



OSLO METROPOLITAN UNIVERSITY
STORBYUNIVERSITETET



Opplevelsen av det fragile

En studie av hvordan naturens fragilitet kan belyses i materialuttrykk.

Karoline Schiøll Knutsen

Master i estetiske fag, studieretning: Kunst i samfunnet

Institutt for estetiske fag, Fakultet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitetet 2023

Opplevelsen av det fragile

En studie av hvordan naturens fragilitet kan belyses i materialuttrykk.

Karoline Schjøll Knutsen, kandidatnummer 595

Master i estetiske fag, studieretning: Kunst i samfunnet

Institutt for estetiske fag, Fakultet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitetet 2023

<https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/handle/10642/6846>

Illustrasjon forside: «Fragmenter» – *detaljer*, 2022, Karoline Schjøll Knutsen

Sammendrag

I denne avhandlingen utforskes forholdet mellom mennesker og natur ved å undersøke hvordan materielle uttrykk kan kaste lys over fenomenet fragilitet i naturen. Avhandlingen utforsker skjæringspunktet mellom kunst og økologi og hevder at kunst kan spille en kritisk rolle i å fremme økologisk bevissthet og adressere miljøspørsmål, ved å utfordre dominerende kulturelle forestillinger og legge til rette for nye måter å tenke på vårt forhold til naturen. For å understøtte dette trekkes det inn en rekke teoretikere, blant andre Karen Barad, Arne Næss og Timothy Morton, hvor det blir argumentert for at en forståelse av naturens skjørhet er avgjørende for å styrke forholdet mellom mennesker og miljø.

Med utgangspunkt i Barads konsept om intra-aksjon, utforsker oppgaven hvordan det er mulig å bruke kunsten som en metode til å fremheve og belyse komplekse fenomener i naturen. Gjennom denne linsen kan kunsten tjene som et middel til å se sammenknyttingen mellom materie og mening, samt understreke sammenknyttingen mellom menneske og natur, og åpne for nye muligheter for engasjement med den naturlige verden. Med rot i Næss' bidrag til økosofien, tar avhandlingen for seg hvordan dette tanke settet antyder at kunst kan bidra til å dyrke en dypere følelse av tilknytning og respekt for naturen, ved å fremme en bevissthet om den iboende verdien og gjensidig avhengigheten til alle levende ting.

Det blir også diskutert om Mortons konsept om hyperobjekter, som et middel til å forstå vidstraktheten og kompleksiteten til vår samtids økologiske utfordringer. Avhandlingen argumenterer for at kunst kan bidra til å gjøre disse hyperobjektene mer håndgripelige og tilgjengelige, ved å skape visuelle opplevelser som lar folk engasjere seg med og relatere seg til dem på et mer følelsesmessig og sanselig nivå.

Studien benytter kvalitative forskningsmetoder, samt analyser av kunstprosjekter for å komme nærmere det spesifikke fenomenet fragilitet. Gjennom utforskning i og analyse av materiale og samtidskunst som engasjerer seg i økologiske temaer, viser forfatteren hvordan materialuttrykk kan formidle fragilitet i naturen på en kraftfull og emosjonell måte. Gjennom eksempler på samtidskunst vises det også hvordan forholdet mellom mennesker og natur kan styrkes og oppmuntre til miljøbevissthet.

Forfatteren argumenterer for at ved å ta hensyn til naturens fragilitet og fremme økologisk bevissthet, kan vi skape et mer bærekraftig og harmonisk forhold til miljøet. Studiet av materielle uttrykk og samtidskunst gir et unikt perspektiv på de komplekse og mangefasetterte problemstillingene rundt fragiliteten i natur og miljø, og kan inspirere til nye måter å tenke på vårt forhold til naturen.

Abstract

In this thesis, the relationship between people and nature is explored by examining how material expressions can shed light on the phenomenon of fragility in nature. The thesis explores the intersection between art and ecology and claims that art can play a critical role in promoting ecological awareness and addressing environmental issues, by challenging dominant cultural notions and facilitating new ways of thinking about our relationship with nature. To support this, several theorists are drawn in, including Karen Barad, Arne Næss and Timothy Morton, where it is argued that an understanding of nature's fragility is crucial to strengthening the relationship between people and the environment.

Based on Barad's concept of intra-action, the thesis explores how it is possible to use art as a method to highlight and illuminate complex phenomena in nature. Through this lens, art can serve as a means of seeing the connection between matter and meaning, as well as emphasizing the connection between man and nature, and opening new opportunities for engagement with the natural world. Rooted in Næss' contribution to ecosophy, the thesis examines how this mindset suggests that art can help cultivate a deeper sense of connection and respect for nature, by promoting an awareness of the inherent value and interdependence of all living things.

Morton's concept of hyperobjects, as a means of understanding the vastness and complexity of our contemporary ecological challenges, is also discussed. The thesis argues that art can help make these hyperobjects more tangible and accessible, by creating visual experiences that allow people to engage with and relate to them on a more emotional and sensory level.

The study uses qualitative research methods, as well as analyzes of art projects to get closer to the specific phenomenon of fragility. Through exploration and analysis of material and contemporary art that engages with ecological themes, the author shows how material expression can convey fragility in nature in a powerful and emotional way. Through examples of contemporary art, it is also shown how the relationship between people and nature can be strengthened and encourage environmental awareness.

The author argues that by taking nature's fragility into account and promoting ecological awareness, we can create a more sustainable and harmonious relationship with the environment. The study of material expressions and contemporary art provides a unique perspective on the complex and multifaceted issues surrounding the fragility of nature and the environment, and can inspire new ways of thinking about our relationship with nature.

TAKK TIL

Mine veiledere Venke Aure og Gunhild Vatn.

Gode klassekollegaer og venner for fine samtaler, mye latter, gråt og støtte.

Min familie, dere er de beste.

Martin, for din kunnskap, tålmodighet og uutgrunnelige godhjertethet.

Innhold

Sammendrag	II
Abstract	III
1 Innledning	1
1.1 Bakgrunn for valg av problemområde.....	1
1.2 Problemstilling	3
1.2.1 Materialuttrykk i leire.....	3
1.3 Redegjørelse for sentrale begreper.....	5
2 Forskningsmetode	6
2.1 Kunstnerisk forskning	6
2.2 Post-kvalitativ forskning.....	8
2.3 Fenomenologisk forskning.....	9
3 Teoretiske perspektiver	9
3.1 New materialism.....	9
3.2 Økologiske tankesett	12
3.2.1 Hyperobjekter	13
3.3 Økologisk kunst.....	15
3.4 Dekonstruksjon.....	18
4 Presentasjon av studien	19
4.1 Vårfluelarven.....	20
4.2 Forforståelse	22
4.3 Dekonstruksjon og re-rekonstruksjon	27
4.3.1 Fragmenter 1	28
4.3.2 Fragmenter 2.....	32
5 Empiri og analyse	34
5.1 Fargepallett.....	35
5.1.1 Materialets egenfarge	35
5.1.2 Glasurer og oksidvasker	37
5.2 Fragmenter 1 – variasjoner med plast	40
5.2.1 Variasjon 1.....	40
5.2.2 Variasjon 2.....	41

5.2.3 Variasjon 3.....	42
5.3 Fotostudie.....	42
5.3.1 Fotostudie med Fragmenter 1 og 2.....	43
5.3.2 Mockups.....	45
5.4 Lydstudie 1 – «Avtrykk».....	50
5.5 Lydstudie 2 – «Fragilitet i spill».....	54
6 Drøfting.....	55
6.1 Den skapende prosessen.....	55
6.1.1 Etske refleksjoner.....	56
6.1.2 Intra-aksjon med materialet.....	57
6.2 Refleksjon over eget arbeid som økologisk kunst.....	58
6.3 Fragilitet, et hyperobjekt.....	61
6.4 Et samfunnmessig perspektiv.....	63
6.4.1 Et moralsk kompass.....	63
7 Avsluttende refleksjoner.....	65
7.1 Praktisk estetisk bidrag.....	66
Litteraturliste.....	67
Figurliste.....	70
Vedlegg.....	71

1 Innledning

Denne studien inviterer til å dykke dypere inn i hvordan kunstnerisk forskning kan bidra til å belyse fenomener i naturen. Studien er kritisk reflekterende over egen kunstnerisk prosess og den innsikten som har blitt oppnådd. De teoretiske diskusjonene tar opp forholdet mellom mennesker og naturen, og hvilken rolle kunsten kan spille inn for å styrke dette forholdet.

Et mål med studien er å poengtere noe ved virkelighetens natur, ikke bare kunnskapen om den. Gjennom en studie i materialuttrykk, er studien ute etter å gi et bidrag til forståelsen av de komplekse sammenhengene mellom mening og materie, økologi og samfunn.

1.1 Bakgrunn for valg av problemområde

Helt fra jeg var barn har naturen lagt nær hjertet mitt. Min favorittaktivitet som barn var å piske vann med en lang pinne. Jeg ble fascinert av lydene av pinnen mot vannflaten, de ulike mønstrene som dannet seg i vannflaten og dråpene som sprutet og traff vannet som igjen dannet egne mønstre. I voksen alder lar jeg meg fremdeles fascinere. Jeg kan drømme meg bort i et løv som faller fra et epletre om høsten, eller i speilbildene etter regnet på bakken. Noen ganger forestiller jeg meg hvordan det er å være en havtåke som kryper inn over kysten, eller en makrell som svømmer i stim. Blant det jeg ønsker mest i verden er at andre skal kunne se naturen slik jeg ser den. I all dens skjønnhet og mystikk, men også skjørhet. Skjørhet, eller fragilitet, fordi slik jeg ser naturen så er det akkurat det den er. Det er så lite påvirkning som skal til før det skjer en stor endring, kanskje en fatal en. Ringene i vannet er uskyldige, men de forteller oss noe om hvilke virkninger en ytre påvirkning kan ha.

Fragilitet, er stikkordet i forskningsarbeidet mitt. Antropocen er i spill, og anerkjenner vi dette som en tidsalder betyr det at ting i naturen har endret seg drastisk. Vi kan nå se svært tydelige spor av menneskelig påvirkning på naturen. Spor som ikke enkelt lar seg reversere. Spor som viser oss hvor sårbar naturen er og hvor innflytelsesrike mennesker er, på godt og på vondt. Det jeg ser, er en natur som skriker etter å bli sett, og som ønsker å bli forstått. En natur som trenger en stemme, en som mennesker kan forstå. Kan kunst være med på å knytte bånd mellom menneske og natur?

Dersom vi hengir oss til antropocen har vi tapt en kamp vi ikke har orket å kjempe. Personlig føler jeg meg tvunget til å gjøre *noe* for at fremtiden til det levende livet skal bestå. Å gjøre *noe* for at mennesker skal bedre forstå hvilken kritisk tilstand, eller tidsalder om du vil, vi befinner oss i. Det er en drivkraft som kommer fra roten av meg selv, som har vokst fra da jeg pisket vann som barn. Jeg vil gi et lite bidrag til fremtiden.

Hvordan kan kunst brukes til å la oss se ting fra andre perspektiver enn vårt eget? Jeg mener nemlig at dette er en del av løsningen på fremtiden vår. Å kunne se verden og det som befinner seg i den fra andres perspektiv. Altså ikke bare fra andre menneskers perspektiv, men alt som lever i verden. Det å kunne sette seg selv i andres sko, og tenke gjennom andres perspektiver tror jeg en ferdighet som bør trenes opp. Dette krever empati og derav fantasi. Dersom jeg ser verden fra noen andres perspektiv, bruker jeg min fantasi til å forestille meg hvordan den andre har det eller hvordan de tenker. Det er dette som er empati, og det er også slik vi oppnår forståelse (TED, 2016, 15:46-16:14).

På bakgrunn av min følelsesmessige tilknytning til naturen, er *økologi* et nærliggende tema å arbeide ut ifra. Jeg skal komme nærmere inn på hva økologi innebærer i oppgavens teorikapittel. For meg handler i alle fall økologi om en slags virkelighetsforståelse av naturen og verden som innebærer at man med alle sine sanser opplever det som noe levende. Noe som puster og er i bevegelse. Jeg opplever et ansvar for å ivareta dette levende på best mulig måte, og som levende er verden heller ikke bestandig, men skiftende og i utvikling. Den lever og dør, akkurat slik som mennesker og ikke-mennesker også gjør.

Det er i dette ikke-bestandige jeg ser det fragile. For ettersom naturen har denne evnen, vil det også si at den er sårbar. Personlig blir jeg dypt sanselig berørt av verden, som bidrar til at jeg ser og opplever fragilitet som noe udefinerbart stort. Jeg evner ikke helt å befatte meg med det, derfor vil jeg forsøke å få et bedre grep om det nå. I tillegg, slik jeg opplever økologi, dreier det seg vel så mye om å kunne se verden som levende, som å kunne se at vi som mennesker er en del av det. Med andre ord: «We are a part of that nature we seek to understand». (Barad, 2007, s.26).

Gjennom min studie søker jeg etter forståelse av naturen sin fragile side ved å studere en av dens minste deler. En dag da jeg så på serien «Plasthavet» fra NRK, ble jeg gjort oppmerksom på en

del av naturen jeg ikke ante at eksisterte. Serien handler i korte trekk om plastavfall på avveie i naturen, og problematikken rundt mikroplast. Ikke langt inn i første episode trekkes det frem et lite insekt. Dens historie gjorde så sterkt inntrykk på meg, at jeg ikke klarte å legge den fra meg etter det. Jeg skal presenter insektet, vårfluelarven, nærmere litt senere i oppgaven. Det jeg kan si inntil videre er at denne ørlille delen av naturen, som i lang tid ikke fantes for meg, åpnet øynene mine på nytt.

Jeg har da valgt ut dette lille insektet som min veiviser, til å gi meg innsikt i en side av naturen som jeg mener er viktig å bli mer bevisst over. Det at naturen er fragil, at den er skjør og at den er i forandring. Hvordan kan da dette undersøkes gjennom kunst? Hva kan forståelse av den fragile naturen lære oss om hvordan vi bør te oss som mennesker? Kan forståelse for fragilitet sammenknytte menneskesinn og natur?

Hvorfor undersøker jeg fragilitet gjennom kunst? Det er fordi jeg opplever at kunsten og kunstnerisk forskning har en kvalitativ tilnærming til kunnskap. Det performative og bevegelige i kunsten er et mulighetsrom for å tenke nytt og ikke-stringent. Dette kan by på helt nye svar til gamle og nye spørsmål, og jeg ser det som fruktbart å bruke de kunstneriske metodene for åpenheten de har i sin tilnærming til kunnskap.

1.2 Problemstilling

Hvordan kan en studie i materialuttrykk belyse fenomenet fragilitet i naturen, og hvordan kan denne forståelsen anvendes til å styrke forholdet mellom mennesket og natur?

Problemstillingen leder prosjektet mot undersøkelser i naturmateriale og menneskeskapt materiale, henholdsvis leire/ keramikk og plast. Prosjektet som blir presentert er en kombinasjon av praksis, tanker og refleksjoner, som foregår om hverandre. Jeg ønsker å presentere en ærlig og personlig utforskning i denne oppgaven.

1.2.1 Materialuttrykk i leire

I denne undersøkelsen har jeg spesifikt og i hovedsak brukt leire. Grunnen til valget av dette materialet er flerdelt. For det første er det et materiale jeg allerede har gjort arbeider i tidligere. Jeg kan på ingen måte si at jeg er en ekspert for det, som er grunnen til at jeg også ønsket å

bli bedre kjent med materialet. Nysgjerrighet for materialet er en viktig faktor her, og som jeg vil påstå er en viktig faktor for kreativitet. Jeg vil derfor si at jeg har hatt en semiamatørmessig tilnærming til hvordan jeg har arbeidet med materialet. Dette har jeg forsøkt å bruke som en fordel i det skapende arbeidet. I og med at jeg ikke er en profesjonell som arbeider med dette materialet, så jeg for meg at jeg ville kunne lære en hel del nytt, i tillegg til at min uerfarenhet ville kunne komme til gode i form av måten jeg arbeider med materialet på.

All erfaring og empiri som oppstår underveis vil og være preget av min åpenhet som ikke-profesjonell. Viten i uvitenhet er kanskje stikkordet her. Med uten for mange forutinntatte kunnskaper eller erfaringer om hvordan noe best kan løses, utgjør det kanskje grobunn for utvikling av nye tanker og ideer. Litt av tanken bak kunstnerisk forskning, som jeg vil utdype i oppgavens metodekapittel, er å la seg drive fremover selv når en svever i tvil. Jeg påstår derfor at det er passende av meg å velge et materiale jeg har et utviklingspotensiale i, til å drive meg fremover i det skapende arbeidet.

Videre er det en mer filosofisk eller følelsesartet grunn til valg av nettopp leire. Det høres kanskje selvsagt ut dersom en kjenner materialet, men leire er plastisk og kan bli nesten hva som helst. Hva enn du kan tenke deg til. Menneskehjernen er også plastisk, den formes gjennom tankene dine. I min plastiske menneskehjerne former det seg tanker, følelser og opplevelser, som manifesterer seg gjennom hendene mine som former leiren. Det jeg former blir til av min evne til å frembringe tanker. Når leira brennes og blir keramisk, blir de tankene og følelsene solide, de oppleves forevige. Tankene er preservert i keramikken. Når tanker og følelser blir til empiriske objekter utenfor mitt eget hode, har jeg mulighet til å studere dem mer håndfast. For å trekke linjer til hermeneutikken, betyr dette at mine indre opplevelser blir objektivisert slik at jeg kan se dem på en ny måte for hver gang de blir til fysiske objekter. For hvert møte med disse objektene starter da en ny prosess med tolkning og forståelse. Det er med andre ord alltid rom for å gå en runde til i den hermeneutiske sirkelen, for å finne ny mening og utvide sin forståelseshorisont. Når tanker blir til empiriske objekter, kan jeg tolke og forstå med helt andre sanser enn tankeevne alene. Jeg kan erfare tankene mine utenfor mitt eget sinn og bearbeide dem som fysiske objekter.

Jeg ser leire som et levende medium, som at det har en agens og en vitalitet, i den forstand at det er fysisk formbart, gjennomgår forandringer i ulike stadier og det har en stofflig iboende mening i seg. Fenomenet jeg ønsker å se nærmere på er også noe levende. Derfor virker det logisk for meg å undersøke fenomenet gjennom nettopp noe som ikke er statisk, men foranderlig, og noe som kan utvikles.

Leire og keramikk er kan være et svært uttrykksfullt materiale for en undersøkelse av naturens fragilitet grunnet dets iboende kvaliteter og egenskaper. Keramikk består av naturlige materialer som leire og mineraler som dannes over lengre tid gjennom geologiske prosesser. Denne forbindelsen til naturen kan brukes til å utforske naturens fragilitet, da materialet i seg gjenspeiler den delikate balansen og sammenknytningen mellom geologiske og biologiske systemer.

Keramikk er dessuten ofte skjør i sin fysiske natur, dette kan da brukes som en metafor for fragiliteten i økosystemer ikke-menneskelige miljøer. Prosessen bak arbeid i leire går ut på å danne en form, i et stoff, som omdannes gjennom brenning til et mer solid og slitesterkt materiale. Denne transformasjonen kan ses på som en refleksjon over naturens egen transformative kraft, så vel som potensialet for ødeleggelse og tap når den hårfine balansen blir forstyrret.

Prosessen ved å lage keramikk innebærer i tillegg en dyp forbindelse med materialene og miljøet de finnes i. Denne forbindelsen kan brukes til å utforske virkningen av menneskelig påvirkning på naturen, samt potensialet for samhandling og sameksistens mellom menneske og ikke-menneskelig liv i naturen.

1.3 Redegjørelse for sentrale begreper

Fragilitet kan også beskrives med synonymer som *skrøpelig*, *skjør*, *ømfintlig* eller *sårbar*. I oppgaven viser ordet til naturens skjørhet og sårbarhet, samt skjørhet i materialet.

Fragment betyr *bruddstykke*, eller *avbrutt stykke*. I oppgaven blir det brukt i omtale om og beskrivelse av deler av det kunstneriske forskningsarbeidet.

Sublim i sammenheng med kunst og estetisk teori viser dette begrepet til en av de sterkeste opplevelsene en kan oppnå i møte med et kunstverk og/ eller naturfenomener. Anvendt i denne oppgaven befatter begrepet også opplevelser av fenomen av tilsvarende vidstrakthet og sterk sinnsbevegelse.

Hyperobjekt viser til konsepter, temaer eller følelser som er så komplekse, omfattende og romlig store at de overgår vår normale forståelse av objekter. De er enheter som har en dyp innvirkning på verden og måtene vi lever på, men som oftest er skjult eller vanskelig å befeste.

Fluksativ er et begrep som betegner en prosess eller et tankesett. Begrepet er sammensatt av ordet *fluks* (flyt, strømning, noe som er i konstant endring) og *aktiv* (skapende og iderik). En fluksativ prosess eller et fluksativt tankesett kjennetegnes av evnen til å endre perspektiv i møte med utfordringer og antyder en tilstand av stadig endring eller flyt med vekt på originalitet og nye ideer.

2 Forskningsmetode

I denne delen av oppgaven vil jeg presentere de ulike metodene jeg har benyttet meg av i forskningsarbeidet. Metodene danner grunnlag for et kvalitativt forskningsarbeid, der flere metoder anvendes for kunne ha en bredere tilnærming til problemområdet.

Kvalitative metoder er spesielt nyttige når en utforsker komplekse eller abstrakte begreper, som følelser, meningsskaping og/ eller estetikk, som er sentrale begreper i kunstnerisk forskning.

2.1 Kunstnerisk forskning

Jeg vil si at *kunstnerisk forskning* (*artistic research*) er den mest fremtredende metoden jeg har benyttet meg av i min studie. Kunstnerisk forskning er en type prosessbasert forskning som produserer eller tilfører noe nytt - noe som tidligere ikke eksisterte i verden. Ved bruk av en slik metode er forskeren i stadig prosess og i bevegelse, og med dette kan metoden plasseres i det *performative paradigmet* (Østern, et al., 2021, s. 3). Prosessen ligner hvordan en kunstner arbeider i et atelier eller verksted, og i mitt arbeid er det nettopp det jeg har gjort store deler av tiden.

Ved bruk av denne metoden har jeg hele tiden gjort nye oppdagelser. Jeg lærer i prosessen og jeg er i bevegelse, både fysisk i bevegelse og tankemessig i bevegelse. Det kan egentlig sies så enkelt som at det performative paradigmet i seg selv er bevegelse, hvor læring og viten alltid er i tilblivelse (in-becoming), noe er i ferd med å bli/ oppstå (Østern, et al., 2021, s. 1).

Som forsker i dette paradigmet, kan jeg si at noe av det jeg vet med aller størst sikkerhet er at jeg lærer noe nytt hele tiden. I prosessen har jeg reflektert over arbeidet og lært av det, gjort noe nytt, reflektert og repetert denne syklusen. Forskningsarbeidet mitt har blitt til i en lang syklus av refleksjon, ny innsikt og nye utprøvinger. Forskningsarbeidet og jeg selv har aldri vært statiske, vi har beveget oss og endret oss sammen til det som i dag er sluttet i skriftlig og praktisk format.

