg nesten alltid først overveldet av materialets egenvilje, vekt, størrelse, tyngde, kropp, skjørhet og rigiditet.

Jeg må bare begynne i den ene enden. Måle opp størrelsen, tegne opp den ene siden på en vegg, montere et annet materiale opp mot det første for å se hvordan det kan stå i dialog med noe annet, forsøke å henge det, forsøke å kutte det, forsøke å male det, forsøke å bøye det, gå helt nært, se på det fra avstand, løfte, legge det ned.

Det er som øvelser i et bekjentskap. Som de første samtale med en ny fortrolig.

Jeg går igjennom perioder kvalme, ønsker om å avblåse alt. Jeg må kjenne min egen kapasitet på godt og vondt. Kjenne min egen størrelse.

2]

Jeg ønsker alltid å presse materialene opp mot en fysisk utfoldelse som grenser til det umulige, mot en slags maks-ytelse nærmest bristepunktet, mot bevrende, vibrerende, materialer.

Det krever en dyp materialeforståelse. Det er nærmest som en idrett, vi må stå i bro sammen materialet og jeg.

3]

I innledende perioder, før det blir alt for hektisk, skriver jeg logg underveis i atelieret. Arkene har jeg hengt over arbeidspulten.

Vi har store vinduer på atelieret, hele den ene kortsiden av rommet er en stor vindusflate som slipper inn rikelig med dagslys.

Der ute er det en parkeringsplass i betong malt med graffiti og en liten stripe med trær. Vår nærmeste nabo er en byggevareforretning som ligger som en dyp rød kube mellom trærne.

Løvverket endrer farge med årstidene og fyller atelieret med bevegelse når vinden blåser gjennom bladene. Denne lille bevegelsen er godt selskap i tider med lange arbeidsdager.

Når jeg samler inn arkene for å føre inn notatene, oppdager jeg at solen har bleket bort mye av blekket. Jeg kan lese solens bevegelse gjennom rommet på arkene, som et slags partitur av tid.

Bare bruddstykker av tekst står igjen.

Notatene viser hvor konkret det meste av arbeidet i atelieret er: Mellom hvert notat som rommer tankeinnhold eller notater om gjøremål, ligger det et dusin lister med komponenter som skal handles inn, tekniske tegninger rablet ned med en sprittusj, kontaktinfo til en spesialist i et felt, noen brukte arbeidshansker, emballasjen rundt et plaster, tre og metallspon, et utslitt bor.

Dag 1

Vekt	Hamstre
Temperatur	Stokke
Tetthet	Fordele
Fleksibilitet	Forenkle
Masse	Sage
Rotasjon	Holde
Størrelse	Skru
Glans	Pusse
Tekstur	Rulle
Farge	Grunne
Fuktighet	Drysse
Gjennomsyn	Låse
Skygge	Gravere
Refleksjon	Trekke
Kalibrering	Kløyve
Orientering	Henge
Resonans	Vatre
Spenn	Sentrere

Materialenes regler er naturlige,
mattestykker som går opp.

Dag 2

Jeg snekrer et midlertidig rack for å løfte kobberet i rett høyde. Det ser ikke bra ut, men den største barrieren er brutt.

Jeg prøver å kutte i kobberet for å finne riktig størrelsesforhold, men jeg har ikke verktøy til det. Ender opp med å markere med maskeringstape i stedet. Linjene treffer bedre, det har bedre flyt, det virker lettere.

Tapen begynner å interessere meg, det er fint med horisontale linjer, kan jeg legge det inn et sted i materialene? Jeg begynner å male kobberet med dypt rødt fargepigment, jeg liker det, men det det litt pålagt, linjene bør komme fra materialet i seg selv. Jeg gjør research på irr, noterer ned søkeordet jeg får best treff på i google: *Copper corrosion*.

Dag 3

Installasjonen er nå stablet opp som en skisse i rommet, den vokser på meg. Jeg relaterer til den, blir venn, aksepterer premissene *dens*.

Drikker kaffe og ser på den, går nær, myser, tar på. Jeg tar et bilde. Den ser annerledes ut gjennom linsen. Det er noe med den horisontale streken og tyngden. Tape-reduksjonen av høyden er helt rett.

Når jeg står med dette arbeidet, tenker jeg at det i grunn handler om å ta valg som jeg synes er rett, ser bra ut, som jeg synes er gøy å jobbe ut, som stimulerer inspirasjon. Det er kanskje det praktisk kunnskap er, å profesjonalisere og finstille intuisjonen. Intuisjon er jo ikke pre-semiotisk, eller noe som ligger a priori, det er en evne som kan øves opp, som ligger planta midt mellom; hjerte, hode & hånd / teori, metode & tilfeldighet / respekt, dialog & avvisning.

Dag 4

Research inn i materialene Jesmonite og Acrylic 1, polyesterresin, polymermodifisert gips.

Her ligger det et potensiale som jeg har lett etter, det blander godt med pigment og er mer fargesterkt etter herding enn betong. Materialet rommer en lekenhet som jeg trenger for å tilnærme meg installasjonen. Kanskje kan det legge inn samtid og farger som kan hente kobberet ut av mekanikken og inn i samtiden, fjerne utilsiktede referanser til konstruktivisme^{xvii} som jeg aner kan oppstå?

Dag 5

Jeg besøker Gøril Rostad på atelieret, hun kan mye om Jesmonite.^{xviii} Vi tester materialet opp mot mine behov. Hva kan det? Hvor langt kan jeg strekke det? Er det robust? Og ikke minst, hva krever arbeidsprosessen? Er det mulig innenfor min tidsplan, er det mulig innenfor budsjett? Det å lage støpeformen ser ut til å være det kritiske.

Liker jeg materialet? Det føles kanskje litt for syntetisk? Jeg har kunstnere som Hilda Helstrøm som arbeider med materialet i bakhodet, jeg opplever hennes arbeider som svært taktile, det holder interessen i live.

Her møter jeg et tvilsmoment. Intuisjonen rygger litt unna det syntetiske, men interessen er like vel til stede.

Skal jeg følge intuisjon, eller er intuisjonen akkurat nå bare en vane? Er dette et sted hvor det er på plass å utfordre seg selv? Vil resultatet nå større rom hvis jeg utfordrer intuisjonen?

Jeg avgjør at det er verdt et forsøk. Et hvert kunstnerisk sluttresultat jeg presenterer bærer i seg utallige utprøvinger, det som står igjen er grunnstammen, det som veide tyngst i skåla, det som utvilsomt kunne fortelle at det hører hjemme, det som formidler mer enn den innledende idéen for prosjektet, og som bærer dette utelukkende i sin materialitet og kalibrering. Det essensielle er arbeidstid, forsøk er tid.

Dag 6

Jeg drar på Clas Ohlson, kjøper alt som trengs for å arbeide med plastmaterialet. Vekt, silikonfuge, silikonspray, tusjer, bokser, oppbevaringsutstyr og annet verktøy. Alt utstyret rundt materialene er alltid det dyreste.

Jeg finner platerester hjemme som jeg kan bruke til å prøve ut konstruksjon av støpeformer, transporterer dem til atelieret.

Det tar en halv dag. Det stresser meg, alt slikt.

Dag 7

Jeg måler opp kurven på installasjonen uten-dørs fordi atelieret mitt er for lite. Det er vinter.

Jeg tegner en sirkel med tau-passer i snøen, 5m radius, 10m diameter, overfører kurven til et tekstil med sort sprittusj. Snøen er akkurat så våt at jeg kan overføre risset i snøen til tekstilet med å «smelte» med fingeren over sporet i snøen, det blir en mørk strek av smeltevann. Senere tegner jeg opp kurven med en vannfast tusj.

Inne på atelieret henger jeg tekstilene til tork over kobberveggene. Det ser ut som japanske omkledningsskjermer. Det er råflott å bruke slike tekstiler til dette, ordentlig tettvevd lerret som ikke er elastisk i veven, holder på fargen,

kvalitetsstoff som jeg egentlig hadde tenkt å male på. Jeg gjør det fordi jeg aner at kurvens konsekvens blir noe av det viktigste i konstruksjonen av installasjonen. Dette tekstilet kan jeg stole på, det strekker seg ikke, streken jeg har tegnet smitter ikke av, blir ikke borte.

Jeg overfører det jeg får plass til av kurvelengden på gulvet i atelieret med tape. Justerer kobberflatenes krumning og distribusjon i forhold til den, tegner ut tekniske tegninger.

En robust kunnskap innenfor ulike materialer gjør at jeg kan løse situasjonene godt, avgjøre når jeg skal være rask og skissere opp noe foreløpig, og hvor jeg skal legge inn presisjon.

Dag 8

Jeg har gjort masse research med objekt i tankene, kunstobjekt med stor O. Jeg har forsøkt å jobbe med støp med objekt i tankene, med pigmenter med objekt i tankene, med teknologi og lyd med objekt i tankene.

Og så slår det meg med ett: Det jeg er interessert i, er utelukkende materialitet som persepsjonsfremkaller, ikke som objekt. Det jeg er interessert i er hvordan de setter meg i sving, som en klang, som en fargeklang. Dette er en scenografisk inngang. Et scenografisk blikk.

Jeg begynner å jobbe med materialene som lyd. Med fordeling av enhet, inndelinger, oppdelinger, rytme, klang, tempo, kurver, temperament.

