

## mellomteltet

Kine Kvernbråten

Master i estetiske fag, studieretning Kunst i Samfunnet, Institutt for estetiske fag, Fakultet for teknologi, kunst og design, Storbyuniversitetet OsloMet, 2020





UGRESS, FRØ DEG.



## ABSTRACT

I happened to be living in a tent, simply in the lack of conventional living space. This initial experience of living in a tent in combination of proceeding life as usual provoked a distinct, yet ungraspable feeling of clarity in what used to be, but no longer felt like, reality. I started seeing myself as a researcher of this situation, balancing a continuous interchange between real life, reflective life, conceptual life and performed life. Whether this itself would make me an artist, a researcher or simply human, I could not be sure. Nevertheless, I believed this exploration and the material derived from it to have certain adoptability to a larger context, perhaps that of art and society, whatever art and society might consist of. Shortly after moving into a conventional household again I randomly came across the remains of a decomposed tent in the woods nearby. This tent had the very characteristics of my own tent and at the site were a variety of decayed objects and partly buried chattels. I regarded this residence as coherent of situational similarity to my own accommodation and chose to use this found material as a supplementary narrative in my research. The subject of interest was as of this moment my own experience combined with a reconstructing/deconstructing the experiences of this stranger. Our common *being* and *doing* were that of constant inbetweenness, what arose from this was an interest for the unreal, as *the unknown yet to be known as unknown*. As I would suggest such interest to be a primary source of artmaking, I saw this situational research as an artistic process led by performative and conceptual practice. By aesthetically contextualizing normative establishments from a position of inbetweenness, it could provide some potential ground for rearranging logic in our collectively opinioned everyday life. I see my research as picking up normative framings of the everyday and problematizing their tendency through a phenomenon of disenchantment in society and in the arts. Allowing an ontological uncertainty of the rational real and the irrational unreal to lead the research of phenomena, not opposing any of these logics, but creating a multi-conscious knowledge removed from loyalty within systems and replaced with a concept of becoming. This is instructed by a perspective of *post-phenomenological situationism*, which calls for an open empirical and theoretical distinction, not separating them but rather using them as producing each other mutually. My research is thus bound to a kind of liminal ground-zero in every layer of research, not only in its ontological, epistemological and methodical approach, but also in its discursive mediation. This point of view shares some qualities from avantgarde movements of the sixties, though I use this connection in the context of our present time. The mediation materializes content between lived experience, experiential art and experimental text, where different modes of sensory, emotional and intellectual legibility is made accessible as tools of scientific awareness, but also as traces of what could further be actively experienced and conceptualized.

# INNHOLDSFORTEGNELSE

FORORD

FORSKNINGSSPØRSMÅL

INTERESSEFELT

INTENSIV-ABDUKTIV KUNSTNERISK FORSKNING

ONTOLOGI

// HVA ER VIRKELIGHETEN OM DEN IKKE ER

EPISTEMOLOGI

// HVORDAN GJØRES (U)KJENT MED (U)VIRKELIGHETEN

METODE

// KONSEPTUALITET

// PERFORMATIVITET

// DEN PERFORMATIVE TEKSTEN

// LIMINALITET

## POST-FENOMENOLOGISK SITUASJONISME

KROPPER & FANTOMKROPPER //

BEVISSTHETSFELLESSKAP //

INTERMATERIALITET //

RELATIVE SPRÅK //

## ANALYTISK SYNTSE

SITUASJON //

HVERDAG //

KROPP //

ROM //

KOREOGRAFI //

LIMINALE HANDLINGSROM //

## FORTSETTELSER

ETTERORD

TAKK

LITTERATURLISTE

FIGURLISTE

## FORORD

På en hardstampet sti mellom krokete furutrær skimter du et nedtråkket gult tau. Du stanser, bøyer deg, og napper forsiktig i de sprikende taufibrene med pinsettgrep, som om du forventer av det å være en kort stump. Gjentatte napp i tauet. Du kan nå løsne pinsettgrepet og fortsette turen uten videre anstrengelser. La distraksjonen bli en smal parentes; du har fortsatt god tid til å rekke dine videre forpliktelser og fullføre dagens agenda. Eller, du kan

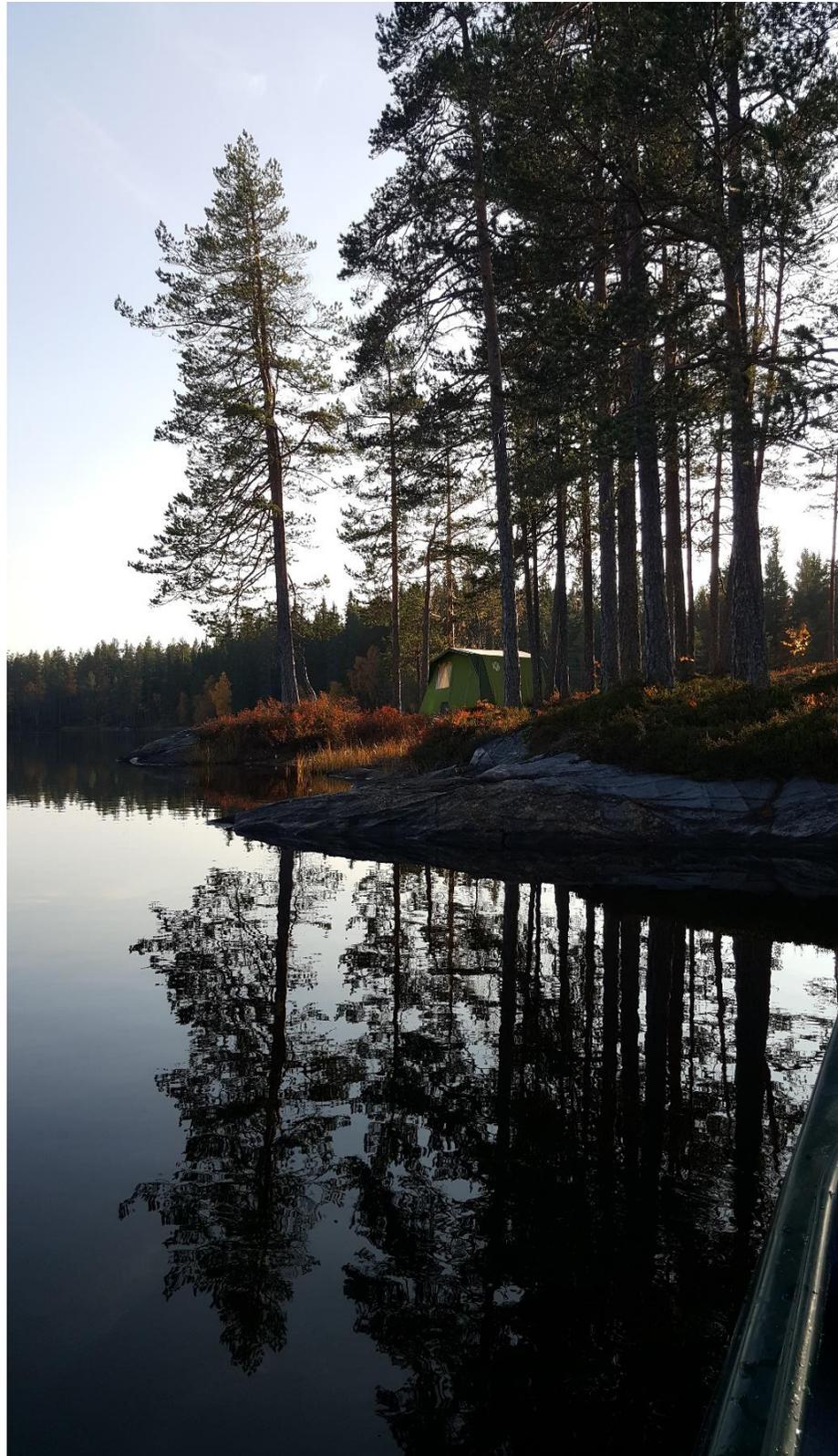
la deg fullstendig oppsluke av det gule tauets mysterium og dedikere all den tid det måtte ta å blottlegge dets helhet. Valget du fatter er kanskje en konsekvens av dine psykologiske, sosiokulturelle eller kontekstuelle posisjoner i tid og rom (hvor var du på vei og hvor kald du er på hendene). Det du velger avgjør i uansett fall hva som vil vise seg disponibelt for deg. Enten blir det nedtråkkede gule tauet et minne som etter hvert mister sin koloritt og betydning. Eller så stifter du nærmere bekjentskap med det, hvor enn stor eller liten oppdagelse det vil vise seg å være. Du setter sjøbein og drar i tauet som om du forsøker å imponere et publikum. I et plutselig rykk slipper den hardstampede skogbunnen sitt grep om tauet. Du faller bakover og dusjes med halvkomposterte barnåler, mose og små røtter som spruter opp fra jordbanen. Når du kommer deg på bena ser du at det slett ikke er snakk om en

enkel taulengde, men et stort nett av tauverk. Sammenfiltret i asymmetriske knutepunkter spriker det gule nettet i ulike retninger. Du gjør en arkitektonisk observasjon: i forhold til skogbunnens enorme overflate ville ett enkelt tau påvirket et beskjedent areal, og dermed krevd minimale krefter å nappe opp. Vekten av organisk materie som tauet måtte presses gjennom ville vært ubetydelig for din muskulære disposisjon. Den lineære strukturen i en enkel taulengde, fra start til slutt, med én definert retning, er enkel å håndtere. Men et nett av tauverk utgjør et stort samlet areal og bærer potensielt sett hele skogbunnen på sin rygg. Hvor stort er nettet? Hvor langt går det i ulike retninger? Hvor ender det? Behovet for oppklaring gjør det umulig å

motstå fristelsen til å fortsette. Mens du river opp stadig flere armer av det gule nettet, planlegger du den forestående pressede logistikken som vil oppstå. Dedikasjonen til det gule tauet vil komplisere gjennomføringen av agendaen for dagen. Med det gule tauet forsvinner imidlertid din vante prioriteringsevne og tidsperspektiv. I stedet overtar en ny tilstand av *noe*. Frigjort fra det som en gang var virkeligheten er du og tauet nå partnere i en ny verdensorden der betingelsene for begge handlingsrom er endret. Gradvis og stykkevis åpenbarer det seg nye taulengder i alle retninger. De møtes og

knytes ustanselig. De er gule, grønne, blå, røde og rosa. Sammenfiltrede, flettede, tovede tau. Det finnes ingen begynnelse eller slutt.

Tilværelsen slik du kjenner den er over.



## FORSKNINGSSPØRSMÅL

Hvordan kan en kunstnerisk undersøkelse av å bo i telt formulere liminale handlingsrom mellom estetikk og samfunn, og hvordan kan en slik undersøkelse materialiseres gjennom språk?

## INTERESSEFELT

Den femte dagen i mai, tjuetatten flyttet jeg i telt. Opplevelsen av å bo i telt og samtidig forholde meg til hverdagen som vanlig gav fornemmelsen av et distinkt, men ubegrepslig *noe* som serverte små øyeblikk av klarhet i det som var, men ikke lenger føltes som, virkeligheten. Forskningsspørsmålet oppsto fra denne initierende opplevelsen av å bo i telt. Situasjonen synliggjorde en normativ posisjon *mellom* innenfor og utenfor som nå var disponibel fra tersklens perspektiv. Jeg bodde sammenhengende i telt i fire måneder og deretter i to kortere sekvenser på henholdsvis én og to uker. Kort tid etter at jeg flyttet inn i et hus igjen, kom jeg tilfeldigvis over et forlatt og delvis kompostert telt i et skogholt like i nærheten av boligen. Min undersøkelse ser disse narrativene i sammenheng: min egen erfarte teltsituasjon og en rekonstruert/dekonstruert situasjon basert på *funnet materiale*; den fremmedes telt. Forskningsspørsmålets bruk av begrepet *liminale handlingsrom* kan kort oppsummeres som aktivitetsposisjoner eller tilstander som hverken er det ene eller det andre, men samtidig *både – og*, tilhørighet og distanse, med bevissthet i begge retninger. Det å bo i telt er et konseptuelt og performativt verktøy for å *formulere* dette liminale handlingsrommet. Begrepet å *formulere* peker i denne sammenheng ikke mot rekkefølger av ord, men mot sammensetning av kroppslig erfaring og refleksiv bevissthet. Denne logikken er også styrende for begrepet å *materialisere*, som betegner en formgivende eksperimentering med direkte og indirekte diskursiv formidling av kunstnerisk forskning. Dette er basert på en overbevisning om at kunstneriske prosesser kan håndtere flere lag av objektivitet og subjektivitet samtidig, en særegen produksjon av ontologiske rammer som potensielt kan være anvendelig også som medierende kvaliteter i en vitenskapelig avhandling. En slik tilnærming vil kunne formidle innhold i tråd med sitt opprinnelige rammeverk, hvilket i dette tilfellet innebærer å gjøre undersøkelsen eller fenomenet tilgjengelig *som erfaring* i avhandlingen. Materialiseringsbegrepet muliggjør bruken av relative språk, performativ tekstproduksjon og intermaterialitet som eksplisitte og implisitte verktøy for

en utvidet form for lesbarhet som presenterer innhold på ulike måter. Avhandlingens flerspråklighet utgjør til sammen en syntetisering av materiale som henviser mellom hverandre eller ut over seg selv, med åpne kunnskapsforbindelser mellom direkte og indirekte diskurs. Leseren posisjoneres dermed i en gjensidig medskapende relasjon til innholdet; det eksplisitte, direkte, synlige og kjente innholdet i sammenheng med det implisitte, indirekte, usynlige og ukjente innholdet.

## INTENSIV-ABDUKTIV KUNSTNERISK FORSKNING

Kunstnerisk forskningsmetode kan beskrives som '*disposing the spirit to Ideas*' (Schwab & Borgdorff, 2014, s.102). For Schwab og Borgdorff er denne forskeren en performativ initiativtaker som inntar og konstituerer ennå-ikke-kartlagte territorier. Forskeren veksler mellom organiserte, søkende, reflektsive, mobiliserende og skapende prosesser som resulterer i erfaringer som skaper nye narrativ og koblinger. Når erfaringene på en eller annen måte artikuleres og gjøres tilgjengelig for andre *posisjoneres* de som forskning. I forbindelse med denne tilgjengeliggjøringen oppstår det betimelige spørsmålet: består erfaringer av «[...] essentially non-conceptual, and hence non-discursive, content [...]»? Or is a smooth transition conceivable between pre-reflective forms of knowledge and experience and their linguistic-conceptual translation or conversion within the space of reasons?» (Schwab & Borgdorff, 2014, s.170). Schwab og Borgdorff anser kunstnerisk forskning for å være et egnet eksperimentelt laboratorium for nettopp kombinasjoner av prerefleksiv, kroppslig erfaring og språklig konseptualitet. Videre mener de at eksperimentene kan vise seg fordelaktig i begge retninger, altså både for kunst i seg og akademia i seg (Schwab & Borgdorff, 2014, s.170). Undersøkelsens epistemologi er en kombinasjon av estetisk fenomenologi, postantroposentrisme og situasjonisme, hvilket jeg har valgt å kalle *post-fenomenologisk situasjonisme*. Motivasjonen for sammensetningen svarer til forskningsspørsmålets interesse for mellomrom og danner grunnlag for å omgjøre grenser til passasjer og brudd til koblinger. Den epistemologiske teorien er valgt ut for å skape et spenn av ulike vinklinger som argumenterer rundt denne kjernen. Den fenomenologiske andelen er basert på Maurice Merleau-Ponty med enkelte supplementer fra Paul Crowther. Den postantroposentriske andelen er primært representert ved Gilles Deleuze i samarbeid med Félix Guattari, som støttende litteratur har jeg lest Rosi Braidotti (stikkord: transposisjonisme/feminisme) og David Harvey (stikkord: spatiotemporal utopisme), hvilket har påvirket min tolkning. Begrepet *situasjonisme* er forankret i avantgardistisk kunstnerisk praksis fra sekstitallet,

hovedsakelig basert på tekstmateriale fra og om Situasjonist-bevegelsen, Fluxus-bevegelsen, Asger Jorn, Guy Debord, Allan Kaprow og Josef Beuys. Fra trygg distanse i samtidsposisjon har jeg plassert dem i en samlebetegnelse som antagelig ingen av dem ville likt. Å koble dem sammen har allikevel vært naturlig ettersom deres praksis er situert i samme tidsrom og korrelerer med hverandre på flere sentrale punkter; mistillit til det etablerte i samfunnet, hverdagen og kunsten, fokus på situasjonsmetoder som kombinerer performativitet og konseptualitet. Rammeverket er supplert av teori fra Jacques Ranière og Paulo Freire. Som metodisk teori benyttes Henk Borgdorff, Norman Denzin og Richard Schechner, med innspill fra Pablo Helguera.

Forskningsspørsmålet undersøkes gjennom en intensiv-abduktiv metode som veksler mellom performativitet og konseptualitet. *Intensive* forskningsdesign er grunnleggende kvalitative og innebærer å avdekke flest mulige forhold ved et fenomen i ett eller noen få tilfeller (Jacobsen, 2005, s.85). Metoden etterstreber en helhetlig oversikt over et fenomen og fenomenets kontekstuelle forhold (Jacobsen, 2005, s.89). *Abduktiv* metode, i tråd med Mats Alvesson og Kaj Sköldbørgs definisjon, kan beskrives som vekslende mellom induktiv og deduktiv. Denne kombinasjonen kan utnytte kvaliteter både fra induktiv og deduktiv metode og samtidig unngå begrensningene som ligger i å forholde seg til *ett* metodisk startpunkt. Denne kombinasjonen tillater at undersøkelsen skifter mellom å benytte empirisk materiale som teoretisk bevis og å benytte teori som utgangspunkt for empirisk testing. Den abduktive tilnærmingen ligger tett opptil det epistemologiske subjekt-objekt-løse idealet i min undersøkelse, fordi den oppløser skillet mellom teori, empiri og «*the in-between level of empirically defined rules.*» (Alvesson & Sköldberg, 1994, s.41-46). Abduktiv metode gir mulighet for kunnskapsdannelse mellom det performative, erfarte og konseptuelle. “[...]the experiential situation does not distinguish between play and non-play, act and non-act, art and non-art, work and not-work; the periods between events are as important as the events.” (Christensen-Scheel, 2009, s.47). Den performative situasjonen består ikke bare av konkrete hendelser, men også av alt rundt dem og imellom dem. Konseptualitet er bindemiddelet som kan knytte hendelsene og hendelsenes mellomrom sammen. Av denne grunn er ikke teori og empiri separert i tradisjonell forstand i denne avhandlingen, men benyttes i et gjensidig anvendelses- og produksjonsforhold. Dette innebærer også at min egen praksis og annen kunstnerisk praksis kan sees som empiriske og teoretiske størrelser. Undersøkelsens abduktive metode utleder ikke kunnskapsforbindelser gjennom en kausal relasjon mellom empiri og teori, men tillater seg å veksle kontinuerlig mellom dem. Intensiv metode benytter gjerne narrativ analyse i stedet for kategorisk analyse og ser tidsbaserte sekvenser som en produktiv inndeling av virkeligheten. Undersøkelsens situasjoner analyseres ikke kronologisk etter tid, men gjennom narrative avløsende tilstander. Dette har ført til at avhandlingen benytter seg av en type *narrativ* analyse som ikke fortoner seg som en analyse i tradisjonell forstand, men som en sammensatt *syntese* som gradvis kommer til syne.