Den største utfordringen ved å arbeide med kunstnerisk forskning er fraværet av konkrete regler og rammer. Samtidig er dette også en frihet, men det kan være lett å miste den røde tråden i den store friheten, og som forsker må en hente seg selv inn igjen flere ganger, etter min erfaring. Uforutsigbarheten i en kunstnerisk forskningsprosess er også spennende. Når en ikke helt vet hvilken vei arbeidet går, kan viktige erfaringer oppstå. Det handler om å være åpen for disse erfaringene, tørre å prøve, tørre å feile og så lære av alt en gjør. En kan ikke stemple noe som rett eller galt, kun som erfaring og læring.

Kunstnerisk forskning, og forskning generelt innenfor det performative paradigmet er med på å utvide grensene til den kvalitative forskningen, som jeg skal si litt mer om i neste avsnitt. Sagt med ordene til Dorothea van Hantelmann i teksten *The experiential turn*, dersom vi bytter ut ordet 'kunst' med 'forskning', kan vi si at det ikke finnes performativ forskning fordi det ikke finnes ikke-performativ forskning (Østern, et al., 2021, s. 5). Enda en kvalitet ved performativ forskning er at den flytter fokus fra å se på hva et fenomen *er* til noe hva det *gjør*. Hva fenomenet *gjør* er knyttet til tilblivelse (becoming) og beskriver uatskilleligheten mellom blant annet menneske og ikke-menneske/ materie (Østern, et al., 2021, s. 6).

I den kunstneriske forskningen jeg har foretatt har jeg brukt meg selv som ressurs. Jeg har tatt i bruk mine egne sensitiviteter, eller sanser, i et praktisk-estetisk forskningsarbeid. Prosessen er eksperimentell og performativ. Jeg kan si at jeg har anvendt prinsippene innen det som kalles *sense knowledge*, altså sanselig viten. Dette vil si viten som kan direkte knyttes til sansene og

hvordan de opererer som verktøy for innhenting av informasjon. Den innhentede informasjonen blir følgelig bearbeidet i hjernen, tolket og forsøkt forstått (PsychologyWriting, 2022.). Denne måten å innhente epistemologisk data på, ser jeg på som svært aktuell i arbeidet med kunstneriske forskningsmetoder.

2.2 Post-kvalitativ forskning

Det andre metodiske leddet som bygger opp mitt forskningsarbeid er det post-kvalitative paradigmet. Slik jeg forstår det når jeg leser Østern et.al. er post-kvalitativ og performativ forskning to sider av samme sak. De har begge til hensikt å bryte vekk fra kvalitativ forskning, men fra ulik kontekstuell bakgrunn. Det performative er mer knyttet til kunstnerisk forskning, mens ideene tilsluttet post-kvalitativ tenkning er i større grad basert i et spekter av post-tilnærminger (post-humanisme, affektteorier, feministisk materialisme og dekolonisme) (Østern, et al., 2021, s. 3).

Slik jeg forstår begrepet post-kvalitativ handler det ikke om 'noe annet enn' det tradisjonelt kvalitative, men om 'noe mer enn'. Det vil altså si at forskningsarbeidet fortsetter å være av kvalitativ art, men det rommer mer og åpner seg opp for flere tilnærminger. En kunne nesten våge å kalle det for *mangfolds-kvalitativ* fordi det er så åpent og kan romme så mye. I dette tilfellet kan vi prise det faktum at språk og begreper er flytende, og at de kan tilpasses den enkeltes behov, derfor velger jeg å gjøre nettopp dette. Jeg benytter meg derfor av et begrep jeg synes er mer beskrivende; *utvidet-kvalitativ (extended-qualitative)* forskning, eller *qualitas extenso*, på amatør-latin, som er det begrepet jeg foretrekker å bruke.

Forskningsarbeidet mitt kategoriseres som kvalitativt fordi arbeidet ikke kan måles i tall, men i form av fysiske fenomener. Det er ikke et arbeide som interesserer seg for statiske resultater, men for relasjoner mellom forsker og materie, og materie og menneske. Grunnen til at jeg vil strekke meg til å kalle det for utvidet kvalitativ er kombinasjonen av metoder og teorier benyttet i arbeidet, i tillegg til den gjennomgående åpenheten som inngår i kunstnerisk forskning. I tillegg, som tidligere nevnt, kommer mye av empirien i denne studien fra mine egne sanser. Sanser kan ikke riktig tolkes i tall da det er snakk om indre opplevelser.

2.3 Fenomenologisk forskning

Det tredje leddet forskningsarbeidet mitt er det fenomenologiske. Den tradisjonelle beskrivelsen av fenomenologien er at den beskriver den meningen mennesket legger i en opplevelse knyttet til en bestemt erfaring eller fenomen (Postholm, 2010, s. 41).

Mitt forskningsarbeid er fenomenologisk i den forstand at jeg gjennom en kunstnerisk prosess blir eksponert for en rekke fenomener som oppstår. Fenomenene som oppstår, eksisterer i min bevissthet. Oppfattelsen av et objekts virkelighet er i realiteten en subjektiv virkelighet, der det kan dreie seg om fysiske objekter, følelser eller opplevelser (Postholm, 2010, s. 42). Disse fenomenene er det opp til meg som forsker å dokumentere, analysere og sette ord på.

Fenomenologien kan knyttes sterkt opp mot kunstnerisk forskning. For å enkelt kunne påpeke sammenhengen mellom kunstnerisk forskning og fenomenologi, må jeg benytte meg av ordene til filosofen Timothy Morton; «The how is the what. How a thing arises tells you all about what that thing is» (Radboud Reflects, 2018, 04:21-04:38.) Altså, hvordan et fenomen forekommer, forteller alt om hva det fenomenet er. Sagt med kun to ord; hvordan = hva. Til eksempel kan vi si at en ting som er rødt, rundt og spiselig (sannsynligvis) er et eple. Eller at økt global varme, høyt forbruk og plastfragmenter i organisk materie er symptomer på antropocen.

3 Teoretiske perspektiver

I denne påfølgende delen av oppgaven vil jeg presentere det teoretiske grunnlaget for forskningsarbeidet. I tro med forskning *qualitas extenso* og de kunstneriske metodiske prinsipper, er det også her hentet inn teori fra flere områder. Teorien utgjør i denne oppgavens tilfelle et eklektisk tankegrunnlag.

3.1 New materialism

New materialism, eller *ny-materialisme*, er et begrep som enkelt forklart kan beskrives som 'en vending til materie'. Det kan ses på som en retning, og også en tankegang. New materialism legger vekt på verdens materialitet, altså på hva eller hvilke deler alt i verden består av. Alt som er sansbart eller merkbart på noen annen måte regnes som materie. Dette inkluderer sosiale relasjoner mellom mennesker, mellom menneske og objekt, og objekter imellom (Fox & Alldred,

2022, s. 2). New materialism argumenterer for at all materie kan reduseres til bitte små atomer som kolliderer med hverandre og som ikke er observerbare for oss, men mennesker trenger ikke forbli fanget innenfor sine begrensinger av sensoriske oppfatninger, de er i stand til å få tilgang til materiets ekte vesen (Gamble et al., 2019).

Vi kan derfor definere begrepet «materialitet» som et fysisk fenomen. Materialitet kan forstås som at noe har en fysisk utstrekning, eller en *stofflighet*, altså noe som kan måles, veies og objektivt defineres (Bille & Sørensen, 2012, s.14). Stoffligheter befatter altså både fysiske objekter og følelser. Alt som berører eller *affekterer* oss på en eller annen måte, for eksempel hvordan vi kan bli affektet av et kunstverk. Det er usynlig, men like vel kjennes det i eller utenfor kroppen, og det oppleves som noe av betydning. Slik blir materie og det at noe er av betydning det samme, sagt på en bedre måte: Matter (the noun) and to matter (the verb) are, in the end, the same thing (Dolphijn, 2021, s. 16).

Dette finner vi igjen hos feminist, filosof og teoretisk fysiker Karen Barad. Som hun rett ut skriver i sin bok *Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*: 'matter and meaning are not separate elements' (Barad, 2007, s. 3). Barad argumenterer for at materie ikke kan reduseres til å kun være 'en ting'. Altså at materie ikke er noe statisk eller uten følelser og lidenskap. Materie er ikke noe ikke-responsivt eller likegyldig. Der imot er materie substans som befinner seg i en iterativ og 'intra-active becoming', eller sagt på oversatt måte, en samvirkende tilblivelse. Materie er ikke en 'ting', det har en agens og er aktiv, handlende og levende (Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies, 2014, 11:35-12:40).

Materie spiller en sentral rolle i verdens aktive og pågående materialisering. Det vil altså si at menneskelig og ikke-menneskelig identitet blir formet gjennom *intra-aksjon* med materie. Intra-aksjon beskriver sammenbindingen mellom mening og materie og hvordan fenomener er i et dynamisk samspill med hverandre, og hvordan disse instansene gjensidig påvirker hverandre. Individ kan da på denne måten ikke isoleres, og identitet finnes kun i og gjennom intra-aksjon, der de er *fenomen* produsert gjennom dette samspillet, og disse fenomenene eksisterer da ikke uavhengig av intra-aksjon (Haukedal, 2022). Dette kan sammenlignes med et eksempel filosofen Allan Watts trekker om bevegelse og relativitet. Watts snakker om at dersom et objekt eksisterer i et endeløst tomrom, så vil det være umulig å avgjøre hvorvidt objektet beveger seg, i hvilken

retning det eventuelt beveger seg i og i hvilken hastighet. Med mindre det beveger seg relativt til et annet objekt. På samme måte vil identitet kun eksistere relativt mellom separate enheter:

Motion itself is a function of relationship. For example—forgive me if some of you have heard this one before, but it’s a very important basic lesson—if there is only one object, one small ball in the middle of endless space, nobody knows whether it’s moving. Because you can’t tell whether it’s approaching anything, or whether it’s going away from anything, because there’s nothing else. So in that state of affairs, no motion exists. But if we introduce a second ball into the picture, and the two either come towards each other or go away from each other, then we can say that both of them or either of them is in motion. We can’t decide which is the one that’s doing the moving, because it could be one, it could be the other. Now we’ll put three balls into space, and we find two of them staying together and the other one going away. Now, it’s up to the two of them to decide whether the other one is going away from them or they’re going away from the other, because two is a majority in this case, and the vote, of course, always goes to the majority; the universe being, basically, a democratic organization. And so it goes. (A. Watts i *The Library of Consciousness*, 1969).

En lignende forståelse finner vi hos filosofen Spinoza, som på et vis oppsummerer Barads intra-aksjon på en oversiktlig og konsis måte. For Spinoza eksisterer den ytre verden kun i hvordan den affekterer kroppen, og kroppen eksisterer kun i hvordan den påvirkes av den ytre verden (Dolphijn, 2021, s. 11).

Dette danner en *performativ* måte å forstå verden på. Innen Barads *agent-realisme* er den performative tenkemåten en utfordrer mot den representasjonalistiske tankemåten, der en posisjonerer seg utenfor verden og reflekterer over den. En viktig faktor innen agent-realismen er en anerkjennelse av den viktige rollen ikke-menneskelige enheter spiller i epistemologiske, ontologiske og etiske spørsmål (Barad, 2007, s. 32). Det eksisterer altså et uatskillelig forhold mellom menneske og ikke-menneskelig instanser, som er avgjørende for å forstå verdens dynamiske, eller performative, natur.

Den performative beretningen insisterer på å forstå tenkning og observasjon som et engasjement med og som en del av verden vi er en del av (Barad, 2007, s. 133). En performativ forståelse av vitenskap betyr altså at kunnskap ikke er en konsekvens av representasjon, altså er ikke en form for speiling av verden på avstand, men at kunnskap er formet av vårt materielle engasjement med verden (Haukedal, 2022). Gjennom en performativ tilnærming til kunnskap, der praksiser som tenkning og observasjon er materielle praksiser for intra-aksjon, anskaffer vi oss ikke kunnskap om allerede eksisterende fakta om verden, men vi får viten om fenomener, om spesifikke materielle konfigurasjoner av verdens tilblivelse (Barad, 2007, s. 90).

Verden, eller virkeligheten, kan på bakgrunn av agent-realismen til Barad sies å være mye større enn hva den først gir seg ut for å være. Dersom vi kun forstår verden gjennom observasjon og gjennom de ordene vi bruker for å beskrive det vi ser, mister vi noe vesentlig. Det vi mister er samspillet mellom ting og hvordan det ene påvirker det andre, og hvordan det ene ikke eksisterer uten det andre. «I think the world is precisely what gets lost in doctrines of representation and scientific objectivity.» - Donna Haraway (i Barad, 2007, s. 137).

3.2 Økologiske tankesett

I arbeid med et økologisk tema forholder jeg meg til flere teoretikere, og også filosofer. Økologi er et relativt vidt begrep i den forstand at det rommer svært mye. Veldig kort kan det forklares som studie av forholdet mellom levende organismer, inkludert mennesker og deres fysiske miljø. Økologien er opptatt av å forstå og å se forbindelser mellom menneskelig og ikke-menneskelig liv, og verden som omgir dem (ESA, u.å.).

Økosofi, eller *naturvisdom*, er et normativt miljøfilosofisk perspektiv utviklet av filosofen Arne Næss. Filosofien fremmer et ikke-antroposentrisk syn på menneskers forhold til naturen (Sagdahl, 2019). Næss var opptatt av å se på mennesket som en del av naturen, og mente at mennesker må ta hensyn til naturen og miljøet i alt de gjør. Næss sin filosofi, kalt økosofi, handler om å se mennesker som en del av et større økologisk system, hvor alt henger sammen med alt annet. Han mente også at for å ta vare på miljøet og naturen, måtte mennesker endre sin tankegang og livsstil, at vi må se på naturen som verdifull i seg selv, og ikke bare som en ressurs for menneskene å utnytte.

«It matters what thoughts think thoughts; it matters what stories tell stories.» (Haraway, 2016, s.39).

I boken *Staying with the trouble* tilbyr den amerikanske forskeren Donna Haraway nye måter å tenke om menneskers forhold til jorden og alle dens innbyggere. Selv om verden befinner seg i en utfordrende tid, som kan kalles antropocen, ønsker hun ikke å vende tilbake til det som var, for det som var er tapt. Hun stiller seg heller kritisk til det antropocene og sier at vi må heller se på hva vi kan gjøre med det vi har, selv i en ødelagt verden, og hvordan vi fortsatt kan leve som mennesker og ikke-mennesker (Haraway, 2016, s.10).

Det spiller altså en rolle hvilke tanker som tenker tanker, og hvilke historier som forteller historier. Mennesket er en art med hukommelsestap. Det vil si at vi ikke husker hva som har skjedd tidlig i ens eget liv eller før en selv er født, med mindre informasjonen/ kunnskapen/ erfaringen blir videreformidlet muntlig eller skriftlig. Vi mangler altså kunnskapen til å skape en fremtid som er bærekraftig for menneske- og ikke-menneskelig liv. Vi kan selvsagt lese en historiebok, men det vil ikke gi oss den opplevde kunnskapen vi kanskje trenger for å komme oss videre. Vi må *tenke med* alt levende som omgir oss i verden og forestille oss ulike scenarioer for overlevelse. Ved å vende om til et økologisk, eller økosofisk tankesett, kan det kanskje bidra til å se verden fra et litt annet perspektiv, som føre til en bredere forståelse for den og alt som lever.

3.2.1 Hyperobjekter

Den britiske filosofen Timothy Morton er interessert i grunnleggende spørsmål om hvordan mennesker forholder seg til hverandre, planeten og kosmos (Meis, 2021), og kan betraktes som et stort steg lenger ut i det økosofiske tankesettet. Mortons arbeid dreier seg om økologiske problemstillinger, selv benytter han begrepet *dark ecology*, eller *mørk økologi*, for å beskrive feltet sitt. Det er lett å tenke at dette begrepet betyr at noe er skjult for oss, at noe gjemmer seg i mørket eller er av negativ betydning. I en forelesning omhandlende Mortons filosofi på Samfundshuset i Kirkenes, sier professor Graham Harman der imot at vi heller må forså begrepet som at verden alltid er mer enn hva mennesker oppfatter eller tenker om den. Verden er alltid et overskudd, der mørket betyr at vi ikke alltid kan fysisk kjenne på eller se tingene den består av, det er som at deler av verden i en viss grad er tilbaketrukket (*withdrawal*) (Sonic Acts, 2017, 37:27). Innen objektorientert ontologi betyr tilbaketrekning (*withdrawal*) at det er en åpenhet,

ting trekker seg ikke tilbake i det empiriske rommet, det bare motstår å bli redusert til én bestemt tilgangsmåte (Morton, 2016, s.173).

Prinsippet tilbaketrekning bringer oss over i en av hypotesene som er med på å danne grunnlag for mitt arbeid, såkalte *hyperobjekter*. Enkelt forklart er dette objekter, ofte omfattende i størrelse, som vi befatter oss med på daglig basis, men som ikke er objekter i den forstand at du kan sette dem framfor deg på et bord for å studere dem. De er objekter av sinn, de eksisterer altså som kollektivt aksepterte ideer. For eksempel er det generell enighet om at det finnes noe som kalles 'evighet', men dersom du prøver å telle til «en evighet», så vil tiltaket raskt oppfattes som uopnåelig. Selve forsøket i seg selv vil gi deg en følelse, hvor et slags hulrom oppstår i deg der du forstår at et omgrep om evighet er umulig å fullt ut forstå. Hyperobjekter er empiriske objekter som for eksempel global oppvarming, tid og rom (Radboud Reflects, 2018, 32:50). Selv om dette ikke er ting vi kan ta på med hendene våre, er det fremdeles empiriske objekter ettersom vi *opplever* dem inni oss. Vi vet at de finnes fordi vi kjenner dem i kropp og sinn, de eksisterer bare ikke egentlig 'der ute'. Morton hevder at våre tradisjonelle måter å tenke på objekter er utilstrekkelige til å forstå hyperobjekter, og vi trenger nye måter å tenke på dem for å kunne engasjere oss mer effektivt med dem.

For å kunne nå den tilstanden Morton kaller *eco-awareness*, eller *økologisk oppmerksomhet*, må vi på en eller annen måte klare å innlate oss med disse hyperobjektene. Objekter som global oppvarming og tid er krevende å forklare, og en kan ikke enkelt forklare hverken disse eller andre eksempler på én bestemt måte, for så å si at du har kommet frem til det ultimate presise svaret. Alle ting, levende og ikke-levende, har sin måte å måle verden på, og å være i verden på (Morton, 2016, s.168-169). Det inngår på et vis et prinsipp om at det alltid finnes flere sider av en sak, sider som ligger skjult for oss frem til vi velger å endre måten vi ser ting på, Morton kaller det *tvetydighet* (*ambiguity*). Slik jeg leser Morton er dette en del av 'det mørke' ved mørk økologi. Det ligger nemlig en åpenhet i det tvetydige, et rom for en utvidet opplevelse av virkeligheten. For å oppnå dette må en være villig eller i stand til å se ting fra andre(s) perspektiv enn ens eget. Det handler om å kunne sette seg i andre, inkludert ikke-menneskelige livs måter å oppleve verden på.

3.3 Økologisk kunst

«All art is ecological, just as all art talks in various ways about race, class and gender, even when it is not doing so explicitly. But ecological art is more explicit» (Morton, 2018, s. 52).

Økologisk kunst (eco-art) er en retning innenfor kunsten som en kan finne i en eller annen form på de fleste gallerier og museer i dag. Det er nesten umulig å ikke bli eksponert for kunstverk som på en eller måte uttrykker eller kommenterer noe om naturen. I årtusener har naturen vært en gjennomgående tematikk i bilder, hvor mennesket har blitt inspirert av naturen til å skape visuelle objekter. Estetisering av naturen har gjennom historien gitt seg utslag på ulikt vis, både gjennom bearbeiding av den fysiske naturen i hage- og landskapsarkitektur, og som representasjon i maleri og skulptur (Holen, 2011, s. 26).

Den økologiske kunsten vi kjenner i moderne tid starter med kunst som utviklet seg delvis som en reaksjon mot modernismens verdier, og trer i kraft fra andre halvdel av 1900-tallet. Kunstkritiker og teoretiker Rosalind Krauss beskriver denne tendensen i en artikkel som det *utvidete feltet*. Denne tendensen representerte altså noe nytt. Kunsten var ikke lenger bundet til det mediespesifikke, men den forsøkte heller å viske ut et klart skille mellom kunst, landskap og arkitektur (Holen, 2011, s. 26). Utover 1900-tallet ser vi en økende grad av utforskning av naturens elementer og den fysiske naturen blir en aktiv komponent i kunsten, samtidig som landskapet og omgivelsene blir fremhevet. Den økende interessen for naturen og dens potensiale kommer til uttrykk på flere måter i det som i en fellesbetegnelse kalles *landart*. Andre begreper som *environmental art*, *earth art*, *nature art*, *green art* og *ecological art* er begreper som kan benyttes om hverandre på grunn av verkenes komplekse karakter, og refererer ofte til den samme praksisen, med visse variasjoner (Holen, 2011, s. 26). Et klassisk eksempel når vi snakker om *landart* er Robert Smithsons *Spiral Jetty* fra 1970. Dette verket er bygget inn i landskapet, men er samtidig under konstant transformasjon da det til enhver tid gjennomgår forfall som følger av omgivelsene (Dia Art Foundation, u.å.).



Figur 1 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation/Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY. Bilde: George Steinmetz

Den økologiske kunsten kan fremdeles oppleves som noe fragmentert. Dette kan komme av at de mange begrepene brukes om hverandre, kombinert med den store variasjonen av kunst som produseres. Det er ikke en enhetlig stil eller retning som kjennetegner den økologiske kunsten, den kjennetegnes heller av det motsatte, av variasjon. Felles for alle variantene er at det er naturen som på en eller annen måte spiller hovedrollen. Et annet karaktertrekk ved økologisk kunst kan også være at den til tider kan oppleves mer ubehagelig enn vakker, fordi den presenterer temaer der vi møter sannheten, eller noe ukjent.

I boken *Art and ecology now* av Andrew Brown har forfatteren tatt grep om denne fragmenterte opplevelsen av økologisk kunst og skapt en taksonomi som har til hensikt å gi mening til det rike mangfoldet av praksiser og verk en møter i dag. Taksonomien er delt i seks kategorier. Hver kategori er ordnet etter kunstnerens tilnærming. Det er like vel ikke Browns hensikt å spikre kunstneren til kun én kategori, da flere kunstnere kan høre hjemme under andre kategorier eller i flere kategorier på samme tid. Dette viser igjen til kompleksiteten ved økologisk kunst og i hvilken grad kunstneren presenterer økologiske temaer, prøver å løse ulike problemer eller har en mer forskende rolle. Jeg vil nå kort gjøre rede for den seksdelte taksonomiske modellen til Brown, før jeg senere i oppgaven vil drøfte innenfor hvilken eller hvilke kategorier jeg plasserer mitt eget arbeid innenfor.