Dag 9

Den verste fasen av utviklingen kommer mot slutten av hver eneste produksjon. Jeg står på atelieret med en stor visning nært forekommende og aner ikke *hva* det kunstneriske arbeidet jeg ser på *er*. *Hva er det? Hva er det? Hvorfor skal dette ha en årsak til eksistens?*

Denne tvilen er veldig viktig. Bare gjennom paniske forsøk på gjenerobring, fra alle mulige kanter, fra detaljen i skruen, til indre funksjon, til hva det er i sammenheng med resten av rommet, til hva det minner om i ytre imaginær sammenheng kommer det sakte men sikkert en forståelse av *hva det er*, og hvordan det skal gestaltes. Det har alt å si.

Dag 10

Jeg diskuterer frem og tilbake med meg selv om kobberplatene skal henge fra taket eller stå på sokler. Intuisjonen sier meg at de må henge, og det er komplisert å finne en teknisk løsning for å montere materialet i en fot og samtidig bevare fri vibrasjon.

Like vel føler jeg at jeg burde sette dem på støpte sokler. Jeg lurar på om det er det vektløse idealet som gjør at intuisjonen vil bevare det svevende. Er det ønsket om å unnsnippe tyngdekraften, det jordlige, det kroppslige, er det idéen om det sublime? I så fall står det i dyp kontrast til prosjektet mitt som handler om nettopp det teksturelle, kroppslighet, sanselighet og tilstedeværelse.

Jeg finner ingen rasjonell forklaring på det, men instinktet sier resolutt at de skal henge.

Jeg gir litt opp, tenker at jeg ikke kan forklare det på annet vis enn at jeg også er et menneske, og mennesker lengter alltid litt bort, videre.

Denne tanken, som egentlig er ment som et havari løser tankerekken. Ordet *videre* flytter diskusjonens plassering. Det handler ikke om det sublime eller det vektløse og det er ikke ubehag over det animalske som er grunnen til at platene må sveve. Det handler om form som bevegelse og om å gjøre bevegelse mulig.

4]

Prosessen med å utvikle et kunstnerisk arbeid er en vekselvirkning mellom intensitet og trykk. Mellom å arbeide frem avgjørelser, og å lette på trykket slik at underbevissthetsen kan bli med i prosessen.

Etter en periode med intensivt arbeid med mange nødvendige funn, med håndverk og ingeniørarbeid er det ofte i en enkel strukturell aktivitet at de kreative oppdagelsene og dype erkjennelsene kommer til syne. En slik aktivitet kan være å rydde, løpe, vugge sengen til barna eller å gå en tur. Når det øverste laget av tankene er sysselsatt i en enkel og lite krevende handling, får de kreative og filosofiske delene av bevissthetsen plass og rom, de bearbeider informasjon fra ingeniørprosessen i atelieret og prosesserer det i de kreative sentrene.

5]

Det handler om å vite når en skal slippe taket. Rydde bort alt som står fremme av verktøy og materialer, rigge opp fra et annet perspektiv, begynne i andre enden, eller å ta en pause.

Det handler om mange års trening på å kjenne seg selv, når det er behov for å legge på press, når det er på tide å gi seg og begynne fra en annen ende.

6]

Det er viktig å like det man driver med – vaske, rydde rundt innimellom. Slik at man opplever en vennlighet og interesse for det man holder i hånda. Det er viktig å like det man driver med, for å være interessert i hva det vil kommunisere.

Det er viktig å hate det man driver med, hive rundt seg med materialene, vasse i støp på gulvet og få blodblommer i hendene, slik at man til enhver tid kan ta livet av idéen og komme videre inn i hva det handler om, slik at man kan prøve en ny idé uten at det koster for mye. Det er viktig å hate idéen for hele tiden å spørre hva den vil.

Det er en forferdelig limbo rent følelsesmessig.

Oppsøkt synestesi

Modus, materialitet og komposisjon

1]

Datteren min lærer meg å leke, hun setter opp premissene, jeg skal være lillesøster og hun skal være storesøster og så er vi liksom skolebarn. Det skjer overhodet ikke av seg selv, jeg må aktivt skru på fantasien, skru meg på for å motta premisset, aktivt forsøke å bli med inn i lekens univers.

Slik er det med dialogen mellom meg og materialene i atelieret også. Jeg må ha tålmodighet, bruke tid, bosette et materialeområde.

Jeg må gå i dialog med materialet, aktivt ta på, smake på, kjenne materialets kropp, tyngde, vilje, smidighet. Jeg må bruke fantasi for å se for meg hva materialet kan slekte på, bli til. En oppsøkt synestesi.

Jeg må velge å legge igjen automatikk på trammen, gå inn for å lære noe nytt om noe kjent. Være affektert, prøve, feile, bare gjøre. Jeg må kjenne begrensningens kunst. Være hvilende, observerende.

Jeg må tenke med hele kroppen, så kroppen og tanken kan være sammen på samme tid. Jeg må opprette intimitet med materialene. Kle bort all min klønethet, være en som tror, som tør å gå inn i prosesser som krever mot.

Videre er det hundre forsøk med prøving og feiling. Etter hvert kjenner jeg materialet veldig godt, begynner å lese metall som leire, kobber som veske, glass som sand.

2]

En av de første bøkene jeg leste i stipendiatets periode er *Sensorium*, redigert av Caroline A Jones. I kapitlet *The Mediated Sensorium* skriver Jones en slags kortfattet historisk oversikt over modernismens mediering av sanseopplevelser. Jones beskriver et tradisjonelt fokus på sanseopplevelser som isolerte fenomener, og argumenterer videre for et større fokus på en samlet sansing, som ikke bare består av alle sansene våre, men også av det som omgir en. Et slik sanseområde kaller hun for et *sensorium*.

In conjunction with the visibility historians have charted as characteristic of the modern, we should begin to reckon with the auditory, the olfactory, and the tactile as similarly crucial sites of embodied knowledge.^{xix} The resulting set of experiences can be

called a *sensorium*: the subject's way of coordinating all of the body's perceptual and proprioceptive signals as well as the changing sensory envelope of the self.^{xx}

I arbeidet med mer tradisjonell scenografi hadde jeg ofte i utpreget grad arbeidet med visualitet i førersetet, en orientering jeg ønsket å forlate. I begynnelsen av stipendiatet lette jeg derfor etter metoder jeg kunne ta i bruk for å komme nærere andre kalibrasjoner av materialitet. Jones synoptiske oversikt over vante sansehierarki er først og fremst historisk orientert, ikke metodisk. Like vel synliggjorde den for meg hvordan jeg av vane på dette tidspunktet organiserte den kunstneriske praksisen i en hierarkisk rekkefølge med visualitet som første orientering. Jeg begynte å lete fra andre kanter: Hva om jeg tok utgangspunkt i vibrasjon og hentet

alle mål og avgjørelser ut av nødvendighet fra den? Hva om jeg tok utgangspunkt i temperatur og videre fant organiseringen i rommet med utgangspunkt i temperaturens premisser? Disse og andre forsøk gjorde jeg for å stokke om på sansehierarkiet, komme nærere en materiell forståelse frigjort fra estetikk.

Etter hvert begynte det å falle seg naturlig å benytte seg av alternative innganger til det materielle, jeg hadde omkalibrert vanen, tilegnet meg en dypere forståelse for *sensoriumet*. Og når dette nå falt seg naturlig, kunne jeg hente tilbake visualiteten uten at den la seg dominerende over materialenes rike sansekvalliteter.

3]

Jeg setter to materialer opp mot hverandre. Side mot side, ikke rygg mot rygg, side mot side slik at de berører hverandres midje, slik man står alt for tett inntil et fremmed menneske på bussen.

Jeg lar håndflaten gli over skjøten. Kjenner de to ulike teksturene mot huden. Ulik temperatur, friksjon, hardhet. Det gir meg en smak i munnen. Det stikker liksom på tungen og jeg husker smaken av rust.

Vi sier jo gjerne at rust smaker blod. Med det er vel heller blodet som smaker jern, det flyter jern rundt i blodet vårt. Ikke rart disse materialene vekker gjenkjennelse i kroppen min.

4]

Kanskje er leken jeg leker å kjenne
hvordan kroppen står i slektskap til
ethvert materiale i kraft av å være
fysikk.

5]

Å være på besøk på kontoret til Thom Johansen på Notam er noe av det mest inspirerende jeg vet. I det siste har det stått en gammel Oberheim OB-Xa synth der inne, åpnet opp for reparasjon i elektronikken. Infrastrukturen i kretskortene er så vakker, siden den er gammel er komponentene ganske store, og kobberbanene blir lengre. Fargen er melkegrønn, en slik grønnfarge jeg forbinder med morfars kontorsaker fra femtitallet. Kretskortene ser ut som grafiske partitur, eller som jernbanelinjene på Oslo S når jeg ser på dem i fugleperspektiv fra Nordenga bru.

Jeg tenker på hvordan infrastruktur gjentar seg selv, i mikro og makrokosmos. Det gylne snitt, Fibonacci rekken, Pythagoras streng, akustikk og forholdstall, hvordan cellene våre ligner planeter og at vannet som er i

kroppen min akkurat nå kan ha vært nedbør over Huaraz en annen gang, i en annen tid.