## ONTOLOGI // HVA ER VIRKELIGHETEN OM DEN IKKE ER

Det  
er en  
varm mai  
måned sove  
roms vinduene  
har kanskje stått  
på gløtt i natt men  
i teltet er det kaldt  
soveplassen består av et  
oppblåsbart liggeunderlag i  
syttitalls kvalitet med en dyne  
og et ullteppe oppå en provisorisk  
sovepose bestående av en teppepose og  
nok et ullteppe overkroppen bærer tre lag  
ull og lue underkroppen to lag ull og doble  
ullsokker svale lyder av nære og fjerne bølgeskvulp  
blafring i teltduken sus fra trærne og fugleføtter mot  
tørre barnåler på telttaket det sarte lydbildet strupes av  
klokkealarmen kroppen reiser seg motvillig opp i sittende  
stilling og aner at luftmadrassen har mistet luft i løpet av natten  
det isolerende underlaget fungerer nå i stedet som kuldebro mellom en  
mosekledd bergart og kroppen hovne øyne myser tilpasningsvillig mot det  
varmgule innerteltet blikket orienterer seg den prosedyren som nå kommer  
krever strategi oppvåkning i telt følger ikke huslige konvensjoner for  
prioritering og rekkefølge hygiene og klesskift håndteres raskt og for det  
meste i sittende stilling for å utnytte varmen fra tekstilene tannbørste  
og tannkrem nøysomme klunker fra vannflasken og spyting gjennom nederste  
del av teltåpningen de doble ullsokkene er det siste som skiftes ut

En vårdag i 2019 publiseres en studie som blåser liv i kjernefysiker Eugene Wigners tankeeksperiment «Wigner's friend» fra 1961. Kompaniet til Massimiliano Proietti ved Heriot-Watt University i Edinburgh har etterprøvd eksperimentet og bekrefter et paradoks i kvantefysikken som reiser tvil om legitimiteten til objektiv virkelighet. Studien blir gjenstand for tabloid journalistikk og reliabilitetskritikk fra fysikerstanden, hvilket det ikke skal gås nærmere inn på her. Eksperimentet bidrar med et interessant perspektiv på objektivitet og subjektivitet. For å forstå Wigners eksperiment, må vi først se nærmere på Erwin Schrödingers tankeeksperiment fra 1935; «Schrödingers katt». Eksperimentet belyser sammenhengen mellom observasjon og virkelighet. En katt plasseres i en lukket boks sammen med en radioaktiv enhet som kan ta livet av katten i løpet av den neste timen, med en sannsynlighet på femti/femti. Når det har gått en time, hva har skjedd med katten? Fornuften sier oss at katten enten er død eller levende. Men Schrödinger påpeker at katten på dette tidspunktet befinner seg i en *superposisjon*, en limbo av probabilitet; like andeler av det ene og det andre. Inne i boksen finnes skjulte variabler; både forutsette og uforutsette, som ikke er tilgjengelig utenfor boksen. Når boksen åpnes og innholdet observeres kolliderer superposisjonen, og observatøren kan fastslå en virkelighet. Hendelsene i boksen blir med andre ord først virkelige gjennom observasjon. «Wigners friend»-eksperimentet utvider denne tesen enda lenger. La oss si at Wigner selv plasserer Schrödingers katt i den lukkede boksen på samme premisser som før. Wigner forlater nå rommet og hans venn blir værende for å overvåke eksperimentet. Når vennen kikker oppi boksen etter en time, vil kattens superposisjon kollapse og observatøren kan fastslå en virkelighet. Men for Wigner, som befinner seg utenfor rommet, vil katten og vennen nå befinne seg i en ny *superposisjon* med nye skjulte variabler. Katten og vennen inngår i en felles virkelighet, som foreløpig ikke er virkelig for Wigner. På samme tid er hendelsene altså både virkelig og uvirkelig avhengig av posisjon, eller perspektiv. Om vi ser for oss at stadig flere observatører entrer rommet, vil rekken av kollapsende superposisjoner og etableringen av nye, pågå i uendelighet. Hvis vi bruker denne logikken som metafor for å betrakte vår virkelighetsoppfatning generelt, kan vi se for oss en uendelig rekke superposisjoner i uendelige sammensetninger. Vi vet ikke hvor mange *SchröWigner-bokser* som finnes der ute, hvor de befinner seg, hvilke vi vil komme til å åpne eller hvem som har åpnet de samme boksene som oss selv. Vi befinner oss i et uendelig antall superposisjoner med lukkede bokser med døde eller levende katter. I overført betydning kan vi si at hver enkelt av oss lever i separate virkeligheter med et ukjent antall krysningspunkter med andres virkelighet. En virkelighet er en annens uvirkelighet.

nesten tre timer senere etter å ha gått syklet og sittet alt for lenge på bussen er kroppen nå situert i et bysentrum millioner av lyder dundrer løs på hver sin toneart kakofonier av former farger tekst og bevegelse varmt-kaltdt-luftig-tett en lukt avløser en annen og blandes med en tredje kroppen klarer ikke fokusere det er for mye informasjon overdoser av informasjon det som presenteres for meg fremstår som et skuespill på en teaterscene en virkelighet som var min men som ikke er det lenger jeg har skjorte og finbukse på veske og småsko fløyelsjakke og hårknote i strikk min urbane fremtoning til tross jeg våknet med tre lag ull på en oppblåsbar madrass i morges håret mitt er fullt av salt fra gårsdagens morgenbad klærne lukter skogbunn og jeg feiet sand og barnåler ut av teltet i går kveld virkelighetens var og er veksler mellom øyeblikk av oppklaring og kollaps



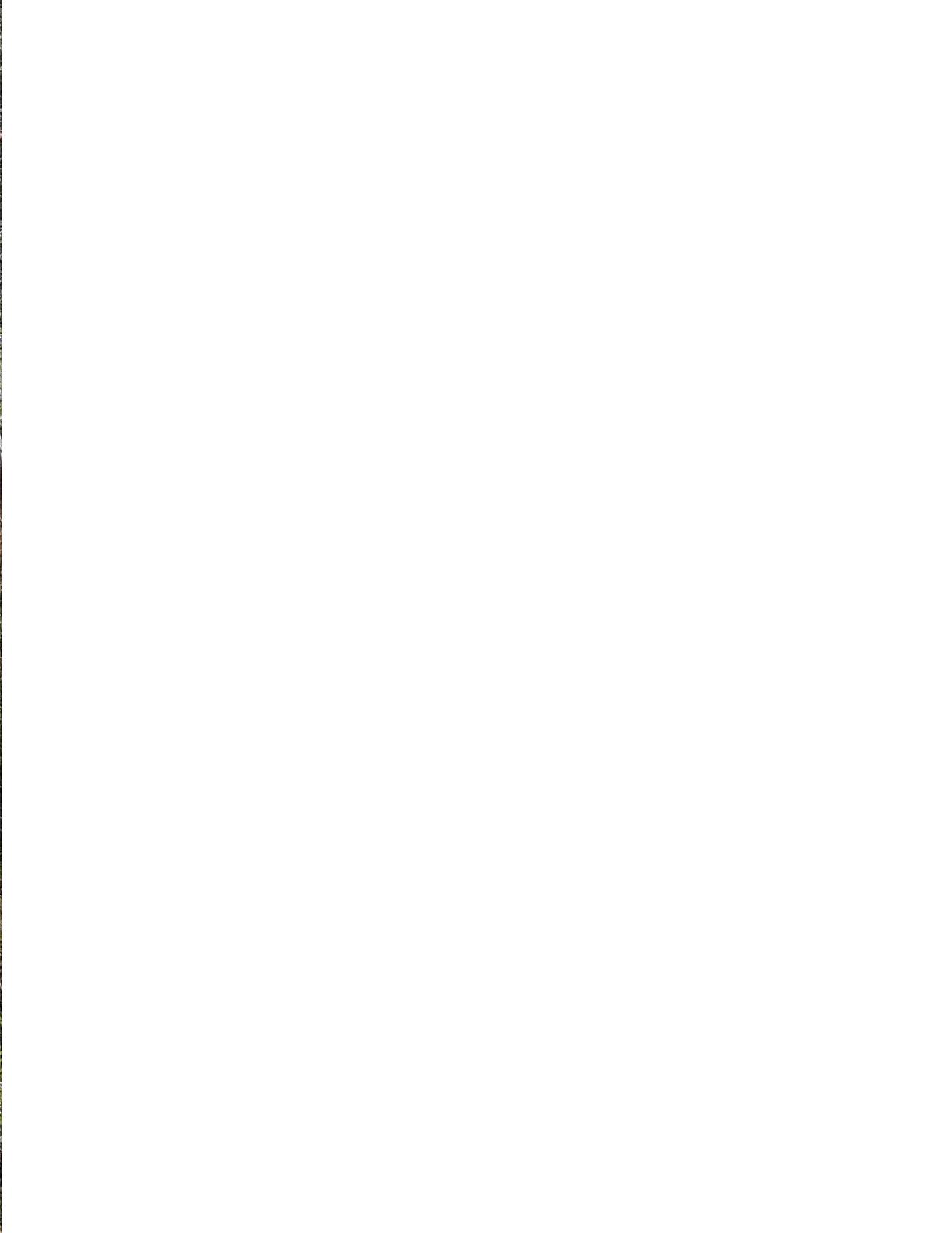
## EPISTEMOLOGI // HVORDAN GJØRES (U)KJENT MED (U)VIRKELIGHETEN

Fysikkens fagfelt representerer i utgangspunktet et positivistisk paradigmespekter som begir seg ut på å *avsløre sannheten om virkeligheten*, en virkelighet som allerede finnes «der ute». Gjennom overprøvbare rammer innhentes målbar informasjon som utleder lovmessige konklusjoner, gyldige inntil det motsatte eventuelt avsløres. Innen denne tradisjonen er objektivitet en bærende struktur, det vil si, observatøren kan separeres fra det som observeres, og observasjonene søker lineær kausalitet, «[...]no causes without effects, no effects without causes.» (Denzin, 1989, s.24). En fortolkningsbasert tradisjon derimot søker en dynamisk kausalitet basert på kontekstuelle forståelsesrammer, og *konstruerer sannheter om virkeligheter*. Av denne grunn virker virkelighetsbegrepet noe utilstrekkelig innen fortolkningsbasert forskning ettersom hensikten ikke er å definere én virkelighet, men å belyse en av flere mulige virkeligheter.

Fortolkningsbasert forskning innebærer sammensetning av et komplekst og flerfoldig materiale som gjerne går i ulike retninger og står i konflikt til hverandre. «Wigner's friend»-studien belyser en ontologisk oppløsning av forholdet mellom subjektivitet og objektivitet, men med et premiss om et konkret «hva»; det finnes en katt i boksen. Hvis vi derimot ser for oss at Wigner finner en lukket boks i grøftekanten og fatter interesse for denne, vil boksen som undersøkelsesenhet i utgangspunktet være av en absolutt ukjent, eller uvirkelig karakter. Undersøkelsen av denne boksen har nå ikke et innholdsmessig *hva*, men forholder seg til en *umiddelbar interesse for det ukjente innholdet* som kan fortone seg som virkelighet eller uvirkelighet avhengig av hvilke spor vi trækker opp videre i undersøkelsen av den. Vi kan, sier Asger Jorn: «[...] interessere oss for noe som ikke eksisterer for oss: for det ukjente.» (Jorn, 2017, s.101). Paradokset er at når vi har oppnådd dette har undersøkelsesenheten fordampet. «Det er dette som gjør det så uhyre vanskelig å etablere en estetisk erfaringsvitenskap. *Bekjentskap eller erfaring dreper og oppløser det ukjente [...]. Det går fra å være interessant til å bli likegyldig.*» (Jorn, 2017, s.102). Når man gjør det ukjente kjent, har man i samme øyeblikk mistet det som tilhørte det; *noe* som gjøres kjent ekskluderer samtidig hva *noe kunne vært* eller hva *noe var*. Ettersom denne undersøkelsens ontologiske standpunkt er at virkelighet og uvirkelighet eksisterer parallelt og undersøkelsen oppsto fra interessen for en fremmed fornemmelse, har det vært naturlig å innta et epistemologisk standpunkt som utleder kunnskap som bevarer interessen i det ukjente, fremfor å redusere en ukjent uvirkelighet til en kjent virkelighet. Sagt på en annen måte; undersøkelsen ser ikke kunnskap som *identifisering* av det ukjente, som for å bli kjent *med* det ukjente og deretter gjøre det ukjente identifisert eller eksplisitt, men ser

kunnskap som *formulering* av det ukjente, som for å bli kjent *i* det ukjente og deretter bevare interessen implisitt i formuleringen. Dette epistemologiske perspektivet oppløser objektivitet og subjektivitet på et grunnleggende nivå og produserer kunnskap som *simultant er virkelig og uvirkelig, synlig og usynlig*. Jorn beskriver dette som å etablere «[...] en metode som holder interessen ved like, som bevarer undringen, men siden den vitenskapelige sannhet nettopp består i det motsatte, kan vi bare nærme oss den i korte lynvisitter som etterlater seg så små spor som mulig [...]» (Jorn, 2017, s.102).

Vår tilværelse i samfunnet krever at vi kan navigere innenfor grenser og vi øver oss på dette ved å bevege oss rundt i en slags fysisk og metafysisk kartografi. Grensene kan være synlige eller usynlige, plassere oss geografisk, markere sosiale vendepunkt, holdninger og handlingers begynnelse eller slutt. Man kan ha tydelige fornemmelser av å nærme seg eller passere en grense. Vi tar oss opp på høyder og ned i kløfter, forbi hengemyr, vassdrag og kratt. Grenser nås, passerer, omgås eller endrer kursen vår og utgjør rammene for vår virkelighet. Bevegelsene våre bestemmes av grensene vi møter og ikke møter, av spor som allerede er gått og av spor vi må trække opp selv. Sporene danner kart som utvides i retninger vi går og forblir utegnet i retninger vi ikke går. Jo mer vi beveger oss, jo mer kan vi tegne opp i kartet. De søkende skrittene blir trygge og bestemte, føttene kan veien. «Alle mine forflytninger figurerer prinsipielt i en krok av mitt landskap, de er oppført på kartet over det synlige. Alt jeg ser, er prinsipielt innenfor min rekkevidde, i hvert fall innenfor min synsvidde, det er inntegnet på kartet over mitt «jeg kan». [...] Den synlige verden og verdenen av mine motoriske prosjekter er totale deler av samme Væren.» (Merleau-Ponty, 2000, s.16). Dette kartet bruker vi for å navigere grensene som omgivelsene forventer av oss, men om vi nøyer oss med å *anvende* dette virkelighetskartet mister vi muligheten til å trække i ugatte spor som finnes i retninger vi ikke går; der uvirkeligheten eksisterer. Hvis vi interesserer oss for uvirkeligheten, det som ennå ikke er kjent som ukjent, må kartet kontinuerlig *produseres* parallelt med anvendelsen. «Den naturlige persepsjon [...] holder dem [tingene] ikke på avstand for å iaktta dem, den lever med dem [...]» (Merleau-Ponty, 2000, s.123). Det å undersøke noe er å forandre det for oss selv. Kunnskap etableres når materialet både anvendes som spor og brukes til å produsere nye spor *mellom* sporene. De kjente grensene fremstår ikke lenger som hindringer, men som mulige passasjer. “[...] the rhizome pertains to a map that must be produced, constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits and its own lines of flight.” (Deleuze & Guattari, 2017, s.22). Rhizomer kan være kunnskapsforbindelser som skaper mening på samme måte som enkelte ugressarter forplanter seg gjennom både frø og rotskudd. Å tilnærme seg kunnskap på denne måten er å håndtere virkelighet og uvirkelighet i tråd med et ontologisk premiss om uendelige *superposisjoner*.





## METODE // KONSEPTUALITET

“[...] thought itself is sometimes closer to an animal that dies than to a living, even democratic human being.” (Deleuze, 1994, s.108).

Konseptene finnes ikke allerede “der ute”, de må *skapes*. Det å skape kunst og det å skape filosofi kan sees som å bringe ideer ut i livet og gi dem en kognitiv form, noe som gjør at både kunstverk og filosofiske konsepter er *sansbare* (Deleuze, 1994, s.5). Jeg ante ikke hva jeg begikk meg ut på når jeg bestemte meg for å undersøke mitt teltboende som et kunstnerisk forskningsprosjekt. Inne i meg virket det tydelig at situasjonen inneholdt materiale som var relevant både i kunstnerisk og samfunnsmessig forstand, men når jeg skulle gripe det, uttale det, definere det for utenforstående, så forsvant helheten i materialet og dermed meningen. Som om innholdet ble visket bort av språket, at materialet ikke kunne artikuleres uten å miste nærsagt alt det besto av. For å gjøre erfaringer og tanker tilgjengelige og av betydning for andre *må* vi i en eller annen form abstrahere det totale innholdet av erfaringene eller tankene våre, kort sagt; omgjøre kaos til orden. Under slike abstraheringsprosesser forsøker vi kanskje å forbinde erfaringene og tankene våre med noe distinkt vi kan rasjonalisere ut fra og antar med det samme at det *finnes* en ytre rasjonalitet som vi må filtrere tankene våre gjennom. Vi oppfatter et skille mellom *rasjonelle tanker* og *irrasjonelle fantasier*, hvorav førstnevnte ligner produktiv refleksjon, mens sistnevnte ligner delirisk galskap. Som følge av behovet for å fremstå som rasjonell og reflektert, henfaller vi kanskje til allerede fikserte meninger og ordninger som tilsynelatende beskytter oss mot kaos. Men, kampen mot kaos utvikler egentlig en nær relasjon til sin fiende; kampen mot mening (Deleuze, 1994, s.201-203). Den skapende prosessen innen kunst og filosofi krever at vi revner åpninger i den beskyttende hvelvingen som separerer oss fra kaoset og stuper ut i det som ikke ennå har en gitt mening (Deleuze, 1994, s.202). Her finnes tanker som flykter fra seg selv og ideer som glipper mellom hendene på oss akkurat i det vi har oppfattet dem, en situasjon hvor hukommelsen eroderer meningens innhold i samme øyeblikk som meningen oppstår eller utløser andre meninger som vi ikke lenger skjønner noe av (Deleuze, 1994, s.201). Å skape konsepter og å skape kunst er å forholde seg aktivt til disse kognitive prosessene.





## METODE // PERFORMATIVITET

Enhver handling, ytring eller idé er et originalt performativ ifølge Schechner, og i prinsippet kan hvilken som helst av våre aktiviteter studeres *som* performance. Det finnes en rekke ulike betydninger og overlappende definisjoner av begrepene performance og performativitet innenfor en rekke ulike typer fagfelt og diskurser. Innenfor kunsten har performanceteori aldri helt sluppet taket i sin radikale opprinnelse på sekstitallet og forstås gjerne ut ifra et poststrukturalistisk tankesett som avviser alle former for statiske kunstuttrykk. Denzin beskriver all performance som en form for kinesis: en

desentralisering eller utfordring av status quo gjennom bevegelse og handling (Denzin, 2003, s.10). Schechner opererer med kategorier for performativitet som skiller mellom *being*, *doing*, *showing doing* og *explaining showing doing*. *Being* kan beskrives som eksistens i seg selv. *Doing* er følgelig aktiviteten til alt som eksisterer. *Showing doing* viser til eller peker på *doing*. *Explaining showing doing* kan beskrives som studier eller refleksjoner over verden av performativitet og verden som performativitet. I tillegg skiller Schechner mellom *make-believe* og *make-belief*. *Make-believe* har en tydelig grense mellom det performative og det hverdagslige, kort sagt; *forestiller* virkeligheter. *Make-belief* opererer grenseløst eller visker ut grensene mellom hva som er virkelig og «på liksom», kort sagt; *skaper* virkeligheter.