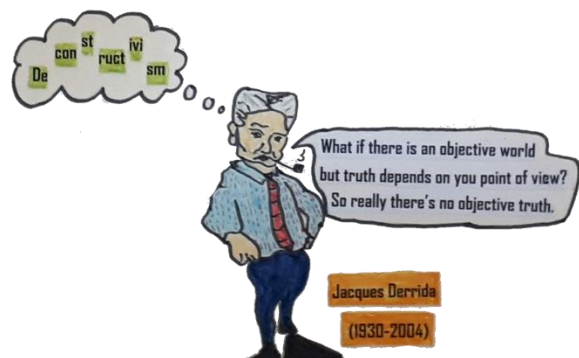
Den taksonomiske økologisk kunst-modellen er delt opp i følgende kategorier:

- *Re/ view*: i denne kategorien representerer kunstneren verden slik de selv ser den. De fungerer som reportere, som dokumenterer, reflekterer og kommenterer lokale og globale forandringer og hvilke konsekvenser det har for miljøet. Kunstnerne søker etter å øke vår bevissthet rundt naturens kraft og dens skjørhet, og tvinger oss til å revurdere vårt syn på planeten og måten vi lever med den på (Brown, 2014, s.18).
- *Re/ form*: her er det de fysiske omgivelsene som er råmaterialet kunsten lages av. Kunstnerne kjennetegnes ved at de foretrekker å direkte engasjere seg med naturen. De er altså ikke observatører som nøyer seg med å representere den materielle verden, men de velger å re-representere faktiske objekter og setter dem inn i en ny kontekst slik at vi får et nytt syn på objektene (Brown, 2014, s.72).
- *Re/ search*: denne kategorien kan betraktes som et steg videre fra *re/ form*. Her tar kunstnerne engasjementet sitt med naturen til et nytt nivå, da de også ønsker å *forstå* naturens elementer. De søker etter å forstå hvordan naturen fungerer og hvordan vi interagerer med den (Brown, 2014, s.108).
- *Re/ use*: disse kunstnerens primære bekymring er måten vi bruker og misbraker jordens ressurser. De undersøker prosessene som gjør at vi tilskriver naturen kulturell eller økonomisk verdi. Av alle kategoriene tilbyr denne kanskje det mest kritiske og dømmende synet på den fysiske verden, samtidig som den også byr på håp om en lysere fremtid (Brown, 2014, s.144).
- *Re/ create*: kunstnerne under denne kategorien spiller litt videre på forrige kategori. De søker etter løsninger på de miljørelaterte problemene ved å presentere nye ideer, muligheter og nye virkeligheter, ved å tenke nytt og annerledes (Brown, 2014, s.182).
- *Re/ act*: felles for kunstnerne i denne siste kategorien er at de aktivt arbeider for å transformere og forandre verden til noe bedre. De fungerer omtrent som miljøaktivister, men som arbeider gjennom en kunstkontekst (Brown, 2014, s.218).

3.4 Dekonstruksjon

Dekonstruksjon, (*dekonstruktivisme*) kan beskrives som en filosofi, men det kan også brukes helt konkret som en metode slik jeg har anvendt dens prinsipper i min kunstneriske forskning.

Begrepet ble introdusert av den franske filosofen Jacques Derrida i post-modernismen (Dekonstruksjon, 2021). Begrepet består av ordet «konstruksjon» med prefikset «de» som gir oss ordet dekonstruksjon. Dette gir antydninger til noe som beskriver en prosess motsatt av å *konstruere* ('sette sammen', 'sette i orden'). En på et vis «av-konstruerer» eller «u-konstruerer» enten et eller annet fysisk, eller også meningen ved noe. Opprinnelig var dette ment å bruke som en tilnæringsmetode til en litterær tekst (Dekonstruksjon, 2021), men det kan fint overføres til mer konkrete, praktiske områder.



Figur 2 Dekonstruksjon. (2019). Illustrasjon: Karoline Schjøll Knutsen

Kort fortalt; dekonstruksjon i et nøtteskall, er selve ideen om nøtteskallet. Nøtteskallet innkapsler, omslutter, beskytter og forenkler, mens dekonstruksjon åpner skallet opp og eksponerer, ekspanderer og kompleksiverer (Caputo, 1997, s.31).

I praksis kan dekonstruksjon dreie seg helt konkret om å plukke noe fra hverandre til alle de delene det består av. Det nye som blir til, består da fremdeles av alle disse 'gamle' delene. Som en praktisk metode er dekonstruksjon en måte å finne ut det bakenforliggende, eller den dypere meningen ved noe, hvor en kan finne ut noe nytt som en ikke forventet. Alt kan deles opp i så små biter at det ikke lenger ligner på hva det startet som, og du kan i teorien dele opp noe til du kun står igjen med atomer.

Slik jeg tolker Jacques Derrida, har ikke ord og objekter noen mening i seg selv eller når de står alene. Satt i en kontekst eller sammen med andre deler kan man med fornuft og aprioriske inntrykk tolke det som noe som gir mening. For å si det helt enkelt kan vi bruke ordene til Pablo Picasso «Hver kreativ akt er fremfor alt en ødeleggelsesakt.» Altså, så må vi først bryte ned, for å kunne bygge opp (Lerdahl, 2007, s.27).

For å trekke noen linjer mellom de utvalgte teoriene, kan dekonstruksjon ses i sammenheng med Barads intra-aksjon. Dekonstruksjon handler om å bryte opp og trekke ut form og/ eller mening ved noe, for å kunne se det i et nytt perspektiv og sette det sammen igjen til noe som gir en annen mening/ forståelse. Barad sier følgende: «The world and its possibilities for becoming are remade in each meeting» (Barad, 2007, s. X). Det eksisterer et skille mellom stabilitet og ustabilitet, mellom å tenke på universet som noe statisk og som noe dynamisk (Barad, 2007, s. 41). Dekonstruksjon kan ses på som et symptom på universets dynamiske natur, og som en metode for å utnytte denne ustabiliteten til fordel for å finne ny mening og forståelse.

4 Presentasjon av studien

Studien min sett som en helhet er mye preget av det som kalles *forskningsbliven*. Det betyr at prosjektet mitt kommer til syne underveis. Dette faller sammen med prinsippene i kunstnerisk forskning. En vet ikke alltid hvilken vei det går, men det åpner seg nye dører i prosessen som en velger å gå gjennom eller ikke, som igjen viser nye veier. Prosessen er preget av mye tvil og usikkerhet og det handler om å tørre å stå i denne usikkerheten og vite at ting vil komme til syne bare en fortsetter arbeidet. En utfordring og et fokusområde i prosessen min har vært å endre perspektiv rent sanselig. Å prøve å sanse og forstå arbeidet mitt med alle sanser.

Arbeidet mitt starter med et nyåpent blikk mot en av naturens minste deler. Et insekt som lever i ferskvann og hvordan dens livs er blitt påvirket av menneskelige handlinger. I dette kapittelet vil jeg først fortelle om insektet som er grunntanken bak hele oppgaven min, og om hvordan denne har ledet utviklingen i arbeidet mitt, fra konstruksjon og forståelse, til dekonstruksjon og ny innsikt, og til slutt til re-konstruksjon (ny sammensetting og ny mening).

Ved å få mine egne øyne åpnet for dette insektet, vårfluelarven, som jeg presenterer nærmere i påfølgende kapittel, ønsker jeg med min kunstneriske utforskning å selv få et større innblikk i naturens fragilitet, samtidig som jeg vil løfte frem temaet og gjøre det mer synlig også for andre. For kanskje dersom hele bildet brettes ut for mennesker, så vil flere forstå at vi har evnen til å handle annerledes, til å ta bedre avgjørelser som igjen påvirker disse små fragile delene av naturen på en positiv måte. Det er kanskje en altruistisk tanke, men skal vi tro Timothy Morton

så er det dette som skal til. Det å se verden fra flere sider, det å være klar over dens tvetydighet, bringer oss sannhet.

Når det gjelder tvetydighet, og evnen til å kunne se ting fra flere sider, kan dette illustreres helt konkret dersom vi låner litt innsikt fra matematikkfeltet. Matematikk handler i bunn og grunn om å se mønster, og å illustrere disse mønstrene ved hjelp av for eksempel tall, geometriske former eller grafer. Matematiker Roger Antonsen forteller i sin TED-Talk (*Math is the hidden secret to understanding the world*) om hvordan det å kunne endre perspektiv ikke bare er viktig for å kunne fatte matte, men at det er en fundamental egenskap for mennesker (TED, 2016, 14:13-14:23). Forståelse og endring i perspektiv er dypt sammenknyttet. Dersom vi ser ting fra et annet perspektiv, forteller en annen historie, finner en ny metafor eller analogi, blir forståelse muliggjort.

4.1 Vårfluelarven

Vårfluer er en orden av insekter som starter livene sine som larver og lever mesteparten av livet sitt i ferskvann. I larvestadiet bygger de beskyttende hus som de ligger inni. Larven er kun rundt 2-3 cm lange. Huset fungerer som kamouflasje og de bygges vanligvis av sand, pinner, plantemateriale og andre materialer som de binder sammen med slim (Elven & Aarvik, 2021).

Tradisjonelt bygger vårfluelarven huset sitt av naturmaterialer, de materialene som er i habitatet dens, da dette gir den beste kamouflasjen. Det som er spesielt nå, er at de i større og økende grad bygger huset sitt av plast, og husene består nesten utelukkende av plast (Skogheim, 2021, 03:39-04:55). Det er da snakk om små plastbiter, som er limt sammen til et hus. Det er så mye plast i habitatet til larven (og andre insekter) at den beste kamouflasjen er et hus i plast, fordi alt annet er også plast (Skogheim, 2021, 03:39-04:55).



Figur 3 Vårfluelarve med hus av kvist, strå og sandkorn. (2021) PANDORA FILM.



Figur 4 Vårfluelarve med hus av plastfragmenter. (2021) PANDORA FILM

Husene til larven har en iboende estetisk kvalitet over seg. De er små, men komplekst sammensatt. For å vise til *vedlegg 1*, ser vi der et utvalg av hus som er sammensatt av både naturmaterialer og plast, men også av gull og smykkesten. Det er nemlig mulig å la larvene leve i kar med smykkesten, slik at de da bruker disse til å lage hus, som igjen blir plukket og gjort om til smykker.

Det som danner starten for min kunstneriske utforskning, er altså kombinasjonen av å ville løfte frem en problematikk som handler om at menneskers handlinger viser oss hvor skjør naturen er, og fascinasjonen for de små og skjøre larvehuskonstruksjonene. Husene er både vakre og se på,

men de forteller oss også noe om en utvikling og en endring. Hvordan verden har utviklet seg til å bli en verden preget av plast, og hvordan dette preger hver minste del av naturen. Gjennom å studere larvens bygging av bo, har jeg fått et nytt innsyn i hvor skjør, eller fragil, den og også naturen er for menneskers påvirkning.

For meg er larvehusene et symbol på en apokalyptisk tendens, eller også på den antropocene tidsalder. Det er et symptom på antropocen, og de negative effektene denne tidsepoken kan ha. De er også et symptom på hvor fragilt økosystemer er, og hvor tilsynelatende lite som skal til for å utgjøre en stor og varig endring. Da jeg først lærte om vårfluelarvens tilstand gav det meg en følelse av noe stort jeg ikke helt klarte å forstå, noe som virker så omfattende at det ikke får plass inni meg, en følelse av at ting er stykket opp og delt. At verden består av flere lag, som en løk. Lag som er skjøre, fragile, som knekker og blir til støv. Opplevelsen av at verden er fragil er for meg så stor at jeg ser på den som et hyperobjekt. Gjennom en kunstnerisk prosess, med utgangspunkt i vårfluelarven, søker jeg etter å forstå eller få omgrep om fragilitet som et hyperobjekt, og kanskje gjøre det mer jordnært og håndgripelig.

En kunstner og miljøaktivist som også arbeider med utgangspunkt i de små delen av naturen er amerikaneren Brandon Ballengée. Som jeg er også han opptatt av å utforske og å løfte frem de fragile og skjøre sidene av naturen, de vi kanskje ellers ville oversett. I installasjonen *Collapse* fra 2010 refererer han til det skjøre innbyrdes forholdet mellom akvatiske arter i Mexicogulfens

næringskjede og hvilke konsekvenser det har for en hel næringskjede når arter forsvinner. Installasjonen består av 26162 krukker som inneholder 370 arter av fisk og andre organismer. Krukkene er satt opp i en pyramideform. Noen av krukkene er tomme og representerer truede eller allerede utryddede arter (Brandon Ballengeé, u.å.). I boken til Andrew Brown representeres Ballengeé under kategorien *Re/ search* da kunstneren arbeider med biologiske undersøkelser og kunstneriske tolkninger av disse undersøkelsene.



Figur 5 Brandon Ballengeé, *Collapse* (2010). Foto: Varvara Mikushkina

4.2 Forforståelse

Studien starter med at jeg har et behov for å utvide min forforståelse av huset til vårfluelarven, og vil bli omtalt som en forstudie. Dette er gjort i en hermeneutisk ånd og jeg støtter meg til filosof og hermeneutiker Hans Georg Gadamer, hvis tanker heller mot fenomenologien. Gadamer mener at vi kan bruke hermeneutikken som en fullverdig teori for hvordan vi kan gå frem for å forstå alt i verden. Gadamer snakker om at vi som mennesker har et sett med *fordommer* som utgangspunkt for at fortolkning skal komme i gang. Fordom betyr i denne sammenheng ‘noe som kommer før’, en slags forforståelse (Føllesdal & Walløe, 2000, s. 102).



Figur 6 Collage vårfluelarver. Feltnotater. 08. september 2022

En vesentlig del den kunstneriske utforskningen er å tilegne meg selv kunnskap om et fenomen (fragilitet) og for å gjøre dette starter jeg altså med vårfluelarven. Ved å arbeide med og bearbeide dens form, oppnår jeg ny kunnskap og innsikt, som gjør at min forståelseshorisont utvides. Desto flere fragmenter av kunnskap jeg har, vil jeg nærme meg et større hele, jeg vil altså kunne se mer av det store bildet. Mine fordommer, eller forforståelse, blir utvidet, noe som vil komme meg til gode i senere stadier i den kunstneriske prosessen.

I denne første fasen forsøkte jeg å forstå husets komplekse form. Aller først satt jeg sammen en collage med bilder i programmet Paint (se vedlegg 1). For å et mer nært forhold til vårfluelarvene klippet jeg ut bildene og monterte dem i feltnotatene mine (figur 6). Ved å arbeide med komposisjon for å lage en collage opplevde jeg at det ble brutt en barriere mellom det digitale og det fysiske, og insektene oppleves mer nær allerede her.

Etter å ha brukt litt tid på å studere bildene, virker det logisk for meg å gjenskape formene på egenhånd. Jeg har et ønske om å forstå formen til vårfluelarvehusene. De er komplekse og består av mange ulike deler. Grunnformen er en slags sylinder, med variasjoner der noen er mer runde der andre er lange. Alle er de et slags bol, eller en tunnel der larven kryper inn. Noen av husene er nesten matematisk geometriske, andre mer organisk konstruert. De består sjeldent av bare ett element, som for eksempel kun sandkorn. De består av flere ulike former. Dette viser seg å bli en utfordring å gjenskape, det er utfordrende for en amatør å sammenføre de ulike delene til noe som skal oppleves som en organisk og naturlig sammensatt form.

Den første modellen (skisse 1, figur 7) blir til ved at jeg utformer en sylinder som grunnform og lager fire ulike former som jeg klemmer fast i grunnformen. Til dette bruker jeg en hvitbrennende steingodsleire. En baktanke ved bruk av hvitbrennende leire er at jeg siden kan bruke modellene som glasurprøver, og til dette ønsker jeg et så nøytralt

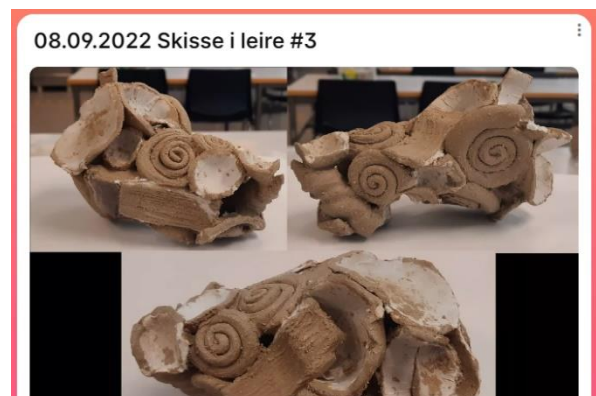


Figur 7 Skisse 1. Feltnotater, skjermdump. Foto: Karoline Schiøll Knutsen

utgangspunkt som mulig. Den hvite leira fungerer som et blankt ark. Jeg anser denne første modellen som inngangen til å begynne å 'tenke med' leira. Skisse 1 gjenspeiler så absolutt ikke fragiliteten som jeg er ute etter å gjenskape, og jeg mistenker at jeg har tenkt litt for teknisk. Den virker tung og stødig, noe må gjøres for å få et lettere og mer skjørt uttrykk.

Skisse 2 ble til ved at jeg laget flere individuelle deler som jeg sammenføyte med hverandre, uten en grunnform å feste dem til. Uttrykket ble mer skjørt enn skisse 1, men den opplevdes veldig kompakt, som kan være fordi den var så liten. I skisse 3 (figur 8) gjorde jeg det samme ved skisse 2, men jeg har skalert opp litt i størrelse. Jeg har også laget flere ulike former, som sneglehus for å få inn et glimt av naturtro, sammensatt med runde og avlange former. Skisse 3 oppleves som tung og stabil. Selv om formene den består av kanskje er mer tro mot former som en kan finne i naturen, fremstår de samtidig som naive abstraksjoner. Følelsen av fragilitet er heller ikke til stede her.

Det jeg innser er at jeg har brukt mye tid på å konstruere modeller som ikke har gitt et tilfredsstillende resultat. Jeg har på mange måter kommet i gang med en praktisk tenkende prosess, men det trengs et tiltak for at modellene skal bli flere på kortere tid. Jeg reflekterte tidligere over at jeg hadde en for teknisk tilnærming til noe jeg ønsket skulle se organisk



Figur 8 Skisse 3. Feltnotater, skjermdump. Foto: Karoline Schjøll Knutsen

og skjørt ut, noe jeg opplevde at jeg ikke helt hadde klart å legge bort etter disse tre skissene var ferdige.

Tiltaket for å tenke mindre teknisk, mer organisk, mer form og mengde blir å arbeide etter en stoppeklokkemodell, slik at jeg blir tvunget til å arbeide kortere med hvert produkt, samtidig som jeg får produsert mer.

Dette var en divergerende arbeidsfase, hvor det ble utarbeidet mange forslag og alternativer. En stoppeklokke ble stilt inn på ulike tidsintervaller på henholdsvis 5, 10 og 15 minutter. Når tiden er ute, skal arbeidet legges bort og endringer i produktene etter dette kan ikke skje. Dette krevde mye selvdisciplin, da det var fristende

å fortsette arbeidet for å
perfeksjonere. Tanken om 'det perfekte' må jeg tvinge bort, den fungerer destruktivt.

Frem til dette punktet har jeg brukt mellom 1-2 timer på hvert produkt, og tidsbruken sier noe om hvor teknisk tankegangen min har vært.



Figur 9 Stoppeklokkeøkt, feltnotater, skjermdump. Foto: Karoline Schiøll Knutsen

Målet med stoppeklokkemodellen er

å bryte ut av dette, samt å skape et større repertoar av former. Jeg starter med en økt på 10 x 5 minutter. Jeg opplever at jeg fikk gjort mye mer på denne korte tiden enn hva jeg hadde forventet meg, og mengde er ikke lenger ett problem. Ved å sette denne tidsrammen har jeg ikke lenger tid til å tenke teknisk. Det er nok med tid til å få på plass en grunnform og noen få detaljer i form av tekstur.

Intervallene er preget av mye repetisjon. For eksempel har jeg lagt merke til en tekstur, eller laget en tekstur på en liten del av produktet, som jeg da har repetert over hele. Har det oppstått en sprekke eller et hull, blir dette også repetert. Etter å ha produsert ti modeller skrev jeg feltnotater der jeg reflekterte over hvordan det opplevdes å arbeide med tidsbegrensing:

- «1. alle ti er omtrent på lik størrelse, noe som ikke var intensjonelt, men så om bare skjedde. Det betyr kanskje at jeg kan prøve å skalere opp litt til neste økt. Jeg kan prøve meg frem med 5-minuttersøkter, før jeg prøver meg på noen 10 og 15 minutters.
2. jeg får assosiasjoner til bladverk, sjøgress, stein og skjell.
3. formene har vokst frem i hendene mine, jeg har ikke hatt noen klare føringer på hva eller hvordan leira skulle bli formet. Jeg har knadd og trykket litt i blinde før jeg fokuserte på hvilken form leira hadde og arbeidet med den ut ifra sitt eget utgangspunkt, med så lite påvirkning som mulig. Jeg har arbeidet intuitivt og leira har vist meg hvordan den har lyst til å se ut. Det jeg har gjort er å forsterke de naturlige forekommende formene i leira (med unntak fra nr. 6).

Jeg sitter igjen med et inntrykk av at det har vokst frem ulike former i et naturlig møte mellom meg og materialet.» (K. S. Knutsen, feltnotater, 27. september 2022).

Neste gang jeg arbeider med femminuttersøktene har jeg ikke klart å gå noe særlig opp i størrelse, det er marginalt. Det er utfordrende å lage noe større innenfor denne knappe tiden, så jeg sparer størrelse til de lengre øktene. Det som der imot er en forskjell i de neste 12 modellene er at jeg har gått bort fra å starte med en grunnform, men heller har kjevlet ut bånd, rullet pølser, revet flak eller laget kuler som jeg har satt sammen. Jeg har eksperimentert mer med sammenføring, og delt opp og satt sammen deler. Som ved første økt, er også disse arbeidene preget av at formene har vokst forholdsvis naturlig frem, de er med andre ord preget av intuisjon. På dette punktet opplever jeg at jeg nærmer meg en større forståelse for formen og konstruksjonen til vårfluelarvehusene. Flere av modellene er opplevdes lettere, mer skjøre og fragile sammenlignet med skisser 1, 2 og 3.

Inkludert de tre skissene ender jeg opp med totalt 43 ulike former, alle består av samme type leire (hvitbrennende steingodsleire). De aller fleste av formene er konstruert under intervaller på fem minutter. Tre former er konstruert på 10 minutter, to på 15 minutter, og en på 30 minutter. Grunnen til at jeg i hovedsak holdt meg til fem minutter var for å unngå å bli for pirkete eller teknisk. Jeg ville holde arbeidet så intuitivt som mulig og fant det enklere å oppnå dette ved å arbeide i kortere økter. Jeg prøvde meg på noen tre-minutters økter også, men det opplevdes alt

for kort, og de modellene som ble produsert på denne tiden er hverandre svært lik. Målet med å arbeide i stoppeklokkeøkter var dessuten å oppnå en mengde ulike modeller, derfor arbeidet jeg ikke mer i de lengre intervallene.