Thom lister opp navnene på komponentene for meg:

Skrupotensiometer
Potensiometer
Kondensatorer
Dioder
Integrerte kretser
Transistorer
Operasjonsforsterker
Analoge multipleksere
Polystyrenfilmkondensator
Trimpotensiometer
Polyesterfilmkondensatorer
Oscillator
Krystalloscillator
Brolikerettere

6]

Bjørn Løken er universitetslektor i slagverk og leder for avdeling for klassisk slagverk på Norges Musikkhøgskole. Jeg avtaler et møte med ham fordi jeg vet at han arbeider med musikkterapi og healing og jeg er interessert i hva han kan lære meg om lyd, vibrasjon og materialitet. Våre møter blir til mange, og Bjørn utvider min forståelse av kropp, mentalitet og vibrasjon på mange flere måter enn bare gjennom det fysiske området jeg var interessert i innledningsvis. Lignende opplevelser har jeg flere ganger, hvis jeg begynner å se nøye på et lite fenomen som handler om overføring av energi, ender samtalen raskt opp i ytre univers.

Bjørn har verdens vakreste samling krystall-triangler og syngeboller. Det er materialet i dem som tiltrekker meg mest. Jeg bygger opp min egen samling:

Kinesiske syngeboller av krystall

Diameter: 8,0" / Høyde: 8,0"

Diameter: 8,4" / Høyde: 9,2"

Diameter: 7,0" / Høyde: 6,8"

Frostet syngebolle av krystall

Diameter: 7,0" / Høyde: 6,8"

Gylden syngebolle av krystall

Diameter: 7,0" / Høyde: 6,5"

Samlingen med syngeboller utgjør grunnstammen i instrumenteringen av lydkomposisjonen *Interferens*. Jeg lærer ikke teknikken, jeg spiller på dem som fiolinist, som snekker og skulptør. Jeg reverserer, equalizer, overlapper, looper, men jeg legger aldri på klang. Komposisjonen møter først rom i installasjonens materiale, organisering og i visningsstedets arkitektur.

7]

Sopran Silje Aker Johnsen stiller opp en dag i studio for meg. Hun gir meg nærmest hele overtonerekken over krystallbollene.

Silje er en fantastisk utøver, jeg kan be henne om å synge med stemme som er natur, materiale. Hun forstår hva jeg leter etter når jeg snakker til henne med begrep lånt fra skogshogst og jordarbeid. Og så bidrar hun med uendelig mye mer enn jeg kunne ha bedt om, hun tilfører en unik materialitet.

8]

Jeg så aldri *The Weather Project* av Ólafur Eliasson på Tate Modern i 2003. Men jeg så utstillingen *Colour memory and other informal shadows* på gamle Astrup Fearley Museet i Dronningens gate 4 i Oslo i 2004. Jeg studerte estetisk teori og kunsthistorie ved Universitetet i Oslo og skulle skrive en analyse av utstillingen. Først i etterkant av besøket, i prosessen med å gjøre meg kjent med Eliassons arbeid, så jeg bilder av den massive varmt glødende kunstige solnedgangen i Turbinhallen på Tate Modern.

Det stedsspesifikke verket *The Weather Project* som ser ut som en stor glødende solnedgang, ble konstruert av en semisirkulær skjerm, en mengde lyskastere, kunstig tåke og speil. Taket i Turbinhallen ble dekket med speilflater som reflekterte en optisk dobling av gulvflaten i hallen og menneskene som var tilstede. På grunn av de store avstandene i

hallen, produserte speilbildet i taket nærmest et oversiktsbilde over gulyplanet. Det levende bildet der oppe ble en synliggjøring av formasjonene folkemengden tok i konteksten av denne spesielle, men også veldig grunnleggende sosiale og sensoriske situasjonen.^{xxi}

Fotografier av verket kommuniserer på et subtilt vis noe grunnleggende om menneskers relasjon til omgivelsenes materialitet og sosial dramaturgi. Det sier noe grunnleggende om menneskets fysikalitet. Bildene av menneskene som ligger på gulvet under den glødende solen, i det som ser ut som en evighet, har svidd seg fast som taktile spor i minnet mitt. På tross av at jeg aldri var tilstede i installasjonen, er det ingen andre verk jeg har en så fysisk hukommelse av som *The Weather Project*.

9]

Det har alltid mer i seg synes jeg, å se til billedkunst når jeg skal arbeide med lyd, til musikk når jeg arbeider med dramaturgi, til natur når jeg arbeider med billedkunst. Jeg er mest opptatt av materialitet, jeg ser ikke på lyd som annerledes enn et stykke jern, jern som annerledes enn lys, lys som annerledes enn rom.

Jeg arbeider som en ingeniør, jeg liker gode reisverk. Over et godt reisverk kan noe flyte lett som om det var vektløst. Med et godt reisverk kan noe stort og massivt legge seg lett på netthinnen vår som om det stryker underbevisstheten som et stykke fløyel. Jeg forsøker helst å bygge en struktur, slik at jeg kan synliggjøre materialet med stor M.

10]

På Phaidons hjemmeside finner jeg et kort intervju med kunstneren Carl Andre i forbindelse med utgivelsen *Carl Andre - Things in Their Elements*.^{xxii} Jeg føler slektskap til Andres tanker om materialitet som kommer til syne i intervjuet.

Q: What's important to you as an artist?

Carl Andre: The attempt to create material conditions I have not experienced before. Matter mattering.

(...)

Q: Can you describe the importance of materials in feeding your inspiration for sculptures?

Carl Andre: My sculptures are specimens of matter.^{xxiii}

Slik jeg forstår Carl Andre og minimalismens hovedtrekk, er den orientert rundt det fenomenologiske aspektet ved materialet der materialets funksjon, eller affekt på mennesket står i fokus.^{xxiv} På syttitallet arbeidet også kunstnerne i den japanske kunstretningen Mono-ha med minimalistisk materialorientert kunst. De forsøkte å ekstrahere en form for kunstnerisk uttrykk gjennom å direkte engasjere seg i persepsjon av materialet, materialets *væren* (ari-yō) og dets relasjoner.^{xxv} Denne sensitiviteten til materialet som *væren*, i kombinasjon med minimalistenes fenomenologiske orientering står i samsvar med min tilnærming til materialitet.

Minimalismen og Mono-ha har også i sin relasjon til rene materialer og eksisterende objekter arbeidet med en agenda om å flytte fokuset vekk fra den skapende kunstneren og

over på henholdsvis persepsjonen og materialet i seg selv. Dette forsøket på å trekke seg tilbake fra verket som kunster for å la materialitet og persepsjon stå i fokus, knytter jeg meg også sterkt til i mitt arbeid. Særlig kommer det til syne i utformingen av bevegelsesrom og visningsdramaturgi, og gjennom bruk av samhandlende elementer og aleatoriske komposisjoner.^{xxvi}

Mine kunstneriske arbeid er forsøk på å fasilitere for situasjoner, eller de er ulike *sensorium* dersom vi bruker Jones begrep, som i likhet med Eliassons *Weather Project* kan berøre noe grunnleggende om menneskers relasjon til omgivelsene. Videre ønsker de å berøre områder der rekonfigurasjoner av oss og våre omgivelers autonomi kan oppstå.

Tid og sannhet

1]

Jeg sitter i Oslo konserthus og venter på at Janine Jansen og Oslo Filharmonien skal begynne å spille *Tsjajkovskijs fiolinkonsert i D-dur, Opus 35*. Jansen legger buen på strengen. Det er som om det går et kollektivt sukk gjennom publikum, etter bare fire sekunder er vi tre som strigråter bortover raden.

Løpene bølger seg av gårde som lette bekker som hiver seg nedover fjellskrenten, med en hastighet som bare en teknisk virtuos kan beherske. Men samtidig er hun der, lenge, i hver eneste tone, med hele kroppen, med hele sin livsvisdom og klang. Hun spiller i to tider samtidig! Det er alkymi, tidstrylling.

Verden stopper opp, og det er noe med en universal størrelse som jeg får fliken av i et sekund.

Jeg skriver et mentalt notat – *finn fyllden i tiden, gro, repeter*.

2]

Jeg tenker på Karen Barad, og hvordan hun beskriver tid som en konstant dialog mellom fortid, nåtid og fremtid, ikke som isolert fenomen, men som utfoldelse av rom, tid og materie.

Past, present and future, not in the relation of linear unfolding, but threaded through one another in a nonlinear end folding of space time mattering.^{xxvii}

3]

Med Barad i minnet, tenker jeg at jeg er summen av mine erfaringer, alltid i kalibrasjon med situasjonen her og nå og med en fremtid formet av det som skjer i nået. Jeg er også en del av en større konfigurasjon av tid, materie og rom.

Jeg er interessert i *erfaringen* i seg selv, hva er en erfaring?