Min tolkning av begrepene performance og performativitet er knyttet til differansen mellom henholdsvis *make-belief* og *make-believe*. Performance sees som *make-belief*: konstruerte handlinger, erfaring som performance. Performativitet sees som *make-believe*: autentisk aktivitet eller levd handling, erfaring gjennom performativitet. Denne undersøkelsen knyttet først og fremst opp til *performativitet*, som oppmerksomhet rettet mot *ordinær atferd* og utvikling av bevissthet om denne atferden i *relasjon til det omliggende*. Når det gjelder Schechners kategorier for performativitet knyttet undersøkelsen opp mot flere av disse. *Being* er selve teltsituasjonen. *Doing* er levd aktivitet og handlinger knyttet til teltsituasjonen (*being*). *Showing doing* og *explaining showing doing* skjer gjennom avhandlingen og den kommende utstillingen ved at jeg både viser og reflekterer over aktiviteten i teltsituasjonen (*doing*). Avhandlingen og utstillingen vil også i seg selv danne egne lag av *being* og *doing* fordi de ikke bare viser eller reflekterer rundt performativitet, men også *fortsetter* den performative praksisen. Sagt på en annen måte, performativitet gjør seg gjeldende i alle ledd av forskningsprosjektet, hvorav til slutt leseren eller betrakteren også danner nye lag av performativitet.

## METODE // DEN PERFORMATIVE TEKSTEN

Deleuze foreslår språk som en aktiv handling, en *doing*, hvor ethvert språk kan sees som flertydige semantiske verdener hvor ulike variabler av mening er virtuelt tilstede (Cull, 2009, s.9). Så snart erfaringer flyttes over i et skriftlig diskursivt system oppstår anliggender som makt og kontroll (Denzin, 2010, s.35) og lesning av tekst vil skape egne historier hvor den opprinnelige erfaringen tolkes gjennom leserens erfaring med teksten. Dersom både kunstneriske prosesser og språk er grunnleggende flertydige kan det virke problematisk med et entydig formidlingsideal. Hvis både tegn, ord, begreper, linjer og kapitler er relative og aktive størrelser, må vi forsøke å samle essensen av flertydighet fremfor å imitere entydighet. “We have to build a different house. [...] This means many different houses, many different tents, multiple centers [...]. Multiple mainstreams.” (Denzin, 2010, s.87). Bevisst flertydig materialisering kan danne grunnlag for et bevissthetsfellesskap rundt en mederfarende og medrasjonaliserende kjerne. Dette fremfor et bevissthetsfellesskap styrt mot en lineær form for rasjonalisme hvor forskeren ber leseren om å underkaste seg sin kausale versjon av fenomenet. Hvis vi legger denne logikken til grunn betyr det at tekstproduksjon må sjonglere ukonvensjonelle forhold mellom form og innhold uten å redusere meningen til floskler og svada; hvorav det å bli en fremmed i sitt eget språk er én foreslått skrivestrategi (Cull, 2009, s.10). *Den performative teksten* kommer inn som et eksperimentelt alternativ i den skriftlige diskursive rammen, i et forsøk på å bevare erfaringens opprinnelighet i teksten ved å utvide rammene for tolkning og mening (Denzin, 2010, s.35). En narrativ tekst “[...] makes public what many [researchers] have kept hidden: the private feelings, doubts, and dilemmas, uncertainties that confront the fieldworker. These doubts reveal that the field lies within us, not outside in some external site. In emphasizing the personal, the emotional, the new writers engage in a new kind of theorizing.” (Denzin, 2010, s.89). Denne narrative vendingen har uklare skiller i forholdet mellom fakta og fiksjon som åpner opp et eksperimentelt handlingsrom der akademisk skriving kan sees som *performativ tekst* (Denzin, 2010, s.89). Den performative teksten « [...] privileges emotion, so as to evoke emotional responses for the reader, thereby producing [...] a shared experience.” (Denzin, 2010, s.89). Denzin lister opp virkemidler som sceniske settinger, overlappende dialog, flertydige synspunkt, sammensatte karakterer, tilbakeblikk, indre monologer og parallelle plott, som alle arbeider sammen om å etablere fortellingen om basisenheten; fenomenet eller situasjonen. Fortellingen skrives *i* et faktum, ikke *om* et faktum, altså *i* erfaringen, ikke *om* erfaringen, hvilket åpner opp for nivåer i teksten som muliggjør erfaring eller gjenlevelse, ikke bare å bli gjenfortalt. Altså, hvor kunnskap om erfaringen finnes *som* erfaring. «The performance text operates in the liminal spaces of culture” (Denzin, 2010, s.37), teksten opererer på grensene mellom hva som var mulig og vil komme til å være mulig.



**«Den var en landevei, med ett og annet lite skilt som viste hit og dit. Men de holdt seg på veien – stort sett. En stein traff treet på den andre siden av eidet. [...] Det treet hadde en gang vært et magisk tre, et skille-tre – som alle ting. Alt var grenser den gang. Her var grensen mellom sommerlandet og de innfødte, dem uten efternavn. [...] Det treet – så ofte han hadde stått der før. Stiene delte seg her, til høyre mot verden, mot stasjonen, til venstre mot sommerlandet, hans sommerland. Føttene ville dit nå. Men han ville ikke dit. Han mobiliserte en vilje i seg. [...] De ville til venstre for det dumme treet, han ville til høyre [...]. Han sto og delte seg, føttene gikk nokså lettvtint opp stien, uten ham. Selv krøp han, som en orm, til høyre.»** (Borgen, 2008, s.721-722)



## METODE // LIMINALITET

«Der inne var det en lukket klubb, en menighet, og ingen røpet en annens misgjerninger. Han visste med ett at det var en grense et sted, mellom det alminnelige og det virkelig gode, og at han ikke hadde nærmet seg den grensen en gang, og aldri skulle komme til å nærme seg den. Han visste ikke hvor den grensen var, og ikke hvem som hørte til på den ene eller den andre siden. Han visste bare at *han* aldri ville nå grensen til det gode. Og han led ikke noe vondt ved det. Det var nesten en befrielse.» (Borgen, 2008, s.49)

Ordet *liminal* har opphav fra latinske *limen* som betyr terskel og *limes* som betyr grense. Kombinasjonen av disse etymologiene utgjør bakgrunnen for liminalitetsbegrepet slik det først ble tatt i bruk av antropolog Arnold van Gennep på begynnelsen av 1900-tallet. Van Gennep benyttet begrepet om de midtre stadiene av rituelle overgangsfaser i ikke-vestlige kulturer. På sekstitallet, parallelt med oppblomstringen av Fluxus- og situasjonist-bevegelsen, ble liminalitetsbegrepet videreutviklet av Victor Turner som brukte resten av sitt liv på å fylle det med innhold rettet mot sin samtidige vestlige kultur. Den liminale tilstanden kan kort defineres som en tilstand *mellom tilstander*, mellom før og etter, mellom det som var og det som skal bli, en *passasje* med tvetydige egenskaper som hverken tilhører den ene eller andre siden (Van Gennep, 1999, s.132). Liminale *personae* («threshold people») faller utenfor klassifikasjoner som normal sett plasserer oss sosialt eller kulturelt; «*betwixt and between*» alle posisjoner som er tildelt og anordnet av lover, skikker, konvensjoner og normer (Turner, 2008, s.95). Liminale situasjoner preges av en tosidig usynlighet som «*ikke lenger klassifisert og ikke ennå klassifisert* [...] hverken det ene eller det andre, eller til og med [...] begge deler; de er hverken her eller der, eller de kan til og med være ingensteds, og de er i det minste «midt i mellom» alle anerkjente faste punkter i tid og rom» (Van Gennep, 1999, s.133-134). Den liminale situasjonen er ikke et vakuum mellom strukturelle motsetninger, men en grunnleggende ustrukturert tilstand situert i en fysisk, men ikke sosial «realitet», helt eller delvis avsondret fra den virkeligheten hvor resten befinner seg (Van Gennep, 1999, s.135). Dette tillater «[...] en viss frihet til å sjonglere med tilværelsens forskjellige faktorer. [...] [man] vender tilbake til det verdslige samfunnet med kanskje mer årvåkne sanser, samt en utvidet kunnskap om «hvordan ting fungerer» [...]» (Van Gennep, 1999, s.142), før man igjen blir nødt til å forholde seg til gitte systemer. Van Gennep oppfordrer til å «rette oppmerksomheten mot de fenomener og prosesser som finner sted midtveis i overgangen. Jeg vil hevde at det paradoksalt nok er disse som blottstiller kulturens fundamentale byggestener akkurat i det øyeblikket vi går ut av, og før vi igjen går inn i strukturen» (Van Gennep, 1999, s.145).

Denzins *fortolkende interaksjonisme* argumenterer for å rette oppmerksomhet mot *epiphany*, det vil si, «[...]those life experiences that radically alter and shape the meanings persons give to themselves and their life projects. [...] Having had this experience, the person is never again quite the same.”

(Denzin, 1989, s.15). Denzin anser personlige omveltende erfaringer som materiale for fortolkning av større kollektive kontekster. Med denne fortolkningsrammen omskapes det personlige til et forskningsanliggende, hvor det å undersøke det personlige er å undersøke det omliggende; det være seg kulturelle, sosiale eller samfunnsmessige strukturer. Personlige situasjoner sees dermed ikke som enkeltstående erfaring alene, men som uttrykk for sine omgivelser. Livsomveltninger kan også sees som liminale ritualer som fører til bevissthetsendring eller reposisjonering (Turner, 2008, s.175), gjennom en rekkefølge som beskrives av van Gennep som preliminalitet - liminalitet - postliminalitet (Turner, 2008, s.166). Schechners performanceteori beskriver liminal opptreden som konseptuelle eller faktiske terskeltilstander og mellompassasjer knyttet til rituell transformasjon; som skaper permanent forandring, og transportasjon; som skaper temporær endring for så å vende tilbake til det opprinnelige (Schechner, 2013). “[...] performance is always a double or two-part process in which the break with habit and need only constitutes one part: a turning away that is followed by a return” (Goulis & Cull, 2009, s.142). Innenfor kunstnerisk praksis kan imidlertid performativitet i seg selv sees som en type liminal opptreden. Et metodisk handlingsrom som befatter seg med intuisjon fremfor nyttemoral og som tillater eksperimentering med emosjonelle og sanselige erfaringssituasjoner; *the turn of experience* (Goulis & Cull, 2009, s.142).

13.november 2019:[wewewiwewakkin] Du vet når du blir hekta på et pålegg, og hver gang du blir spurt [wiwewiwewakkin]om hva du vil ha på brødskiva så [wiwewiwewakkin] sier du det samme fordi det er det du har lyst på, [wiwewiwewakkin] du har dilla på et pålegg. [Ja?] Og, [wiwewiwewakkin] så får [nå snakker mamma] du det på matpakka hver dag, og du får det [wiwewiwewakkin] til frokost [mamma jeg hørte ikke hva...] og du får det til kveldsmat. [det er feil det du synger] Plutselig en dag [syng wewillrockyouwewillrockyou] så åpner du matpakka og kikker ned på den samme leverposteien [wiwewiwewokkin] eller det samme pålegget som du har elsket dypt og inderlig [feil!] og ønsket mer enn [wewiwakkit] noe annet [nei feil!] pålegg. Og føler en avsky. [hva skulle du si mamma?] Fordi du er mett på det pålegget, du har spist det så mye at du har spist deg mett på det, du kan liksom [på hva da?] aldri spise dette pålegget igjen uten en slags bismak av metthet.



HAN  
VISSTE  
DET VAR  
SELV MOTSIGENDE  
DETTE Å VENTE SEG  
GLANSEN AV ALTDET SVUNNE  
NÅR DET VAR EN NYVERDEN HAN  
VILLE TVINGE FREM DET HJALP IKKE  
TING HAN FANT VAR BARE DETDEVAR EN  
GLANSLØS PROTEST MOT DENDRØM HAN VILLE  
NYTE I TRASS  
EN GANG HANHADDE KOMMET HJEM MED EN FLYTER TIL  
EN NOT HADDE NOEN SPURT OM DET VAR NOE Å SAMLE PÅ  
EN VERDEN VILLESTYRTE SAMMEN MEN HAN HADDE KJENT SIN  
VISSHET SOM EN SEIER I SAMME NU  
BARE DEN VOKSNE DEN  
FLATE DUMHET  
KUNNE STÅ SÅ FATTIG FORAN FENOMENENE

NÅ VAR DET SOM OM TINGENE FRA STRANDEN VAR PÅ NIPPET TIL Å SKULLE  
FÅ EN MENING FORVANDLE SEG EFTER FORVENTNINGEN MEN DET HVISKET TIL  
HAM MED FREMMEDE STEMME SOM OGSÅ VAR HANS EGEN  
KAN DET VÆRE NOE Å SAMLE PÅ DET VAR ET FORRÆDERI I GANG I HAM TO KREFTER  
SOM FORRÅDTE HVERANDRE HAN HOLDT DEM SKIFTEVIS  
MED GLANSEN OG DETSOMDREPTE DEN BARE ÉN TING VAR VERD Å TRAKTE EFTER DET SOM HERJET I HAM MED  
ENTØRRMØRKERØDSMAKSOMBESATTE KROPP OG TANKER OGDETKUNNEIKKESAMLESPÅ[...]DET MÅTTE GJØRES (Borgen, 2008, s.141) / (Lindgren, 1993, s.22-24)

JEG ER NEMLIG TINGLETER, OG DA HAR DU ALDRI EN LEDIG STUND. TINGLETER. EN SOM LEIER OPP TING NATURLIGVIS! HVA SKULLE DET ELLERS VÆRE. HELE VERDEN ER FULL AV TING, OG DET TRENGS SANNELIG AT NOEN LEIER DEM OPP. OG DET ER AKKURAT DET EN TINGLETER GJØR. Å, ALT MULIG, GULIKLUMPER OG SIRUSEFUJR OG DØDE MUS OG SMELLBONER OG BITTISMÅ MUTRE OG ALT SLIKT. VI FÅR SE HVA DET BLIR TIL. VI FINNER ALLTID NOE. MEN NÅ MÅ VI SKYNDE OSS, SÅ DET IKKE KOMMER NOEN ANNEN TINGLETER OG SNAPPER VEKK ALLE GULIKLUMPER SOM FINNES I NÆBLAGET. SELV OM DET KUNNE HENDE AT NOEN FANT EN LITEN MUTTER LANGT INNE I EN SKOG, SÅ FANIES LIKEVEL DE BESTIE TINGENE NESTEN ALLTID I NÆRHEIEN AV DER FOLK BODE. MEN FOR ALL DEL. JEG HAR SEIT EKSEMPLER PÅ DET MOISATTE OGSÅ. [...] JA, ALT SOM LIGGER PÅ BAKKEN. HAN DER LIGGER PÅ BAKKEN - OG VI HAR FUNNET HAM. VI TAR'N. HVA VI SKULLE MED HAM? HAN DER KUNNE VI BRUKT TIL MÆ.VI KUNNE HATT HAM I ET KANINBUR I STEDET FOR EN KANIN OG MATE HAM MED LØVETANNBLAD MEN VIL DERE IKKE, SÅ FÅR DET VÆRE FOR MEG. SELV OM DET ERGRER MEG AT DET KAN KOMME EN ANNEN TINGLETER OG SNAPPE HAM. NEI, NÅ HAR JEG ALDRI SEIT PÅ MAKEN. FOR ET KUPP, FOR ET *KUPP!* BOKSER FÅR VI ALDRI FOR MANGE AV. Å, DEN KAN VI BRUKE TIL MYE. EN MÅTE ER Å LEGGE KAKER I DEN. D ABLIRDETENSÅNNDERHYGGEBOKS MED KAKER EN ANNEN MÅTE ER Å *IKKE* LEGGE KAKER I DEN. DA BLIR DET EN BOKS UTEN KAKER, OG DET ER JO IKKE LIKE HYGGELIG, MEN GANSKE ERA DET OGSÅ.





## POST-FENOMENOLOGISK SITUASJONISME

«[...]how to move between things, establish a logic of the AND, overthrow ontology, do away with foundations, nullify endings and beginnings. [...]

The middle is by no means an average; on the contrary, it is where things pick up speed.” (Deleuze & Guattari, 2017, s.27).

Hermeneutikken omtales gjerne metaforisk som en *løk*; det tørre skallet er bare nok et *lag*; vår forforståelse, som igjen omgir mange ferske lag som kan skrelles av, men *uten en sentral kjerne*. Til sammenligning kan fenomenologien beskrives som *avokadoen*. Når vi fjerner skallet; forutinntattheten, må vi bevege oss kroppslig gjennom en udefinert masse for å finne den store steinen; *essensen*. Steinen er imidlertid så stor at vi stadig må skifte perspektiv for å se flere sider av den, dermed er det *aldri mulig for oss å ha full oversikt*. Vi kan veksle mellom horisonter eller situasjoner og dermed endre vårt perspektiv, men vår erfaring har likevel begrensninger fordi vi aldri kan være på samtlige steder samtidig. Det å oppholde seg i én situasjon vil hele tiden fjerne deg fra den andre, hvilket gjør at vårt perspektiv aldri blir fullstendig, kun en flyktig størrelse av skjulte variabler (etablerende og kollapsende *superposisjoner*). Essensen av et fenomen er derfor ustabil: om du skifter perspektiv kan du ikke lenger vite om virkeligheten er den samme der du oppholdt deg for et øyeblikk siden. Ved å skifte perspektiv vil vi samtidig forandre virkeligheten for oss selv. Dette gjør at virkelighet og uvirkelighet, kunnskap og kunnskapsløshet eksisterer i sammenheng og gjør det umulig å konstruere én sannhet om virkeligheten. Fenomenologisk forskning kan dermed ikke trekke konklusjoner med permanent gyldighet og insisterer på at det eksisterer flere sannheter om virkeligheten parallelt, med varierende grad av overførbarhet til hverandre. «Tingene selv er i det hele tatt ikke så meget *ting* som de er *erfaringer*. [...] å bestemme erfaringenes vesen betyr derfor først å bestemme den bevissthetsstrukturen de inngår i [...] Men nettopp fordi tingen ikke eksisterer uavhengig av bevisstheten om den, er den heller ikke gitt en gang for alle [...]» (Merleau-Ponty, 2000, s.102). Vi kan konstruere en fenomenets essens, men, med et underliggende premiss om at unison sannhet hverken er mulig eller nødvendig. Kritisk teori har til en viss grad en beslektet overbevisning, hvor kondenseringen fortone seg som en slags syntetisering. Gjennom nærværende skepsis og mistanke om hierarkisk dominans ses verden som full av begrensende elementer, hvor målet er å bryte fastlåste mønstre og realisere frigjøringspotensial gjennom ny forståelse av disse (Alvesson 2008, s.31). Ubekjentgjøringen som kjennetegner kritisk teori (Alvesson, 2008, s.30) har paralleller til fenomenologiens aversjon mot selvfølgeligheter, men der kritisk teori gjør det allerede-eksisterende som

gjenstand for fremmedgjøring, gjør fenomenologien det ennå ikke-eksisterende som gjenstand for interesse. Den kritiske teoriens kunnskap om det bestående(A) utledes gjennom motsatser(B). Fenomenologien vil i større grad undersøke *mellomrommet i seg selv* som en bærende kilde til kunnskap; en slags både/og relasjon mellom A og B.