Gjennom denne forstudien opplever jeg at jeg har oppnådd en større forståelse for formen til vårfluelarvehusene. Ingen av modellene jeg har produsert er helt like, de ligner like vel i form og størrelse. På mange måter er de også en personlig tolkning av vårfluelarvehusene, da kun et fåtall kanskje ligner litt på dem en finner i naturen. De er ellers en tolkning, en abstraksjon og eksperimentelle. Å skulle gjenskape formen slik at de er naturtro er en utfordring i og med at husene er så komplekse som de er. Dessuten, som «amatørkeramiker», er det utfordrende å sammenføre de ulike delene til noe som skal oppleves som en organisk sammensatt form. Jeg har like vel klart å skape mange ulike uttrykk, som jeg kan bruke til videre arbeid.

Prosessen min kan ses på som en slags lek, der jeg tester ut ulike former og redskap. Ved å leke med leire og form på denne måten har jeg skapt et repertoar ulike modeller som kan brukes til videre studie. Jeg opplever at jeg i denne prosessen har 'tenkt med' leira, det har på et vis vært leira i seg selv som til en viss grad har vist meg hva den vil være. Refleksjoner over uttrykk før og etter glasering vil bli tatt opp igjen i kapittel 5.1.

4.3 Dekonstruksjon og re-rekonstruksjon

I fasen som fulgte forstudiet var jeg opptatt av å utforske skjørheten i materialet, i selve leira. Jeg gikk over til en ny type leire i denne fasen, en sortbrennende steingodsleire. Årsaken til dette var et ønske om å utforske et annet estetisk uttrykk, et uttrykk som i større grad nærmer seg det fragile jeg er ute etter. Jeg vil forklare dette nærmere i kapittel 5.1.1.

I denne fasen blir utvalgte former fra forstudien valgt ut og arbeidet videre med. I stedet for å fokusere på en enhetlig form, produseres det en mengde mindre former. En baktanke ved dette er å kunne bruke formene til å konstruere større helhetlige former, for å kunne studere de uttrykkene som da oppstår.

Formene som blir skapt her, kaller jeg *fragmenter*. Ordet *fragment* betyr avbrudd, del av, eller bruddstykke. Fragmentene mine er bruddstykker av formene fra forstudien. De er å regne som

dekonstruerte biter av en tidligere form. Ved å bruke fragmenter har jeg mulighet til å *rekonstruere*, altså å sette sammen til noe nytt.

4.3.1 Fragmenter 1

Fasen startet med en viss frustrasjon. Frustrasjon over at jeg ikke helt vet hvilken vei den kunstneriske forskningen min vil bringe meg. Frustrasjon over at jeg ikke har funnet det fragile uttrykket jeg søker etter i forstudien. Etter å ha sett på modellene fra forstudien igjen demrer



Figur 10 Fragmenter 1. En dekonstruksjon har startet. (2022). Foto: Karoline Schjøll Knutsen

det for meg. Jeg arbeidet med å gjenskape former, men ble inspirert til å plukke forsøkene fra hverandre. Å plukke noe fra hverandre vil si at noe blir fragmentert. At noe er fragmentert vil si at det består av flere (mindre) deler, som er brukket fra noe annet eller er separert fra noe. Jeg funderte her, på om det kunne ligge noe fragilt i fragmentene.

Drevet av frustrasjonen kjevlet jeg ut en bit med leire til den var bare noen millimeter tynn. Jeg stirret på den en stund og uten helt å skjønne hva den hadde lyst til å forestille, til jeg intuitivt begynte å rive flak av den. Det ble fler og fler helt til jeg satt igjen med om lag 50 små flak og 30 små 'steiner' foran meg. Etter dette gikk jeg i gang med å produsere enda flere deler, i ulike former, med et potensiale til å bli satt sammen til et annet 'hele'. Til forskjell fra forstudien der jeg skapte fullstendige former, eller modeller, har jeg nå skapt materialene eller delene først. Jeg har startet en dekonstruksjon av den eksisterende formen til vårfluelarvehusene.

Jeg funderte på hva jeg skulle gjøre med disse 'nye' formene. Jeg valgte å brenne fragmentene slik at det ble mulig å sammenføre dem uten at de smuldrer opp, ettersom de er såpass tynne. Jeg så tilbake på collagen av vårfluelarvene og ble enig med meg selv om at jeg bør forsøke å sammenføre disse fragmentene med biter av plast. Dette blir som en videreføring av forstudien, hvor jeg nå fremdeles er ute etter å skape en form. Tanken min bak dette, er at modeller sammensatt av keramikk og plast vil både speile tilbake på vårfluelarven da den bruker dette materialet, og vil vise den i et nytt lys. Jeg så for meg at disse modellene ville bli en mer tydelig

refleksjon over det fragile, da de vil være sammensatt av to materialer som i utgangspunktet er vanskelig å sammenføye til en holdbar konstruksjon.

4.3.1.1 Fragmenter 1 – variasjoner med plast

Grunnen til at jeg ville teste ut sammenføyninger med plast, var som sagt for få teste ut en av de sentrale delene som huset til vårfluelarven består av. Kan plasten formes til å få et skjørt uttrykk? Fungerer den som et bindemiddel?

Staren av eksperimentene med plast, begynner med å samle inn informasjon om hvordan plast kan brukes som et lim til å sette sammen deler, og hvilken type plast som egner seg best til dette. Jeg finner ut at plast av typen 2 HDPE (høydensitetspolyetylen) er den som egner seg best til smelting (Brothers Make, 2019). Dette er hardere type plast og som tåler en del varmebehandling. Den produserer heller ikke giftig gass, så innånding over kortvarig eller langvarig tid er helt ufarlig. Bruskorker er som regel laget av denne typen plast, og jeg finner flere eksempler på prosjekter der bruskorker er blitt smeltet om til å bli for eksempel en skjærefjøl eller hjaltet til en kniv.

Det neste jeg gjorde var å samle inn så mange bruskorker jeg trengte for å gjøre noen tester. Min tanke var at dersom jeg klarte å smelte plasten myk nok, så ville jeg kunne gjøre to ting. Det første var å trekke plasten ut i tynne tråder, slik at jeg kunne bruke det som en slags snor for å binde eller surre fast fragmentene i en ønsket form. Det andre var at dersom jeg smeltet plasten og knadde den sammen til en deig, så ville jeg kanskje kunne presse fast fragmenter for å skape en konstruksjon.

Å omgjøre bruskorkene på denne måten er et eksempel på en praktisk tilnærming til konseptet dekonstruksjon. Når korkene er smeltet, har de mistet sin opprinnelige hensikt som kork. Materie er det samme, men kan nå gis ny hensikt og mening. I tillegg fungerer bruken av plast som en direkte lenke til hva vårfluelarven gjør med sitt hus.

Jeg prøvde ulike former for smelting av plasten. Nøkkelordet er å gjøre den myk nok til å kunne bearbeides, men ikke så myk at den blir flytende. Jeg la bruskorker på et brett med bakepapir i en ovn varmet til 120 grader. Korkene ble myke, og det var mulig å kna dem sammen til en deig.

Problemet som oppstod her, var at plastdeigen ble for tykk til at den igjen klarte bli myk nok til å bearbeides. Jeg skrudde opp varmen til 150 grader, da ble deigen myk igjen, men da den kommer ut av ovnen og skal bearbeides, avkjøltes den for raskt til at jeg rakk å bearbeide den slik jeg hadde tenkt. Jeg skrudde opp varmen til det som er maksimalt anbefalt temperatur, 180 grader. Nå rakk jeg å presse noen fragmenter ned i plastdeigen, men de falt enten ut igjen eller etterlot kun avtrykk etter der de ble presset inn mot plastdeigen. Plasten ble heller ikke myk nok til at jeg kunne trekke tynne tråder av den.

Jeg testet også ut å legge brus korker mellom bakepapir i en bordgrill og med et strykejern, men korkene ble bare akkurat myke nok til at de kunne presses sammen i hverandre. Deigen som skaptes i disse forsøkene, kjentes mye hardere ut enn de opprinnelige korkene. Det harde og varige er ikke det uttrykket jeg er ute etter, derfor la jeg det fra meg.

Jeg kommer til å tenke på en gang jeg så en kunstner lage et bordbein til et bord ved å sette sammen to trestykker, som ble holdt fast med plast. Dette er den franske designer og kunstneren Micaella Pedros og prosjektet «Joining Bottles» (Micaella Pedros, u.å). I dette prosjektet går ut på at hun gjenbraker gamle flasker, klipper dem opp krymper dem med en varmepistol rundt deler av tre som blir til for eksempel et bord eller en lampe. Med denne teknikken skaper Pedros både brukskunst og kunstgjenstander. Ved å gjenbrake plastflasker er hun også med på å redusere noe plastavfall og viser nye måter en kan gjenbrake plasten på.

Jeg ønsket derfor å teste ut den samme teknikken. Og de første modellene som lot seg gjennomføre ved bruk av plast som et bindemiddel kom til syne. Jeg har da klippet opp brusflasker slik at den runde formen er intakt. Jeg samlet fragmentbiter sammen og la inni sirkelen, før jeg krympet plasten rundt ved bruk av en gassbrenner. Dette var en nervepirrende prosess, da det skulle svært lite til før plastflasken ble for varm og begynte å boble eller tok fyr. Gassbrenner var nok ikke det beste valget av varmekilde, men det var det jeg hadde tilgjengelig. Etter en del prøving og feiling, fikk jeg omsider krympet sammen plasten rundt fragmentene (figur 11). Ettersom



*Figur 11 Fragmenter 1 med plast, variasjon 1 (2022).
Foto: Karoline Schiøll Knutsen*

fragmentene har svært irregulære former, var det utfordrende å få formen til å holde seg på plass da plasten krympet. Ting flyttet på seg og det totale uttrykket ble veldig kompakt. Ved å kryspe plasten rundt færre deler av gangen eller bare enkeltvis er muligheten for å sette dette sammen til noe større kanskje en mulighet.

En dag observerte jeg en plastkopp ligge og flyte i vannet. Jeg plukket den opp, og bestemte meg for at denne kanskje kunne gjenbrukes til noe, kanskje jeg kunne få bruk for den i prosjektet mitt. Funnet av koppen åpnet øynene mine for plast som ligger kastet rundt forbi. I en uke går jeg rundt med en bæresekke en hanske hver gang jeg ferdes utendørs, slik at jeg kunne plukke med meg plastsøppelet jeg fant.

Før jeg tok i bruk søppelet, blir det vasket og sortert etter type plast. Jeg så etter hva slags bokstavkode søppelet har, slik at jeg vet hva det eventuelt kan tåle av bearbeiding. All plast som produseres skal merkes med en bokstavkode, slik at det er enkelt å vite hva slags plast det er. Plasten jeg fant er for det meste 1 PET (polyetylentereftalat) som er ting som matemballasje og flasker, 4 PE-LD (polyetylen) ting som brødposer og strekkfilm, 6 PS (polystyren) yoghurtbegere og 7 OTHER (andre plasttyper) godteriposer.

Ettersom jeg alt gjort noen forsøk med plast av typen 1 PET (bruskorker), så jeg på hva jeg kunne gjøre med de andre typene jeg hadde funnet. Etter en del søk og leting på internett, så det ut til at de typene plast jeg satt med ikke egner seg for smelting. Derfor tenker jeg igjen på vårfluelarven. Den bruker mikroplast i konstruksjon av huset sitt, og jeg tenkte at jeg kunne gjøre det samme, eller i alle fall noe lignende. Jeg klippet da opp søppelet jeg hadde funnet, med hensikt til å sammenføre den med fragmentdeler og råleire som et bindemiddel.

Variasjon to (figur 12) er en sammensetting av fragmenter, oppklippede biter av plastsøppel og råleire. Her har jeg altså brukt råleire som et kitt til å binde sammen de ulike delene, den fungerer også som en metafor for slimet vårfluelarven bruker. Plastsøppelet er ikke klippet opp til bittesmå mikro-deler, men relativt små deler slik at det fremdeles er mulig å bruke som en del av en konstruksjon, og at de er store nok til at de ennå synes som del av konstruksjonen.

I variasjon tre (figur 13) er det kun brukt biter av plastsøppel og råleire for å danne en konstruksjon. Råleiren i dette tilfellet er brukt alene som en metafor for slimet vårfluelarven

bruker til å sammenføye sitt hus, men også som en representasjon for bunnsedimentet i vannet larven befinner seg i, som er fult av mikroplast.



*Figur 12 Fragmenter 1 med plast, variasjon 2. (2022)
Foto: Karoline Schiøll Knutsen*



Figur 13 Fragmenter 1 med plast, variasjon 3. (2022). Foto: Karoline Schiøll Knutsen

4.3.2 Fragmenter 2

I del to av fragmentprosessen ble fokuset flyttet over til å gjøre fragmentene større. Dersom jeg virkelig vil løfte frem en problematikk som springer ut fra et fenomen i naturen og en bitteliten larve, er tanken at ting må bli større. Rett og slett så de virkelig kan sees og studeres.

Dette var en konvergerende fase. I denne fasen valgte jeg ut former fra både studien der jeg søkte for forståelse og fra *fragmenter 1* som jeg ville arbeide videre med. Om jeg kommer til å sammenføye de større fragmentene til modeller er usikkert i oppstarten. Fokuset er å se på hva som skjer dersom flakene blir større, samt å tøyne grensene til materialet i forhold til hvor tynt det kan bli.

Jeg holder meg til den sortbrennende leira når jeg kjevler ut store flak. Jeg kjevler ut leira mellom to stoff slik at de har mulighet til å bli tynne uten at de blir revet fra hverandre i prosessen (figur 14).



Figur 14 Fragmenter 2, prosessbilde. (2022). Foto: Karoline Schiøll Knutsen

Da flakene var kjevlet ut, rev jeg av biter langs kanten slik at flakene fikk en ujevn og flakete tekstur i kanten. Jeg ønsket at de skal se ut som at de går i oppløsning og at de er uperfekte og har et organisk uttrykk.

For å gi fragmentene et ytterligere organisk uttrykk laget jeg folder i dem. Slik ser de nesten flytende ut, eller som om de er laget av et mykt tekstil. Jeg prøver å ikke bearbeide dem for mye, så jeg nærmest bare holdt dem litt opp og slapp dem forsiktig ned på platen og så hvilke folder som naturlig oppstod, og forsterket disse.

Noen av flakene rullet jeg lett sammen slik at de formet seg som organiske rør. Også her laget jeg folder, men fokuserte hele tiden på at materialet selv skal vise hvordan det har lyst til å se ut. Jeg forsøkte altså å ikke overarbeide noen av uttrykkene som oppstod naturlig, slik at det organiske uttrykket i større grad ble bevart.

Jeg la flere flak lagvis oppå hverandre fordi jeg var interessert i å se hva som skjer når de brennes i lag. Kanskje oppstår det sprekker eller kanskje går ting helt i stykker. Jeg lot det bli opp til materialet hvordan det ønsket å bli til slutt.

Etter å ha produsert en del flak uten å gjøre noe med overflaten, begynte jeg å eksperimentere litt med tekstur. Stoffet jeg brukte til å kjevle ut flakene med ble etter hvert ganske mettet med leire, noe som gjorde det stivt. I og med at det er blitt stivt gjør at det danner seg brede folder i stoffet, som kan presses ned i leira uten at foldene flates ut. Med denne teknikken laget jeg tekstur i overflatene. Teksturen ser ripete ut, som om fragmentet er blitt pisket eller kjørt over av noe med hjul.

Jeg utforsket tekstur litt videre ved å blande ut leire med vann til den fikk en tynn kremaktig konsistens. Grunnen til at jeg brukte vann var for å spille tilbake til der vårfluelarven kommer fra, i tillegg til at det kan brukes som en form for dekonstruksjon, i og med at leiren blir brutt opp, den forandrer form. Jeg brukte



Figur 15 Fragmenter 2, prosessbilde. (2022). Foto: Karoline Schjøll Knutsen

en svamp som jeg dyppet i kremen og påførte den på flakene med lette trykk, slik at det dannet seg små, ujevne og spisse topper. Jeg tok også litt av den kremete leiren i en flaske med sprøytetupp. Med denne laget jeg tynne lisser, som ligner snor eller mark, på noen av flakene, som illustrert i figur 15.

Jeg gjorde noen videre eksperimenter med den utvannede leiren. Det at den nå er så viskøs i forhold til det den var, ser jeg også på som et eksempel på dekonstruksjon. Dette fordi leira nå ikke kan brukes på samme måte som i utgangspunktet. Ved å tilføre et annet materie, har jeg nå løst opp i leirens opprinnelige mening og hensikt, slik at jeg kan gi den en ny mening og hensikt. Jeg legger den våte massen på gips, som størkner til tynne flak. Jeg laget strimler som ligner dem på fragmentflakene, bare jeg la dem på en gipsflate, og også på brente deler fra fragmenter 1. Disse strimlene er ekstremt skjøre, og mange knekker så fort de er tørre nok. Dette skaper litt spenning med tanke på brenning, men jeg tenker som jeg har gjort tidligere og tenker at dersom ting går i stykker i ovnen, så får det bare skje. Det at ting ødelegges underveis er jo i seg selv også et veldig tydelig tegn på fragilitet.

Jeg konstruerer om lag 30 fragmenter. Alle gjennomgår en råbrann, og halvparten gjennomgår også høybrann. Dette gjør jeg for å kunne si noe om forskjell i uttrykk, da de ulike stadiene har forskjellig farge og tekstuell følelse.

5 Empiri og analyse

I denne delen av oppgaven vil jeg fremstille empirien jeg har tilegnet meg. Etersom jeg arbeider innenfor en kunstnerisk forskningsmetode, velger jeg å presentere empirien i sammenheng med analysearbeidet, da det også er gjennom analyser jeg har tilegnet meg empiri. Jeg kommer til å starte med å reflektere over og analysere farger. Både materialets egenfarge, samt glasurer og oksidvasker som er blitt brukt.

Jeg har også brukt bilder av modellene og fragmentene i en såkalt fotostudie der jeg har prøvd å visualisere hvordan de ulike objektene virker som kunstgjenstander i ulike kontekster. Jeg kommer derfor med en objektiv analyse av et utvalg av disse bildene, samt refleksjoner som kan kaste lys over forskningsspørsmålet.

Imagination, the first kind of knowledge, has the body as its moral requirement, since it perishes after the body dismembers (after life ends). It injects us with the most materialist, the most creative and definitely the maddest and most impossible ideas. (Dolphijn, 2021. s. 26).

De assosiasjoner og tolkninger som kommer frem i refleksjonene har et utspring fra fantasi. Fantasi er mulig å bruke som et verktøy både praksis, men det kommer først og fremst fra tankene våre og er et tankeverktøy, og kanskje også det viktigste verktøyet mennesker har. Fantasi er også en nødvendighet for å kunne endre perspektiv, i henhold til forelesningen av Roger Antonsen, som beskrevet i siste avsnitt i kapittel 4. Fantasi hjelper oss å se ting fra andre sider og å finne ny mening.

5.1 Fargepallett

I dette avsnittet vil jeg reflektere over hva fargene forteller i forhold til forskningsspørsmålet. Fargene dreier seg om materialenes farge, altså leira og keramikken sin egen farge, og de ulike glasurene og oksidvaskene som ble brukt på modellene fra forstudien.

5.1.1 *Materiallets egenfarge*

I studien min har jeg brukt to ulike typer leire. Hver av dem med hver sin særegne farge og tekstuelle kvalitet. Jeg har brukt en hvitbrennende leire og en sortbrennende. Jeg har valgt to ulike farger av leire da jeg finner det interessant hva de har potensiale til å uttrykke i seg selv, som råmateriale.

Den første leiren jeg starter med er den hvitbrennende. En del av grunnen til dette er at det er en type leire jeg kjenner til fra før, som letner inngangen til prosjektet noe, i tillegg til at ved å bruke det jeg vil kalle en nøytral leire gir det meg mulighet til å fokusere vel så mye på form som på farge. Modellene i forstudien som ble presentert i kapittel 4.2 er utformet med denne leiren. I forstudien arbeidet jeg i hovedsak med forståelse av form, men jeg var også ute etter å studere hva ulike farger kunne uttrykke, som er grunnen til at modellene senere ble brukt til glasurprøver. Slik jeg ser det egner hvitbrennende leire seg best til glasurprøver i dette tilfellet, da jeg finner de to andre typene leire såpass uttrykksfulle i seg selv, som jeg vil utdype videre i

dette kapittelet. For illustrasjoner har jeg inkludert et utvalg bilder som vedlegg, se vedlegg 2 og 3.

Jeg opplever modellene i den hvitbrennende leira som svært kunstige. Fargen får meg til å føle at det er en distanse mellom meg og objektet. De opplevdes som mer levende, nære og ekte før de ble brent. Samtidig får jeg også assosiasjoner til bleknede koraller. Som om modellene er visne, ikke lenger levende. Dette kan spilles tilbake til naturkrisen vi befinner oss i, med nettopp eksempelet med korallrevene som blekner og forsvinner som følger av menneskelig påvirkning. Korallene er skjøre, og dødssløret deres er dem samme som kommer frem i denne hvite leiren når den er brent.

Jeg opplever den sortbrennende leiren som mer levende enn den hvite. Den en er for meg mer uttrykksfull og jeg opplever at den på et vis har flere stadier av liv og at det i seg selv gjør den mer interessant enn den hvite. I det første stadiet er den brun som kald jord. Denne kalde jordbrune fargen får meg til å tenke på habitatet til vårfluelarvene. Mens jeg arbeider med denne leiren føles det som at jeg har tatt hånda ned i et kaldt vann og dratt opp jord fra det. Det er som om jeg bearbeider den faktiske verden rundt meg. Dette gir meg en følelse av å være i en slags maktposisjon. Som om jeg har krefter til å endre mine omgivelser og få dem til å se ut akkurat slik jeg ønsker.

Når den sorte leiren råbrennes får den en brunrød farge. Denne oppleves også som jordlig, men er av varmere karakter, som om solen har varmet den opp og etterlatt en del av seg selv. I denne varme fargen ser jeg liv, eller et slags potensiale for liv. Fargen gir meg lyst til å plante grønne planter i fragmentene eller plassere dem i et vindu slik at de kan fange opp mer varme fra solen.

I sitt siste stadie, altså når leira er høybrent, blir den helt sort. Fargen oppleves dyp og uendelig. Om en ser nøye etter er overflaten også dekket i lyse sandfargede korn, som bidrar til å skape spill i det mørke. Den sorte fargen gir assosiasjoner til kull, til at noe er brent, som en bråtebrann der hensikten er at nytt liv skal kunne blomstre. Det er både et tap og et håp i det sorte. Eller et slags løfte om det som er forsvunnet, skal komme tilbake. For illustrasjon se vedlegg 4.