4]

I boken *Poetisk Partitur*^{xxviii}, skriver Janne-Camilla Lyster om virkelighet. Hun beskriver et dobbelteksponert fotografi med tittelen *Postcard Self Portrait, Black Mountain (I)* som er laget av Robert Rauschenberg i 1952. Bildet viser et kirsebærtre og en ung mann, det er dobbelteksponert slik at kirsebærtreet blomstrer gjennom den unge mannen. Lyster skriver:

Bildet lar seeren oppleve verden som om tid og sted ikke representerer noen avstand, det ligner et menneskes sinn, alle øyeblikkene som kan legges mot hverandre, oppå hverandre, delvis gjennomskinnelige. Slik former vi verden gjennom oss selv; i tankene, i minnene. Og slik former verden oss. Hvert øyeblikk lekker over i andre øyeblikk, stråler inn i et annet øyeblikks skygge.^{xxix}

5]

Vi lytter alle med hver vår tid, de ulike sanseintrykkene legger seg over hverandre som dobbelteksponerte bilder, som sedimenterte erfaringer, som årringer. Sant og usant blander seg internt mellom lagene. Hva er hildringer, hva er hendelser og hva er historier? Alt jeg erfarer siles gjennom meg som sanseapparat og fortolker, sant og usant legger seg lagvis i mitt erfaringsgrunnlag. Caroline A. Jones skriver i boken *Sensorium*:

Our bodies do not allow us to «escape» from technological mediation – they are themselves mediating apparatuses, without which there can be no knowledge of the world.^{xxx}

6]

I en mailutveksling mellom meg og veileder Trond Lossius, beskriver han sin opplevelse av verket *Resonans* på Henie Onstad Kunstsenter i 2019:

Refleksjonene av lys på gulvet fra kobberplatene minnet om de siste solstrålene før solen går ned. Det var noe veldig fint med hvordan de skalv i rommet, og hvordan de peker mot en annen og parallell situasjon på en annen tid av dagen enn den faktiske i rommet (opplevelsen av solstråler inn vindu som ikke fantes, opplevelse av solnedgang midt på dagen).^{xxxi}

7]

Kan erfaringen av å oppleve en salgs *usann* fysisk erfaring, gjøre at vi aner et slags omriss av hva erfaring kan være isolert sett, og hvordan det ulenkkelig knytter seg til materien og tidens sirkulære natur?

Perhaps the neural mechanism for reasoning about the tangible and reasoning about the intangible are similar. Perhaps the brain's systems for thinking about space are also the brain's systems for simply *thinking*.^{xxxii} (Jennifer M. Groh.)

Sirkulær / Singulær

1]

Katrine Køster Holst snakker om mineraler og naturfenomener.^{xxxiii} Hun er glødende engasjert, det skjer en sammensmeltning – jeg er interessert i mineraler jeg også, men det er i møtet med Køster Holsts fortelling at mineralene folder seg ut, blir til et helt område som rommer så mye mer. Jeg tror nesten, når jeg tenker meg om, at for meg ligger fortellingen plassert i hurtigheten av talen, det ligger i hvor brennende engasjert hun er, ordene kommer nesten samtidig ut i dobbel tale.

Når jeg senere ser Køster Holts kunstneriske arbeider, så ser jeg den samme fortellingen formidlet, bare i leire og glasur fremfor ord,

og i materialene er det derimot plass til formidling på flere nivåer samtidig, ordene blir ikke doble, det er lag på lag av leire, av tid og prosess. Disse arbeidene snakker til noe helt grunnleggende i meg, det har med kroppen å gjøre og det har med forståelsen min om å være et menneske å gjøre. Jeg vet ikke akkurat hvordan, men disse arbeidene utvider forståelsen min med noe som er veldig viktig.

Kanskje er min forståelse av Køster Holsts samtidighet bare min fortolkning. Men slike fortolkninger er nettopp det som blir med meg inn i arbeidet, fordi det synliggjør noe jeg ikke ennå har klart å definere i mitt eget

arbeid. I dette tilfellet; hvordan jeg i et rom kan samle all min materialitet i en sirkulær form, uten start og slutt, men samtidig holde det så minimalt at alt er tilgjengelig og oversiktlig på en gang.

2]

Når jeg arbeider i atelieret er arbeidet sirkulært. Etter å ha tegnet opp et omriss, bygger jeg ikke ut, jeg fyldiggjør, sedimenterer, legger til lag med informasjon og egenskaper i en allerede opptegnet omkrets. Slik arbeider jeg også med dramaturgien i arbeidene, de er sirkulære i rom, tid, kropp og materialitet.

The performance may start at any point of the perimeter no matter clockwise or counterclockwise. ^{xxxiv}

(Toru Takemitsu)

3]

Hvis vi tegner opp gulvplanet til installasjonen *Resonans* som jeg viste på Henie Onstad Kunstsenter under Ultimafestivalen i 2019, ^{xxxv} minner det nesten om det grafiske partituret *Corona for Pianists* (1962) av Toru Takemitsu:

Installasjonens omkrets tegner opp en permeabel membran i gulvplanet som menneskene i rommet beveger seg inn i, gjennom og på utsiden av. Strengesøylene danner videre en kileformet form, som strekker seg fra midten av rommet videre bakover og ut av sirkelen. Menneskene som er i rommet, uavhengig om de er publikum eller aktører, bestemmer videre med sin tilstedeværelse og bevegelsesmønster hvilke lydbølger som iverksettes i rommet gjennom et sensorkontrollert oppsett. Menneskene fungerer også som resonerende materiale, der de står i veien for og

absorberer lydbølgene, og slik endrer lydets retning og styrke.

Tegner vi inn installasjonens grunnplan, menneskenes bevegelsesmønster, lydbølgene og deres endring over tid i gulvplanet, kan vi tydelig se at notasjonen begynner å ligne et grafisk partitur. Gulvplanet spiller rollen som partitur over hendelsen, der tid, handling, fysikk og instrumentering skriver seg inn som komposisjon.

4]

Sirkulær samtidighet må ikke forveksles med sammensmelting eller abstraksjon. I det sirkulære arbeider jeg aktivt med spalting, isolering og distribusjon. Det partikulære er mer enn nok abstrakt. Først når jeg legger inn separasjon mellom hver del, finner verket sin helhet der hver bestanddel kommer til syne i sin elementære form (ari-yō).

5]

Jeg går omveier en hel uke
Leter etter mening i disse lommene av tid

6]

Jeg lukker døren bak meg
Lukker ute alt som forstyrrer
alt som agiterer, leder
Her inne er det som er igjen
lyset som treffer støvet
er det som er.
Her er jeg i ro
Her er det rom for andre retninger
enn de som repeteres der ute.

7]

Vi er i denne verden sammen, men opplevelsen av det legger seg like vel alltid separat i oss. Ved å ta tak i erfaringer, spalte, separere og synliggjøre dem som singulære elementer, forsøker jeg å synliggjøre aspekter ved det å være i live som vi bærer alene, men likevel deler. Jeg fordeler ressursene, de ulike funksjonene og behovene utover de tilgjengelige mediene. Det er nærmest som å brette et musikkprosjekt opp i opptaksspor.

Selv om arbeidene fremstår som helhetlige, er de nærmest laget som en negasjon mot det overensstemmende. Nettopp fordi de spalter opp og betoner bestanddelene uten å summere opp *hvordan det skal fortolkes*. De partikulære bestanddelene kaster flyktige blaff av lys på noe allmenngyldig som ikke lar seg fange i et fokusert bilde.

8]

Der bølgene skyller opp på land ligger det igjen en fin rand av sand, litt grovere i kornet enn sanden som danner hovedbestanddelen av stranden. En svak tegning av mørkt mot det lyse, en fin grense, som små myke hår som blir mørkere rett ved tinningen. Det er datteren min som gjør meg oppmerksom på dette, jeg så etter den fine ensartede sanden, idéen, hun ser det spesifikke.

Jeg sanker disse fine intimgrenesene mellom vann og land. Blander dem i støpen.

9]

En dør står på gløtt, solen står skrått inn i rommet, et støvkorn svever gjennom lyset. Dette sekundet må aldri ta slutt, det er som tiden min er synkron med støvkornets reise.

Ansamling

1]

Jeg vil være ett med fysikken, bli ført bort, holdt, være et sted der tiden ikke er tid, tiden er fysikk, fysikk som bølger igjennom kroppen som elektrisitet, som sensasjoner, som overtoner, som endorfiner, som matematikk. Jeg ønsker å komme helt nær lyden, la den omslutte meg som en stor kropp som lukker seg rundt meg, hvile ryggstølen inntil selve vibrasjonen i materialet.

Men der ligger også paradokset, i det jeg berører vibrasjonen, stopper den eller finner nye veier, den konkrete hånda som ville holde, dempet det som sitret.

2]

Jeg vil lytte med hele meg, lytte med ørene, lytte med øynene, lytte med kroppen, lytte med intellektet.

Evner vi å lytte intellektuelt? Er det mulig å lytte intellektuelt til mikroskopiske endringer slik som krusninger på havoverflaten?

Kan intellektet være, som haren værer mot vinden? Evner vi å sette intellektet i en værende posisjon? Evner vi å søke uten å lande?

3]

Når jeg lytter til et rom, ligger det en del potensialer i rommet. Egenskaper som er fremtredende eller som byr på en historie om en spesifikk rytmikk.

To motstående vinduer med en liten forskyving, gjør noe med meg fysisk og mentalt. Det er som om jeg kjenner det å titte rundt hjørnet på kroppen. Ryggen blir skjev, venstre øre gjør seg større for å høre hva som skjer der borte i det asymmetriske.