Vi forholder oss til en stadig mer grenseløs blanding av virtuell og fysisk virkelighet. På en side deltar vi og bidrar til utvikling av denne virkeligheten.

På en annen side er vi betraktere eller konsumenter av den virkeligheten som til enhver tid fremtrer for oss og som styres stadig mer av kunstig intelligens. Vår virkelighet er sentrert rundt vårt individuelle ego og det som er disponibelt for oss er algoritmisk plukket ut for å gjelde oss særskilt. De fysiske-virtuelle sannhetene vi forholder oss til er konstruert rundt konturene av våre menneskelige interesser, hvilket kanskje manifesterer mer enn noensinne det antroposentriske mennesket. Vi løsriver oss stadig mer fra naturen, selv i en tid hvor det har blitt tydelig for oss at vår makt over naturen er svært begrenset. Postantroposentrismen responderer på det jeg oppfatter som et hierarkisk artsregime i vår samtid og besvarer det med en type non-hierarkisk holisme; et helhetssyn som knytter alle naturens komponenter, kropper og konsepter sammen i en artsløs *althei*. De postantroposentriske ideene springer ut fra en poststrukturalistisk tradisjon som er kjent for å vektlegge systemenes bevegelige, prosessuelle eller de-situerte trekk og betydninger i søken etter løsrivelse av undertrykte eller underprivilegerte posisjoner fra overliggende dominerende krefter (Christensen-Scheel, 2009, s.98). Den non-hierarkiske og strukturløse motivasjonen til tross; poststrukturalistene tilhører samtidig en strengt akademisk tradisjon i et vestlig demokratisk kulturregime, noe som til en viss grad banaliserer den tilsynelatende anarkistiske tilnærmingen. Vektlegging av det som finnes *mellom* bestemmer samtidig at det finnes noe på hver side og definerer grensene for innenfor og utenfor, dermed legges nettopp grunnlaget for struktur. Om poststrukturalistisk filosofi skal følges helt ut kan innhold hverken beskrives eller nedtegnes fullstendig, fordi dette vil forholde seg til strukturelle systemer som ord, tegn og disposisjon. For å gjenta Jorns poeng; «[...] paradokset er at interessen består i at *vi vil kjenne det ukjente*. Når vi har oppnådd dette, har forskningsobjektet fordampet mellom hendene på oss.» (Jorn, 2017, s.101). Poststrukturalistene kritiserer fenomenologiens “[...] presentations of a perspective as *the* perspective- either made too “objective” outside the subject, or too subjective in the “personalization” of experience.” (Christensen-Scheel, 2009, s.97). Likevel finnes spor av enhetsløse erfaringspremisser både i det Deleuze kaller *flyt* eller *kontinuum* (Deleuze, 2017) og det Merleau-Ponty kaller fenomenets *essens*. For å begripe et fenomen må vi unngå ideen om *identifisering*, som indikerer en type grunnleggende subjektivering i distanse til fenomenet, og heller få oversikt over fenomenets *flyt i og mellom subjekt og objekt*. Å studere fenomener ved å isolere dem

enkeltvis vil ikke gi oss overblikk over samspillet *mellom* fenomenene. Altså, vår erfaring med fenomener skjer som følge av et fullstendig her-og-nå, hvor kropp, tid og rom aktualiserer hverandre gjensidig. Hva som er fenomenet, hva som er forskeren, hva som er her og hva som er nå er ikke identifiserbart i seg selv, men deler av hverandres koreografi hvor bevegelsene mellom dem er uadskillelige i erfaringen. Denne typen persepsjon forholder seg ikke til et statisk stillbilde av fenomenet, men fenomenets bevegelse *i bevegelse*, hvilket har like mye å gjøre med fenomenet i seg selv som det har med det som finnes *mellom* forsker og fenomen, og *mellom* fenomenet i relasjon til andre nærliggende eller fjerntliggende fenomener. En stor del av fenomenologiens kunnskapspotensiale ligger i foreningen av ekstrem subjektivisme og ekstrem objektivisme, i en subjekt-objekt-hybrid bestående av rasjonalitet proporsjonal med erfaringen i seg selv (Merleau-Ponty, 2013, s.xxii). Rasjonalitet i denne sammenheng sees som blandede perspektiver, persepsjoner som bekrefter hverandre, mening som oppstår, *men*, ikke konstituert som én samlet rasjonalitet, men som en flerfoldig og uferdig medrasjonalitet. “[...] the sense which is revealed where the paths of my various experiences intersect, and also where my own and other people’s intersect and engage each other [...], like art, the act of bringing, truth into being. [...] a dialogue or infinite mediation, [...] never knowing where it is going.” (Merleau-Ponty, 2013, s.xxii). Denne blivende og uferdige dialogen forholder seg til ulike virkeligheter parallelt og opererer fra flere perspektiver, mellomrom og terskelposisjoner.



## POST-FENOMENOLOGISK SITUASJONISME // KROPPER & FANTOMKROPPER

Kunnskap om virkeligheten er ifølge fenomenologien erfaringer som bestemmes av kroppens posisjon i sentrum av sitt eget tidsmessige og fysiske perspektiv. Eller sagt på en annen måte: erfaringen av et *her-og-nå*. Men, kroppen *er* samtidig den verden den erfarer. «The thing, and the world, are given to me along with the parts of my body, [...] in a living connection comparable, or rather identical, with that existing between the parts of my body itself.» (Merleau-Ponty, 2013, s.237). «Den sansende kropp er hverken ren fysikk eller ren psykologi, men *eksistens*: Den befinner seg ikke i rommet som «objektiv kropp», men bebor rommet intensjonelt som «egenkropp»; [...] dens sansninger, dens gester, dens motoriske prosjekter er det som bringer oss til bevissthet, som gir mening og bringer meningen til uttrykk.» (Merleau-Ponty, 2000, s.121). Erfaringer består altså ikke av informasjon til og fra subjekt og objekt, men snarere en symbiotisk størrelse *mellom* subjekt og objekt; *å være i kroppen i verden*, hvorav vårt 'kan' skapes fra denne tilstanden.

Denne typen *værensidé* oppsto først i hermeneutikken gjennom Martin Heidegger, men på tross av hans doble tilhørighet mellom fenomenologien og hermeneutikken finnes en grunnleggende kontrast i synet på erfaring. Hermeneutisk erfaring baseres på subjektets historisitet; ved å veksle mellom å trenge inn i det ukjente og deretter knytte det sammen med vår egen kjente forforståelse gjøres en refleksiv sammensmelting av horisonter, opplevelsen av vårt *her og nå* bestemmes altså av vårt *der og da*. Fenomenologien på sin side insisterer på erfaringenes prerefleksivitet, hvor det førbegrepslige forforståelsesløse er styrende for det som fremtrer for oss; opplevelsen av vårt *her og nå* bestemmes av vårt situerte *her og nå*. Kroppen er hverken et kontrollerende subjekt eller studerbart objekt, men en tvetydig blanding av subjekt og objekt i interaksjon med en objektiv og subjektiv verden. Ingen av komponentene er universelle eller superlativt til hverandre, men fremtrer gjennom gjensidig aktivitet og erfaring. «Jeg ser ikke rommet utfra dets ytre hylster, jeg lever det innenfra, jeg er omfattet av det. Når alt kommer til alt, er verden rundt meg, ikke fremfor meg. [...] [og] ikke lenger oppfattet slik det blir fattet av dem som ikke kan se det.» (Merleau-Ponty, 2000, s.51). Vår kroppslige erfaring avhenger av vår perseptuelle disposisjon og åpenhet for det som sanses, men også for det som ikke sanses. Dette kan forklare hvordan virkeligheten kan oppfattes så ulikt fra menneske til menneske. Det vi er disponible til å erfare, erfarer vi, det vi ikke er disponible til å erfare, erfarer vi heller ikke, og dette ikke-erfarte inkluderes dermed ikke i vår virkelighetsoppfatning. Denne tankegangen er sentral innenfor Ranciéres teori om distribusjonen av det sansbare, hvor han søker den emansiperte betrakter, den som har utvidet evne til å distribuere flere sansbare inntrykk.

Fenomenologiens oppløsning av relasjonen mellom subjekt og objekt står i en viss konflikt med kroppens spatiale nullpunkt. “Where the structuralists’ world could be said to exist also *outside* the subject as rules and structures, the phenomenological world existed primarily *through* the subject, as unique experiences and perceptions- both theoretical positions could, however, be said to display a certain situatedness, either in the object of research or in the instance of perception itself.” (Christensen-Scheel, 2009, s.97). I begynnelsen av ethvert perspektiv står nettopp jeget, om enn så forforståelsesløst og koblet til omgivelsene, og avgjør persepsjonens kapasitet og begrensninger. Ifølge fenomenologien når vi aldri lenger enn horisonten i vårt blikk og koordinasjonen aldri lenger enn rekkevidden av våre kroppsdeler. Dette løser Merleau-Ponty ved å introdusere metaforen om *fantomlemmet*; der et lem kan erstatter ett annet gjennom en tvetydig tilstand mellom psykologi og fysiologi. «Menneskeligheten er ikke et resultat av forbindelsen mellom våre lemmer eller av plasseringen av våre øyne.» (Merleau-Ponty, 2000, s.18), «Det det dreier seg om å vite, er «hvordan det foregår», men kun for om nødvendig å oppfinne noen «kunstige organer» som kan korrigere det.» (Merleau-Ponty, 2000, s.33). Et insekt som får revet av et ben vil kompensere med et raskt ben, men samtidig fortsette som om begge bena er til stede. Fantombenet erstattes ikke i fullstendig betydning, fordi det avrevne benet fortsatt eksisterer i insektets idé om seg selv og fordi dens aktivitet ut mot verden stadig foregår gjennom denne indre idéen. Insektets praktiske instinkt vil prege bevegelsene, men uten at den er seg dette bevisst. Det legges fortsatt krefter også i benet som ikke finnes (Merleau-Ponty, 1994, s.16).

Fantomlemmet foreslår en erfaringssituasjon hvor kroppens betingelser utgjøres av fysiske muligheter og bevissthet i kombinasjon. Den bevisste kroppen er like vesentlig som den fysiske kroppen; vår erfarte kropp er altså både konseptuell og performativ. Merleau-Ponty poengterer faktisk at fantomlemmets sensoriske muligheter kan være større enn i en kropp der alle lemmer er fysisk intakte. «Nogle mennesker kan blive næsten blinde uden at ændre ”verden”: man ser dem støde ind i ting alle vegne, men de er sig ikke bevidst, at de ikke længere har visuelle kvaliteter, og deres adfærdsstruktur ændres ikke. Andre [...] derimod mister deres verden fra det øjeblik, indholdene forsvinder, de giver afkald på deres tilvante liv, endnu før det er blevet umuligt, de gør sig til invalider, før de egentlig er det, og afbryder den vitale kontakt med verden, før de har mistet den sensoriske kontakt.» (Merleau-Ponty, 1994, s.17). Vi mister først en død venn når vi venter på et svar som vi erfarer at aldri kommer. Selv om vi aner vennens fravær kan vi unnlåte å konfronteres med tausheten. Vi kan vende oss bort fra områder av livet som kan møte oss med tomhet, men det betyr samtidig at vi aner tomheten. Den amputerte kan fornemme sitt avrevne ben på samme måte som vi livaktig kan føle eksistensen av en venn som er død. Selv om benet er borte kan det fortsatt være i funksjon, fordi bevisstheten fortsatt regner med det. Fantomlemmet er ikke en forestilling om et lem, men det

ambivalente nærværet av et lem (Merleau-Ponty, 1994, s.18-19). Kroppen vår er på en måte et samarbeid mellom den fysiske, *aktuelle kroppen* og den metafysiske, *vante kroppen*, der bevegelser som er forsvunnet fra den aktuelle kroppen er til stede i den vante kroppen, eller vice versa.

Deleuzes begreper *body-without-organs* foreslår det justerbare *jeget*; en konseptuell omorganisering av kroppens opprinnelige utforming. Det vi ser betinges av hva vi ser *med*; “[...]to be fed up with seeing with your eyes, breathing with your lungs, swallowing with your mouth, talking with your tongue, thinking with your brain [...] Why not walk on your head, sing with your sinuses, see through your skin, breathe with your belly [...]” (Deleuze & Guattari, 2017, s.174). Dislokasjon av organer og en slags prerefleksiv ‘body-without-organs’ danner grunnlag for *becomings*; transposisjonende prosesser som tillater oss å *erfare det uerfarte*. Dette har overførbarhet til fenomenologiens for forståelsesløshet som grunnlag for erfaring. «The body without organs is what remains when you take everything away. What you take away is precisely the phantasy, and significances and subjectifications as a whole.” (Deleuze & Guattari, 2017, s.176). *Å være i kroppen i verden* kan like gjerne bestå av *a becoming-world of the body and a becoming-body of the world?* Ettersom Deleuzes postantroposentrisme ikke skiller mellom menneske, dyr og vekster, smått eller stort, er alt vi forholder oss til eller omgir oss med potensielle organondonorer. Dette bringer oss videre til Deleuzes maskinbegrep, som utfordrer skillet mellom subjekt og objekt. Hans maskiner er subjektløse enheter; en gruppe, et individ eller et system som søker kontakt med andre maskiner for å aktualisere seg, ingen av dem hverken subjekt eller objekt, men begge. «[...]a becoming-wasp of the orchid and a becoming-orchid of the wasp[...]” (Deleuze & Guattari, 2017, s.9). Deleuzes metafor om vepsen og orkideen beskriver en gjensidig avhengighet; *detritorialisering og reterritorialisering*, hvor begge parter er hverandres parasitt og *inngår i den andres kretslop*. Vepsen livnærer seg av orkideens nektar, men er samtidig forlengelsen av orkideens reproduktive organ. Orkideen sikrer sin reproduksjon, men er samtidig næringen i vepsens fordøyelse. Denne *organdelingen* og prosessene mellom subjektivitet og objektivitet har interessante paralleller til Merleau-Pontys erfarte i-kroppen-i-verden-perspektiv og sensoriske fantomlemmer. Galskapen i disse kroppsidealene danner et *jeg-perspektiv* som projiseres av og gjennom omgivelsene, og *omgivelser* som projiseres av og gjennom jeget; en grunnleggende oppløsning av subjekt-objekt som samtidig utydeliggjør skillet mellom *anvendelse* av teori og *produksjon* av empiri. Både fenomenologien og postantroposentrismen har interesse for erfaringsprosesser som opererer *mellom* en konvensjonell forståelse av subjekt-objekt. Dermed kan det anvendte forholdet mellom teori og empiri fortone seg som en syntetisering av materiale fra ulike hold mot en helhetlig essens.

Innenfor fenomenologien er det ikke mulig å etablere kunnskap om erfaring i absolutt forstand *utenfor* forskeren, fordi ord ikke vil være tilstrekkelig for å beskrive erfaring. Forskeren kan imidlertid *kondensere erfaringene mot en essens*. Essensen av et fenomen er ikke en fullstendig utgave av erfaringen, men ivaretar så mye av erfaringens opprinnelighet som mulig og gjør det mulig for forskeren å etablere grunnlag for et bevissthetsfellesskap. Språk benyttes som instrument, ikke for å etablere kunnskap (som allerede finnes i forskerens kropp), men for å etablere et *bevissthetsfellesskap*. Begrepene er først viktige for bevissthetsfellesskapet, ikke for kunnskapen i seg selv. Å etablere et bevissthetsfellesskap om perseptuell og kroppslig bundet erfaring gjennom tekst byr på visse utfordringer. ”Hvordan kan jeg percipere genstande som håndterbare, når jeg ikke lenger kan håndtere dem? Det håndterbare kan ikke lenger være det, jeg faktisk håndterer, men i stedet det, *man* kan håndtere, kan ikke lenger være noget *håndterligt for-mig*, men i stedet noget *håndterligt i-sig*.” (Merleau-Ponty, 1994, s.21). En leser får aldri mulighet til direkte persepsjon og erfaring, men må nøye seg med å forestille seg persepsjon og erfaring. Spørsmålet er i hvilken grad det er mulig å forestille seg et fenomen som er bundet til og oppbevart i kroppen som sensorisk, kinetisk, assosiativ og performativ erfaring mellom subjekt-objekt. Denne undersøkelsens kunnskap ligger *i selve erfaringen* og derfor vil jeg i avhandlingen forsøke å gjøre erfaringer tilgjengelig *som erfaring* for leseren, ved å tilby erfaringsmuligheter både eksplisitt og implisitt i teksten. Dette etablerer en relasjon mellom tekst og leser som ikke fortøner seg som i et klassisk ekspert-novise-forhold, men åpner for mening gjennom flere språk og grep som søker å forsterke, overlappe, fortsette eller utfylle hverandre.



## POST-FENOMENOLOGISK SITUASJONISME // BEVISSTHETSFELLESKAP

Paulo Freire poengterer at vi forholder oss mekanistisk til virkeligheten gjennom en falsk bevissthet (Freire, 2011, s.117), altså at vi har en overordnet overbevisning om tilværelsens årsakssammenhenger som vi tolker som bevissthet, men som vi i realiteten *ikke* er oss bevisste. En slags kollektiv hverdagsløgn som skjuler det faktum at «menneskenes konkrete situasjon betinger deres bevissthet om tilværelsen, og at denne bevisstheten i sin tur betinger deres holdninger og deres måte å møte virkeligheten på.» (Freire, 2011, s.117). Den falske bevisstheten er et symptom på undertrykkelse og forekommer selv i demokratiske samfunn, ved at teknologi, vitenskap og markedslogikk gjør mennesker til objekter og livnærer seg på folkets *levende død* (Freire, 2011, s.120-121). Denne undertrykkelsen fører til falsk bevissthet, men *avhenger* samtidig av vår falske bevissthet. Dette skaper et paradoks hvor vi på en måte er delaktige i undertrykkelsen av oss selv, eller at undertrykkelsen ikke ville funnet sted om vi ikke selv bidro til den. I denne sammenheng vil jeg benytte begrepet *normer*; kollektive overbevisninger om mål, *skapt* av en diffus ekstern sosial makt, men *manifestert* gjennom vår individuelle bekreftelse av dem. Normene gjør det mulig å sirkelargumentere; *vi gjør som vi gjør* eller *det er som det er*. Dette kan gi oss en trygg følelse av samhold, men samtidig gjøre det uklart hvem eller hva prosjektene våre egentlig projiserer og danne et forvirrende vakuum mellom det normative prosjektet og vårt individuelle prosjekt. Normer gir seg nettopp ut for å være skapt og eiet, av og for det *individuelle selvet*, men er egentlig «falsk bevissthet» som eksisterer i kraft av og på grunn av seg selv; kolossale undertrykkende krefter som kamufleres bak illusjonen om et *kollektivt selv* eller en forestilling om *konsensus*. Ranciére betegner konsensus som idéen om et enhetlig *alle*, hvilket han beskriver som en selvmotsigende etisk størrelse i samfunnet fordi inkluderingen av *alle* samtidig ekskluderer muligheten for ekskludering; altså, de ekskluderte *finnes ikke* når alle er inkludert (Ranciére 2009, s.115-116). Det etiske samfunnsidealet om konsensus involverer en absolutt avvisning av ideen om *den andre*, Ranciére foreslår derfor *dissensus* som et mer troverdig samfunnsideal, som inkluderer et felles *alle*, også de ekskluderte. *Normer* kan sees som oppdragelsesidé basert på konsensus, hvor fellesskapets oppdragelse eksplisitt inkluderer alle, men implisitt *produserer innenforskap og utenforskap*. Samfunnsnormene er «[...] innbilninger som man skal tro på, og som gjør det mulig å stille opp felles ubegrunnede krav og plikter. [...] man må innbille folk at ting som interesserer dem, ikke *kan* interessere dem, og at andre ting, som slett ikke interesserer dem, i virkeligheten har deres dype interesse. Dette kalles oppdragelse.» (Jorn, 2017, s.49). Normene oppdrar oss til falsk bevissthet som undertrykker vår egentlige *interesse*. Freire argumenterer for at *menneskets særlige forutsetninger* i verden

bør være det primære utgangspunktet i vår ontologiske oppgave, hvor vi i første omgang må bli bevisst oss selv og vår hverdag for å kunne frigjøre oss fra vår undertrykte situasjon (Freire, 2011, s. 12-13).