Sort og hvitt er dessuten kontraster til hverandre. Begge gir meg assosiasjoner til at noe er gått tapt, men det hvite mangler håpet og det levende som det sorte har. Det sorte har dypere eller

mer tydelige spor etter liv, som at en ennå kan se at flammene har herjet over fragmentene og etterlatt dem brent, med en sannsynlighet for nytt liv. Flammene fungerer som en metafor for mennesker i denne sammenhengen, som både gir og tar liv. Det skal bare en gnist til for at flammer sluker alt i nærheten, og det skal bare ett menneske til for å gjøre endringer i naturen, på godt og vondt.

Når Edmund Burke skriver om lys og mørke i forhold til det sublime, er det i hovedsak snakk om nærvær og fravær av lys i naturen. Hans argumenter kan like vel overføres til å gjelde det vi ser som fargene hvit og sort. Det sublime er nært knyttet til kontrasten mellom lys og mørk. Det mørke er knyttet det sublime som en årsak av lysets fravær. Mørke kan vekker sterke følelser i betraktere, som frykt og fryktblandet beundring, eller andre menneskelige lidenskaper (Burke, 1757, s. 36). Frykten er en sentral faktor i opplevelsen av det sublime. Det mørkes sterkeste kontrast er lys, og for at lys skal spille en rolle i å skape det sublime, må det stå i kontrast til det mørke (Burke, 1757, s. 37). Altså, så kan for eksempel ikke den hvitbrennende leira, ifølge Burke, oppleves sublim uten å stå sammen med den sorte. På denne måten er da det sublime et samspill mellom lys og mørke, og det er i dette samspillet at følelsen av ærefrykt og frykt oppstår, som er sentralt for opplevelsen av det sublime.

5.1.2 Glasurer og oksidvasker

Til disse utprøvingene har jeg brukt tre ulike glasurer og to oksidvasker. Glasurene jeg har brukt er hvit matt, transparent blank og blå. Til vaskene har jeg benyttet rød jernoksid og manganoksid. Jeg har variert mellom å kun glasere, kun ha oksidvask, en kombinasjon av flere glasurer og blanding av glasur og oksidvask. Baktanken med glasur- og oksidprøvene er å finne et uttrykk som sier noe om skjørhet, sårbarhet eller fragilitet. Jeg ser derfor etter hvordan glasurene og oksidene fremtrer og oppfører på ulike former og hvordan de er med på å skape dynamikk i modellene, hvordan de fremhever små detaljer som kanskje ikke var synlig med det første og de forandrer førsteinntrykket til modellene. Gjennom utprøvingene er jeg ute etter å fremheve ujevnheter og små detaljer. Jeg ønsker å fremheve de små detaljer ved modellene som ellers lett kunne blitt enten oversett eller sett på som uviktige. Jeg tror at det er disse detaljene det ligger noe relevant i forhold til forskningsspørsmålet. I de neste avsnittene vil jeg reflektere over de ulike uttrykkene i forhold til mitt forskningsspørsmål.

På de modellene som kun er glasert med hvit glasur opplever jeg egentlig ikke at de uttrykker noe nytt ut over hva de gjør uglasserte. De fremstår kanskje litt mer 'polerte' enn de uten glasur, litt mer som objekter en kunne funnet i en interiørforretning. Glasuren tetter igjen sprekker og ujevnheter og gir et mykt uttrykk. Den fungerer som en slags korrekturlakk og fjerner mange av grovhetene i modellene som i seg selv var uttrykksfulle.

Den transparente blanke glasuren fungerer som en gjennomskinnelig hinne. Det er fremdeles mulig å se sprekker og ujevnheter. Like vel oppleves modellene distanserte, som noe kunstig, ikke jordlig. Overflaten som først var ru, er blitt myk og glatt. Følelsen av dem i hånden er som å holde noe ikke menneske-skapt, men noe industrielt, noe som ikke er av naturen. Sammen med oksider blir den transparente glasuren mer spennende. På ni av modellene har jeg kombinert transparent glasur med enten rød jernoksid (for illustrasjon, se vedlegg 5) eller manganoksid (for illustrasjon, se vedlegg 6). Da har jeg enten dyppet modellen i glasuren først, for så å pensle på oksidet på toppen av glasuren, eller penslet flekkvis med glasur og oksid for å skape variasjoner i uttrykk. Manganoksid er sort når den påføres og blir mørk brunaktig til nesten helt sort når den brennes, mens rød jernoksid er blodrødt når den påføres og brennes til en mørk rødbrun farge. Ved å gjøre disse kombinasjonene har oksidet fått mulighet til å blande seg inn med glasuren og rent dypt ned i sprekker og ujevnheter i overflaten. Oksidet er med på å fremheve ujevnheter. Uttrykket blir mer rått og organisk. Det har et preg av uferdighet og av prosess. Prosess er noe levende, noe som handler om utvikling og slik fremstår også disse modellene mer levende. Denne kombinasjonen får modellene til å se slimete ut og gir assosiasjoner til mark eller snegler. På modell nummer fem la jeg først et tykt lag med manganoksid før jeg dekket den i transparent glasur. Resultatet etter brenning er matt svart, med noen få områder med noe glans. Modellen ser forkullet ut, og de blanke områdene ser ut som om regn nettopp har begynt å falle på den, men fordamper fra varmen til kullet.

Den blå glasuren fungerer litt på samme måten som den hvite. Den korrigerer ujevnheter da den legger seg i et tykt lag på modellene og fyller opp hulrom og sprekker. På to av modellene har jeg penslet et tynt lag over hvit glasur. Dette gir et litt annet uttrykk da det hvite er med på å dempe blåfargen noe. Den hvite glasuren under den blå bidrar til at noe av teksturen fremdeles er synlig, men overflaten kjennes glatt og myk. Den blå glasuren i alene og sammen med hvit gir generelt et uttrykk av at modellene er kunstgjenstander. Det er mulig at jeg gjør denne

assosiasjonen fordi jeg trekker linjer til det tradisjonelle hvite porselenet malt i blått. Denne sammenligningen bidrar til at modellene ikke fremstår som noe levende, som er noe av det jeg er ute etter, men som noe produsert. Dette er kanskje en tvetydig holdning av meg, ettersom det er mine hender som har produsert den, men når jeg sier produsert er det i betydning maskinell produksjon og masseproduksjon, som videre vil si at det unike eller særegne er tatt bort.

Oksidene alene er for meg de mest uttrykksfulle, både i seg selv og i forhold til forskningsspørsmålet. Det sorte manganoksidet mot den hvite overflaten gjør at enhver ujevnhet i overflaten kommer frem. Det er som om modellene får en rynkete og uperfekt hud. Dette gjør at de fremstår som levende vesener, enda de er modeller av tomme hus etter vårfluelarven. De partiene som ikke er tykt dekket av manganoksidet får en mer okergul-lignende farge. De får med dette en varme i seg, som liv som stråler ut av dem. Det røde jernoksidet får modellen til å minne om groteske ting som blod og innvoller. Etter brenning blir fargen mer brun, og noe av groteskheten forsvinner. Derfor favoriserer jeg uttrykket før brenning, det samme gjør jeg med manganoksidet. Jeg opplever at de sterke fargene har mer å fortelle. Kontrastene mellom den hvite overflaten på modellene og den sterke mørke fargen til oksidet når det er ferskt skaper også mer dybde og spill i uttrykket. Alle detaljene som kommer frem ved bruk av oksidvaskene får modellene til å virke fragile. Dette fordi sprekken ligner sår, som om modellene har fått arr etter at naturen har herjet med dem. De ser ut som de lever, men ikke kommer til å leve evig. Sårene viser at de ikke er udødelige, men sårbare og er utsatt for forandringer. For illustrasjoner har jeg inkludert bilder der en kan se hvordan fargen ser ut når den er tørket inn på den råbrente modellen og hvordan fargen endrer seg etter høybrann, se vedlegg 7, 8, 9 og 10.

Dersom jeg skulle gått videre med noen av disse utprøvingene, altså utviklet dem eller brukt dem videre i arbeidet med fragmentene, ville jeg gått videre med oksider, men da på en lys/ hvit leire. Ettersom fragmentene er gjort i sortbrennende leire ville ikke oksidet kommet like tydelig frem, derfor valgte jeg å la materialets egenfarge få stå for seg selv, i tillegg til at jeg ikke ønsket å besudle det som allerede er så uttrykksfullt ved materialet.

Det jeg legger merke til når jeg analyserer disse opplevelsene, er at jeg på mange måter sier meg enig i Burkes teori om det sublime, spesifikt i forhold til farger. For Burke er det de mer dystre og sterke fargene som medvirker til det sublime:

I et historisk maleri kan derfor et fargesprakende eller festlig draperi aldri ha noen sterk virkning, og når man higer mot del eller mest sublime i bygninger, må materialer og utsmykninger ikke være hvite, grønne, gule, blå eller lyserøde eller fiolette, og heller ikke spraglete, men ha triste og mørke farger, som svart, brunt eller mørkerødt og lignende. (Burke, 1757, s. 38).

Det er de melankolske fargene som er de mest uttrykksfulle i forhold til den sublime opplevelsen hos Burke, og det er også de fargene jeg opplever som de mest uttrykksfulle i forhold til det fragile. Dette fordi jeg ser det fragile, som jeg har vært inne på tidligere, som noe uåtgripelig stort, som en sublim opplevelse.

5.2 Fragmenter 1 – variasjoner med plast

I denne delen av studien ble det gjort tre variasjoner med plast. Den ene bestående av brente fragmenter og plast. Den andre bestående av brente fragmenter, råleire og plast. Den tredje bestående av råleire og plast. Jeg vil nå analysere og reflektere over de ulike uttrykkene. I denne analysen og refleksjonen blir det tatt utgangspunkt i de tre samme eksemplene fra tidligere, henholdsvis figur 11, 12 og 13 (se vedlegg 11, 12 og 13 for større bilde). I det følgende kommer jeg til å omtale de tre variasjonene som 'verk', da jeg anser dem som enestående kunstverk i analysen.

5.2.1 *Variasjon 1*

Dette verket er en konstruksjon sammensatt av flere keramiske deler og plast. Plasten er halsen av en flaske, som klemmer rundt de keramiske delene. Den keramiske overflaten er sort, og har en ru tekstur. Plasten er gjennomsiktig og blank. Teksturen og formen til den keramiske kroppen er uttrykksfull da den formidler en følelse av skjørhet og sårbarhet. Videre antyder den grove tekturen også en forbindelse til jorden og den naturlige verden. Bruken av plast mot dette skaper en sterk kontrast mellom det naturlige og kunstige.

Det som er spesielt slående ved dette verket er måten det inkorporerer plast i designet. Selve flasken danner et slags skall rundt den keramiske kroppen. Fra kroppen stikker det ut deler som kan minne om armer, som om noe eller noen bli klemt fast og kvelt av plastflasken og strekker

seg ut for å gripe noe slik at det det eller den ikke blir kvelt. Plasten fungerer som en beskyttende hinne rundt keramikken. Keramikken er skjør, men plasten gir den en beskyttende hinne.

Bruken av plastflasker i dette verket kan tolkes som en kommentar til miljøet og menneskers forhold til naturen. Ofte blir plastflasker sett på som selve symbolet på bruk og kast-kulturen. Ved å inkorporere plastflasker i verket trekkes oppmerksomheten til denne problemstillingen og inviterer betrakteren til å reflektere over sin innvirkning på miljøet. Dette er et tankevekkende verk der kunstneren reiser spørsmål om menneskers forhold til natur og miljø.

5.2.2 *Variasjon 2*

Det neste verket er en konstruksjon bestående av keramiske deler og plast som er sammenføyd ved bruk av råleire som et slags kitt som binder sammen konstruksjonen. Komposisjonen er abstrakt, bestående av uregelmessige former som festet sammen med råleiren.

De uregelmessige formene til verket gir den et organisk uttrykk. Teksturen er grov, og de keramiske delene bidrar til det organiske uttrykket. Fargene den består av, sort og brun, er med på å forsterke den organiske og naturlignende estetikken.

Valget ved å bruke råleire som et kitt er spesielt interessant ved dette verket. Dette er med på å øke det fragile og forgjengelige ved verket. Det fragile uttrykket understekes ytterligere av de inkluderte plastfragmentene, som tjener som en sterk påminnelse om virkningen av menneskers påvirkning mot naturen.

Sammensettingen av keramikk, råleire og plast gir også assosiasjoner til den nyoppdagete bergarten *plastiglomerat*. Dette er en type bergart som først ble dokumentert i 2014, og er et eksempel på menneskeskapt geologi. Plastiglomeratet dannes ved at plastsjøppel smelter ved for eksempel et bål, eller under rette forhold også av sola. Den myke eller smeltede plasten blander seg så med annet organisk sediment som sand, stein, biter av skjell og lignende (Drahl, 2014). Plastiglomerat finnes ved nesten hver eneste kyst i verden, også i Norge. Bergarten blir med god grunn kalt «antropocens bergart».

Tilstedeværelsen av plast skaper i dette verket en visuell representasjon av fusjonen mellom menneskeskapt og naturlige elementer som kjennetegner antropocen. Keramikk anses

tradisjonelt som et slitesterkt og langvarig materiale, som videre understreker den varige påvirkningen mennesker har på miljøet. Kombinasjonen av materialer kan ses på som en metafor for måten mennesker behandler og mishandler, og former jorden etter deres vilje. I likhet med råleiren er menneskers handlinger limet holder sammen de menneskeskapte og naturlige elementene som utgjør plastiglomeratet.

5.2.3 *Variasjon 3*

Det siste verket er en unik kombinasjon av råleire og plastavfall. Verket har en organisk form og gir en følelse av harmoni og sammenknytning til naturen. Plastavfallet er innlemmet gjennom hele verket og fungerer som et kontrasterende element av stødighet eller stivhet. Råleiren gir et ellers mykt uttrykk, nesten delikat, som kan understreke det skjøre ved naturen.

Kombinasjonen av et naturlig materiale og plastavfall gir en umiddelbar oppmerksomhet til spørsmålet angående miljø og den negative virkningen mennesker har på naturen. Ved å frembringe et verk bestående av denne materialkombinasjonen har kunstneren mulighet til å kommentere på fragiliteten i naturen, og bruken av plastavfall kan representere den ødeleggende effekten menneskelig konsum og avfall har.

5.3 Fotostudie

Jeg vil i dette kapittelet beskrive de funnene jeg gjorde gjennom å studere fragmentene gjennom foto og mock-ups. I denne delen av studiet har jeg laget ulike komposisjoner med fragmentene fra *Fragmenter 1* og *Fragmenter 2* og tatt bilder.

Fotostudien er utført med den hensikt til å endre mitt perspektiv på det objektene jeg til nå har skapt. Jeg flytter meg da fra å veldig konkret manifestere tanker og ideer ut i virkeligheten, til å manipulere de objektene som er blitt skapt. De manipuleres ved å settes sammen i ulike komposisjoner. Når bildene er tatt, flytter jeg perspektivet mitt nok en gang. Denne gangen til et mer objektivt perspektiv, der jeg har mulighet til å studere detaljer, samt å manipulere bilder digitalt. Ved forflytting av perspektiv på denne måten har jeg anledning til å se hva slags nye former som oppstår, og hvilke følelser og uttrykk som gir seg til kjenne. Komposisjonene fra denne fasen er også brukt som en type forstudie til det praktisk estetiske bidraget.

Ved å gjøre en type fotostudie som dette, kan jeg studere hvilke uttrykk som oppstår blant komposisjonene, samt bruke bildene til å gjøre 'mockups' i et bilderedigeringsprogram på datamaskin. I disse mock-upsene har jeg lekt med størrelsesforhold og med plassering i henholdsvis galleri og offentlig rom, for å se om objektene fungerer som kunst i samfunnet, og kanskje dukker det opp noen refleksjoner og ny innsikt i de ulike kontekstene.

De ulike komposisjonene er fotografert mot en nøytral hvit bakgrunn. Bildene er overført til datamaskin og studert ved å se dem som et helhetlig bilde og ved å zoome inn på ulike deler. Jeg har forsøkt å la bildene få tale for seg selv i hva de uttrykker. Min rolle her å sette ord på hva komposisjonene uttrykker. Ord er en forlengelse, eller en stadfesting av mine opplevelser av komposisjonene. Jeg forsøker altså å sette ord på hvordan de affekterer meg, og på den måten kanskje si noe om hva de er.

Bildene etter at bildene er blitt analysert har jeg brukt noen av dem til å lage mockups i bilderedigeringsprogrammet GIMP, som er mindre kjent enn, men har mange av de samme funksjonene som Adobe Photoshop. En mockup i dette tilfelle vil si et utkast til eller en skisse av hvordan komposisjonene uttrykker seg i en tenkt gallerisituasjon eller utstilt i offentlig rom. I mockupsene er jeg interessert i å se på hvordan komposisjonene fungerer som kunst utstilt i henholdsvis et tradisjonelt gallerirom, og i offentlig rom. Jeg har lekt med størrelsesforholdet og ønsker å se hva dette gjør med hva komposisjonene uttrykker og hvilke eventuelt andre historier de forteller.

5.3.1 Fotostudie med Fragmenter 1 og 2

Det som slår meg først når jeg ser disse bildene er kontrasten mellom den hvite bakgrunnen og de sorte fragmentene. Det sorte oppleves som noe kraftig og høyst tilstedeværende. På grunn av denne sterke kontrasten kan det umiddelbare inntrykket av dem beskrives som noe som er brent, gjort til aske, søle eller skygge. Alle er beskrivelser av noe organisk. Brent og aske er også beskrivelser av noe som er blitt påvirket av en annen instans (ild), som igjen spinner assosiasjonene videre til beskrivelser som noe som er blitt etterlatt og eller er ensom. Dette er gjennomgående for alle komposisjonene. Min opplevelse av dem er at de uttrykker en følelse eller en tilstand av å være utsatt for en ytre påvirkning og etterlatt til seg selv. For illustrasjoner har jeg inkludert et utvalg bilder som vedlegg, se vedlegg 14, 15 og 16.

Innenfor hver komposisjon er det også ulikheter. I et bilde ligger en tynn pinne av et fragment og hviler på spissen av et bladlignende fragment. Denne balansen gir assosiasjoner til liv, og at liv er noe som vipper på kanten av et stup. Dersom det kommer et lite vindpust vil den lille livspinnen vippe ned, men dersom det arbeides for at den skal holde seg i balanse vil livet kunne fortsette. I et annet bilde har pinnen falt ned og delt seg i to. Historien her er at livet som vi kjenner det er tapt, men at det kan ha tatt en ny uventet vending etter at det falt.

Felles for mange av bildene er at komposisjonene minner om noe animalistisk. De ser ut som faktiske dyr eller som fabeldyr. Akkurat i disse tolkningene er det pareidoli som trer i kraft enten jeg vil eller ikke, altså hjernen sin evne til å gjenkjenne og oppfatte ansiktstrekk eller dyreskikkelser i skygger, skyer eller lignende. Dette er et grep som aktivt kan brukes av kunstnere, men det har ikke vært intensjonelt i dette tilfellet. Den mest fremtredende dyrelignende skikkelsen er en djevleskate. Det dette bilde utstråler er noe mykt og vakkert. Det utstråler også noe fragilt, ettersom habitatet til skatene og alt annet liv i havet lever på kanten av det fragile som følger av klimaendringer. Andre dyrelignende og organiske former som dukker opp er flaggermus, skilpadde, sjøgress, snegle, kvist, barnåler og blader.

Det er også interessant å se hvilke uttrykk som dukker opp ved å zoome inn på deler av bildene. Det blir som å holde et mikroskop over komposisjonene. Ved å fjerne meg fra det helhetlige bildet, dukker nye detaljer frem. Detaljer som har blitt oversett fordi hjernen stort sett liker å se ting som en helhet. Også ting som har blitt gjemt i skygger er enklere å oppdage. Nå dukker det blant annet opp noen antropomorfe former. Former som ser ut som mennesker som har smeltet sammen etter en vulkansk apokalypse og blitt gjort om til jord og stein.

Noen av fragmentene er så tynne at det er gått hull i dem, og når disse områdene forstørres og studeres dukker det atter flere historier opp. Lyset skinner gjennom hullet og treffer overflaten på andre siden. Her oppstår et lys i en ellers mørk slagskygge. Dette ser ut til å representere at det alltid er et lys i enden av tunnelen, at det finnes et håp i mørke. Akkurat dette er en veldig kontrast til skildringer jeg har kommet med her tidligere. Jeg opplever det som en tvetydighet ved fragmentene, eller ved komposisjonene. At selv om de er mørke og i stor grad gir et uttrykk for ødeleggelse og fragilitet, så finnes det også sider som peker til en historie om en fremtid der livet går videre.

Nok en tvetydighet ved flere av komposisjonene er at de på bildene fremstår som enhetlige, mens de i virkeligheten er de en sammensetting av flere deler. Slik som i naturen for øvrig, så finnes ikke naturen som en egen særskilt agent. Den består av absolutt alt og alle ting, og alle ting har en måte å påvirke hverandre på, en måte å frembringe hverandre. Sammensettingen av fragmenter frembringer et hele. Dette hele er sårbart, for hvis en fjerner et eller flere fragmenter, så faller hele komposisjonen, eller altså 'det hele' fra hverandre.

Alle assosiasjoner og historier som kommer frem av mine analyser kan knyttes til litteraturteoretiker og filosof Roland Barthes refleksjoner over meningens dobbelthet. Her innfører han begreper som *studium* og *punctum*. Punctum på latin kan bety stikk, eller såret og er forbundet med følelser og tid (Bale, 2009, s. 114). De assosiasjoner jeg knytter springer ut fra at jeg har sett en detalj som jeg gjenkjenner som noe. Noe nært som en dyre- eller menneskeskikkelse eller organiske former. Slik blir følelser og affekt tilføyd bildene av komposisjonene.

5.3.2 Mockups

I denne fasen har jeg tatt bilder fra fotostudien og satt dem inn i en utstillingskontekst ved bruk av bilderedigeringsprogrammet Gimp. Jeg har også gjort noen mockups med noen av modellene fra forstudien. I begge tilfeller har jeg klippet ut fragmentkomposisjonen eller modellen og lekt med å plassere dem i et gallerrom i ulike størrelser, på veggen, på gulvet og i taket. Noen fyller hele rommet alene, mens andre er plassert som små og store skulpturer på veggen eller på pidestaller. Jeg kommer ikke til å trekke frem alle mockupsene, men jeg vil analysere og tolke dem som er blant de mest uttrykksfulle.

I og med at jeg nå analyserer ut fra en utstillingskontekst, vil jeg følgende omtale fragmentkomposisjonene som *verk*, i betydningen 'et arbeid utført av en kunstner' for eksempel en skulptur. I alle mine analyser går jeg inn for å se meg selv i rommet sammen med verkene.