4]

I tekstsamlingen *Sounding the Margins* benytter Pauline Oliveros begrepet *sonosphere* som hun videre definerer som den samlede summen av Jordens soniske aktivitet.^{xxxvi} I teksten *Improvisation in the Sonosphere* skriver hun

Humans sense the sonosphere according to the bandwidth, resonant frequencies, and mechanics of the ear, skin, bones, meridians, fluids, and other organs and tissues of the body, which are coupled to the Earth and its many layers – from the core out to the magnetic fields. All cells and molecules of the Earth and body vibrate, and these vibrations are transmitted through this complex network to the auditory cortex and nervous system, where they become sound.^{xxxvii}

Pauline Oliveros diskuterer også hvordan vi kan lytte på ulike vis: Med *primær lytting*, en slags umiddelbar relasjon til omgivelsene fra fødselen av som fortsetter å folde seg ut gjennom livet. Med *sekundær lytting* som er knyttet til minne. Med *fokusert lytting* som er knyttet til kommunikasjon og læring, og med *global lytting* som beskriver en form for lytting der vi er åpne for et felt av udistensierte varierende lyder.^{xxxviii}

Denne synliggjøringen av alle de ulike modusene vi lytter i, og den varierende graden av bevissthet i vekslingen mellom dem opplever jeg at er overførbar til hele sanseapparatet. De ulike modusene kan også beskrive hvordan vi ser, føler, smaker, lukter. Det kan også beskrive hvordan vi registrerer omgivelser og hendelser og hvordan erfaringene lagres i oss som minner: Som lag av persepsjon

som vi aktivt kan hente fram og se på fra disse ulike perspektivene.

Oliveros trekker også linjer mellom tid, lytting og forholdningssett som aktivt endrende, på en måte som gir gjenklang i minnet om fremtiden.

I remind myself to listen so that I may be here now even though now has already gone.^{xxxix}

5]

Jeg driver med lyttetrening, dybdesøk, ekkolodd i alle retninger.

Av og til blir jeg semipermeabel. Jeg erfarer gjennom en innblandet persepsjon, inngår i symbiose med omgivelsene, ingen ting er bare seg selv, men en sammenflettet helhet.

Hva er ansamlingen *jeg*? I noen situasjoner inkluderer det også rommet, de andre som er tilstede. Inkluderer det også tiden?

Erfaringene brenner seg fast på kroppens netthinne. De blir fysiske avtrykk i minnet. Omgivelsene og jeg gjennomgår omformende endringer underveis i utvekslingen, setter spor over tid. Som sedimenterte hendelser.

6]

Jeg går inn i en dyp grønn skog. Det lukter fukt, jord, røtter, mose, sten, jern. Her lever mye, her lever mange.

Viljen til liv har tusen års perspektiv. Jeg kjenner rhizomene under jorden, de enser ikke mine bevegelser, jeg er temporær, jeg er et sekund. Det skremmer meg intellektuelt, men gjør kroppen min rolig (eller er det motsatt?), minner om tilhørighet. Vi to, kroppen og tanken er en del av denne viljen, alle de tempi som sammen utgjør partituret tid.

7]

**Matter has immanent powers
of morphogenesis.^{xl}**

(Manuel DeLanda)

8]

I 2008 jobbet jeg som tilsynskvinne på Lomseggen. Jeg var fem uker alene i fjellet, bortsett fra en ukentlig tur ned til dalen for å hente proviant. Stien opp på fjellet var steil, så der oppe var det ingen andre.

Når jeg tenker tilbake føles landskapet nesten arrangert. I rota på Lomseggen lå det en liten jakthytte, der hang jeg opp ei spekeskinke som varte ut sommeren, kokte poteter til middag hver dag. Hytta dekket det mest grunnleggende, her var det en brisk, ei kokeplate på gass, en vedovn og ei lita leselampe på solcellepanel som jeg kunne få en halvtime lys fra hver kveld. Fra hytta så jeg opp på den sylskarpe eggen, og rett ned i et juv. Langt der nede lå Lom sentrum og glitret med tente lys i stuene om kvelden. Mot høsten begynte juvet å oppføre seg som en heksegryte,

hver morgen veltet tåka opp fra juvet og gjorde fjellet ufremkommelig.

Som tilsynsvakt er jobben å gå daglige ruter i fjellet og følge med på dyrene som beiter fritt og se etter eventuelle kadaver. Jerven holder seg på avstand når den lukter menneskelig nærhet, og rapporterte kadaver gir bonden fellingstillatelse og kompensasjon for tapt sau. Rutene er lange, men fjellet er delt i to, jeg dekket den ene siden, og en erfaren tilsynsmann som het Tom dekket den andre delen. Jeg hadde en telefon som jeg sparte strømmen på til den eneste daglige kontakten med et annet menneske – en SMS mellom meg og Thom for å forsikre oss om at den andre hadde kommet seg trygt hjem etter dagens runde.

Etter fem uker, nærmest uten å se meg selv, eller å se meg selv i et annet menneskes blikk, oppdaget jeg at jeg hadde omorganisert min egen oppfattelse av selvet. Jeg var ikke først og fremst ansikt, øyne, tale. Jeg var først og fremst føtter som gikk, hender som grep og sult som måtte mettes. Denne nye kalibreringen var overraskende, føttene som gikk, hendene som grep, tørsten og sulten kunne mye som ansikt, øyne og tale ikke hadde husket på en stund. Og føttene som gikk, hendene som grep, tørsten og sulten hadde også en egen vilje som godt kunne skremme ansikt, øyne og tale.

9]

Kalibrerer vi oss til omgivelsene, er jeg meg, eller er jeg en samling av kvaliteter?

Jeg kan holde en sten, og kjenne at jeg blir litt sten og stenen blir meg – det samme skjer i økologiske, sosiale strukturer, politiske strukturer, økonomiske strukturer, arkitektoniske strukturer – de former meg, jeg blir en del av dem og de blir en del av meg.

10]

Tim Ingold berører dette området i boken *Lines*. Jeg forstår Ingolds bruk av begrepet *linje* som et bilde på hvordan man kan lese verden som sammenvevinger av materie, avstand, tid og sosiale entiteter. I forordet som Ingold skrev til en ny utgivelse av boken i 2016, stiller han et svært interessant spørsmål i en linje som går fra soppens natur, gjennom definisjonen av en organisme, til mennesket som individ og videre ut mot sosiale strukturer. Først beskriver han soppens natur som uten en definert innside eller utside, som del av et nettverk som samhandler med omgivelsene uten en definert eksakt ytre grense, som en gjenstand utelukkende bestående av fibre eller linjer.^{xli} Videre spør han retorisk hvilke implikasjoner det ville ha for biologi som fagfelt om sopp hadde vært mal for hvordan vi forstår en

organisme. Fra det trekker han linjen videre til det samfunnsvitenskaplige:

And so, too, would the science of society be different, were every person to be considered – like the mycelium – as a thing of lines, and the social as the domain of their entanglement?^{xlii}

Jeg tenker tilbake på det Barad sier om tiden^{xliii}, og tenker at tiden kanskje også er slik – uten en definert utside eller innside, som del av et nettverk som samhandler med omgivelsene uten en definert eksakt ytre grense. Tiden i meg og i det som omgir meg kalibreres sammen med fortid, fremtid og samtid.

11]

I masteroppgaven *Konfetti og krystaller, en nymaterialistisk undersøkelse av kunst som kunnskapsproduksjon* benytter Stephanie S. Sundby nymaterialistisk teori for å foreta en analyse av danseforestillingen *The Artificial Nature Project* (2012) av Mette Ingvarsten og installasjonen *Seizure* (2008) av Roger Hiorns. Jeg skal ikke gå i dybden av verken de kunstneriske arbeidene eller masteroppgaven, men i sine analyser benytter Sundby to nymaterialistiske begrep som også kan være nyttige verktøy i forståelsen av hvordan jeg relaterer til det performative i mine kunstneriske arbeider.

I avsnittet *Materiell performativitet* gjør Sundby rede for hvordan nymaterialismen anser materien som aktiv i seg selv, ikke bare i kontekst til subjektet, men som en selvstendig og aktiv agent. Hun viser til

hvordan nymaterialistisk teori forlater en tradisjonell dikotomi mellom «natur og kultur, sinn og kropp, menneske og ikke-menneske»^{xliv} til fordel for idéen om at all materie er «iboende handlende, transformativt og selvproduserende».^{xliv} Hun viser også til Bruno Latours aktør-nettverksteori der verden er grunnleggende relasjonell og «alle entiteters egenskaper og former utgjør resultat av deres relasjon til andre entiteter».^{xlvi} Med en slik *materiell performativitet* som grunnlag, ser Sundby videre på den dramaturgiske modellen i *The Artificial Nature Project* av Ingvarsten.

The Artificial Nature Project er et dansekunstnerisk verk som bruker konfetti, branntepper, vindmaskiner, dansere, lyd og lys til å skape bevegelige former av porøse og nonfigurative

skulpturer. Disse fremkalles i det relasjonelle forholdet mellom menneske og materiale på scenen, som videre skaper assosiasjoner til vær- og naturformasjoner.^{xlvi}

Sundby beskriver hvordan danserne virker på materialet og materialet virker på danserne i endeløse utfoldelser som er iboende i forestillingens materialitet. Noe som igjen skaper en kontinuerlig bevegelse uten begynnelse eller slutt.^{xlvi} Videre viser Sundby til Gerko Egerts anmeldelse av forestillingen i *The Drama Review Vol. 60* med tittelen *Choreographing the Weather – Weathering Choreography*. Ved å benytte seg av Ingolds teori om vær-verdener, definerer Egert koreografien i *The artificial Nature Project* som *vær-koreografi*. Sundby beskriver hvordan Egerts beskriver hvordan Ingvarsten

har ringet rundt en «ansamling av krefter»^{xlix} der koreografien «verken er drevet av danserne eller scenerommets fysiske objekter, men derimot er drevet av en sammenflettet utfoldelsesprosess mellom de ulike hendelsene»^l Dette er en tanke vi ser slektskap til i Sundbys sitat av Hiorn, der han beskriver sitt arbeid med installasjonen *Seizure* som å

«sette sammen en grunnleggende struktur som av seg selv kunne vokse til å bli en uventet *annen*»^{li}

I relasjon til installasjons-formatet og materialets iboende dramaturgi, viser Sundby igjen til Ingolds teori om værverdener. Hun viser til hvordan alt i et værsystem er materielle prosesser som utfolder seg over tid. For å utdype trekker hun opp et eksempel der en sten eroderer over tusen år og blir til sand.