Ved å hevde at «Every human being is an artist» (Harlan, 2004, s.2), utvider Beuys kunstbegrepet til å gjelde alle livets beskjeftigelser og fagdisipliner.

Ethvert individ skulle oppleve seg selv som involvert i estetiske prosesser og se nødvendigheten av å erfare ting med dette bakteppet (Harlan, 2004, s.21). Denne estetiske bevisstheten krever en perseptuell evne som vi alle en gang har besittet, som var helt sentral for oss som barn, men som vi har blitt *avlært* og dermed mistet. Beuys mener at vår bevissthet *er* perseptuelt anlagt når vi er barn, men at skolen og systemene driver denne bevisstheten ut av oss ved å understøtte andre ting enn estetiske prosesser (Harlan, 2004, s.22-23). Å reaktivere våre perseptuelle evner og estetiske bevissthet krever at vi øver oss på å prøve ut og forme ideer. Kunstens kunnskap er både innadrettet og utadrettet; delvis kroppsbundet og taus, men med en evne til kontinuerlig å åpne opp nye perspektiver og virkeligheter (Schwab & Borgdorff, 2014, s.194). Kunstverk er *epistemic things*, som i *ikke ennå forstått eller kjent* og som motsetter seg et slikt epistemologisk grep, dermed produserer de virkeligheter som ikke er forhåndsgitt, ikke har bestemte avslutninger og som ikke kan bli helt gjennomsiktige. Beuys gjør en lignende kobling i sin beskrivelse av kunstnerisk forskningsmessige betydning; “So, first of all we have art as the science of freedom, and as a consequence of this, we also have art as primary production or as the original, underlying production for everything else.” (Harlan, 2004, s.10). “This is the kind of faith one can have in art; that it is on the path towards something, (of becoming something, ) *because*: in keeping with the principles of life, it certainly cannot be about something that has already been perfected.[...] Art is something different from the product of cognitive knowledge. Nevertheless, I would still say it’s a process of cognition.” (Harlan, 2004, s.13).

I følge Kaprow er kunstens felles problem at den kun bidrar med diskursive muligheter for kunstnerne selv og deres bittesmå publikum; «The rest of the world couldn’t care less.” (Kaprow, 1971, s.99). Så lenge ordet *kunst* eller det implisitte nærværet av ordet kunst er tilstede, opererer kunstneren innenfor et fellesskap hvor i prinsippet alle gester, tanker og gjerninger kan sees som kunst (Kaprow, 1971, s.100). Den tilsynelatende overskridende attityden i nonart og antiart nukes ut fordi praksisen omfavnes *som* kunst og er derfor egentlig bare pro-kunst (Kaprow, 1971, s.101). Kaprow skisserer opp de første stegene mot en *un-arting of the un-artist* (Kaprow, 1971, s.103-104): “Artists of the world, drop out! [...] Imitate life as before. Jump right in. Show others how.” (Kaprow, 1971, s.109-110). Deleuze gjør en lignende betraktning over filosofens rolle: “The philosopher must become a non-philosopher so that nonphilosophy becomes the earth and people of philosophy.” (Deleuze, 1994, s.108). Denne felles oppfordringen om å hoppe ut av

profesjonens spor og etablere nye spor ved å involvere andre fører oss til det Dorothea von Hantelmann betegner som *the experiential turn* fra 60-tallet og fremover, som består av et ufravikelig premiss om deltakende publikumserfaring (Von Hantelmann, 2011). Kaprow beskriver en gjensidig kommunikasjon mellom kunstneren og publikum som ikke adskiller den som skaper og den som betrakter, men derimot ser dem som likestilte og aktive *mederfarere* eller *medskapere* (Kelley, 2003, s.xviii). “It invites the participant to make a choice of some kind. [...] the work has been acted upon (which is different from thinking about acting).” (Kelley, 2003, s.xviii). Å invitere til deltakelse fører i seg selv til en form for deltakelse, om det så kun innebærer at den inviterte tar et valg. Dette er noe ganske annet enn å be publikum om å *forestille* seg deltakelse. Pablo Helgueras beskrivelser av *socially engaged art* kan gjengis i korte trekk som “[...] artworks that feature the experience of their own creation as a central element.” (Helguera, 2011, s.1). Kunstverket er altså uløselig knyttet til den sosiale interaksjonen som oppstår i dets sammenheng. Uttryksformen avhenger av *reell*, ikke hypotetisk eller imaginær sosial aktivitet situert et sted mellom kunst og ikke-kunst (Helguera, 2011). Det at kunstprosessen kobler seg på andre disipliners anliggende og beskjeftigelser og flytter dem midlertidig inn i et ambivalent mellomrom, kan etablere ny innsikt i forhold som fra det opprinnelige feltperspektivet hittil var usynlige. Medskaperne er ikke nødvendigvis medspillere i kunstnerens regi, men kan også være “[...] those who encounter a project in a public space or engage in a situation without having full knowledge that it is an art project [...]” (Helguera, 2011, s.2). Min formidling av undersøkelsen knytter seg opp til en performativ/konseptuell og sosialt engasjert modell hvor målet er å konstruere flere lag av bevissthet som foreslår fortsettelse, ikke en konkluderende avslutning.





## POST-FENOMENOLOGISK SITUASJONISME // INTERMATERIALITET

I likhet med Crowther retter Henk Borgdorff kritikk mot akademisk formulering av kunstnerisk praksis som basert på objektive stabilitetsfaktorer som ikke egentlig tilhører kunstens språk. Et akademisk bevissthetsfellesskap kan komme til å konstituere en språklig logikk som kunsten egentlig søker seg vekk fra. “[...] if art does not already offer its own demonstration or explanation ‘to support its position and to demonstrate critical reflection’ - in short, its own discourse that confers its meaning – then anything that is said in relation to it through this supplementary piece of writing is might be without ground.” (Schwab & Borgdorff, 2014, s.11). Borgdorffs *exposition*-begrep benyttes om konteksten der kunstnerisk praksis må eksponeres som vitenskapelig forskning for å kunne delta i akademiske diskurser. Eksponeringen fortoner seg som en slags forklaring av praksis, men behøver ikke å være eksplisitt i diskursiv forstand, den kan også bestå av non-diskursive gester (Elo, 2014, s.35). Forklaring kan sees som oversettelse fra ett språk til et annet, men hvis man går ut ifra at kommunikasjon kan handle om mer enn tegnsystemer, kan all slags artikulering kvalifisere som språk og fremveksten av mening kan dannes av elementer som aldri er fullt og helt tilstede eller som henviser til mening bortenfor seg selv (Elo, 2014, s.30-31). Borgdorff etablerer en diskurs innen kunstnerisk forskningsmetode som utfordrer det konvensjonelle skillet mellom kunst som empiri og akademisk skriving som teori. Argumentasjonen tar til orde for at akademisk skriving og kunstproduksjon har forbindelser til hverandre og at det å se disse i sammenheng kan skape produktive synteser som forhindrer at kunstverk bare blir sett som illustrasjoner for teori og akademisk skriving bare blir sett som verktøy for å forklare kunstverk (Murphy, 2014, s.178). Å utgi kunst som *akademia* må derfor legge sitt tyngdepunkt på grensene og i mellomrommene *mellom* kunst og *akademia*. Dette innebærer samtidig at forskeren må bevege seg vekk fra trygge posisjoner i sentrum av allerede definerte territorier, og snarer situere seg *i grenselandet* mellom dem (Schwab & Borgdorff, 2014, s.23). Denne forskeren utøver eller iscenesetter kunst *som* *akademia* ved å operere gjensidig mellom kunst og *akademia*, «[...] in order to artistically move from artistic ideas to epistemic claims.» (Schwab & Borgdorff, 2014, s.15). Fra denne posisjonen kan det aktiveres produktive samspill mellom ulike måter å tenke, interagere, erfare og rasjonalisere for dermed å skape nye diskursive landskap som ikke avgrensar skriving til å angå forklaring eller kunstproduksjon til å angå illustrasjon. (Hughes, 2014, s.55). En forskningspraksis som er i konstant reforhandling mellom kunst og *akademia* krever ikke bare av forskeren å være villig til å overskride grenser, men også evnen til å skape nye forbindelser mellom kunstnerisk erfaring og akademisk formidling. I denne sammenheng oppløses også konvensjonelle skiller mellom empiri og teori, mellom erfaringer og konsepter. I stedet for tradisjonelle forskningsmessige rekkefølge for teori og empiri,

konsepser og erfaring, sees det som hensiktsmessig å anvende ulike rekkefølger vekselvis og gjensidig. Konsepser og teori må, som erfaring og empiri *skapes* gjennom forskeren; “[...] you will know nothing through concepts unless you have first created them- that is, constructed them in an intuition specific to them [...] that must not be confused with them but that shelters their seeds and the personae who cultivate them” (Deleuze, 1994, s.7). Når fremmede frø sås på eget jorde eller nye spor trækkes opp mellom allerede eksisterende spor oppløses *subjekt-objekt-forholdet*: forskningen er forskerens bevegelser. Altså, i stedet for å forholde seg splittet til teori og empiri, forklaring og illustrasjon, bør forskeren forholde seg til marginale nyanser i det *diffuse møtepunktet mellom teori og empiri*, som kan antyde noe utenfor vår umiddelbare forstand og manifestere trekk som egentlig var fremmede innen både kunst og akademia (Elo, 2014, s.27-28).

En vitenskapelig avhandling som denne teksten ideelt sett skal vise seg å være, krever i utgangspunktet av forfatteren å følge et akademisk symbolregime med en objektiv språklig modellering; herunder regler for fagterminologi, språkføring, disposisjon, oppsett, referansestil, skriftstørrelser og font. Å gjennomføre et vitenskapelig masterstudium innebærer å beherske den akademiske skrivetradisjonen uavhengig av ontologi, epistemologi, metode og fagfelt, basert på rådende konsensus om et felles vitenskapsspråk med universell og mest mulig objektiv gyldighet. Det er med andre ord vesentlig for denne undersøkelsens validitet at avhandlingen konstituerer en språklighet som oppfyller denne normen. Kunstnerisk forskning kan imidlertid bestå av materiale med en annen type logikk hvor *språk er relativt*. Å formidle estetisk materiale gjennom et akademisk tekstformat fordrer derfor en transkriberende tilnærming som ikke nødvendigvis kommuniserer materialet direkte, men som kommuniserer en *oversettelse* av materialet.

«Språket må være entydig, presist og nøytralt [...] den akademiske praksisen er fundert i argumenterende språkføring [...]»; unngå sterkt retoriske virkemidler, «[...]metaforer og bruk av ulike termer for samme begrepsinnhold. [...] På den ene siden kan fagspråk garantere for en presisjon i terminologien som det kan være vanskelig å få til med dagligspråk. På den andre siden kan et for høyt abstraksjonsnivå gjøre språket utilgjengelig og ugjennomtrengelig.» (Øyen & Solheim, 2013, s.94). Denne tradisjonelle oppskriften på akademisk skriving er ikke nødvendigvis forenelig med post-fenomenologisk situasjonisme på grunn av førstnevntes entydige språkideal. «[...] et allerede definert tegn anbrakt på rett sted – er ikke et ord sett fra det autentiske språkets synspunkt. [...] Det sanne ordet, det som betyr, det som endelig gjør «den evig fraværende i alle buketter» nærværende og frigjør den mening som er innesperret i tingen, det er til gjengjeld [...] ikke annet enn taushet, for det ordet når aldri frem til fellesnavnet.» (Merleau-Ponty,

2000, s.119). Det Merleau-Ponty beskriver her er egentlig at et presist og nøytralt språk kan være svært upresist ut fra et fenomenologisk perspektiv. Språket bør ikke utpeke tingene eller tankene, men snarere « [...]become the presence of that thought in the phenomenal world, and, moreover, not its clothing but its token or its body. [...]» (Merleau-Ponty, 2013, .s.211). En tekst som ikke bare utpeker, men søker å *være* nærvær av erfaring bør gi leseren egne erfaringsmuligheter, ikke bare fortelle om dem. En slik uttrykksform nøyer seg ikke med å beskrive mening, men søker å bringe meningen til liv gjennom teksten; «[...] it brings it to life in an organism of words, establishing it in the writer or the reader as a new sense organ, opening a new field or a new dimension to our experience.» (Merleau-Ponty, 2013, .s.212). Formidling av kunstnerisk forskning handler altså kanskje mindre om å oversette fra ett språk til et annet og mer om å artikulere *passasjer mellom flere språk*. Artikulasjon som er både diskursiv og non-diskursiv kan betegnes som en slags *flerspråklighet*. Dette gjør at *lesbarheten* ikke bare er knyttet til intellektuell formulering, men også til erfaring av emosjonelle og sensoriske prosesser som kommuniserer indirekte. «one should not be satisfied by with simply transposing contents and topics from one context (or language) to another. [...] [rather] finding medium-sensitive ways of articulating his or her epistemic interests and of looking for productive contact points between the different modes of articulation [...]» (Elo, 2014, s.32). I lys av dette bør kunstnerisk forskning, når det kommer til tekstproduksjon, operere med en type sensitivitet for sin opprinnelige praksis og bruke dette som invitasjon til å arbeide *med og mot* gramatikken, tøye grensene for pre-etablerte ordninger og søke intensitet i stedet for endelige løsninger (Elo, 2014, s.33). En slik tilnærming «[...] never gets a definitive grip. Or more precisely, it is never satisfied with a definitive grip. Its form is that of repetition, which, to be sure, is something other than the reproducibility of a scientific experiment. What counts here is difference. [...] This difference cannot be reduced to an opposition of intelligible and sensible, or to that of rationality and affectivity.» (Elo, 2014, s.34).

Møtet mellom forsker-tekst-leser påvirkes av mer eller mindre bevisste, indre og ytre variabler. Uansett hvor entydig teksten forsøker å være, vil det ikke bero på ordene alene hva som kommer frem og ikke. «[...]det som kjennetegner det synlige, er at det har et fôr av det usynlige, i ordets egentlige betydning, som det gjør nærværende som et visst fravær.» (Merleau-Ponty, 2000, s.74). Hvis det å erfare virkeligheten forandrer virkeligheten, vil begrepsliggjøring av erfaringen forandre den forandrede versjonen av virkeligheten. Hvis språket i sin tur er både synlig og usynlig vil dermed både erfaring og begreper være grunnleggende relative. Den tradisjonelle separeringen av kunstnerisk metode og akademisk skriving skaper et brudd i forskningsprosessen som i stedet kanskje kan behandles som en kobling. Flertydighet er i utgangspunktet en hindring innenfor akademisk skriving,

ettersom målet er entydighet. Om man derimot ser flertydighet i lys av kunstnerisk metode kan det fremstå som en bevisstgjørende kvalitet som utvider, snarere enn innskrenker erfaringsmulighetene for leseren. Målet i denne avhandlingen er å bevare essensen av den opprinnelige erfaringen ved å eksperimentere med *fortellinger om* og *fortsettelser av* erfaringen. Dette innebærer et syn på formidling som *materialisering av innhold mellom* kunst og akademia gjennom flertydig og medrasjonaliserende argumentasjon. Det vil si; forholder seg bevisst til materialisering av *flere erfaringsnivåer* i teksten, både intellektuelt, sensorisk og emosjonelt. Avhandlingen og den kommende utstillingen sees som egne erfaringsenheter, som både kan danne et bevissthetsfellesskap om undersøkelsen, men også *fortsette* undersøkelsen. "[...] we need to reconsider the status of the non-intelligible aspects of experience [...] and see them as 'co-rational' rather than irrational elements of thinking." (Elo, 2014, s.26). Ved å veksle mellom kunstneriske og akademiske grep materialiseres erfaringene *som erfaringer* og åpner opp for proporsjonal medvirkning fra leseren. Avhandlingen følger til dels en akademisk disposisjon, men innholdet er arrangert gjennom kunstnerisk metode. Avhandlingen vil tilby innhold på ulike måter gjennom ulike språk og sjangere. Artikulasjonene er fagterminologiske, narrative, essayistiske, grafiske, sensoriske, visuelle og skulpturelle. De varierer i intensitet og veksler mellom partier i rene sjangerformat og partier med formale brudd, visuelle koblinger, kompositoriske grep og narrative vinduer. Vekslingen mellom språklig sjargong, fonter, typografi, skriftstørrelse og oppsett benyttes som kjennetegn på ulike *stemmer* som invaderer teksten og har til hensikt å utfylle hverandre, hvorav empirien flettes inn på denne måten som passasjer til parallelle språk. Stemmene henvender seg assosiativt, skildrende, persist, intellektuelt, sanselig, emosjonelt og fornemmende til leseren for å påvirke lesbarheten, forskyve bevissthet og rasjonalisere i flere retninger. Avhandlingen krever å bli erfart, ikke bare lest. Rundt, forbi og mellom linjer, avsnitt, metaforer og bilder finnes spor av mening som må fylles ut av leseren. Den samlede helheten skal utgjøre kjernen for et mulig bevissthetsfellesskap som binder avsender og mottaker sammen gjennom flere typer relasjoner og løser opp den kognitive forventningen om empirisk versus teoretisk innhold. Leserene har kanskje allerede opplevd dette som fremmed, ubehagelig eller provoserende, kanskje lettende. Målet er å unngå at teksten fremstår som en separat formidling av undersøkelsen, men at den snarere fortsetter undersøkelsen gjennom teksten og gir leseren mulighet til å distribuere alt. Teksten beskriver ikke én sannhet, men foreslår alle.