Utstillingskontekstene jeg etterligner er henholdsvis det tradisjonelle galleriet og offentlig rom. Det virker derfor naturlig å bruke noen av de samme verkene, men i ulike kontekster for å kunne se på likheter og ulikheter mellom dem.

5.3.2.1 Galleri

Den første jeg vil trekke frem er et bilde der verket fyller hele rommet, kalt *Fragmenter 7* (se vedlegg 17). Det abstrakte verket strekker eller slynger seg som en slange fra det bakerste høyre hjørnet og på skrå over til det fremste venstre hjørnet. Ryggen av «slangen» er høy som til taket. Bildet domineres av nyanser av svart og grå, men noen få svake glimt av hvit og lys grå.

Teksturen er røff og uregelmessig. Den har skarpe kanter, sprekker og dype hulrom, noe som gir en følelse av dybde, dimensjonalitet og bevegelse. Ser vi nøye på overflaten finner vi lineære mønstre og markeringer i ulike vinkler. Strukturen er konstruert av flere uregelmessige former. Noen av delene ligner elver av lava som renner ned mot og hviler seg lett mot gulvet. Andre deler igjen ligner store blad som krummer seg rundt elvene av lava. Den kan også ligne et hvalskjellet. Som en helhet i dette rommet oppleves denne strukturen som monstrøs og sublim.

Dette verket kan sees på som et eksempel på det «mørke» eller «forferdelige» sublime vi finner hos Edmund Burke. Hans teori om det sublime understreker den fryktingytende og overveldende opplevelsen som kan oppstå ved å møte enorme, kraftige eller truende ting. Dette er i utgangspunktet i forhold til naturfenomener (Burke, 1757, s. 35), men verket fanger en følelse av vidstrakthet lik og kraft, lik de følelsene som kan oppstå ved opplevelsen av et naturfenomen, gjennom den grove teksturen, sprekken og hulrommene. Verket kan også sees på som noe truende eller illevarslende, som potensielt kunne blitt for intenst for betraktere å se på. Verkets massive tilstedeværelse, frykten for at den skal falle sammen bare ved et lite pust, dens mørke farge i kontrast til det hvite rommet og de skarpe kantene er med på å skape en følelse av forbløffelse. Ifølge Edmund Burke er nettopp forbløffelse den sterkeste virkningen av en sublim opplevelse (Burke, 1757, s. 35). Følelsene og synet av denne strukturen fyller opp sinnet, og den eneste måten jeg kan beskrive dette på er å kalle det for en sublim opplevelse.

Fra kunstneres side er verket ment å være en refleksjon over eller en undersøkelse av fragilitet i naturen. I og med at verket består av mange skjøre deler og er konstruert i en hårfin balanse, kan det tenkes at enkelte vil kunne tolke det som en referanse til naturelementers fragilitet og/ eller de intrikate sammenkoblingene mellom ulike elementer i et økosystem. Det er selvsagt ikke gitt at enhver betrakter vil komme ha denne tolkningen. Betydningen ved et kunstverk kan uansett sies å være svært subjektiv, og variere i stor grad fra betrakter til betrakter. Mange vil nok tolke

det annerledes i ut ifra sin egen bakgrunn, tidligere erfaring med og forhold til kunst og natur. For andre betraktere vil budskapet om fragilitet i naturen komme tydelig frem, mens for andre igjen vil kanskje ikke betrakteren se budskapet i det hele tatt. Igjen, tolkning av budskap om mening i et kunstverk vil alltid være subjektivt betinget.

Den neste mockupen, jeg vil trekke frem består av totalt fem verk montert på veggene i et tradisjonelt galleri. 'Utstillingen' er kalt «Fragmenter», (se vedlegg 18). Bildet viser to verk på en kortvegg til venstre i bildet og tre til høyre på rommets langvegg. Veggene er tre meter høye og verkene er plassert omtrent i øyehøyde. Fordi de er store strekker de seg slik at de omtrent er nær gulvet. Hvert av verkene er unik i henhold til størrelse og form, men alle følger samme fargetone som er svart og grå. Sett som en helhetlig utstilling er det svært mye som skjer her. For det første så tar hvert av verkene mye plass. De tar både fysisk dimensjonal plass og uttryksmessig plass. Det er mye «organisk bevegelse» som går igjen i verkene, men er vanskelig å se det ene verket uten også å se verkene rundt. I dette scenariet opplever jeg at de fem verkene blir mindre uttrykksfulle. De forsvinner på et vis litt i de omringende verkenes tilstedeværelse. Sett hver for seg forteller de om ting som splittelse, balanse og skjørhet. Skalert i denne størrelsen, ville det nok fungert bedre med færre verk på samme vegg og i samme rom. Det er liksom noe som faller bort når de er stilt ut slik.

5.3.2.2 Offentlig rom

I denne konteksten vil jeg starte med å trekke frem det verket jeg presenterte aller først (*Fragmenter 7*), i gallerikontekst (se vedlegg 19). Etersom jeg alt har beskrevet verket, vil jeg gå rett til en refleksjon over hvordan verket kan tolkes likt eller ulikt i de to ulike kontekstene.

I dette tilfellet er verket plassert i Bjørvika, utenfor biblioteket Deichman, i stedet for skulpturen som alt står der, «Skapning fra Iddefjord» av Martin Puryear. Dette er et område hvor det ferdes mange mennesker. Folk som skal til biblioteket, turister som skal se Operaen, andre som jobber i nærheten med flere.

Det er virker logisk å tenke at verket vil bli tolket annerledes i denne konteksten. Den mest påfallende forskjellen når verket er plassert i offentlig rom fremfor det hvite og nøytrale galleriet, er at det blir en del av det urbane landskapet. Derfor vil betraktere støte på verket på en mer

naturlig måte, til forskjell fra når en betrakter aktivt oppsøker et galleri. Verket kan også komme til å tolkes som en kommentar til urbant design eller til forholdet mellom kunst og offentlig rom.

Ettersom det er mange mennesker som ferdes i Bjørvika-området er det naturlig å tenke at mange vil legge merke til verket, mens mange igjen sannsynligvis ikke vil bry seg nevneverdig om det eller overse det helt. Verket kan mulig også miste noe av sin betydning når den er plassert et sted med mye ferdsel. Aktiviteten i området, andre gjenstander og bygg vil også være avgjørende for hvordan mennesker beveger seg rundt verket og vil påvirke betrakternes engasjement med det.

I denne offentlige rom-konteksten vil jeg igjen trekke frem Barthes refleksjoner. Jeg vil si at dette verket innehar elementer av både studium og punctum, som vil være med på å forme betrakternes møte med verket. Studium i dette tilfellet dreier seg om generell interesse for abstrakt kunst, teksturen, størrelsen eller formen. Punctum referer til spesifikke detaljer som har en følelsesmessig virkning på betrakteren (Bale, 2009, s. 115). Dette er ting som fanger interessen hos betrakteren og som utløser en følelsesmessig respons. Disse tingene kan eksempelvis være de uregelmessige formene, teksturen eller fargen.

Det neste verket jeg vil analysere og reflektere over er av en modellene fra forstudien, *Modell 12* (se vedlegg 20). Denne gangen er verket plassert i Torshovdalen park i Oslo. Den er plassert i stedet der «HODET N.N.» av Marianne Heske står til vanlig. Torshovdalen er et populært sted for å gå turer, slappe av om sommeren eller ake om vinteren. Her er ferdes og oppholder det seg mennesker i de fleste aldersgrupper, fra barn til ungdom, voksne og eldre.

Verket er en stor, abstrakt keramisk konstruksjon, som er sammensatt av flere deler som ligner på bånd. «Båndene» verket består av er satt sammen på en slik måte at komposisjonen oppleves dynamisk og flytende. Øyet flytter seg med bevegelsene i båndene, og følger linjene der de kurver seg. Verkets form generelt sett er organisk, med bølgende kurver, med noen skarpe vinkler som gir en følelse av spenning og bevegelse.

Overflaten er grovt teksturert og ser ru og hard ut. Kvaliteten ser håndlaget ut, med synlige fordypninger og grove kanter. Fargen er i jordtoner, som brunt, og brun-rød, påført en lys overflate som skinner gjennom der fargen er påført i tynnere lag. Verket får et organisk og naturalistisk preg som følger av fargene. Tekstur og farger sett sammen gir antydninger til at

verket referer til eller er inspirert av naturlige former, eksempelvis bergarter eller geologiske formasjoner.

Noe som kan pekes ut som spesielt bemerkelsesverdig ved skulpturen er dens komposisjon og bruk av negativt rom. Konstruksjonen er sammensatt på en slik måte at det oppstår en følelse av harmoni og balanse, der hver del utfyller og forsterker den andre. Det negative rommet, som befinner seg ved det som kan anses å være verkets forside, spiller også en sentral rolle. Det skaper spennings- og bevegelsesområder som er med på å trekke blikket til betrakteren over overflaten.

Bruken av keramikk som medium er betydelig, da det gir verket en taktil og organisk kvalitet. Noe som kan være vanskelig å oppnå ved bruk av andre materialer. Verkets farge og tekstur bidrar til den generelle estetikken, og er med på å skape en følelse av kompleksitet og dybde som inviterer betrakteren til å inspisere verket nærmere. Verket kan anses som et eksempel på abstrakt keramisk kunst. Dets plassering i en park forsterker den naturalistiske følelsen og inviterer betraktere til å reflektere over formene og teksturen i forhold til omgivelsene.

Tatt i betraktning Immanuel Kants teori om det sublime, kan verket ses på som et eksempel på det matematisk sublime. Verkets grandiositet, komplekse form og den intrikate overflaten kan bidra til følelser av undring og ærefrykt hos betrakteren når de forsøker å forstå verkets kompleksitet. «Følelsen av det sublime er altså en følelse av ulyst som skyldes uoverensstemmelse mellom innbilningskraftens estetiske størrelsesvurdering og fornuftens størrelsesvurdering» (Kant, 1790, s. 78). Dette betyr at verkets størrelse og kompleksitet oppleves som så stort at betrakterens sanser ikke er tilstrekkelige til å vurdere størrelsen, både den estetiske og dimensjonale, på en fornuftig måte. Verket som en naturalistisk og organisk struktur kan vekke opplevelsen av sublimitet på lignende måte som naturen i seg selv har mulighet for. Ved opplevelser av det sublime i naturen føler sinnet seg *beveget* (Kant, 1790, s. 79), som vil si at sinnet har gjennomgått en større opplevelse eller erfaring, sammenlignet med en ren estetisk dom om det skjønne, som Kant beskriver som en *rolig* betraktning (Kant, 1790, s.79).

Områdene med negativt rom kan også spille en rolle i forhold til Kants teori om det sublimе, da det skaper områder med kontrast og spenning som ytterligere bidrar til følelsen av undring og ærefrykt. Bruken av keramikk som medium, som er både skjørt og varig, den organiske formen og referansene til naturalistiske former, bidrar også til verkets følelse av det sublimе.

5.4 Lydstudie 1 – «Avtrykk»

Etter at *Fragmenter 2* var gjennomført var jeg fremdeles innstilt på å gjøre en ytterligere dekonstruksjon. Fragmentene er visuelt store og uttrykksfulle. En mulighet er å bryte dem opp, knuse og knekke dem, men det blir på mange måter det samme som å gå tilbake til *Fragmenter 1*. Ved en tilfeldighet mistet jeg et redskap på et av fragmentene, som gav fra seg en lyd. Da gikk det opp for meg at hver og en av de ulike fragmentene har sin egen lyd. Se vedlegg 21 for å høre lydene.

Fragmentenes lyd blir det neste leddet i min dekonstruksjonsprosess. Ved å fjerne den visuelle formen til fragmentene, står jeg igjen med en slags skygge etter dem. En skygge eller et avtrykk i form av et lydspor.

Lyden ble til ved at jeg banket på fragmentene med en trepinne og et metallredskap, knipset, skrapte, knakk biter av dem, slapp dem på et bord og gned dem mot hverandre. Jeg holdt dem opp, holdt dem mot hverandre og lot dem ligge på et bord mens jeg utforsket de ulike lydene som oppstod. Et fragment avgir flere ulike lyder ettersom hvilket redskap som blir brukt (redskap i tre eller metall, hender eller er i kontakt med andre fragmenter) og ettersom de holdes i luften eller ligger på bordflaten. Jeg arbeidet med ett og ett fragment, som vil si at i det samme lydsporet er det flere ulike lyder fra samme fragment. Lyden ble tatt opp med båndopptaker. Båndopptakeren ble lagt på en svamp for å hindre at lyden skulle gi gjenklang fra overflaten fragmentene lå på, lydene ble da dempet mot svampen for å få et renere lydbilde. Lydfilene ble til sist overført til lydredigeringsprogrammet Audacity. Der kunne jeg analysere og sortere ut de ulike lydene. Lydene ble sortert inn i seks ulike lyd kategorier:

1. *Skraping/ gnisning:*

Dette er tørre lyder, som når du gnir to knekkebrød mot hverandre, eller som sand mellom to skosåler. Lydene gir assosiasjoner til at noe blir dratt over en overflate. Lydene er kvernende, som om biter av skiferstein ble lagt i en stor jerngryte og rørt rundt i. Fragmentene som avgir disse lydene er enten råbrent eller høybrent. Fragmentene er både av tykkere karakter og løvtynne.

2. *Knekking:*

Felles for disse lydene er at de er tørre eller sprø, litt som knekkebrød. Lydene er svært korte. Fragmentene er enten råbrent eller høybrent og er svært tynne og skjøre.

3. *Banking:*

Disse lydene kan beskrives som *dump* eller *hule*. De er korte og konsise. I toneart kan de minne om de lydene som er plassert i kategorien *klang*, men til forskjell henger ikke tonen igjen i lufta. Noen av bankelydene minner om to grytelokk i stål som blir slått mot hverandre. Bankelydene kommer fra fragmentene som er råbrent, og vil sannsynligvis bli klang dersom de høybrennes. Fragmentene er av tykkere karakter.

4. *Rasling:*

Raslende lyder, litt som når vinden blåser gjennom bladene på trærne. Lydene er levende, i bevegelse, som om ting flyttes på eller at noen leter etter noe. De gir assosiasjoner til byggeklosser som blir plukket opp og som skal bli satt sammen til noe. Fragmentene er råbrent eller høybrent. Fragmentene er tykkere enn for eksempel dem som gir klang eller *klimpring*.

5. *Klimpring:*

Kan minne om klang, men tonene er ikke like lange og har tettere frekvens. Det er flere kortere lyder som utgjør en helhet. De er levende og lekende og gir assosiasjoner til når et barn leker med et piano, eller kubjeller. Fragmentene som avgir slike lyder er de tynneste, de mest skjøre og de er høybrent.

6. *Klang:*

Disse lydene oppleves som de mest instrumentale blant de andre kategoriene.

Klangen er en syngende tone, altså en tone som vibrerer lenge i lufta. Klang kommer fra fragmentene som er høybrent og tynne.

Hva forteller egentlig disse lydene? Min utfordring her er at jeg allerede vet en hel del om fragmentene mine. Dersom jeg forsøker å se bort fra det jeg vet, og fokuserer veldig intenst på lydene forteller de meg for det første om mange av de tekniske kvalitetene til fragmentene. De sier noe om tekstur, tykkelse, størrelse, mengde og holdbarhet. En dyp klang forteller for eksempel at fragmentet er større eller tykkere enn en lysere klang. Skraping og gnisning forteller at overflaten er ru eller ujevn. Knekk forteller at fragmentene ikke er evigvarende, at det er mulig å ødelegge dem. Rasling sier noe om at det er flere fragmenter som befinner seg sammen. Banking sier noe om fragmentene er brent eller ikke, og om tykkelse.

Ut over de materielle kvalitetene, hva kan vi så lese av lydene i forhold til forskningsspørsmålet? Jeg opplever lydene som en historie om noe som ikke lenger er til stede. Fragmentene finnes fremdeles, men ikke lenger i sin visuelle form. De forteller en historie om noe som var. Lydene er som avtrykket, eller fossilene etter det taktile og visuelle, etter det materielle. Det vi sitter igjen med er ideen om det materielle. I ideen kan vi finne mange assosiasjoner, og lage nye fortellinger. Fortellinger om hva som kan ha vært og hva som kan være.

Fragmentene har altså en slag stofflighet ut over sitt visuelle uttrykk. Lydene affekterer meg og oppleves som egen dimensjon av informasjon. Blant affektene, eller følelsene som vokser i meg er følelsen av at noe går i oppløsning eller ødelegges. Dette finner jeg særlig i lydkategori 1 (skraping/ gnisning) og 2 (knekking). For å spille tilbake på vårfluelarven, så viser denne oss kanskje den ytterste konsekvensen av hva menneskelig påvirkning kan ha å si for naturen. Jeg opplever at lydene i kategori 1 og 2 reflekterer denne problematikken.

De lydestetiske erfaringene kan ses i betraktning til Burkes teori om det sublime. Om det sublime i forhold til det han kategoriserer som «lyd og støy» sier han følgende: «Øyet er ikke det eneste sansorganet vi kan oppleve en følelse av det sublime gjennom. Lyder virker også sterkt i så måte, som når det gjelder andre følelser» (Burke, 1757, s. 39). Lydene fra fragmentene kan

karakteriseres som høye, skarpe, uventede og plutselige lyder, som kan vekke følelser som undring, begeistring, forbauselse eller frykt. I følge Burke er dette lyder som kan overmanne sjelen og stanse dens bevegelse (Burke, 1757, s. 39) og er derfor å regne som en sublim opplevelse.

Deler, eller partier, av fragmentlydene er mer rytmiske og kanskje til og med harmoniske og mer balansert. Disse kan betraktes som vakre, men ikke nødvendigvis som sublim. Burke skriver at slike lyder, som er kortvarige, men av en viss styrke kan ha en innvirkning dersom de gjentas i visse intervaller, og sammenligner dette med den virkningen slagene fra en stor klokke i natten, der oppmerksomheten vil rette seg mot disse slagene fordi nattestillheten for øvrig hindrer oppmerksomheten i å spre seg for mye (Burke, 1757, s. 39). Slike lyder virker kraftig på oss fordi de minner om vår egen dødelighet og hvor uåtgripelig enorm verden er.

Til sist bør det bemerkes at Burke mener at det sublimt til syvende og sist er en subjektiv erfaring. I praksis betyr dette at det som anses som sublimt for noen, vil kunne anses som en annen erfaring blant andre.

For argumentets skyld, vil jeg nå anse fragmentlydene som en form for musikk. Kant argumenterer for at lyd og musikk gir en helt unik estetisk opplevelse fordi den er i stand til å formidle følelser uten å være bundet til et spesifikt objekt eller en idé. Musikk har kraft til å bevege oss fordi den lar oss oppleve følelser på en rent subjektiv måte og appellerer direkte til vår fantasi og forestillingsevne. I motsetning til kunsten, hvis motiv er å komme med ulike representasjoner av fornuftige objekter, er musikken unik i det at den ikke representerer noe spesielt, den er en rent subjektiv uttrykksform, hva Kant beskriver som *phantasies*, som betyr «stykker uten tema» og som gjelder all musikk som ikke inneholder ord (Kant, 1914, avsn. 81).

Filosofen Arthur Schopenhauer, som spiller videre på Kants filosofi, anså musikk som den reneste formen for kunst. Dette er fordi den har evnen til å formidle verdens indre essens (*Wesen*). Andre kunstarter (som billedkunst eller skulptur) er ansett som avbildninger, som skygger av verden (Schopenhauer, 1819, s. 146). Videre hevdet han at musikk kunne fremkalle sterke følelser i oss fordi den var i stand til å gripe inn i den universelle viljen i som vi alle deler.

5.5 Lydstudie 2 – «Fragilitet i spill»

Denne studien starter med at jeg har sammenføyd flere objekter bestående av råleire og fragmentdeler fra *fragmenter 1*. Det jeg er interessert i nå, er i utgangspunktet å observere hvordan det ser ut når jeg tilfører vann til disse objektene, slik at formen går i oppløsning. Her vet jeg på et vis svaret på forhånd, men jeg gjennomfører bare for å se om det oppstår noe interessant. Og det gjør det, og det er ikke det jeg forventet.

Denne studien kunne like gjerne blitt kalt «lyden av dekonstruksjon», ettersom det helt tydelig høres at fragmentene og råleiren bryter fra hverandre.

For å høre lydene, se vedlegg 22 og følg helst anvisningene som blir beskrevet når videoen åpnes. Det bør nevnes at ettersom lydene er svake, høres det også litt 'hvit støy' i klippene, men det er fremdeles tydelig hva som er støy og hva som er lyd fra objektene. Det kan også høres noe bakgrunnslyd i noen av klippene, hvis årsak jeg skal beskrive i et senere avsnitt i dette kapittelet.

Jeg bruker en sprayflaske med vann og gir objektene en god dusj, omtrent umiddelbart hører jeg små surklende og kneppende lyder. De er lave, ørsmå lyder, men de er der, og de er både morsomme og interessante. De er lyder som lett kan bli oversett, eller ikke lagt merke til. Personlig oppleves disse lydene som et tegn på liv. Tanken på vårfluelarven er igjen underliggende min fascinasjon for lydene. Larven er liten og lett å overse, mange aner ikke om dens eksistens, og slik er det også med lydene. Ved å gjøre opptak av lydene, kan jeg øke volumet og høre på dem som om de var noe større, og jeg kan analysere og tolke dem.

Til forskjell fra lydene i *lydstudie 1*, oppstår de nye lydene i et møte mellom tre typer materie; vann, råleire og keramikk. Lydene oppstår som en konsekvens at jeg som kunstner/ forsker har påført vann på objektene, men lydene i seg selv 'spilles' på eget initiativ. Det er altså ikke jeg, slik som i *lydstudie 1*, som aktivt bruker et redskap for å frembringe lyd.

Jeg vil også karakterisere lydene som mer vitale og organiske enn de fra *lydstudie 1*. Lydene kan beskrives som surklende, knirkende, som dråper som treffer en overflate og skummende. Her oppstår også en rekke dyre- og insektlignende lyder. Små sirisser som gnisser med beina, frosk

og fugl. Det er nesten som om lydene tar meg med til vårfluelarvens habitat, viser meg hvor den kommer fra og hvor den vil fortsette å leve.

Som tidligere nevnt, kan det i noen av klippene høres andre lyder i bakgrunnen. Dette er lyder som regn, fuglekvitter og en forbikjørende bil. Disse bidrar til å skape litt kontekst rundt lydene, som igjen gir fantasien flere noter å spille på. Bakgrunnslydene er med på å gi en ekstra dimensjon av vitalitet og gjør opplevelsen av lydene enda mer levende.