Begrepene *materiell performativitet* og *værkoreografi* er gode nøkler for å forstå dramaturgiske aspekt ved mine kunstneriske arbeider. I mine verk ligger den dramatiske hendelsen nettopp i den samlede utfoldelsesprosessen mellom de ulike aktørene i en ansamling, «i en *kontinuerlig bevegelse uten begynnelse eller slutt*».^{lii} Det er i sammenflettingen mellom materiale og rom, sinn og kropp, luft, lys, lyd, tid, energi, persepsjon, handling, sosiale relasjoner, videre i minnet og hvordan erfaringene sedimenterer seg i oss, at dramaturgien ligger. Jeg ser også på mine kunstneriske arbeider som ansamlinger eller som sammensetninger av struktur «*som av seg selv kan vokse og bli en annen*».^{liii}

I mine arbeider ligger dette *andre* delvis plassert i det materielle, slik vi for eksempel kan se i verket *Resonans* der publikums bevegelser bestemmer den musikalske prog-

resjonen i en aleatorisk komposisjon.^{liv} Delvis ligger det plassert i den sensoriske fortolkningen av omgivelsen, som i verket *Interferens* der publikums plassering i rommet avgjør hvilke interfererende samklanger som oppstår i den individuelle lyttingen.^{lv} Og delvis ligger dette *andre* plassert i fortolkningsrommet (eller erfaringsrommet som jeg heller vil omtale det som) fordi strukturen eller ansamlingen ringer rundt erfaringen i seg selv, mens *hvordan* erfaringen legger seg til i publikummerens forståelse, er i seg selv en relasjonell utfoldelsesprosess mellom materie.

Listening to space changes space and changing space changes listening.^{lvi}

(Pauline Oliveros)

Avslutning

Underveis i forskningsprosjektet har jeg tenkt at *verket* – i mitt kunstneriske arbeid – plasserer seg i det individuelle erfaringsgrunnlaget hos publikum. Videre har jeg gradvis måtte spørre meg om hva som er et individ, både i relasjon til det sosiale og i forhold til materie og den sammensmeltede materielle relasjonen.

Hvis vi leser de kunstneriske arbeidene med nymaterialistiske briller, kan vi kanskje flytte verksplasseringen til den relasjonelle sammenflettingen som oppstår i visningssituasjonen. Med Pauline Oliveros sitater om lytting og minne i tankene kunne vi kanskje videre si at verket ligger plassert i det umiddelbare og det lagrede minnet av relasjonell sammenfletting. Og med Karen Barads definisjon av tid som «fortid, nåtid og fremtid, sydd sammen

i en nonlinear utfoldelse i tidrom og materialisering»^{lvii} som en tilføyelse til dette, kan kanskje verket beskrives som *en relasjonell sammenfletting som aktiv agent i tidens fire-dimensjonale minne?*

The awareness of the world and of one's complementary relations to the world are not separable.^{lviii}

(James J. Gibson)

I min kunstneriske forskningspraksis løper forståelsen fremfor ordene. Når jeg nå beskriver disse verkene, har det praktiske arbeidet med materialene allerede funnet nye veier og nye spørsmål de ønsker å tematisere. Å anse verkene som relative agenter i en flerdimensjonal tidsforståelse, gir meg en frihet til å forstå verkene i seg selv som

motvillige til kategorisering. Dersom verkene står som aktive relative agenter, vil de alltid kunne kalibreres opp mot det videre kunstneriske arbeidet som kommer til, og de vil i lys av kommende hendelser kunne forstås på en helt annen måte. Begrepene kommer til, ikke som en definisjon eller sementering av betydning, men som verktøy til i bruk i det videre arbeidet og som erfaringsverktøy i møtet med fremtidige hendelser. Et slikt minne håper jeg at arbeidene mine kan være, som aktivt kalibrerende materialitet i publikums erfaringsgrunnlag.

I samme åndedrett vil jeg understreke at et kunstnerisk arbeid ikke er en teori, og at en verkanalyse bare er et forsøk på å forstå, selv om analysen er foretatt av kunstneren selv.

Jeg er også i tvil om kunstneren kan, eller skal gå inn i denne type lesing av eget arbeid, uavhengig av om arbeidene blir til i ordinær kunstpraksis eller som del av kunstnerisk forskning. I dette forsøket på å beskrive arbeidene ligger det ingen metafysisk etikk, det ligger heller ingen romantisk idé om den kunstneriske skapelsesprosessen til grunn. Derimot er jeg sterkt overbevist om at det ligger parallelle språk eller muligheter for kommunikasjon tilgjengelig for oss, som ikke alle kan utredes til det fulle ved hjelp av ord.

Om arbeidene fortsatt kan defineres som scenografi, er ikke så viktig for meg. Scenografi er et svært åpent rom og favner bredt. Felles for scenografi er like vel sammensmelting mellom rom, materiale og aktør / betrakter, betoning av tid og drama-turgi, alle disse kvalitetene er iboende i mitt

arbeid. Tilgangen på verktøy i tiden vi lever i, gjør at de fleste kan beherske det mest grunnleggende i de ulike disiplinene, dette åpner opp for en utpreget tverrfaglighet. Jeg vil gå så langt som å påstå at samtiden oppløser gamle disipliner, grensene flyter over i informasjonens tidsalder. Jeg er opptatt av det anarkistiske aspektet ved det å oppheve grensene. Hvis jeg må velge disiplin, vil jeg velge nettopp det, at de er arbeider som forsøker å flyte mellom de ulike kategoriene. Jeg vil ikke at arbeidene skal avgrenses til et kunstnerisk felt, jeg vil at de skal tilhøre alle. De forsøker å slippe fri fra kategorisering for å gi den som ser arbeidet makten til å definere hva det er. Om det anarkistiske ved prosjektet lykkes litt eller helt er ikke så viktig. Forsøket er viktig. Slik som alle forsøkene i atelieret til slutt leder frem mot noe nytt, tror jeg kunstens rolle er å være en mengde forsøk på å peke mot noe

vi ennå ikke helt vet hva er. Den virkelige bevegelsen plasserer seg kanskje i mulighetsrommet som den totale summen av samtidens kunstneriske forsøk ringer rundt.

Det er i avvikene at arbeidet har generert mest. Jeg har tviholdt på tvil, en kime av motstand, fluktruter ut av det redelige som nyttige diskusjonspartnere gjennom prosjektet. Det har gjort at jeg gjennom hele prosessen har reforhandlet grensene mellom verk, teori, metode og det levde liv. Det har vært ytterst viktig for meg å ikke instrumentalisere de kunstneriske arbeidene mot forsknings-spørsmålene, heller ikke identifisere meg med en spesifikk kunstnerisk genre eller teori. Arbeidet i atelieret måtte kunne bevege seg fritt gjennom ulike teorier, som var det permeable membraner rundt hver tekst og hvert arbeid. Jeg ser på det praktiske kunstneriske arbeidet og refleksjonsdelen som to

materialer i dialektikk som totalt utgjør en undersøkelse av et område. Arbeidene er ikke svar på refleksjonen, refleksjonen ikke spørsmål eller svar utledet fra arbeidene. De er aktive undersøkelser i ulike medier som leier hverandre gjennom et forskningsforløp. Jeg liker tanken på at disse ulike delene går i søkekjede gjennom en åker ved navn «forskningsprosjektet».

Ved oppstart hadde prosjektet tittelen *Instrumentell scenografi*, senere endret jeg den til *Responsivt rom – en lytting inn i materialitet*. I begge tilfeller var navnet ment som en beskrivelse av det kunstneriske uttrykket jeg søkte mot. Men gjennom forskningen har det vist seg at de kunstneriske arbeidene selv er forskningsspørsmål, de løper videre, fremfor meg, og tittelen henger drassende etter om man leser det som tittelen på det kunstneriske virket. Derimot,

dersom jeg leser tittelen fra en annen vinkel, kan det beskrive *forskningens rom*. Et rom som er responsivt mellom praktisk arbeid, teori og levd liv. En omkransing der ideer, materialer og praksis resonerer frem og tilbake, interfererer, tar nye former.