## POST-FENOMENOLOGISK SITUASJONISME // RELATIVE SPRÅK

Hvis vi går ut ifra den foregående metaforen om amputerte kropper, kan vi forestille oss at en leser mangler flere sentrale lemmer for å kunne gjenleve en fenomenologisk erfaring. For å korrigere dette kan vi se for oss at vi utstyres leseren med kunstige lemmer for å skape et nærvær av den opprinnelige erfaringen. Crowthers estetiske tilnærming til fenomenologien poengterer følgende: «[...]to create a visual image involves acting on reality in a way that changes the existing relation of subject and object of experience at all levels.» (Crowther, 2009, s.18), altså at kunstneriske prosesser er en interaksjon mellom subjekt-objekt som endrer virkeligheten gjennom denne erfaringen. Videre hevder Crowther at det ikke finnes en diskursiv parafrasering som tilstrekkelig får frem denne erfarte virkeligheten og at kunstnerisk kunnskap *må vises* mer enn å oversettes, for å unngå å omforme erfaringene til distinksjoner utenfor sitt opprinnelige rammeverk. De erfaringsmessige kvalitetene ved kunstneriske prosesser bør tilgjengeliggjøres mer direkte i den akademiske argumentasjonen for at forskningen skal kunne nå sitt fulle diskursive potensial (Crowther, 2009, s.9). Crowthers bekymring leder til behovet for en «descriptive strategy focused on the creation of visual art, and on the phenomenological depth embodied therein, and disclosed thereby.» (Crowther 2009, s.6). Slik jeg tolker dette søkes det en videreutvikling av fenomenologiske kvaliteter ved forskningen til også å gjelde formidlingen av den. Det vil si, å bruke kvaliteter fra kunstneriske prosesser i det vitenskapelige forskningsspråket, en type formidlingsstrategi som oppløser subjekt-objekt-forholdet både på erfarings- og virkelighetsnivå, slik at leseren selv kan erfare «det samme» som forskeren. Det avsenderen har erfart bør også gjøres tilgjengelig *som erfaring* for mottakeren. Denne tilnærmingen oppløser subjekt-objekt-forholdet mellom forskeren, teksten og leseren fordi erfaringen mellom dem består av gjensidig *med-erfaring*. Avhandlingen blir en slags erfaringsfortsettelse både for forskeren og leseren.

Når Jorn foreslår lynvisitter til det ukjente for å bevare interessen, eller *estetikken* av det ukjente i det som blir kjent, kan det sees som et epistemologisk tolkningsrom som likeverdig vektlegger det som var ukjent og det som ble kjent i kondenseringen av fenomenets essens. En slik fenomenologisk essens vil derfor bære både eksplisitte og implisitte kvaliteter, som også må danne utgangspunkt for bevissthetsfellesskapet. Altså, ettersom kunnskapen om fenomenet konstrueres et sted *mellom* det kjente og ukjente, må også formidlingen av denne kunnskapen forholde seg til de samme komponentene.

Denne typen formidling mellom det kjente og ukjente kan eksemplifiseres gjennom Deleuzes tekster, nettopp fordi det ukjente fortsatt eksisterer implisitt, *mellom linjene*. Deleuzes filosofiske tekster er *annerledes*. De mange metaforene og komplekse begrepene henvender seg i alle slags retninger,

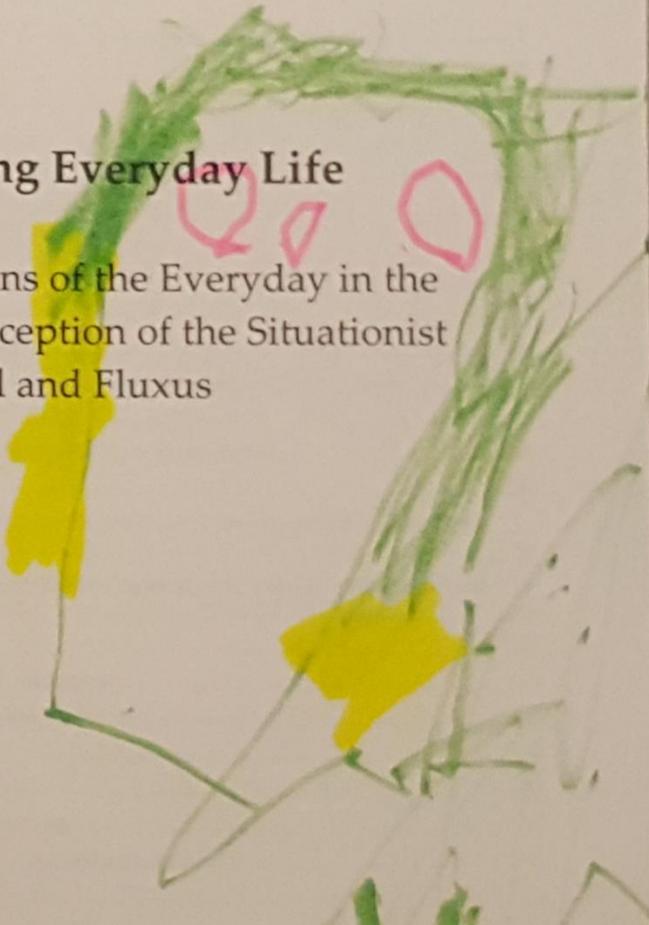










A hand-drawn sketch in green and pink ink. It features a large, irregular green scribble that forms a rough rectangular shape. Inside this shape, there are three pink circles. Below the green scribble, there are two yellow shapes: one on the left, resembling a vertical bar or a narrow rectangle, and one on the right, resembling a larger, irregular shape. The sketch is positioned to the right of the text.

## **Configuring Everyday Life**

Interpretations of the Everyday in the  
Scholarly Reception of the Situationist  
International and Fluxus







*lifelike art*, hvis hovedbeskjeftigelser ligger i *alt annet* enn kunsten (Kaprow, 1983, s.201). "Life is an idea [...] it floats, outside of time, in my thoughts. But actually playing at life in any form happens in real time, moment by moment, and is distinctly physical." (Kaprow, 1990, s.240). Kaprow definerer *lifelike art* som situasjoner mellom oppmerksomhet for fysiske prosesser og oppmerksomhet for tolkning, hvilket jeg i denne undersøkelsen definerer som medrasjonaliserende bevissthet mellom performativitet og konseptualitet. I essayet "Art which can't be art" beskriver Kaprow hvordan han pusset tenner oppmerksomt i to uker og benytter eksempelet som argument for hvordan det ordinære livets performativitet i seg selv har en metaforisk kraft som forandrer summen av hverdagslivet til både å gjelde kunst og ikke-kunst (Kaprow, 1986, s.221).

Kaprow er mer interessert i et slags felt-løst kunstnerbegrep; "The experimental artist today is the un-artist. Not the antiartist but the artist emptied of art. [...] The un-artist makes no real art but does what I've called lifelike art, art that reminds us mainly of the rest of our lives." (Kaprow, 1990, s.229).

Selv om denne typen praksis har frasagt seg de fleste attributer ved gjenkjennelig kunst, finnes stadig et kunstkonsept gjenværende i dets begrep, på grunn av ordet 'kunst'. Kaprow beskriver *the un-artist* som høykunstens avkom, som på et tidspunkt forlot redet for godt. Denne løsrivelsesfasen har kunstprofesjonen selv utløst gjennom sin egen innholdsmessige *unloading*; den repetitive inkluderingen av *nonart* (Kaprow, 1990, s.229-230). Kaprows *unart* aktualiserer ikke bare det levde slik det levde er, men er også direkte knyttet til *endring av livet*. Kaprows *happenings* og *events* er erfaringssituasjoner som søker å introdusere livet for «noe nytt» og samtidig skape en ny form for subjektivitet og en ny form for kunst. Denne gjensidige aktualiseringen av livet i seg selv og livet som kontinuerlig *blir* har paralleller til en betraktning gjort av Deleuze, om at koblingspunktet mellom kunst og filosofi ligger i den skapende praksisen: en konstitusjon av virkeligheter som *mangler* (Deleuze, 1994, s.108). Å skape konsepter er i seg selv en oppfordring til fremtidig form, fremtidige virkeligheter og fremtidige tilstander som ikke allerede finnes. Slike fremtidige fenomener finnes ikke i demokратиene, fordi prosessen i det blivende fremtidige fenomenet er av natur den som alltid unnslipper majoriteten og følger egne stier uten å følge direktiver (Deleuze, 1994, s.108). "Not only does art become life, but life refuses to be itself. [...] *Artist* refers to a person willfully enmeshed in the dilemma of categories who performs as if none of them existed." (Kaprow, 1966, s.81). Å skape erfaringssituasjoner som krysser grensen for kunst og ikke-kunst er for *the un-artist* primært å initiere det for seg selv, så gi det oppmerksomhet og observere erfaringen i relasjon til det omliggende (Kaprow, 1979, s.195). "And the very process of paying attention to this continuum is poised on the threshold of art performance." (Kaprow, 1979, s.196)











































intense hender leken skingrende nærværende med kosmiske glimt og varme når han stiller ut seg selv i sin første separatutstilling på observatorium i stockholm i nittensekstisju er han femogtredve år og vil finne ut av om han kan betrakte seg selv som kunst en slags endelig erkjennelse av sitt eget utenforskap kanskje både utenfor kunsten og samfunnet ved å stille ut seg selv er et våpen som er umulig å beseire og umulig å angripe her oppstår hans eget innenforskap i utenforskapet et innenforskap som er utenforskapet i alle slags innenforskap og alle slags utenforskap er nå hans innenforskap forakt for samfunnet forakt for kunsten men ikke forakt for menneskene bruke ordene som egne byggeklosser med lyd og bevegelse hvorfor kan ikke det kommunisere like godt som verbal artikulasjon det er jo egentlig makt katt og mus cowboy og indianer med politiet og direktør olle granath på moderna museet i stockholm okkuperes lik som den tredveårige okkupasjonen av industritomta i fredrikstad uformelt fredet av kommunen å handle alene koster mer men er også billigere enn ellers to kropp er innenfor i sitt utenfor så vanskelig å forstå hvorfor kan han ikke bare oppføre seg innrette seg akseptere avvenne folkeskikk og grenser grenseløshet hinsides temperament men forsiktig er det mulig å være sine egne motpoler løs kanon og lite lam sulten ulv og ikke en flue fortred til fare for seg selv kanskje syk hva er det med den mannen gal og galskap i alle fall til sjenanse eller bryderi bare noen ytterst få er helt nære de andre ser bare fragmenter av en person de maler ferdige selv for det kan man jo det vet vi bedømme mannen ut i fra skoa men når vi gjør det så oppstår også mellomrommet der kroppen trygt kan operere på begge sider av innenforskapet og utenforskapet og leve på begge sider av elvebredden samtidig uniformer og rollebytte og kjønnsskifte og lånte identiteter gjerne presidentens eller den gamle fiskerens hvem vet egentlig hvem noen er men slike borderline kasus i psykiatrien kan medisineres friske fra kroppen må bare klemmes inn i boksen hvor det nettopp var plass til både katten og meg og det er plass til flere her det er plass til alle skal med fallet på slakk line og fallet generelt falle ut men det er ikke sløvende medikamenter kunstneren har bruk for synes kjartan heller kave i urette linjer med de andre som ikke kan artikulere seg hverken som kunstner eller borger ikke i de stemmeløse stemmenes favør men søker i begge retninger både innover og utover fordi kroppen er sin egen dissensus som ikke kan forenes i en så den må forenes i alle og

u t s l e t t e   e t   f a s t   j e g  
g e l i s e j   t e   e t t e   i n

«Så dumme alle mennesker var-! Så lette å gjennomskue med sine gjetninger. De gikk alltid ut på det de ville gjette. Og når de tok feil da, så innrettet de resultatet slik at de hadde gjettet nesten riktig likevel! Og så gikk de der og visste ingenting om hverandre, mindre enn ingenting, fordi de visste feil fra først av, vill-ledet som de var av omtrentlige gjetninger, av ønsker som passet dem i alt det små.» (Borgen, 2008, s.140)







paralleller til situasjonistenes distinksjoner: vårt liv i denne delen av verden består av å arbeide for å kunne ta fri og vi tar fri for å kunne arbeide mer. Friheten til kjedsomhet fordrer at vi arbeider for fritiden. Et helt livsløp kan tilbringes i konstant lengsel etter fredag ettermiddag. Denne runddansens innenforskapets tradisjon kan vi kalle *turisme*. *Turismens tilfluktsrom* er ikke et hjem, men *det andre stedet*, der du tilbringer fritiden og søker forbigående sensasjoner. For enkelte har dette tilfluktsrommet de samme moderne fasilitetene som arbeidets tilfluktsrom, om enn med en annen fargepalett og et annet utvalg designobjekter (det er så artig med interiør). For noen er turismens tilfluktsrom et oppsamlingsdeponi for alle slags møbler og artefakter som i fire generasjoner ikke fikk plass i arbeidets tilfluktsrom; et sted for flørt med fortiden, utedo og vandrestav, se her barn, slik levde de før, og den morkne gamle godstolen kan vi forresten ta med hit i påsken. For andre igjen er turismens tilfluktsrom en campingvogn eller båt som flytter seg rundt fra sted til sted eller blir værende så lenge på samme sted at campinggrillen får sin egen nisje i en stedsspesifikk terrassekonstruksjon, eller fører til ti års venteliste på båtsplassen du aldri kommer til å si opp. Teltet kan også være turismens tilfluktsrom. Noen teltere er hardcore gramjegere, noen er nostalgikere, andre er sommeralkoholister eller sosialt anlagte fotturister. Begrepet friluftsliv er bundet til teltturisme, hvilket indikerer et forsvar eller konstituerer et behov for å *rasjonalisere det å være ute*. Lufta. Naturen. Så små vi er under stjerneklar himmel og så rolig tempo *det er her ute*. Sunt og friskt. Sunnhet. Friskhet. Fjellfies, dyre støvler og ultralette pakkposer. Gruppeorganisering av *det å være ute*. *Det å være ute i naturen* gjør deg til turist, fordi *der ute i naturen* er vi ikke *her inne hos menneskene*. Turismens liminale handlingsrom skal dekke opphopningen av uforløst eventyrlighet gjennom sporadiske *brudd* med hverdagen og arbeidet. Egentlig er det mindre snakk om brudd i direkte forstand og mer om en midlertidig overgang til en parallellkultur; med de samme sosiale forbindelsene og de samme normative tradisjonene, men *på et annet sted* enn ellers i hverdagen. Turisme er innenforskapets sensasjonssøkende situasjoner eller *visitter til liminale handlingsrom* hvor hverdagen og arbeidet opphører i en avgrenset periode for så å vendes tilbake til på et gitt tidspunkt.

For noen fortoner det liminale handlingsrommet seg helt annerledes. En desperat mann finner roen i et lite skogholt i hovedstaden. Erlend Loes litterære karakter Andreas Doppler er en emosjonelt klønete mann. En eksentriker ut av skapet. Etter å ha flyttet ut i telt og stiftet bekjentskap med en elgkalv vil han ikke tilbake til huset, der kona og barna og den voksende gravidmagen befinner seg. For hver dag som går blir de andre vanskeligere for ham, og han blir vanskeligere for dem. Det viste seg at alt det omliggende hadde holdt ham for narr i årevis og nå som katta var ute av sekken, var det ikke egentlig noen vei tilbake. Teltet kan være det tryggeste stedet for en som unnviker verden, menneskene eller egen situasjon. En trygghetskapsel, et



- Haha. Hva??
  - Du bor ikke i *telt*?
  - Men herregud hvorfor det?
  - Men seriøst, du kan ikke bo i telt!? Hva med barna?
  - Jeg ville ikke sagt det til hvem som helst. Tror ikke at barnevernet bør få vite det.
  - Nei. Men assa. Du kan ikke bo i telt.
  - Men det må jo være noen du kan sove hos?
  - Mora mi har et gjesterom, du kan sove der! Eller du kan låne sofaen hos oss. Hvertfall i ukedagene.
  - Men hvor har du tingene dine? Haha, du kan ikke mene at det er bedre å bo i telt?
  - Du er gææern ass
  - Seriøst, jeg mener virkelig, du kan sove hos oss. Bare si ifra, det er ikke noe problem altså.
- 

- *Hva? Utrolig. Hvorfor det?*
- *Så utrolig spennende, fortell!*
- *Det høres fantastisk ut!*
- *Jeg kunne aldri gjort det. Så imponerende.*
- *Men hva, hvor, hvorfor, hvordan hvordan hvordan fortell mer imponerende helt spesielt men hva gjør du med hva gjør du med hvordan hvordan hvordan fantastisk imponerende inspirerende.*













la deg påvirke av butikkens strategi. Det kan også utløse frustrasjon eller ambivalens dersom du har en fast preferanse som ikke finnes tilgjengelig. Ditt innkjøpsærend er enten knyttet opp mot en rekke ærender, eller et resultat av et spontant behov som gjør tannbørsteinnkjøpet til et ens ærende. Det er lite sannsynlig at tannbørsteinvesteringen alene har utløst en større undersøkelse av utsalgssteder og at du gjør deg umake for å finne og reise til det mest ideelle utsalgsstedet. Det er også lite sannsynlig at du velger å avbryte innkjøpet på grunn av manglende tilfredshet med butikkens produktutvalg. Tannkremen befinner seg i umiddelbar nærhet til tannbørsten. Tannkremen er kanskje et resultat av egen investering, men også like tilbøyelig til å være en investering gjort av et medmenneske. Valget av tannkrem har flere kritiske faktorer enn valget av tannbørste og mangel på tilfredshet rundt tannkremen vil antagelig utløse vesentlig grad av handlekraft fordi tannkremen påvirker et større sansespekter som du tvinges til å forholde deg til. Smak, lukt, kjemiske egenskaper, konsistens, skummeevne, styrke, tuben og korkens fasong og funksjon, emballasjens utforming og logoens appell. Det er større sjanse for at du vil holde ut lenger med utilfredshet knyttet til en tannbørste enn til tannkrem. Om tannkremens egenskaper er frastøtende er det sannsynlig at du investerer i en annen. Den gamle tannkremen blir værende i din husholdning til den mer eller mindre tomme emballasjen kastes før eller senere. Graden av innholdsmessig utnyttelse i forhold til tannkremen vil avhenge av din egen økonomiske, moralske eller ideologiske posisjon. Du posisjonerer kroppen foran servanten på omtrent samme sted hver gang. Har du flere tilgjengelige badrom er det stor sannsynlighet for at du notorisk bruker ett av dem i tannpussens ærende. Kroppen din kjenner posisjonen til tannbørsten og interiørets premisser og armen strekker seg ut med tilpasset tempo og kraft ut fra en automatisk bedømmelse av retning og avstand. Du bommer sjelden eller aldri når du griper etter tannbørsten. Påføring av tannkrem vil variere noe, men stort sett preges den av samme type bevegelse, kraft og bedømmelse av mengde, kontaktflate mellom tannkrem og børste, samt visuell påføringsstil. Du har en form- og størrelsesmessig preferanse i påstrykningsteknikken, som grovt kan kategoriseres gjennom anatomien til kule, sylinder eller flate. Du vil etter stor sannsynlighet etterstrebe samme type formgivning av tannkrem ved hver tannpuss. Her forekommer det at du ved en feiltakelse avviker såpass mye fra din etablerte standard at du ser deg nødt til å justere mengde eller påstrykningsteknikk gjennom å gjenta prosessen. Du vil enten plassere tannkremen direkte tilbake i opprinnelig posisjon umiddelbart, eller la tuben hvile på et midlertidig sted til hele prosessen er over. Vi kan gå ut ifra at du foretrekker å skylle tannbørsten før du begynner selve tannrengjøringsprosessen, selv om det ikke er utenkelig at du foretrekker å starte med tørr børste. Kroppen kjenner vannkranens utforming og særegne egenskaper og du vil automatisk gå i gang med å betjene kranen slik at den leverer vann i ønsket trykk og temperatur. Sannsynligvis foretrekker du kaldest mulig temperatur på vannet, men det er ikke sikkert at du venter helt til ønsket temperatur er nådd før du tillater vannet å inngå i rengjøringsprosessen. I så fall vil du kjenne en viss uforløst lengsel etter å nå rett