La oss igjen, som i *lydstudie 1*, anse lydene som musikk. Musikk kan beskrives som å være noe meningsfylt, den bruker toner for å uttrykke mening. For meg oppleves disse lydene mer som musikk enn i *lydstudie 1*, da det ikke er jeg som aktivt fremkaller lydene. Dessuten affekterer de meg på et dypere følelsesmessig nivå. Arne Næss mener at musikk formidler følelser bedre enn ord (Næss, 2000, s. 58), og han mener også at mennesker burde stole mer på følelsene sine, og la disse gå frem som et eksempel på fornuft og dermed også forskning. I og med at jeg blir såpass følelsesmessig berørt av lydene, velger jeg å stole på mine følelser i dette og fremlegge lydene som et empiriske bevis på at selv om råleiren har tørket, så er det fremdeles liv i den. Det bevises også at dekonstruksjon er ustabil og fragilt i og med at det oppstår nye fenomener når en konstruksjon påvirkes utenfra.

6 Drøfting

Som det ble skrevet innledningsvis i denne oppgaven, søker jeg etter å forstå fragilitet. Grunnen til at jeg søker etter å forstå dette fenomenet er at jeg mener at dette er en vesentlig side av naturen, som fort kan bli tatt for gitt. Jeg vet ikke om jeg er den eneste personen i verden som opplever fenomenet på en sublim måte, eller i det hele tatt. Sannsynligheten for at det kun er jeg, er relativt liten, så la oss anta jeg ikke er den eneste. Uansett, tenker jeg at dersom vi har en forståelse om dette, vil vi kunne se naturen for hva den er, som tvetydig, og behandle den deretter.

6.1 Den skapende prosessen

Min skapende prosess har i stor grad vært preget av åpent sinn i møte med materialet. Som tidligere nevnt har jeg hatt det jeg vil kalle en semiamatørmessig tilnærming til materialet. Det er

kombinasjonen av tidligere erfaring og nysgjerrighet som har villet meg gjennom forskningsarbeidet, og jeg opplever at det har vært både en fordel og en ulempe i dette arbeidet. Fordelene er at jeg har et vidåpent sinn for ting som kan prøves og testes ut, samt holdningen at dersom noe ikke skulle gå helt etter planen så er det helt i orden, fordi planen var kanskje ikke helt vanntett i utgangspunktet. Hele veien har jeg vært nysgjerrig på materialet, og de funn jeg har fått har oppstått som følger av at jeg ikke har hatt alt for mange forutinntatte meninger.

På den annen side, dersom jeg hadde hatt mer erfaring fra tidligere, kunne jeg kanskje kommet frem til helt andre eller flere resultater. Nettopp fordi jeg ville hatt en materialteknisk kunnskap, jeg ville visst mer om hvordan materialet oppfører seg og hva det har potensiale til å bli. Selv om dette kunne ha hjulpet til min fordel, påstår jeg at i dette prosjektets ånd at det var rett av meg å arbeide med et materiale jeg ikke er en mester innenfor. Litt av poenget med kunstnerisk forskning er nettopp åpenhet, og denne har blitt gjennomført og bevart gjennom hele prosjektet.

6.1.1 Etiske refleksjoner

I en del av arbeidet brukte jeg plast i kombinasjon med keramikk. Plasten jeg brukte stammet fra ulike steder. Jeg startet med brus korker, som jeg tok fra tomme flasker og det er en todelt grunn til at jeg ikke gikk videre med dette. Det første har jeg allerede greid ut om, men det dreide seg om at plastkorkene ikke fungerte slik det var tiltenkt. Den andre grunnen har et mer etisk opphav. Det å skulle samle inn helt fine brus korker fra panteflasker, er muligens ikke til det beste for miljøet.

Følger jeg Mortons refleksjoner over økologisk oppmerksomhet, er det riktig av meg å la disse korkene bli med flasken til gjenvinning. Vi er så heldig i Norge at vi har et velfungerende pantesystem, der flasker og korker blir gjenbrukt til det beste for miljøet. Hadde vi vært i et annet land, for eksempel USA, der panteordningene er dårligere og varierer mellom stater, kunne jeg forsvart bruk av korker med at jeg på denne måten reduserte avfall ved å la korkene bli brukt som kunstmaterialer.

Det var kanskje den dårlige samvittigheten overfor brus korkene og tanken om økologisk oppmerksomhet som var underliggende til at jeg gikk over til å samle inn andre menneskers

søppel ute i gatene. På denne måten kunne både rense min egen samvittighet, i tillegg til å rette opp i andre mennesker ugjerninger.

6.1.2 Intra-aksjon med materialet

Som fungerende kunstner, eller kunstnerisk forsker, i dette forskningsarbeidet, kan det hevdes at jeg og materialet jeg har arbeidet med har hatt et intra-agerende forhold til hverandre. Begrepet intra-aksjon beskrives i det agent-realistiske rammeverket som gjensidige og sammenknyttede handlinger, hvor hver instans gjensidig påvirker og blir til i og med hverandre.

I dette forskningsarbeidets tilfelle er ikke kunstner/ forsker og materiale å regne som to separate enheter, men som sammenknyttede og samkonstituerte. Kunstner/ forskeren sin praksis innebærer å forme og manipulere materialet, mens materialet i seg selv reagerer på handlinger og berøringer fra kunstner/ forsker. Gjennom denne prosessen er materialet ikke kun et statisk stoff, men et aktivt middel som både påvirker og blir påvirket av kunstner/ forskers handlinger.

Materialets fragilitet kan dessuten sees på som et eksempel på materialets egen agens, eller handlekraft. Fragilitet er ikke bare en egenskap ved det keramiske materialet, men snarere også en effekt av dets intra-aksjoner med andre instanser i verden. Leirens og keramikens fragilitet kommer frem gjennom dets samhandling med verden, med kunstner/ forskers kreative praksis og med andre eventuelt andre materialer det kommer i kontakt med.

Ved å konseptualisere kunstner/ forskeren og materialet som intra-agerende enheter, er det mulig å betrakte den dynamiske og somkonstituerte naturen i deres forhold. Et slikt perspektiv fremhever materialets agens, handlekraft og vitalitet, og understreker viktigheten av å ta hensyn til verdens materialitet i kunstnerisk forskning.

En kunstner som arbeider innenfor samme praksis kan belyse dette nærmere. Ane Graff, som nylig disputerte sin doktorgrad med arbeidet «The Wound In Its Entaglements», arbeider ut ifra de samme prinsippene med intra-aksjon mellom materie og materiale. Graff reflekterer over menneskekroppens sammenknytninger, og belyser hvordan kropper blir materialisert gjennom intra-aksjoner. Graffs kunstneriske arbeid består av en rekke kunstverk og skulpturelle installasjoner, som er sammensatt av en rekke materialer som blandes i hverandre og som

forandrer og skaper hverandre. «Kunstlegemene» (the bodies of art) ‘tenker’ materiets intra-aktivitet i løpet av deres realisering (Graff, 2022, s. 1). De, altså kunstlegemene, blir med andre ord til i og med hverandre.

Får å fabulere litt med et beskrivende begrep om både min egen og Graff sin praksis, kan det kanskje kalles en *fluksativ* (*fluxative*) praksis. Dette er et egenkomponert begrep sammensatt av ordet *fluks* (flyt, strømming, noe er i konstant endring) og *kreativ* (skapende, idérik). Dette antyder en tilstand av stadig endring eller flyt med vekt originalitet og nye ideer.

6.2 Refleksjon over eget arbeid som økologisk kunst

Mitt kunstneriske forskningsarbeid er en form for økologisk kunst da den reflekterer over deler av naturen som til vanlig forbigås eller overses. Kunsten er en tankevekkende refleksjon over hvilken påvirkning mennesker har på naturen, og naturens sårbarhet. Bruken av plast sammen med naturmaterialer er et effektivt virkemiddel som trekker oppmerksomhet til det presserende klimaspørsmålet på en visuelt virkningsfull måte. Skjørheten ved verkene i seg selv antyder at selv skaperverk kan være fragilt og forgjengelig. Det lydestetiske bidrar ytterligere til å understreke at naturen er levende, og sårbar for ytre påvirkninger. Kombinasjonen av materialer, former og lyd skaper en slående kontrast mellom det naturlige og det syntetiske, og det fremhever det komplekse forholdet mellom natur og menneske.

Forskningsarbeidet har også til hensikt å forstå noe ved naturen. Det er ute etter å forstå fenomenet fragilitet i naturen, og å løfte dette frem for egen og kanskje andres forståelse. Jeg vil derfor ta utgangspunkt i Andrew Browns modell når jeg forsøker å plassere mitt eget arbeid innenfor denne. Jeg vil i tillegg presentere og sammenligne mitt eget arbeid med en kunstner som arbeider ut ifra like prinsipper som mine egne.

Jeg vil starte med å si at mitt arbeid kan plasseres i kategorien Re/ view. Slik jeg tidligere har beskrevet denne kategorien, er dette kategorien der kunstneren representerer verden slik en selv ser det. Og det er blant det jeg gjør. Jeg har lagt merke til noe ute i naturen, som jeg ønsker å dokumentere og vise frem. I tillegg til at jeg ønsker å vise frem hva jeg selv ser, søker jeg etter bedre å forstå det jeg ser, noe som plasserer meg i kategorien Re/ search. Jeg ønsker å forstå det

elementet jeg har lagt fokus på, fragilitet, og hvordan mennesker forholder seg til denne siden av naturen.

Disse to kategoriene er ikke bare relevant for forskningsarbeidet mitt, men de reflekteres også i mitt praktisk estetiske bidrag, hvordan dette kommer frem vil jeg si mer om i kapittelet som omhandler det praktisk estetiske arbeidet.

For å sette arbeidet mitt i en tydeligere kontekst, samt tydeliggjøre begrunnelsen for plassering i de nevnte kategoriene vil jeg presentere en kunster som arbeider ut ifra noen av de samme grunntankene som meg selv. Arbeidene våre i seg selv kan ikke fullstendig sammenlignes, men det er hvorfor ting gjøres som er det interessante. Kunstneren jeg ønsker å trekke linjer til er kunstner og miljøaktivist Katie Holten. Holten blir i Browns bok *Art and ecology now* plassert i kategorien *Re/ view*. I hjertet av hennes arbeider ligger en forpliktelse til å studere forholdet mellom menneske og natur, mellom organiske og menneskeskapt systemer. Hun er opptatt av hvordan vi kan snakke det språket verden og alt som befinner seg i den trenger og hvordan vi kan komme nærmere verden og elske den bedre enn vi gjør nå (Brown, 2014, s.42). Ved å orientere sin praksis rundt *ting*, og praktisere en objektorientert ontologi med utspring i refleksjonene til Bruno Latour og Timothy Morton, er Holtens arbeid med på å tenke verden i en ny retning, som er kritisk til den tilsynelatende ukontrollerbare og mørke antropocene tidsalder.

Holtens arbeid kan knyttes til naturen fragilitet på flere måter. Gjennom hennes prosjekt «About Trees», legger hun vekt på sammenknytningen mellom alt i naturen og den generelt hvor sårbar naturen er for ytre påvirkninger. Boken er skrevet ved bruk av et alfabet basert på trær. Hver bokstav i det latinske alfabetet er representert med en illustrasjon av et tre som, hvis navn startet på den bokstaven (Jensen, 2015). For eksempel: *Apple, Beech, Cedar*. I et intervju i tidsskriftet *Asymptome* forteller Holten om tanken bak boken og alfabetet *Tree*:

I think of the book as an archive of human knowledge filtered through branches of thought. It traces a shift in consciousness from anthropocentric thinking to a contemporary realization that our way of life has probably created a new geological epoch, the Anthropocene (Jensen, 2015).

Gjennom en kartlegging av forholdet mellom trær, mennesker, og annet ikke-menneskelig liv og systemer, understreker Holten behovet for å beskytte og ivareta jordens skjøre økosystemer. Hun understreker også en fragilitet og en begrensning ved menneskelig forståelse når det kommer til verden utenfor den menneskeskapte. Ved å skape et nytt språk basert på trær, og utforske de ulike måtene trær blir representert og oppfattet på tvers av språk og kulturer, poengterer hun behovet for nye måter å forstå og samhandle med naturen, som overgår begrensningene i menneskelig språk og persepsjon. Slik sett kunne Holten like gjerne vært plassert i kategorien Re/ search, fordi hun er ute etter forståelse og hun presenterer et innovativt forslag til hvordan en kan bedre forholdet mellom mennesker og en del av naturen.

Holtens arbeid berører også fragiliteten i økosystemer og menneskelig påvirkning i den verden vi er en del av, den Morton kaller *the symbiotic real* (Radboud Reflects, 2018, 35:00-35:13), oversatt til *det symbiotisk virkelige*. Om dette uttaler Holten følgende: «Nature is not far away on an abandoned island or in in a prairie; it is everything around us, including unforgiving streets and inherently urban communities» (Brown, s. 42).

Gjennom hennes utforskning av trær og skoger, og måten de kan beskyttes og bevares, understreker hun behovet for felles handling for å håndtere vår tids økologiske utfordringer. Gjennomgående for arbeidet hennes er en oppfordring til å omfavne skjørheten, bli værende i trøbbelet, og anerkjenne at vi mennesker er en dypt sammenknyttet med ikke-menneskelig liv, og å arbeide felles mot en bærekraftig fremtid.

«The point of ecological art is not to scream at us to do something. Or indeed to scream with horror. The point is to whisper at us weirdly from the trees, to make us hesitate» (Morton, 2015, s. 11).

Aktivism i kunsten fungerer ifølge Morton ikke, fordi det å påtvinge informasjon ikke er nok. Det å skulle rope høyt ut om at verden går under er hva Morton referer til som «*nightmare mode*» (Radboud Reflects, 2018, 33:18-33:47), en modus som fungerer (eller snarere ikke fungerer) ved at vi blir så overveldet av større konsepter (hyperobjekter) at vi blir lammet fra å handle på en mer fornuftig måte. Derfor påstår jeg at estetiske opplevelser kan være viktige for å forstå vårt forhold til mer-enn-mennesker. Selv om jeg har plassert meg selv i kategorien Re/

view, og fremstiller et problem eller fenomen slik *jeg* opplever det, er det ikke fordi jeg ønsker å rope en ‘sannhet’ opp i ansiktet til noen. Det jeg gjør er å løfte frem noe jeg har erfart, og som da kanskje kan hjelpe andre til å se og erfare det samme.

Poenget med mitt skapende arbeid er ikke å fortelle om alle tingene vi mennesker gjør galt, men snarere å gi ut et par nye briller å se verden gjennom. Det samme ser vi hos Holten og hennes tre-alfabet. I det vi kan se på som en utfordrende tid, velger hun å forholde seg rolig heller se muligheter der andre kanskje ikke gjør det, og tilbyr også et slags sett med briller som kan brukes til å se verden fra et annet perspektiv.

6.3 Fragilitet, et hyperobjekt

Jeg har allerede greid ut om mine funn, eller opplevelser, gjennom det kunstneriske forskningsarbeidet jeg har drevet, angående det sublime. Jeg har nå til gode å komme inn på hvordan dette henger sammen med opplevelsen av det fragile og hvordan disse opplevelsene på sett og vis har samme opphav. Jeg vil også knytte Mortons teori om hyperobjekter til denne opplevelsen.

Naturen er enkel å påvirke både i positiv og negativ retning. Dessverre ligger det ekstremt mange negative handlinger bak den situasjonen som verden nå befinner seg. Mange vil hevde at vi lever i antropocens tidsalder, som fremstilles som mørk og uten håp for en levelig fremtid. Det er naturen fragil, i forstanden lett påvirkelig til det negative, er en del av hvorfor ting har gått så galt som det har.

Naturens fragilitet kan argumenteres som sublim nettopp på grunn av sårbarheten det innebærer, og den overveldende kraften den har over oss. Dersom en ser fragilitet som en egenskap av naturen, virker den også som en styrende hersker over alt levende. Det sublime blir som regel assosiert med vidstrakthet, obskuritet og en følelse av overveldende kraft. Dette overveldende innebærer ofte frykt, og frykten kommer av at en opplevelse er så stor at den blir u håndgripelig og uoverskuelig. Naturens iboende fragilitet kan ses som overveldende i den forstand at det er en påminnelse om den komplekse verden og dens systemer, over vår egen sårbarhet og dødelighet, over alt som er utenfor menneskers kontroll. Mennesker er intimt knyttet til naturen, selv om det ikke alltid oppleves slik, og som mange ikke aktivt tenker over. Båndene mellom menneske og

natur er like vel umulig å klippe over, som bidrar, ubevisst til opplevelsen av fragilitet som en sublim opplevelse.

De negative konsekvensene av naturens fragilitet er mange. Global oppvarming, opphopning av plastavfall og mikroplast, og følgelig antropocen, kan i seg selv ses som sublim opplevelser. De er fremtredende og tydelige demonstrasjoner av den naturens overveldende kraft og konsekvensene av menneskers handlinger.

Når det kommer til Timothy Mortons hyperobjekter, viser dette til ting som er så massive og komplekse at de overstiger menneskers evne til å fullt ut forstå dem. Dette kan være ting eller opplevelser som klimaendringer eller internett. Hyperobjekter har en dyp innvirkning på menneskers opplevelse av verden og vår plass i den.

På bakgrunn av dette kan det argumenteres for at opplevelsen av hyperobjekter er en for det sublim, og vice versa. I tradisjonelle definisjoner av det sublim, innebærer opplevelsen en følelse av ærefrykt og undring overfor noe som er overveldende og u håndgripelig eller uforståelig. Dette gjelder absolutt for opplevelsen av hyperobjekter. Når vi konfronteres med store temaer eller opplevelser, som klimaendringer, kan vi kjenne på en følelse av ærefrykt over problemets skala og kompleksiteten i dets årsak og virkninger. Vi kan samtidig kjenne på en følelse av maktesløshet eller til og med terror overfor noe som massivt og tilsynelatende ukontrollerbart.

I forlengelsen av dette, som det sublim, er opplevelsen av hyperobjekter ofte knyttet til en følelse av det transcendent. Når vi konfronterer noe som er så langt utenfor vår evne til å forstå, kan det føles som om vi berører noe større enn oss selv. På denne måten kan opplevelsen av hyperobjekter sees som en måte å berøre det guddommelige eller det uendelige på, som begge er klassiske temaer innenfor det sublim.

Kort oppsummert, selv om det kan forekomme forskjeller i spesifikk opplevelse, har konseptet om hyperobjekter mange likheter med de tradisjonelle forestillingene om det sublim.

6.4 Et samfunnsmessig perspektiv

«When I think, I become what I am thinking» (Dolphijn, 2021, s. 15).

En sentral del av new materialism er det faktum at materie og mening ikke skal ses som separate elementer. Materie er både responsivt og i bevegelse. Intra-aksjon mellom materie og mening er det som produserer fenomener i verden, og identitet eksisterer kun i og gjennom intra-aksjon.

Gjennom det kunstneriske forskningsarbeidet har jeg kommet nærmere en forståelse av fragilitet som et fenomen i verden. Ved å studere og analysere de ulike uttrykkene som har oppstått oppleves fragilitet som et fenomen det er mulig å bruke til å gjøre nyttig forandring i verden. Ved å tenke på, med og gjennom fragilitet blir på et vis jeg også fragil. Fenomenet tar bolig i meg og blir kroppsliggjort. Fragiliteten blir materie i og med meg. Ved å erkjenne og kjenne fragiliteten i kroppen, vil jeg være i stand til å tenke og handle til fordel for en bedre fremtid for alt levende.

Det jeg vil presisere, er at det fragile er med på å forme alt livs forhold til omgivelsene, men på daglig basis gjøres dette ubevisst. En bevisst holdning til fragilitet som et symptom på at naturen er levende vil kunne føre til en mer bærekraftig fremtid. En sier at ‘du blir det du spiser’, det samme kan sies om tankene dine, ‘du blir hva du tenker’. Vi omgår oss med fragiliteten hele tiden, men dersom vi blir fenomenet bevisst, og *intra-agerer* med det, vil det kunne brukes som et verktøy til å skape en levelig fremtid for både mennesker og ikke-menneskelig liv.

6.4.1 Et moralsk kompass

I forlengelsen av forrige avsnitt, tenker jeg videre at en forståelse for naturens fragilitet kan virke som et moralsk kompass. Dette spiller også tilbake til Mortons økologiske oppmerksomhet, i denne sammenheng kommer han med det jeg tolker som en etisk oppfordring, nemlig at vi som mennesker ikke skal oppføre oss som mektige herskere, som pålegger ting definitive størrelser og svar. Det å finne nøyaktighet i verden handler om å ta hensyn til at alt ikke-menneskelig har sin egen opplevelse av verden og virkeligheten. Tvetydighet kan være et tegn på nøyaktighet (Morton, 2016, s. 169).

Filosofen Peter Singer argumenterer for at vi må utvide moralsk hensyn til å gjelde alle levende vesener. Han hevder videre at vi har en moralsk forpliktelse til å minimere skade på miljøet og

det levende som bor i det (Singer, 2011). Både Morton og Singer anerkjenner viktigheten av å minimere skade på ikke-menneskelige/ mer-enn-menneskelige vesener og miljøet.

Naturens fragilitet kan fremstå negativ grunnet de alvorlige konsekvensene som følger menneskelige inngrep i naturen. På den annen side kan naturens fragile tilstand og sårbarhet ses på som et tegn på liv og forandring, og en påminnelse om hvor viktig det er å ta vare på og respektere naturen. Følelsen av ærefrykt vi opplever i møte med det fragile blir å regne som en sublim opplevelse, som igjen kan inspirere oss til å ta grep for å bryte ut av spiralen av negative handlinger overfor naturen. Det kan få oss til å ville løse problemer, skape respekt for naturen og vilje til å beskytte verden.

Donna Haraway tilbyr et perspektiv på hvordan vi kan engasjere oss med den fragile og komplekse naturen på en måte som anerkjenner menneskers sammenknytning (entanglement) med ikke-menneskelig liv. Hun presiserer viktigheten av å anerkjenne sammenknytningen mellom alle ting og behovet for kollektiv handling for å kunne håndtere de pressende økologiske utfordringene og for å kunne skape en levelig fremtid. I sammenheng med hennes refleksjoner i boken *Staying with the trouble*, kan naturens fragilitet ses på som en invitasjon til å bli værende i dette «trøbbelet». Det kan ses på som en mulighet til å engasjere seg med verdens kompleksiteter på en måte som ikke søker etter å forenkle eller å kontrollere dem. Gjennom en anerkjennelse av naturens fragilitet kan vi også erkjenne behovet for en radikal endring handlingsmønster overfor den naturlige verden og ikke-menneskelig liv.

Basert på dette vil jeg fremlegge fragilitet som et bidrag til å øke den økologiske bevisstheten. Gjennom dette studie har jeg lært at fragilitet, for meg, er en sublim opplevelse, som har skremt meg litt. Dersom en tenker at det fragile er sublimt i negativ forstand, og blir fylt av redsel, vil en også kunne bli handlingslammet. Der imot, hvis en anerkjenner og blir kjent med fenomenet, lar det ta bolig i seg og bruker det som et tankeverktøy, vil en kunne snu den sublime ærefrykten over til noe produktivt. Kanskje endring i perspektiv og forståelse for naturens fragilitet kan bidra til et mer fluksativt tankesett blant flere. Altså et tankesett der en heller endrer perspektivet sitt når en står overfor en utfordring og ser etter kreative løsninger.