Når jeg ser på et materiale vet jeg – etter et liv med materialer – sann omtrentlig hvilken temperatur det har, hvor tungt det er, om det kan henges, eller om det må bygges en sokkel, om det er gjennomgående eller om den bare griper rundt noe, om det kan holdes fast med forsiktighet, om det har massiv tyngde. Jeg vet om materialet trekker til seg fukt, lakk, pigmenter. Om pigmentene vil trekke utover i fibrene som om det var en slags lineær akvarell, eller om de vil holde seg i formen jeg maler, om pigmentene må løses i olje eller vann. Og så vet jeg hvordan det høres ut, lukter, hvordan det føles mot

hånden, og det overrasker meg, men jeg vet hvordan materialene smaker. Det tiltrekker meg å jobbe på tvers av disse egenskapene, jeg ønsker alltid å gjøre materialer som er tunge lette, harde myke, kalde varme. Det finnes en instinktiv reaksjon i oss alle når vi ser et materiale i en annen kalibrering enn vi er vant til – egenskapene vi tillegger materialet både oppheves og understrekes – ved å vise seg på en måte som avviker fra sin vante form, blir materialet på en måte enda mer seg selv for oss.

Det å bruke materialer som hovedsakelig benyttes i arkitektur, ingeniørkunst og representasjon i et uttrykk som peker mot oss mennesker som natur – i en struktur åpen for relasjonell utveksling mellom menneske og materie – synliggjør og bryter forsøksvis ned den mytiske maktposisjonen tilegnet materialene. Strukturene dekonstruerer forsøksvis

enkelte hierarkiske strukturer mellom materiale og menneske, og myndiggjør hver enkelt persons relasjonelle forhold til omgivelsene. Verkene er ikke direkte politiske, men dette bærer i seg et ønske om å skape en situasjon som myndiggjør publikum i kunsthendelsen, videre medfører det også et ønske om at denne opplevelsen av myndighet (og med det også ansvar) i relasjonell omgang med omgivelsene, kan legge seg som aktivt minne i publikums erfaringsgrunnlag. For å sitere Karen Barad:

To respond – to be responsible. To take responsibility for that which we inherit. For the entangled relationalities of inheritance that we are. To put oneself at risk. To recognize the dispersion of the self, the diffractions of being in time. To open oneself up to indeterminacy and moving towards what is to come.^{lix}

Jeg søker arbeider som er *som* instrument, som rommer instrumenters potensiale for rekonfigurering, rekontekstualisering, endring og ny interpretasjon. Det er viktig for meg at arbeidene mine rommer et åpent rom for den som skal oppleve dem, at arbeidet er en symbiose mellom materiale og betrakter. Og det er viktig for meg at denne erfaringen er preget av intimitet, tillit og åpne refleksjonsrom.

For å lytte, må vi la oss lede, vi må stille oss ydmyke. Like vel er vi ansvarlige i situasjonen, det er opp til oss hva vi tar med oss videre fra erfaringen, og vi kan avbryte når vi vil, lyttingen er helt og holdent vår. Jeg tror at det å lytte er det viktigste vi gjør, og jeg tror at når vi bruker denne evnen, er det mye annet av viktighet som følger.

Sluttnoter

ⁱ Oslo Byleksikon. «Svartdalen.» i *Oslo Byleksikon*. Hentet 20.juli 2020 fra <https://oslobyleksikon.no/index.php/Svartdalen>.

ⁱⁱ Kate Bush. *Aerial*. London: EMI, 2005. CD.

ⁱⁱⁱ Ordet *mulighetsrom* viser til Drude von der Fehrs bruk av begrepet i kapitlet «Begivenhetsfeltet» i boka *Den levende kroppen* av Drude von der Fehr (2016), 19-56.

^{iv} I arbeidet med å utarbeide Petríchor har jeg særlig sett til tekstene: *Closer / Närmare* (2010) av Caroline Slotte, *Koreografisk poesi* (2019) av Janne-Camilla Lyster, *Mineraler og naturfenomener – kunstneriske uttrykk gjennom regelbasert forskning* (2019) av Katrine Køster Holst og *Intuition: A Conversation* (2017) av Eddi De Wolf og Ludovica Lumer. Refleksjonen i disse tekstene har en form og et språk som jeg har funnet relevant og inspirerende i egen søken etter språk som ligger nært min kunstpraksis.

^v Drude von der Fehr. «Begivenhetsfeltet.» i *Den levende kroppen*. Mot en ny forståelse av menneske og natur, redigert av Drude von der Fehr (Oslo: Vidarforlaget, 2016), 19-56.

^{vi} Tim Ingold. *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. (Abingdon: Routledge, 2013), 110

^{vii} Eksposisjonen «Responsivt rom – en lytting inn i materialitet» er tilgjengelig på <https://www.researchcatalogue.net/shared/fcb12bd391300407a38f2644def95184>

viii Skrevet med etterklngen av diktene *Nærhet* og *Emblem* av Hans Børli i minnet, fra Hans Børli. *Vindharpe*. (Oslo: Aschehoug, 1974), 49 og Beathe Børli Karterud, red. *Hans Børli– Lys i vindall natt*, dikt i utvalg ved Beathe Børli Karterud, (Oslo: Aschehoug, 2008), 86

ix Parfrasert: Halvor Aarnes. «Lukten etter regn.» i *Store norske leksikon*. Sist endret 23.juni 2019. http://snl.no/lukten_etter_regn

x Parfrasert: Kristin Straumsheim Grønli. «Gravitasjon: Et eple falt i hodet på Newton.» Hentet 30.juli 2020 fra <https://forskning.no/fysikk-bakgrunn-forskningens-historie/bakgrunn-gravitasjon-et-eple-falt-i-hodet-pa-newton/1081366>

xi Tate Modern. «Mark Rothko.» Hentet 06.juli 2020 fra <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/in-the-studio/mark-rothko>. Det røde rommet på Tate Modern refererer til rom 10 i Studio på Tate Modern i London som i perioden 23.mai 2016 – 22.mars 2020 viser Mark Rothko kuratert av Helen Sainsbury. Her er en komplett serie på ni malerier av Rothko samlet i et rom med dunkel belysning. Maleriene er utført i dyp rødbrun og sort olje på lerret, Rothko så på maleriene som objekter for kontemplativ sansing.

xii Tone Hødnebo. *Mørkt Kvadrat*. (Oslo: Aventura Forlag, 1994), 19. Ordlyden i avsnittet peker mot et dikt fra samlingen *Mørkt kvadrat* av Tone Hødnebo: «*Det er ikke morgen, det er ikke kveld / det er ikke dag, det er ikke natt / det er ikke sommer det er ikke høst / det er ikke vinter og det er ikke vår, / men vinden blåser i trærne og trærne / lar seg rive med. Trærne lar seg rive med*»

xiii Opal Ltd. *Opal Information Number 5*. Essex: Opal Ltd, 1987. Hentet 29.juli 2020 fra https://www.moredarkthanshark.org/feature_opal_info_5-1987.html Sitatet av Peter Schmidt er hentet fra Brian Eno sin tekst på s 8.

^{xivxv} Eno, Brian. «8 days a week.» from Melody Maker, January 29, 1977. Hentet 20.juli 2020 fra <http://www.enoweb.co.uk/interviews/melma77b.html>
Sitat av Brian Eno hentet fra avsnittet *Wednesday*.

^{xv} Personlig kommunikasjon 23.05.2020 kl 12.00. Parafrasert kommentar av Ylve Thon i diskusjonsforumet *Ressursside for kunstnere* på Facebook.

^{xvi} Aslaug Nyrrnes. «Lighting from the side.» i *Sensous knowledge. Focus on artistic research and development. nr. 3.* (Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2006), 19

^{xvii} Foster et al., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism.* 2. Utgave. (London: Thames & Hudson, 2011), s 180. I arbeid med teknologisk kunst og industrielle materialer er det lett å integrere komponenter som assosieres med tidlig konstruktivisme. Konstruktivismen som oppsto i Russland rundt 1920, arbeidet med blant annet industrielle materialer, maskinelle funksjoner og med et syn på kunst som struktur for sosiale situasjoner. Det er mye i mitt arbeid som står i slektskap til konstruktivismen, men jeg opplever at visuelle referanser til retningens russiske opphav setter verket i en distansert relasjon til en samtidig betrakter fordi den byr på en spesifikk nostalgisk attraksjon til det maskinelle.

^{xviii} Jesmonite og Acrylic 1 er to relativt like tokomponent plastmaterialer som man kan støpe med.

^{xix} Caroline A Jones. «Introduction og the mediated sensorium.» i *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*, redigert av Caroline A. Jones, 1-49. (Cambridge: MIT Press, 2006), 8. Intern sluttnote i sitat: «Key work has been done, of course, as this book's bibliography and contributors show. Scholars particularly important to my own thinking are Jacques Attali, Constance Classen, Steven Connor, Alain Corbin, Jonathan Crary, and Sara Danius.».

^{xx} Jones, 2006, 8

^{xxi} Olafur Eliasson. «The weather project.» Hentet 07.juli 2020 fra <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

^{xxii} Alistair Rider. *Carl Andre. Things in Their Elements*. London: Phaidon Press Ltd, 2011.

^{xxiii} Phaidon. «What matters to the reclusive artist, Carl Andre.» Hentet 15.juni 2020 fra <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/may/18/what-matters-to-the-reclusive-artist-carl-andre/>

^{xxiv} Foster, et al. 2011, 536-539

^{xxv} Parafrasert: Nobuo Sekine. «Mono-ha». Hentet 01.juli 2020 fra <http://www.nobuosekine.com/mono-ha/>

^{xxvi} Min transkribering: Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies. «Feminist Theory Workshop Keynote - Karen Barad.» (Hentet 30.juli 2020 fra <https://www.youtube.com/watch?v=cS7szDFwXyg>), 17:19

^{xxvii} Janne-Camilla Lyster. «Koreografisk poesi.» Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo. (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2019), 137

^{xxviii} Lyster, 2019, 137

^{xxix} Jones, 2006, 2

^{xxx} Personlig kommunikasjon 26.09.2019, utdrag fra epost skrevet av veileder Trond Lossius.