vanntemperatur. Du kan bedømme omtrentlig hvor lang tid det vil ta før vannet når rett temperatur, og reagerer negativt om temperaturens ønskede nivå ikke nås innenfor det tidsmessige normalområdet. Etter en gitt tid vil vannet nå ønsket temperatur og du vil uavhengig av hvor du befinner deg i prosessen kjenne en forløsende glede når dette inntreffer. Du foretrekker antagelig en middels kraftig vannstråle og vil vie noe tid til å finne den optimale strålen. Det kan hende at du foretrekker en kraftigere stråle ved første skylling enn senere i prosessen, eller motsatt, at du foretrekker en svakere stråle ved første skylling enn senere i prosessen. Bevegelsen når tannbørsten møter vannet er enten statisk, rytmisk eller sirkulær. Du vil etterstrebe en sammenheng mellom bevegelse og vannstråle som gjør at tannbørstehårene våtes uten at tannkremformasjonen reduseres nevneverdig. Det kan også hende du prinsipielt bedømmer korrekt mengde vann ut fra den formmessige endringen av tannkremen. Eksempelvis har du påført tannkrem i en sylindrisk form som vil presses ned i børstehårene av vannstrålen og den konvekse formen vil flate ut og til dels anta en konkav karakter til den når et gitt stadie i utflatningsprosessen der du vil si deg fornøyd med mengdeforholdet mellom vann og tannkrem. Noe av tannkremen vil gå til spille i en slik prosess, og det har forekommet at for mye av tannkremen forsvinner ned i servanten på grunn av en eller flere feilbedømminger i forhold til vannstråle, bevegelse og påføring av tannkrem. I så tilfelle er det mulig at du vil gjenta påføringen av tannkrem enten umiddelbart når du oppdager det ugunstige forholdet mellom vann og tannkrem, eller du skyller vekk hele den opprinnelige tannkrembeholdningen for å kunne starte prosessen på nytt. Hvorvidt du lar vannet stå på i en svak, middels eller kraftig stråle under hele prosessen eller tar deg bryet å starte og stoppe vannstrålen mellom hver skylling avhenger av din økonomiske, moralske eller ideologiske posisjon, og dette er en av de største konfliktbærende elementer ved eventuelle sosiale drøftinger og eller disputer knyttet til tannrengjøringspraksis. Antall skyllinger i løpet av prosessen vil variere. Du bedømmer behovet for neste skylling etter mengden skum i munnhulen eller etter en skjønnsmessig vurdering av tiden mellom skyllingene. Bevegelsesmønster, svingradius, rytme og tempo under tannpussen har en særegen stil, men vil også bære preg av noe variasjon eller avvik. Dette kan oppstå om du er gjort oppmerksom på problematikk knyttet til enkelte områder i tanngården, om din oppmerksomhet, fysiske eller psykiske helse er svekket eller endret, eller på grunn av omkringliggende sosiale eller tidsmessige faktorer som krever en prioriteringsstrategi og fører til et avgrenset eller strategisk utvalgt fokus på områder i munnhulen. Du er enten opptatt av eller overser tungen som en rettmessig del av tannrengjøringen. Fokuset på tungen forsterkes eller svekkes avhengig av distinkte visuelle kjennetegn på tungens overflate som motiverer deg til å enten prioritere eller neglisjere denne. Du vil variere bevegelsene mellom sirkulært og stakkato i løpet av en tannpuss, men du favoriserer enkelte distinkte bevegelser fremfor andre. Trykkbelastningen mot tennene vil variere etter hvilket område du betjener. Du vil utøve et svakere trykk på tenner som er posisjonert i en tilsynelatende sømløs vinkling i forhold til tannkjøttet, nærmere bestemt fortennene. Noen har

kanskje fortalt deg at hard pussing i overgangene mellom tenner og tannkjøtt kan føre til bare tannhalser, med et etterslep av forulepende konsekvenser som du ikke ønsker å erfare resultatene av. Dette utgjør en sannhet du uten videre har adoptert og du er overbevist om nødvendigheten av en skånsom betjening av disse spesifikke tennene. Fortennene er nokså flate og oversiktlige og med en glatt tekstur som gjør dem til de mest tilforlatale elementene å rengjøre. Her er også motivasjonsfaktoren for flittighet høy fordi disse tennene definerer ditt utseende i stor grad, og viljen til å holde dem hvitest mulig gir deg antatte fordeler i et sosiokulturelt og reproduksjonsmessig perspektiv. Din garderobe vil påvirkes av din evne til å bibeholde tennenes hvithet og vice versa, ettersom et hvitt klesplagg i nærheten av ansiktet vil avsløre dine tenners fargemessige identitet. Selv om samtlige av de forreste tennene har samme glatte tekstur vil du etter all sannsynlighet vie mest oppmerksomhet til de som sitter festet rett vinklet i kjeven og dermed er desidert lettest å komme til, noe som gjør at hjørnetennene som er festet mer diagonalt i kjeven har fått et mer misfarget preg enn de forreste tennene gjennom årenes løp. Du har aldri forsket videre på årsakene til dette, men aksepterer det som et upåvirkelig faktum fordi du gjennom en rekke observasjoner har konkludert med at alle andres hjørnetenner lider samme skjebne. Baksiden av fortennene er imidlertid det du kvier deg mest for å betjene. Til tross for gjentatte pussetekniske eksperimenter finner du ikke en optimal tilnærming som gir den samme mestringsfølelsen som ved rengjøring av de øvrige tannflatene og til en viss grad har du derfor gitt opp din søken etter teknisk oppklaring og senket ambisjonsnivået betraktelig. Når det gjelder jekslene påberoper du disse resolutt, men ubegrunnet, nødvendigheten av en mer hardhendt tilnærming. Det er noe med den ruglete tekturen og de mangfoldige krikene og krokene som gjør området svært uoversiktlig og det føles naturlig å bruke en kraftig trykkbelastning på denne topografien for å sikre en tilstrekkelig renholdsmessig avkastning på kort og lang sikt. Du benytter etthåndsgrep om tannbørsten, men vil sannsynligvis variere grepet om tannbørsten i ulike intervaller i løpet av en tannpuss. Håndflaten og samtlige av fingrene på din foretrukne pussehånd arbeider sammen i ulike posisjoner fra det åpne og fingernemme til det mer knyttede. Du bruker muskulaturen i munnpartiet som et hjelpemiddel for å komme til ulike deler av munnhulen. Leppene åpnes og lukkes. Kinnene strammes, slakkes og strekkes som i et smil eller som ulike grimaser. Resultatet er en distinkt og dynamisk mimikk som du ikke utøver i samme omfang på noe annet tidspunkt i løpet av dagen. Tungen bytter stadig posisjon, justerer sin muskelkraft og veksler mellom å være et hinder og et nyttig redskap. Du har noen tause ideer om repetisjon og symmetri som du slavisk følger i løpet av rengjøringsprosessen. Sammen utgjør disse en koreografi som potensielt sett kan forkludres om du ikke opprettholder et visst konsentrasjonsnivå. Konsentrasjonen om tannpussen gjør deg allikevel ikke i nevneverdig mindre stand til kognitiv og sosial praksis og sanselig tilstedeværelse, selv om den til en viss grad kan svekke kontinuiteten av disse. Det er mulig, men allikevel usannsynlig at du vil foreta deg andre kroppslige oppgaver parallelt med tannpussen, ettersom dette kan komplisere og i ytterste konsekvens forsinke

prosessen unødig, og i enkelte tilfeller fremkalle grader av skam eller avsky, for eksempel om du kombinerer tannpussen med toalettbesøk eller intimrensjøring. Det er et speil over servanten og du betrakter deg selv under hele eller deler av seansen avhengig av dagsform, omkringliggende sosiale prosesser og tidsrommet du har til rådighet. Du benytter kanskje anledningen til å kontrollere utseendet og vurdere eventuelle avvik fra normaltstanden. En ny kvise. Flass på nesen. Du tar en pause for å betjene en sjenerende hudorm. Under pausen lar du tannbørsten hvile i munnen klemt mellom ganen og tungen. Pausens varighet vil avhenge av opphopningen av spytt, slim, vann, tannkrem og skum i munnhulen. Om volumet på nevnte væsker blir ubehagelig stort vil du ta en pause fra pausen for å gjøre deg av med overflødig volum, for så å enten returnere til pausen du var i gang med eller avbryte pausen for å gå tilbake til den opprinnelige tannpussende beskjefteigelsen. Din foretrukne spyttemetode kan være kraftfull eller mer siklende og aktiverer i større eller mindre grad tunge, kinn og lepper, samt reflekser i gane og drøvel som tillater deg å hente opp væskeoppnopning som har passert munnhulen og befinner seg lengre bak i ganen. Hva som avgjør når du er ferdig med rengjøringen avhenger av en rekke indre og ytre faktorer, og det kan forekomme at du må avslutte sekvensen selv om du ikke i utgangspunktet anser arbeidet for å være utført. I så tilfelle vil dette utløse en svak følelse av irritasjon eller fornemmelse av urenheter. De avsluttende bevegelsene vil fortone seg som i en litterær oppsummering, der du velsigner samtlige områder med en siste konkluderende berøring. Du kjenner et utpreget behov for skylling av munnhulen for å fjerne de siste restene av fragmenter i fast og væskebasert form, samt for å gjenopprette fuktbalansen i munnen og unngå den litt tørre følelsen du ellers vil være disponert for på grunn av tannkremen. Det er ikke uvanlig at du også svelger litt vann som for å skylle eventuelle nedsunkne fragmenter videre ned i fordøyelsessystemet, samt gjenopprette nevnte fuktbalanse også i halsen. Dersom du i løpet av prosessen har tilsidesatt din egen kjølige temperaturpreferanse på vannet, vil du i dette stadiet ikke nøye deg med det nest beste. I motsetning til vannet som oppholder seg utelukkende i munnhulen under tannpussen, skal det påfølgende vannet svelges og transporteres rundt til kroppens indre organer noe som tilfører en utvidet helsemessig dimensjon til dine avveielser. Sekvensen avsluttes gjerne med en rask en- eller tohåndspåføring av vann på lepper og munnparti, til gjenværende spor av tannkrem er fjernet og i særskilte tilfeller påføres vann i nedre del og eventuelt øvre del av ansiktet, dersom den ultimate forfriskende følelsen er ønskelig. For sistnevnte er det mulig at du nok en gang justerer vannet tilbake til sitt lunkne temperaturmessige selv, avhengig av din øvrige kroppslige temperaturfølelse. Ovennevnte prosess gjennomføres i stor grad alene, men du har også erfaring med å pusse tennene sammen med et begrenset knippe mennesker. Som regel er dette dine nærmeste sosiale eller beslektede relasjoner, men det forekommer unntaksvis at du deler opplevelsen med en eller flere nye personer, eksempelvis på overnatting, campingtur eller festival. Hver gang du opplever denne sekvensen med et nytt menneske trår dere sammen over en grense som vil oppleves ulikt for dere begge. Dere bryter hverandres

intimitetssone og det gjør potensielt sett noe med deres påfølgende omgang og selvbevissthet. I løpet av sekvensen står din innarbeidede rutine i fare for å sprekke opp i det du umerkelig kan komme til å tilpasse deg den andres rutine. Du legger merke til ulikheter og likheter og kan kjenne snev av forundring, beundring eller vemmelse. Hvor mye du lar den andres rutine prege din egen avhenger av deres mellommenneskelige sosiale tilknytning, emosjonelle relasjon og situerte tilstedeværelse. En tilfeldig fremmed i festivalområdet sanitærfasiliteter har du ingen nevneverdige underliggende behov for å tilpasse deg etter, mens en ny romanse du våkner opp med vil ha større betydning for din grad av selvbevissthet. Er det store avvik i sistnevntes rutiner vil du potensielt sett justere din egen rutine kraftig, for å ikke avsløre elementer ved din egen praksis som du anser å være sjenerende for deg selv eller den andre. En slik tilpasning kan gi en viss grad av tilfredsløshet, dersom du blir ute av stand til å håndtere oppgaven i henhold til dine etablerte kravspesifikasjoner. Du vurderer den andres kompetanse i forhold til din egen og feller en dom. I noen tilfeller vil slike domfellelser utløse en lettbeint, anerkjennende, argumenterende eller sarkastisk dialog rundt de praktiserende ulikheter og likheter, men sannsynligvis vil dere begge forbli tause meningsbærere.

## ANALYTISK SYNTESE // LIMINALE HANDLINGSROM

“The human world is not defined simply by the historical, by culture, by totality or society as a whole, or by ideological and political super-structures. It is defined by this intermediate and mediating *level*: everyday life.” (Lefebvre, 1961, s.32).

Teltets uklare grenser mellom inne-og-ute er ett eksempel på hvordan det å bo i telt har helt andre koreografiske muligheter enn et tradisjonelt rom. Et telt er alle rom i et rom. Alt man gjør er samtidig *mer* enn hva det er i et hus, alt man gjør er også andre ting samtidig. Maskinene er ikke der. Vi må gjøre alle delene av arbeidet selv. Å lage mat igangsetter ekstra prosesser. Å tørke ting som har blitt vått. Å lage kaffe. Morgenstellet. Tannpussen. Alle prosesser må forholde seg til ustabile og uforutsigbare omgivelser i stadig endring. Den som bor i telt blir stadig introdusert for nye forhold og betingelser mellom kroppen og rommet. Hverdagens koreografi må dekonstrueres til mindre fragmenter som ikke betinger en fast respons, men som krever uopphørlig endring og bevegelse. I dag var det flo når oppvasken skulle tas, det utløste en helt annen koreografi og bruk av kroppen enn i går, når det var fjære. På denne stenen i denne sittestillingen, unngår jeg motlys i pc-skjermen i dette tidsrommet med dette været, men i går kunne jeg sitte under treet der borte i samme tidsrom. Når det gjaldt lesing og skriving i løpet av denne undersøkelsen forsøkte jeg først å kopiere den kontorlignende redebyggingen som jeg antok var formålstjenlig for akademiske lese- og skriveprosesser. Å etablere en skrivestue, en stol og et bord, relevant litteratur plassert kategorisk i en hylle, kanskje med en tavle med små huskelapper, hvor tankene virkelig kunne dykke dypt og ordene løsne fra hodet og manifestere seg som profesjonelle tastetrykk en mastergrad verdig. Ganske raskt forsto jeg at en kontorplass var helt unyttig for meg. Om vi retter oppmerksomheten mot denne typen hverdagsdynamikk som oppstår når man bor i telt og samtidig beholder oppmerksomheten mot alt det som skurer og går som før i den rasjonelle virkelige verden, så er det mulig å fatte konturene av hva det liminale handlingsrommet både tilbyr og krever av oss. Jeg valgte å fjerne møblene fra de par kvadratmeterne jeg hadde fått tildelt i felleskontoret og satte opp et innertelt der i stedet.



På tross av teltdukens nærvær fungerte ikke denne skrivestuen slik jeg hadde tenkt. Heller ikke fungerte ulike kjøkkenbord, stuebord eller skrivepulter. Inne i alle slags hus forsvant all mening i en slags dyslektisk forvirring, ordene satt fast i løse tanker og kunne ikke omformes til konstruktive ord eller bokstaver. Ikke kunne jeg lese, ikke kunne jeg skrive. Selv etter at mine sekvenser som teltboende var over, trakk jeg mer og mer ut i disse ærend. Resultatet ble at undersøkelsen og avhandlingen i sin helhet har blitt til utendørs. Ikke fordi jeg er en uheldig friskus eller tillegger skogen meditativ kraft som vil projisere tankene på en komplimenterende måte, ei heller fordi jeg har søkt ut for å konstruere et ritual ut av min prosess. Det er vesentlig å presisere for leseren at det ikke må trekkes romantiske slutninger av utendørsprosessene. Nei, jeg vil heller si, lesing og skriving ute kan definitivt være svært uromantiske foreteelser, som ofte kan fortone seg mer som «på tross av» omgivelsene snarere enn «på grunn av» omgivelsene. Det er svært mange utfordringer og ubehageligheter ved å lese og skrive ute. Noen ganger blir kulepennen kald og blekket vil ikke ut. Laptopen bli treg av kulden eller viften kan hvese desperat av overoppheting. Jeg myser på meg hodepine av solens blinding. Fingrene blir stive og numne av kulde og gjør forsinkede, stakkato bevegelser over tastaturet. Papirene må tynges ned av steiner for at ikke vinden skal blafre dem vekk. Laptopskjermen fungerer ypperlig som seil helt nede i åtte-ni sekundmeter vind og hendene må derfor legge en viss innsats i å holde tastaturet nede. Mørket danner et bittelite rom mellom meg og det blå intense skjermlyset, som gjør at jeg kan se hva jeg skriver, men ikke tastaturet. Knærnes begrensede areal skaper en knotete logistikk rundt organiseringen av en oppslått bok i kombinasjon med markeringstusj, penn og notatblokk, langt mer knotete om laptopen også involveres. Regndråper drypper ned på tastaturbrettet. Hagl kiler seg ned i sprekken mellom boksidene. Jeg har lest og skrevet ute gjennom alle årstidene. Jeg har forbannet denne metoden en hel del underveis, men hver gang jeg kapitulerer og trekker innendørs, så stopper det opp og det løsner først når jeg igjen går ut, hvorav jeg da har kunnet gjøre taleopptak. Det har vist seg at kvalitetene av å være utendørs, om enn bare på en kjellertrapp eller fortauskant med laptopen på knærne, har ført til lesing og skriving. Prosessene tar kanskje lengre tid på grunn av de skriftende omgivelsene som gjør at man må tilpasse seg på nytt hele tiden. Men, det er ute fenomenet jeg har involvert meg med, gir mening. Ute kan jeg forstå det jeg leser, og forstå det jeg tenker, og forstå hva jeg skal skrive. Jeg tror dette kan handle om forholdet kropp-rom-koreografi, som utendørs ikke har noen absolutte rammer. Omgivelsene er i kontinuerlig endring. Ingen premisser er lagt. Ute finnes meningene som ikke finnes inne. Ettersom erfaringene oppsto gjennom et her-og-nå situert i et åpent forhold mellom ute-inne, kropp-rom-koreografi, så vil det å kondensere en essens ut av slik fenomenologisk erfaring fordre at man oppholde seg i et lignende erfaringsmessig her-og-nå. Dette vil også si, at autentisiteten som tvang seg frem i min skrive og leseprosess, for meg er en indikasjon på at mening som er skapt i et her og nå ikke fungerer som mening i et annet her og nå. Ens virkelighet er en annens uvirkelighet.