Det kunstneriske arbeidet har i alle vist meg at fragilitet er noe levende, og noe som kan brukes til å skape endringer. Etter endt prosjekt opplever jeg at mitt eget tankesett er blitt dypere innforstått med at naturen er en levende organisme. Og siden jeg opplever denne fluksative endringen i meg selv, er det fullt mulig at andre også vil kunne oppleve en lignende endring.

7 Avsluttende refleksjoner

I denne avhandlingen har det blitt gjort utforskninger i materialuttrykk, i et forsøk på å tilegne meg selv og kanskje også lesere av denne avhandlingen, kunnskap om og forståelse for fenomenet fragilitet. Det har blitt forsøkt tolket gjennom kunsten som en sublim opplevelse, og videre som et hyperobjekt.

Ved å bruke dekonstruksjon som et verktøy har jeg studert endringer i materialet, og gjort endringer i perspektiv for å se nye sider av materialet og dermed fenomenet. Det har oppstått en forståelse for at fragilitet ikke nødvendigvis er noe negativt, men noe levende og i endring. Det er i, mellom og gjennom disse endringene at det fragile eksisterer. Det fragile er performativt. Det er som drivkraften i hele naturens syklus.

Basert på denne forståelsen har det blitt foreslått et nytt begrep for å beskrive den kunstneriske prosessen; fluksativ. Begrepet kan også brukes om et tankesett som virker til fordel for å øke den økologiske bevisstheten.

Det har også blitt reflektert over hvordan forståelse over det fragile og et fluksativt tankesett kan anvendes for å bidra til å skape en verden der mennesker og ikke-mennesker/ mer-enn-mennesker kan leve.

Inspirator og motivator for hele avhandlingen startet med et av naturens minste levende vesener. Dens bygging av bo og dens bruk av plast fungerte som et symptom på at naturen er fragil. Det jeg sitter igjen med nå, er tanken på at larven selv har hatt en fluksativ livsprosess. For alt vi vet kan den ha gjort et bevisst valg om å bruke plast som en del av huset sitt, som på mange måter gir den fordeler. Den får et mer holdbart hus, som vil gjøre at den er tryggere og det er større sannsynlighet for at den overlever larvestadiet og kan bli en fullvoksen flue.

Kunsten som fagfelt er unikt i sin egenskap til å trekke linjer til andre felt, og dersom en har som mål å styrke forholdet mellom menneske og natur, er det et logisk sted å starte. Gjennom kunstneriske strategier kan fenomener og problemstillinger bli til fysiske objekter, som gir den kunnskapssøkende mulighet til å overskride sitt tidligere stadium, som en hermeneutisk prosess.

Det å anerkjenne naturens fragilitet kan inspirere oss til å handle ansvarlig, ta overveide avgjørelser, ta vare på hverandre og på miljøet. Kunnskapen om fragilitet kan benyttes til å utvikle nye teknologier og metoder som kan hjelpe oss med å beskytte og gjenopprette miljøet. I tillegg kan vi arbeide for å redusere negativ påvirkning på naturen ved å endre vår livsstil og forbruksvaner. Det kan også gi en dypere forståelse av vår egen plass i verden og vårt ansvar i den. Vi har mulighet til å bli bevisst og oppmerksom over vår tilknytning og avhengighet til naturen og vår egen sårbarhet. Konsekvensene av en slik oppmerksomhet kan igjen føre til en større følelse av empati og medfølelse for naturen og alt ikke-menneskelig liv.

Ved å 'stay with the trouble' kan vi tenke dypere på sammenkoblingen mellom kunst, teknologi, vitenskap og økologi. Vi kan utforske muligheter for hvordan ulike felt kan samarbeide for å skape en mer rettferdig og bærekraftig verden, en fluksativ verden.

7.1 Praktisk estetisk bidrag

Til utstillingen er det tenkt at det praktisk estetiske arbeidet skal oppsummere kjernen i det kunstneriske forskningsarbeidet. I skrivende stund er det usikkert hvorvidt det vil bli stilt ut ett eller to verk, dette avhenger litt av hva som viser seg best egnet, da det er mange elementer som skal med.

Produktet eller produktene som skal vises frem kommer uansett til å bestå av råleire, keramikk og plast. Lydene vil også være en sentral del av verket, enten som et interaktivt verk der betraktere kan bruke redskaper til å skape lyd, eller som lydfiler som spilles av.

Arbeidet er inspirert av Sissel Tolaas sine smeltende isblokker (2021) og Andrea Chung's «Bato Disik» (2013). Begge er kontemporære verk, som sakte går i oppløsning, og som sier noe om det fragile i kunsten, samfunnet, naturen, og intra-aksjoner mellom disse instansene og mennesket.

Litteraturliste

- Bale, K. (2009). *Eстетikk. En innføring*. Pax forlag.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: quantum physics and the entanglement of matter and being*. Duke University Press.
- Bille, M & Sørensen, T. F. (2012). *Materialitet – en indføring i kultur, identitet og teknologi*. Samfundslitteratur. *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.oslomet.no/lib/hioa/detail.action?docID=4546556>
- Brandon Ballengeé. (u.å.). *Collapse*. Hentet 20. februar 2023 fra <https://brandonballengee.com/collapse/>
- Brothers Make [brukernavn]. (2019, 28. desember). *Beginners' Guide to Melting HDPE – How to Make a Recycled Plastic Pen*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=-igxhoGEQFU>
- Brown, A. (2014). *Art and Ecology Now*. Thames & Hudson.
- Burke, E. (1757). A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. I K. Bale & A. B. Rygg (Red.), *Eстетisk teori: En antologi*. (1.utg., s. 32-42). Universitetsforlaget.
- Caputo, J. D. (1997). *Deconstruction in a nutshell: a conversation with Jaques Derrida*. Fordham University Press. Hentet 16. februar 2023 fra https://books.google.no/books?hl=no&lr=&id=fOD5DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=deconstructivism+derrida&ots=T2MT0xcZuj&sig=1WhYPcHaIEyHkZxETTWIUy-yaUY&redir_esc=y#v=onepage&q=deconstructivism%20derrida&f=false
- Dekonstruksjon. (2021, 9. juli). I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/dekonstruksjon>
- Dia Art Foundation. (u.å.). Robert Smithson, *Spiral Jetty*. I *Dia Art Foundation*. Hentet 8februar 2023 fra <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty>
- Dolphijn, R. (2021). *The philosophy of matter: A Meditation*. Bloomsbury Academic.
- Drahl, C. (2014, 23. juni). Plastic Pollution Is Forming Plastiglomerate, A New Type Of Stone. *Chemical & Engineering News*. <https://cen.acs.org/articles/92/i25/Plastic-Pollution-Forming-Plastiglomerate-New.html>
- Duke Gender, Sexuality & Feminist Studies. (2014, 19. mai). *Feminist Theory Workshop Keynote – Karan Barad*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cS7szDFwXyg&list=PLQmU7t1uoJIQgJNG__2rnVHZhrRnWzq2h&index=3
- Elven, H. & Aarvik, L. (2021, 03.juni). Vårfluer Trichoptera. I *Artsdatabanken*. Hentet 11.oktober 2022. <https://www.artsdatabanken.no/Pages/135797>
- Fabulere. (u.å.). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 14. februar 2023 fra <https://naob.no/ordbok/fabulere>
- Føllesdal, D., & Walløe, L. (2000). *Argumentasjonsteori, språk og vitenskapsfilosofi* (7. utg.). Universitetsforlaget.
- Gamble, C. N., Hanan, J. S. & Nail, T. (2019). What is new materialism? *Angelaki*, 24:6, 111-134, DOI: 10.1080/0969725X.2019.1684704.
- Graff, A. (2022). *The Wound In Its Entanglements: Project Description*. Oslo National Academy of Arts.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

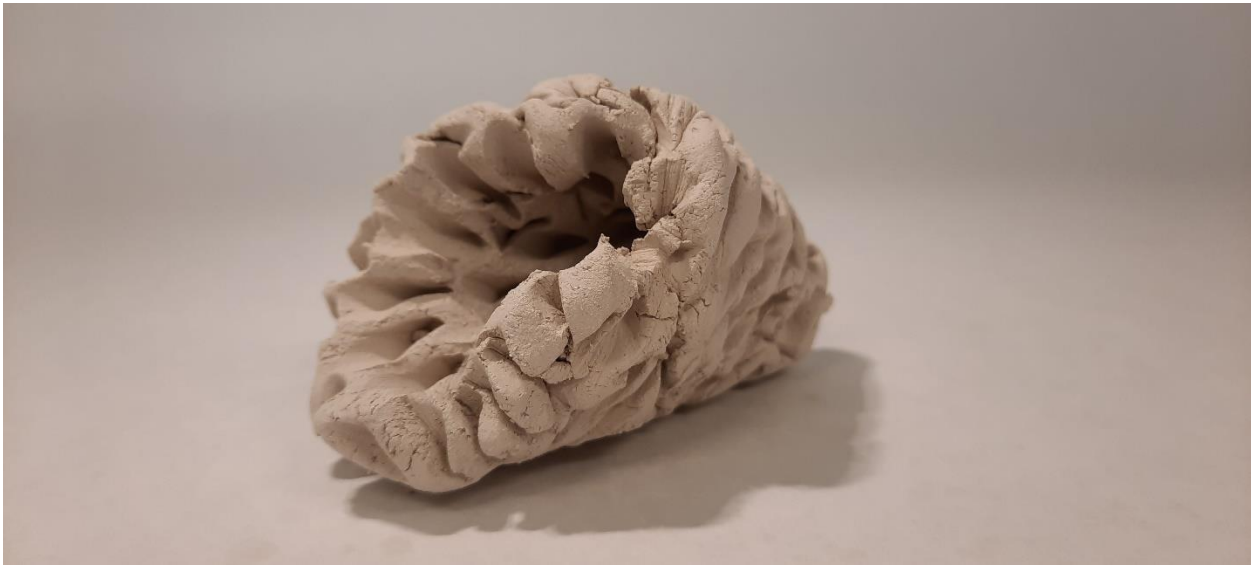
- Haukedal, R. S. (2022, 11. april). Karen Barad. I *Store norske leksikon*.
https://snl.no/Karen_Barad
- Holen, B. (2011). *Økokunstens affekt: Sansning, fortolkning og politikk i utstillingene Radical Nature. Art and architecture for a changing planet 1969-2009 (2009) og Rethink. Contemporary art and climate change (2009/2010)* [Masteroppgave, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive <https://hdl.handle.net/1956/4869>
- Jensen, K. Ø. (2015, 20. august). Translating Borges into Trees: An Interview with Book Artist Katie Holten. *Asymptote*.
<https://www.asymptotejournal.com/blog/2015/08/20/translating-borges-and-radiohead-into-trees-an-interview-with-book-artist-katie-holten/>
- Kant, I. (1790). Kritikk av dømmekraften. I K. Bale & A. B. Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi*. (1.utg., s. 56-93). Universitetsforlaget.
- Kant, I. (1914). *Kant's Critique of Judgement*. (2. utg.). The Project Gutenberg.
<https://www.gutenberg.org/files/48433/48433-h/48433-h.htm#s16>
- Lerdahl, E. (2007). *Slagkraft: Håndbok i idéutvikling*. Gyldendal Akademisk.
- Meis, M. (2021, 8. juni). Timothy Morton's hyper-pandemic. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/timothy-mortons-hyper-pandemic>
- Micaella Pedros. (u.å.). *Joining Bottles*. <https://www.micaellapedros.com/design/joiningbottles>
- Morton, T. (2015). From things flow what we call time. Academia.edu.
https://www.academia.edu/30680145/From_Things_Flow_What_We_Call_Time
- Morton, T. (2016). Appearance is war. I J. Brouwer, L. Spuybroek, S. van Tuinen (Red.). *The War of Appearances: Transparency, Opacity, Radiance*. (Rotterdam: V2_Publishing, s. 166-182).
- Morton, T. (2018) *Being Ecological*. Pelican Books.
- N. J. Fox & P. Alldred (2022). *New Materialism*. SAGE Publications Ltd.
- Næss, A. (2000). *Livsfilosofi: et personlig bidrag om følelser og fornuft*. Universitetsforlaget.
- Østern, T. P., Jusslin, S., Knudsen, K. N., Maapalo, P., Bjørkøy, I. (2021). *A performative paradigm for post-qualitative inquiry*.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Universitetsforlaget.
- PsychologyWriting. (2022, 14. januar). *Senses and Knowledge. Theory of Knowledge*. <https://psychologywriting.com/senses-and-knowledge-theory-of-knowledge/>
- Radbound Reflects [institusjon/ brukernavn]. (2018, 24. mars). *Being Ecological | Lecture by philosopher Timothy Morton* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Yv4W4M8Z8VQ&t=3255s>
- Sagdahl, M.S. (2019, 4. februar). Økosofi. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/%C3%B8kosofi>
- Schopenhauer, A. (1819). Verden som vilje og forestilling. I K. Bale & A. B. Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi*. (s. 144-154). Universitetsforlaget.
- Singer, P. (2011). *Practical etchics*. (3.utg.). Cambridge University Press.
- Skogheim, J. I. (Manusforfatter & Regissør). (2021). Plast på avveie (Sesong 1, Episode 1) [Episoden i TV-serie]. I Refshal, T. (Produsent), *Plasthavet*. NRK.
<https://tv.nrk.no/serie/plasthavet/sesong/1/episode/1/avspiller>
- Sonic Acts. (2017, 10. august). *Graham Harman: Morton's Hyperobjects and the Anthropocene* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Id4FF7JO2wU>

- TED [institusjon/ brukernavn]. (2016, 13. desember). *Math is the hidden secret to understanding the world* / Roger Antonsen [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZQEIzjCsl9o>
- The Ecological Society of America. (u.å.). What Is Ecology? I *The Ecological Society of America*. Hentet 9.februar 2023 fra <https://www.esa.org/about/what-does-ecology-have-to-do-with-me/>
- Watts, A. (1969). *Out of your mind: program 3: the web of life [part 1]*. The Library of Consciousness. organism.earth/library/document/out-of-your-mind-3#ch4

Figurliste

FIGUR 1 ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY, 1970. © HOLT/SMITHSON FOUNDATION AND DIA ART FOUNDATION/LICENSEDBY VAGA AT ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NY. BILDE: GEORGE STEINMETZ	16
FIGUR 2 DCEKONSTRUKSJON. (2019). ILLUSTRASJON: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN	18
FIGUR 3 VÅRFLUELARVE MED HUS AV KVIST, STRÅ OG SANDKORN. (2021) PANDORA FILM.....	20
FIGUR 4 VÅRFLUELARVE MED HUS AV PLASTFRAGMENTER. (2021) PANDORA FILM.....	21
FIGUR 5 BRANDOND BALLENGÉ, COLLAPSE (2010). FOTO: VARVARA MIKUSHKINA	22
FIGUR 6 COLLAGE VÅRFLUELARVER. FELTNOTATER. 08. SEPTEMBER 2022.....	22
FIGUR 7 SKISSE 1. FELTNOTATER, SKJERMDUMP. FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	23
FIGUR 8 SKISSE 3. FELTNOTATER, SKJERMDUMP. FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	24
FIGUR 9 STOPPEKLOKKEØKT, FELTNOTATER, SKJERMDUMP. FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	25
FIGUR 10 FRAGMENTER 1. EN DEKONSTRUKSJON HAR STARTET. (2022). FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	28
FIGUR 11 FRAGMENTER 1 MED PLAST, VARIASJON 1 (2022). FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	30
FIGUR 12 FRAGMENTER 1 MED PLAST, VARIASJON 2. (2022). FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	32
FIGUR 13 FRAGMENTER 1 MED PLAST, VARIASJON 3. (2022) FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN	32
FIGUR 14 FRAGMENTER 2, PROSESSBILDE. (2022). FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	32
FIGUR 15 FRAGMENTER 2, PROSESSBILDE. (2022). FOTO: KAROLINE SCHIØLL KNUTSEN.....	33

3. Forstudie, *Modell 7*. Hvitbrennende steingodsleire, råbrent:



4. *Fragmenter 1*, fragmenter i ulike former. Sortbrennende steingodsleire, høybrent.:



5. Forstudie, *Modell 18*. Hvitbrennende steingodsleire, rød jernoksid og transparent glasur, høybrent:



6. Forstudie, *Modell 3*. Hvitbrennende steingodsleire, manganoksid og transparent glasur, høybrent:



7. Forstudie, *Modell 14*. Hvitbrennende steingodsleire, rød jernoksid, råbrent:



8. Forstudie, *Modell 39*. Hvitbrennende steingodsleire, rød jernoksid, høybrent:



9. Forstudie, *Modell 8*. Hvitbrennende steingodsleire, manganoksid, råbrent:



10. Forstudie, *Modell 7*. Hvitbrennende steingodsleire, manganoksid, høybrent:



11. *Fragmenter 1 – variasjon 1 med plast:*



12. *Fragmenter 1 – variasjon 2 med plast:*



13. *Fragmenter 1 – variasjon 3 med plast:*



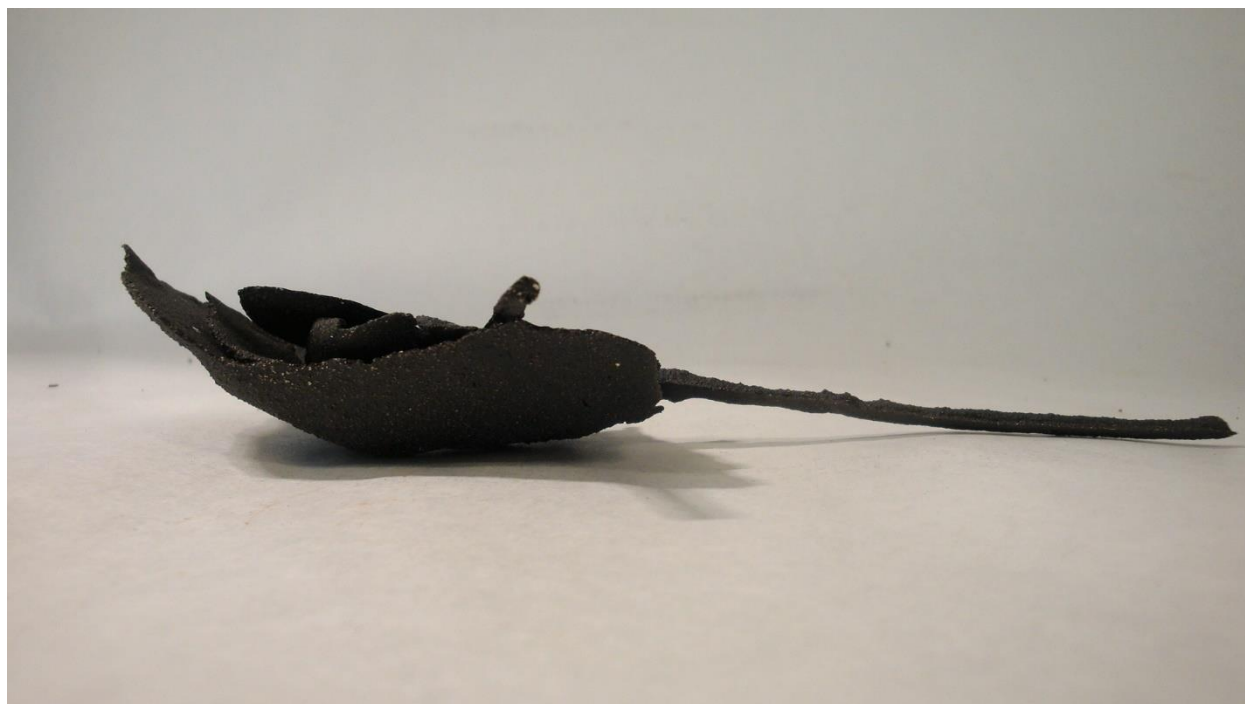
14. *Fragmenter 1 og 2 – komposisjoner i fotostudie:*



15. *Fragmenter 1* – komposisjoner i fotostudie:



16. *Fragmenter 1 og 2* – komposisjoner i fotostudie:



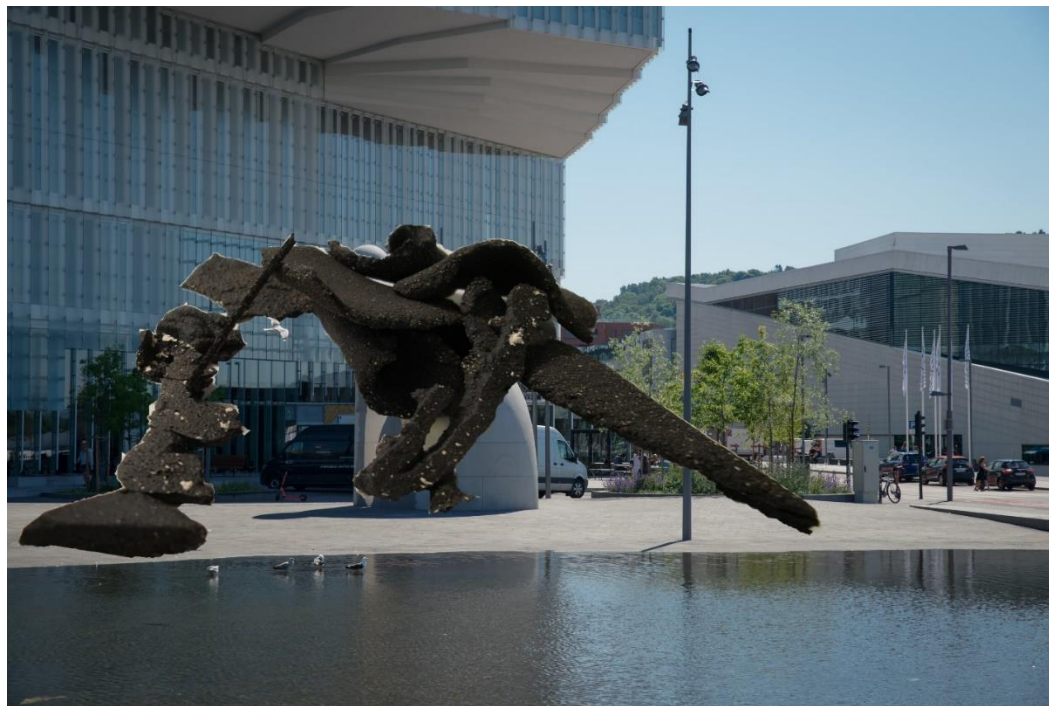
17. Fra *Fragmenter 1*, mockup i galleri, «Fragment 7»:



18. Fra *Fragmenter 1*, mockup i galleri, «Fragment 3»:



19. Fra *Fragmenter 1*, mockup i offentlig rom. «Fragment 7»:



20. Fra forstudie, mockup i offentlig rom, «Modell 12»:



21. Lydstudie 1 – «Avtrykk»: <https://youtu.be/8BNuGnKMjJ0>

22. Lydstudie 2 – «Fragilitet i spill»: <https://youtu.be/2-mGUU2cjRI>