^{xxxi} Jennifer M Groh. *Making Space – how the brain knows where things are.* (Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014), 5

^{xxxii} Katrine Køster Holst. «Mineraler og naturfenomener - kunstneriske uttrykk gjennom regelbasert forskning.» Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo, 2019. Hentet 20.juli 2020 fra <https://www.researchcatalogue.net/view/590895/628932>

^{xxxiii} Toru Takemitsu. «Corona for Pianist(s).» Grafisk partitur, Paris: Editions Salabert, 2016. Fremført første gang i 1962, opprinnelig utgitt i 1972.

^{xxxiv} Min oversettelse: Pauline Oliveros. *Sounding the Margins. Collected writings 1992-2009*. (Kingston: Deep Listening Publications, 2010), 177 og i sluttnote 1 på s 278

^{xxxv} Oliveros, 2010, 177

^{xxxvi} Oliveros, 2010, 248

^{xxxvii} Min transkribering: European Graduate School Video Lectures. «Manuel DeLanda - The Philosophy of Gilles Deleuze 5/5.» (Hentet 30.juli 2020 fra <https://www.youtube.com/watch?v=AEyEAJOHC5c>), 00:04

^{xxxviii} Parafrasert: Tim Ingold. «Preface to the Routledge Classics Edition.» i *Lines. A brief history* av Tim Ingold, xv-xviii. (Abingdon: Routledge Classics, 2016), xvi

^{xxxix} Ingold, 2016, xvi

^{xl} Min transkribering (Karen Barad): Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies, 17:19

^{xli} Sundby, Stephanie Serrano. «Konfetti og krystaller - en nymaterialistisk undersøkelse av kunst som kunnskapsproduksjon.» Mastergradsavhandling. Universitetet i Bergen, 2017. (Hentet 30.juli 2020 fra: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/16737/Konfetti-og-krystaller-En-nymaterialistisk-unders-kelse-av-kunst-som-kunnskapsproduksjon-.pdf>), s 13

^{xlii} Sundby, 2017, 13. Intern referanse i teksten: Diana Coole og Samantha Frost. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. (Durham: Duke University Press), 9

^{xliii} Sundby, 2017, 14. Intern referanse i teksten: Ilana Gershon. 2010 «Bruno Latour (1947 -)». *Academia* 21.05.2010 (Lest 29.februar 2016). (https://www.academia.edu/28978416/Bruno_Latour), 161

^{xliv} Sundby, 2017, 6

^{xl} Sundby 2017, 64

^{xlvi} Sundby, 2017, 63. Intern referanse i teksten: Gerko Egert. 2016. «Choreographing the Weather – Weathering Choreography». *The Drama Review* 60, (2): 68-82 (Henetet fra <https://muse-jhu-edu.pva.uib.no/article/619192>), 72

^{xlvii} Sundby, 2017, 64. Intern referanse i teksten: Gerko, 2016, 72

^{xlviii} Sundby, 2017, 79. Intern referanse i teksten (Sundby parafraserer en uttalelse av Hiorn): James Lingwood. 2008 «The Impregnation of an Object: Roger Hiorns in conversation with James Lingwood» *Artangel: Extraordinary Art, Unexpected Places*. Lest 21.mars 2016. <https://www.artangel.org.uk/seizure/the-impregnation-of-an-object/>.

^{xlix} Parafrasert: Sundby, 2017, 64

^l Sundby, 2017,179. Intern referanse i teksten: Sundby parafraserer Hiorn fra Lingwood, 2008

^{li} Oliveros, 2010, 165

^{lii} Min transkribering (Karen Barad): Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies, 17:19

^{liii} Gibson, James J. *The ecological approach to visual perception* (17th pr). Hove: Psychology Press, 2011.Sitatet er hentet fra avsnittet *The optical information for perceiving affordances*

^{liv} Min transkribering (Karen Barad): Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies, 57:58

Referanser

Aarnes, Halvor. «Lukten etter regn.» i *Store norske leksikon*. Sist endret 23.juni 2019. http://snl.no/lukten_etter_regn

Børli, Hans. *Vindharpe*. Oslo: Aschehoug, 1974.

Bush, Kate. u.d. *Aerial*. London: EMI, 2005. CD.

De Wolf, Eddi, og Ludovica Lumer. «Intuition: A Conversation.» I *Intuition*, redigert av Luc Derycke og Axel Vervoordt, 13-23. Gent: Axel & May Vervoordt Foundation and AsaMER, 2017.

Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies. «Feminist Theory Workshop Keynote - Karen Barad.» Hentet 30.juli 2020 fra <https://www.youtube.com/watch?v=cS7szDFwXyg>

Eno, Brian. «8 days a week.» from Melody Maker, January 29, 1977. Hentet 20.juli 2020 fra Enoweb <http://www.enoweb.co.uk/interviews/melma77b.html>

European Graduate School Video Lectures. «Manuel DeLanda - The Philosophy of Gilles Deleuze 5/5.» Hentet 30.juli 2020 fra <https://www.youtube.com/watch?v=AEyEAJOHC5c>

Fehr, Drude von der. «Begivenhetsfeltet.» i *Den levende kroppen*. Mot en ny forståelse av menneske og natur, redigert av Drude von der Fehr, 19 - 56. Oslo: Vidarforlaget, 2016.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, og David Joselit. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. 2. Utgave. London: Thames & Hudson, 2011.

Gibson, James J. *The ecological approach to visual perception* (17th pr). Hove: Psychology Press, 2011.

- Grønli, Kristin Straumsheim. «Gravitasjon: Et eple falt i hodet på Newton.» Hentet 30.juli 2020 fra <https://forskning.no/fysikk-bakgrunn-forskningens-historie/bakgrunn-gravitasjon-et-eple-falt-i-hodet-pa-newton/1081366>
- Groh, Jennifer M. *Making Space – how the brain knows where things are*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- Hødnebø, Tone. *Mørkt Kvadrat*. Oslo: Aventura Forlag, 1994.
- Ingold, Tim. *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. Abingdon: Routledge, 2013.
- Ingold, Tim. «Preface to the Routledge Classics Edition.» i *Lines. A brief history* av Tim Ingold, xv-xviii. Abingdon: Routledge Classics, 2016.
- Jones, Caroline A. «Introduction og the mediated sensorium.» i *Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art*, redigert av Caroline A. Jones, 1-49. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Karterud, Beathe Børli, red. *Hans Børli– Lys i vindall natt*, dikt i utvalg ved Beathe Børli Karterud, Oslo: Aschehoug, 2008.
- Køster Holst, Katrine. «Mineraler og naturfenomener - kunstneriske uttrykk gjennom regelbasert forskning.» Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo, 2019. Hentet 20.juli 2020 fra <https://www.researchcatalogue.net/view/590895/628932>
- Lyster, Janne-Camilla. «Koreografisk poesi.» Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2019.
- Nobuo Sekine. «Mono-ha». Hentet 01.juli 2020 fra <http://www.nobuosekine.com/mono-ha/>
- Nyrnes, Aslaug. «Lighting from the side.» i *Sensous knowledge. Focus on artistic research and development*. nr. 3. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2006.

Olafur Eliasson. «The weather project.» Hentet 07.juli 2020 fra <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

Oliveros, Pauline. *Sounding the Margins. Collected writings 1992-2009*. Kingston: Deep Listening Publications, 2010.

Opal Ltd. *Opal Information Number 5*. Essex: Opal Ltd, 1987. Hentet 29.juli 2020 fra https://www.moredarkthanshark.org/feature_opal_info_5-1987.html

Oslo Byleksikon. «Svartdalen.» i *Oslo Byleksikon*. Hentet 20.juli 2020 fra <https://oslobyleksikon.no/index.php/Svartdalen>.

Phaidon. «What matters to the reclusive artist, Carl Andre.» Hentet 15.juni 2020 fra <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/may/18/what-matters-to-the-reclusive-artist-carl-andre/>

Rider, Alistair. *Carl Andre. Things in Their Elements*. London: Phaidon Press Ltd, 2011.

Slotte, Caroline. «Closer / Närmare.» Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen, 2010. Hentet 01.juni 2020 fra <https://carolineslotte.com/texts/closernarmare/>

Sundby, Stephanie Serrano. «Konfetti og krystaller - en nymaterialistisk undersøkelse av kunst som kunnskapsproduksjon.» Mastergradsavhandling. Universitetet i Bergen, 2017. Hentet 30.juli 2020 fra: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/16737/Konfetti-og-krystaller-En-nymaterialistisk-unders-kelse-av-kunst-som-kunnskapsproduksjon-.pdf>

Takemitsu, Toru. «Corona for Pianist(s).» Grafisk partitur, Paris: Editions Salabert, 2016. Fremført første gang i 1962, opprinnelig utgitt i 1972.

Tate Modern. «Mark Rothko.» Hentet 06.juli 2020 fra <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/in-the-studio/mark-rothko>