Beuys opplever midt i tredveårene, tilsynelatende uten ekstern årsak, å bli lammet av en sykkelig psykomotorisk unntakstilstand. «In extreme moments he feels far removed from everything, and experiences himself as outside his body. He sees his body below him as something he has cast off.” (Harlan, 2004, s.77). Beuys besvarer sin personlige terskelopplevelse med å skape lignende erfaringer, gjenleve lignende situasjoner og blir som besatt av å oppholde seg i og prøve ut ideer fra slike eksistensielle mellomrom. «It draws them [the ideas] out of their corner and, creates movement, brings an element of chaos to ideas that have only just been grasped, and leads to new forms [...]. Gradually one dares to pursue the tracks that lead ‘beyond the threshold’ and to look back from there, at previously held views and ideas. Maybe not wrong, just one-sided. Now it is a question of learning to live on both sides of the riverbank at once. This is difficult, even if one wants to do so.” (Harlan, 2004, s.77). Tilpasning vil oppløse det liminale, fordi det liminale konstitueres av nettopp det tilpasningsløse. Vår menneskelige natur gjør at vi streber etter tilpasning i all vår praksis. For et menneske å navigere *uten* tilpasning betyr det å operere på begge sider av en grense samtidig eller leve på begge sider av elvebredden, og at dette må være *normaltilstanden*. Ikke som en midlertidig virkelighetsflukt, men som en *konstant* oppløsning av virkelighet og uvirkelighet som navigasjonsverktøy for all beskjeftigelse. En uopphørlig aktiv *becoming* eller konstant vekslende *transposisjonering*, slik Deleuze eller Braidotti ville kalt det. Barnet har kanskje en slik normaltilstand. Slik kunst og filosofi er representert i denne undersøkelsen som performativitet og konseptualitet følger disse prosessene barnets normaltilstand, en konstant størrelse manglende virkeligheter. Kanskje er det så enkelt som at liminalitet handler om å kontinuerlig søke det ukjente, gjennom å prøve ut ideer. Jorn definerer estetisk interesse som interessen for det ukjente, og at interessen for det kjente overhodet ikke handler om estetikk, men etikk: «Det vi allerede kjenner, virker bare gjennom sin gjenkjennelighet og tilsvarer dypere, regelbundne interesser, som vi i kraft av deres vitale betydning og lovmessige vesen vil kalle etiske interesser.» (Jorn, 2017, s.63). Tatt i betraktning at det kjente og det ukjente er relative størrelser, er det mulig å se for seg at den liminale tilstanden nettopp er det handlingsrommet der det ukjente og kjente eksisterer parallelt. Vår aktivitet drives av ulike hensikter og behov i et spenningsforhold mellom aksept og opprør, og en sentral del av vår kollektive opptreden i samfunnet er letingen etter, eller etableringen av felles plattformer (Schechner, 2013, s.29). Kvalitetene av å bo i telt ble først synlige for meg i vekslingen mellom teltets virkelighet og byens virkelighet. Hvorav situasjonistene ville organisere strukturering av en kollektivt rettet revolusjon, tror jeg på en simplere metode for bevisstgjøring: ved å skifte perspektiv, ser du nye ting. Ved å *fortsette* å skifte perspektiv, endrer du din bevissthet kontinuerlig og din beskjeftigelse blir aldri gjenstand stagnasjon. Det er ikke egentlig nødvendig med revolusjon, bare medrasjonalisme. Uten å avskrive din kjente virkelighetsidé eller andres virkelighetsidé, men heller ikke akseptere noen virkelighetsidé fullt og helt. Bo i telt og jobbe på kontor, hvorfor ikke? I dette ligger egentlig et

premiss om ikke å forsøke å overbevise hverandre om sannheten av et eget her-og-nå. Våre virkelighetsoppdagelser eksisterer uansett ikke i møtet med en erfaring servert av noen andre, men i omfavnelsen av ens eget kaos. Du har din virkelighet jeg har min og vi møtes iblant på grensene av den, eller sporene våre tar følge et stykke. Det liminale handlingsrommet tillater at vi kan navigere hverdagen etter en kaotisk og strukturløs modell, men krever samtidig at vi alltid er i bevegelse. Det vil si, ikke nødvendigvis som i fysisk forflytning, men som i perspektivskifter, vekslinger mellom sosiale og sanselige virkeligheter. Hvorav ingen av dem kan fremstå mer virkelig eller sann enn den andre. Hvis man først aksepterer utenforskap som en del av livet, kan man begynne å distribuere rollen som utenfor i en form for innenforskap. Altså, evnen til å etablere et eget innenforskap i utenforskapet. I stedet for å strebe i retning av innenforskap så søker du et slags sideskap eller mellomskap. I denne mellomtilstanden måler vi oss ikke etter vår evne til lojalitet eller motstand mot konvensjonelle normer, men ved å simpelthen ikke benytte normative rettesnorer som verktøy. Dette er mulig når vi har overblikk konvensjonelle normer fra begge sider, gjennom konstant bevegelse og distansering, fordi vi da kan medrasjonalisere i begge retninger. Kunst kunne ha vist seg å være den reneste formen for systemmangel. Estetisk prosessering krever ikke i utgangspunktet å forholde seg til politikk, ideologi eller religion. Estetikk er en konkret metode for aktivitet og konsekvens som ikke har et eget rasjonelt system, ingen ontologisk sannhet eller forventning om effektivisering og funksjon. Like enkelt er jo aldri noe i praksis, men i prinsippet burde det være veldig enkelt: ved å skifte perspektiv, vil man se andre ting. Basert på dette kunne det være mulig å omdistribuere det sansbare og dermed omformulere det åpenbare. I fornemmelsene av mellomrom mellom utilstrekkelighet og tilstrekkelighet, utenforskap og innenforskap oppstår en slags normativ eskapisme som skaper alternative virkeligheter, alternative kropper, alternativ systemløshet. Denne normative eskapismen fordrer at ens handlingsrom er konstant midlertidig eller uforutsigbart. I motsatt fall vil ikke handlingsrommet operere gjennom liminalitet, men gjennom konstruksjonen av ny normativitet. Dette er eskapismens største utfordring, å bevare det temporære i det permanente.

Så tungt et lite flyttelass. Hvert S-krok veier flere tonn. Jeg vil ikke inn igjen.



## FORTSETTELSER

Utstillingen av undersøkelsen tar form som en deltakende performativ sekvens i det fysiske og virtuelle rom. Jeg flytter i telt ved siden av den fremmedes telt og vårt performativ strømmes i sanntid døgnet rundt i utstillingsperioden. Samtidig inviteres det til deltakelse ved å foreslå at andre gjør det samme; flytter i telt i samme tidsrom, uten å ta ferie, altså fem hverdager i telt parallelt med å håndtere liv og arbeid som før. Vi bor i hver våre telt, på hvert vårt sted, med våre ulike hverdagsforpliktelser, fysisk distansert fra hverandre, men allikevel virtuelt nære hverandre i de fem hverdagene hvor sekvensen strømmes.

**mellomteltet** prosjektutstilling // [www.mellomteltet.com](http://www.mellomteltet.com) // 1.– 5.juni 2020  
slik gjør du som meg: sett opp ditt eget telt på et sted som passer for deg og flytt inn i teltet i utstillingsperioden, *uten å ta ferie*. hold avtaler og fortsett som før, men med teltet som hjem #mellomteltet @mellomteltet



## ETTERORD

På en hardstampet sti mellom krokete furutrær skimter du et nedtråkket gult tau. Du stanser, bøyer deg, og napper forsiktig i de sprikende taufibrene med pinsettgrep, som om du forventer av det å være en kort stump. Gjentatte napp i tauet. Du kan nå løsne pinsettgrepet og fortsette turen uten videre anstrengelser. La distraksjonen bli en smal parentes; du har fortsatt god tid til å rekke dine videre forpliktelser og fullføre dagens agenda. Eller, du kan

la deg fullstendig oppsluke av det gule tauets mysterium og dedikere all den tid det måtte ta å blottlegge dets helhet. Valget du fatter er kanskje en konsekvens av dine psykologiske, sosiokulturelle eller kontekstuelle posisjoner i tid og rom (hvor var du på vei og hvor kald du er på hendene). Det du velger avgjør i uansett fall hva som vil vise seg disponibelt for deg. Enten blir det nedtråkkede gule tauet et minne som etter hvert mister sin koloritt og betydning. Eller så stifter du nærmere bekjentskap med det, hvor enn stor eller liten oppdagelse det vil vise seg å være. Du setter sjøbein og drar i tauet

som om du forsøker å imponere et publikum. I et plutselig rykk slipper den hardstampede skogbunnen sitt grep om tauet. Du faller bakover og dusjes med halvkomposterte barnåler, mose og små røtter som spruter opp fra jordbanen. Når du kommer deg på bena ser du at det slett ikke er snakk om en

enkel taulengde, men et stort nett av tauverk. Sammenfiltret i asymmetriske knutepunkter spriker det gule nettet i ulike retninger. Du gjør en arkitektonisk observasjon: i forhold til skogbunnens enorme overflate ville ett enkelt tau påvirket et beskjedent areal, og dermed krevd minimale krefter å nappe opp. Vekten av organisk materie som tauet måtte presses gjennom ville vært ubetydelig for din muskulære disposisjon. Den lineære strukturen i en enkel taulengde, fra start til slutt, med én definert retning, er enkel å håndtere. Men et nett av tauverk utgjør et stort samlet areal og bærer potensielt

sett hele skogbunnen på sin rygg. Hvor stort er nettet? Hvor langt går det i ulike retninger? Hvor ender det? Behovet for oppklaring gjør det umulig å motstå fristelsen til å fortsette. Mens du river opp stadig flere armer av det gule nettet, planlegger du den forestående pressede logistikken som vil oppstå. Dedikasjonen til det gule tauet vil komplisere gjennomføringen av agendaen for dagen. Med det gule tauet forsvinner imidlertid din vante

prioriteringsevne og tidsperspektiv. I stedet overtar en ny tilstand av *noe*. Frigjort fra det som en gang var virkeligheten er du og tauet nå partnere i en ny verdensorden der betingelsene for begges handlingsrom er endret. Gradvis og stykkevis åpenbarer det seg nye taulengder i alle retninger. De møtes og

knyttes ustanselig. De er gule, grønne, blå, røde og rosa. Sammenfiltrede, flettede, tovede tau. Det finnes ingen begynnelse eller slutt.

Tilværelsen slik du kjenner den er over.

# TAKK

Ebba Moi.

Boel Christensen-Scheel.

Ingar Aasen.

Timothy Eklund.

Bjørg Tønnessen.

Johanne Birkeland.

Mia Kvernbråten.

Taperklubben.

Marianne Stranger.

Jostein Eidskrem.

Håvard Holmefjord.

Haakon Haraldsen Roen.

Tiril Flom Melsom.

Kollektivet Kampen.

Thomas, Johnny, Mattis, Jæger, Einar.

Mamma & Pappa.

Iben & Alma.

## LITTERATURLISTE

- Abbasi, A. (Regissør) (2018) *Gräns* [Spillefilm]. Sverige
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (1994) *Tolkning och reflektion – Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur
- Alvesson, M. (2008) Tolkning och reflektion: (3). I *Estetik/Vitenskapsteori og forskningsmetode for master i estetiske fag MEST4311,2016-H*. Oslo: HiOA
- Borgen, J. (2008) *Lillelord-trilogien*. Oslo: De norske Bokklubbene AS
- Braidotti, R. (2001) *Metamorphoses-Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press
- Braidotti, R. (2012) *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press
- Braidotti, R. (2006) *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press
- Christensen-Scheel, B. (2009) *Mobile Homes - Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory*. (Doktoravhandling). Faculty of Humanities, Universitetet i Oslo
- Constant (1959) A Different City for a Different Life. I T. McDonough (Red.) (2004) *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents* (s.95-101). Massachusetts: MIT Press.
- Cull, L. (Red.) (2009) *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Crowther, P. (2006) *Art and Embodiment- from Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Clarendon Press
- Crowther, P. (2009) *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*. California: Stanford University Press
- Crowther, P. (2012) *The Phenomenology of Modern Art. Exploding Deleuze, Illuminating Style*. London/New York: Continuum
- Debord, G. (1957) One step back. I T. McDonough (Red.)(2004) *Guy Debord and the Situationist Int. Texts and documents* (s.25-28) USA: MIT Press
- Debord, G. (1957) Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency. I T. McDonough (Red.) (2004) *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents* (s.29-50). Massachusetts: MIT Press.

- Debord, G. (2009) *Skuespillsamfunnet*. Bergen/Oslo: Gasspedal & News from NowHere
- Debord, G. (1958) Thesis on Cultural Revolution. I T. McDonough (Red.) (2004) *Guy Debord and the S.I. Texts and documents* (s.61-66). USA: MIT Press
- Deleuze, G. (2017) *Meningens Logik*. Aarhus: Klim
- Deleuze, G. (2004) *The Logic of Sense*. London: Continuum
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2017) *A thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2015) *Tusen platåer. Kapitalism och schizofreni*. Sverige: TankeKraft förlag
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994) *What is philosophy?* New York: Columbia University Press
- Denzin, N.K. (1989) *Interpretive Interactionism*. California: Sage Publications, Inc.
- Denzin, N.K. (2003) *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. California: Sage Publications, Inc.
- Denzin, N.K. (2010) *The Qualitative Manifesto. A call to arms*. California: Left Coast Press
- Elliot, R.K. & Crowther, P. (Red.) (2006) *Aesthetics, Imagination and the Unity of Experience*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited
- Elo, M. (2014) Notes on Media Sensitivity in Artistic Research. I M. Schwab & H. Borgdorff (Red.) *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* (s.25-38). Nederland: Leiden University Press
- Emerging Technology from the arXiv (2019, 12. mars). *A quantum experiment suggests there's no such thing as objective reality*. [Anmeldelse]. Hentet fra: <https://www.technologyreview.com/2019/03/12/136684/a-quantum-experiment-suggests-theres-no-such-thing-as-objective-reality/>
- Freire, P. (2011) *De undertrykte pedagogikk*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Goulsh, M. & Cull, L., (2009) sub specie durationis. I L. Cull (Red.) *Deleuze and Performance* (s.126-146). Edinburgh: Edinburgh University Press
- Hantelmann, D. (2011) *How to do things with art?* Berlin/Zürich/Dijon: JRP/Ringier Kunstverlag/ Les presses du réel
- Harlan, V. (2004) *What is Art? Conversation with Josef Beuys*. England: Clairview Books
- Harvey, D. (2002) *Spaces of Hope*. Skottland: Edinburgh University Press.
- Helguera, P. (2011) *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books Inc.

- Higgins, H. (2002) *Fluxus Experience*. USA: University of California Press
- Hughes, R. (2014) Exposition. I M. Schwab & H. Borgdorff (Red.) *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* (s.52-64). Nederland: Leiden University Press
- Högkvist, S., Borgersen, T., Petersson, F.J., m.fl. (2013) *KjARTan Slettemark. Kunsten å være kunst*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur, design
- Husabø, I.A., Slöör, S., Olsson, B. (2009) *Kjartan Slettemark. Kunsten å falle*. Leikanger: Skald AS/Stockholm: Carlsson Bokförlag
- Jacobsen, D.I., (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Jorn, A. (2017). Hell og hasard. Dolk og gitar. I E. Prestsæter (Red.), *Estetikken ekstreme fenomenologi*. (s.27-174). Oslo: Pax Forlag
- Julin, R. & Michael, J. (Red.) (2011) *Andrea Zittel. Lay of my Land. Catalogue for exhibition at Magasin 3, Stockholm Konsthall*. Munchen: Prestel Verlag
- Kaprow, A. (1986) Art Which Can't be Art. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.219-222). USA: University of California
- Kaprow, A. (1996) Maestro Maciunas. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.243-246). USA: University of California Press
- Kaprow, A. (1966) Manifesto. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.81-83). USA: University of California Press
- Kaprow, A. (1979) Performing Life. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.195-198). USA: University of California Press
- Kaprow, A. (1971) The Education of the Un-Artist, Part I. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.97-109). USA: Uni.Cal.Press
- Kaprow, A. (1990) The Meaning of Life. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.229-242). USA: University of California Press
- Kaprow, A. (1983) The Real Experiment. I J.Kelley (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life* (s.201-218). USA: University of California Press
- Kelley, J. (Red.) (2003) *Essays on the Blurring of Art and Life*. USA: University of California Press
- Lefebvre, H. (1961) Clearing the ground. I S.Johnstone (Red.) (2008) *The Everyday. Documents of Contemporary Art* (s.26-34). London: Whitechapel
- Lindgren, A. (1993) *Pippi flytter inn*. Oslo: N.W.Damm & Søn
- McDonough, T. (Red.) (2004) *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*. Massachusetts: MIT Press
- Merleau-Ponty, M. (1994) *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag
- Merleau-Ponty, M. (2013) *Phenomenology of Perception*. London: Routledge

- Merleau-Ponty, M. (2000) *Øyet og ånden*. Oslo: Pax Forlag
- Merleau-Ponty, M. & Lefort, C. (Red.) (1968) *The Visible and the Invisible*. USA: Northwestern University Press
- Murphy, S. (2014) Writing performance practice. I M. Schwab & H. Borgdorff (Red.) *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* (s.177-190). Nederland: Leiden University Press
- NRK Østfold (Produsent) (1999) *Ingar Aasen, Alt for kunsten*. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=higmSBF804I>
- Papastergiadis, N. (1998) 'Everything That Surrounds': Art, Politics and Theories of the Everyday. I S. Johnstone (Red.) (2008) *The Everyday. Documents of Contemporary Art* (s.68-75). London: Whitechapel Gallery
- Ranciére, J. (2009) *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press
- Ranciére, J. (2015) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury Academic
- Salvadori, A. (Red.) (2010) *Andrea Zittel. Between Art and Life*. Italia: Mousse Publishing
- Schechner, R. (2013) *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge
- Schechner, R. (2003) *Performance Theory*. New York: Routledge
- Schwab, M. & Borgdorff, H. (Red.) (2014) *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Nederland: Leiden University Press
- Torp, M. (Produsent) (2015) *Portrett av Ingar Aasen. Min tanke og lengsel vil bryte hvert stengsel*. [Videoklipp]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=KtUep7ALMZw>
- Turner, V. (2008) *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New Jersey: Transaction Publishers, Rutgers State University
- Van Gennep, A. (1999) *Rites de passage. Overgangsriter*. Oslo: Pax Forlag
- Ugelstad, C. (2018) *Configuring Everyday Life. Interpretations of the Everyday in the Scholarly Reception of the Situationist International and Fluxus*. (Doktoravhandling). Faculty of Humanities, Universitetet i Oslo
- Øyen, S.A. & Solheim, B. (2013) *Akademisk skriving. En skriveveiledning*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk

## FIGURLISTE

Alt foto- og tekstmateriale der ikke annet er nevnt: Kine Kvernbråten



Tolv skjermdumper hentet fra videoklipp:  
<https://tv.nrk.no/serie/norsk-kunstner/1978/FOLA00000774/avspiller>



Foto: Johanne Birkeland



Foto: Håvard Holmefjord



Foto: Bjørg Marie Tønnessen