

# Materie og mening

Jørund Aase

Mastergrad i billedkunst  
Kunstakademiet i Oslo 2008

*If you want to know all, try to know One.  
If you try to know all, you won't be able to know anything.*

P. R. Sarkar

## **Innhold:**

|                |      |
|----------------|------|
| Innledning     | s. 3 |
| Forutsetninger | s. 5 |

### **Del I**

#### **Bakgrunn/Kunstakademiet**

|                    |   |       |
|--------------------|---|-------|
| 1 Bachelor 2003-06 | Hva nå? / Nær og fjern / Kellokoski / Ingenting og alt /<br>Ti minutter / Dette / Bachelorutstilling 2006 | s. 7  |
| 2 Master 2006-08   | Noe / Against the Modern World / Farger /<br>Masterutstilling 2008  | s. 16 |

### **Del II**

#### **Temaer**

|                         |       |
|-------------------------|-------|
| To hovedproblemer       | s. 20 |
| Metode                  | s. 21 |
| Innflytelse             | s. 21 |
| Informasjon og stillhet | s. 24 |
| Samtidens regler        | s. 25 |
| Et nytt paradigme       | s. 27 |

|                 |       |
|-----------------|-------|
| Litteraturliste | s. 33 |
| Internett       | s. 33 |
| Kontakt         | s. 33 |

## Innledning

Jeg vil i denne teksten forsøke å legge fram og diskutere mitt kunstneriske prosjekt i forbindelse med min mastergrad i billedkunst ved Kunstakademiet i Oslo 2006-2008. Hovedarbeidet på studiet er det kunstneriske arbeidet, som vil bli presentert på avgangsutstillingen i Stenersenmuseet i Oslo, mai/juni 2008. Denne teksten er et supplement til dette, en refleksjon rundt det kunstneriske, som samtidig blir en del av den kunstneriske prosessen i det at den kan føre til større klarhet rundt blant annet grunnlag, intensjon, virkemidler og tematikk.

Mitt kunstsyn vil spille inn på hva jeg anser som relevant og viktig å ha med i teksten. Slik jeg ser det, er kunstnerens liv i stor grad bestemmende for kunsten hun/han lager. Fordi jeg ikke ser kunsten som noe teoretisk og separat fra generell livserfaring og verdensanskuelse, vil jeg også ta med, og bygge på, personlige forutsetninger og erfaringer.

Denne teksten er et redskap for å få et klarere bilde av hvor jeg i øyeblikket befinner meg som kunstner. Derfor blir det blant annet viktig å oppsummere tiden på Kunstakademiet og erfaringer jeg ser som viktige fra denne perioden. Jeg vil forsøke å gjøre rede for mine tanker om og syn på verden, kunst og samfunn. Det åndelige kommer her inn som et viktig element, som jeg forsøker å utdype i del II. Jeg vil også komme inn på noen kilder til inspirasjon og kunnskap. Til sammen blir teksten et grunnlag og fundament for videre kunstnerisk arbeid og utvikling.

Som utgangspunkt for kunstarbeid og tekst mener jeg at vi trenger visjonære perspektiver, som forsøker å overskride dominerende reduksjonistisk og materialistisk tenkning. På grunn av religionenes og ideologienes død, på grunn av relativisering og meningstap, har det visjonære ligget i koma en god stund. Slik måtte det nødvendigvis bli. Rigide dogmer bør ikke ha noen plass i et moderne samfunn. Men det visjonære kan også bygge på og kombineres med rasjonalitet og vitenskapelig kunnskap og vil da være en viktig og fruktbar innstilling for interessant og spennende utvikling. Jeg er ikke imot en vitenskapelig empirisk metode, men jeg vil insistere på viktigheten av å ha ambisjoner som transcenderer det kritisk-intellektuelle. Derfor ser jeg nødvendigheten av å stå i opposisjon til det materialistiske og relativistiske postmoderne paradigmet. For å ha mulighet til å se, erfare og forstå en større del av virkeligheten.

Det er også slik at man i ulike vitenskaper i dag støter på flere og flere paradokser utfra tradisjonell tenkning, noe som er i ferd med å tvinge igjennom nye forståelser av universet, liv, bevissthet. En dør til et større virkelighetsbilde synes å være i ferd med å åpnes, slik det fra middelalderen etter hvert åpnet seg en dør til rasjonalitetens nye muligheter for kunnskap, teknologisk utvikling og personlig frihet.

Sentralt i denne sammenheng er tenkere som kommer inn under termen *integralteori*. Dette er et felt som jeg ganske nylig kom over gjennom boken *Det 5. trinn* av Dag Andersen. Her refereres det til flere av de tenkerne som assosieres med integralteorien, deriblant Ervin László og Ken Wilber. I stedet for å studere hvert fenomen isolert, er det et sentralt prosjekt for integraltenkerne å bringe sammen ulike forskningsfelt og samle tråder, slik at det trer fram en sammenheng som er større enn summen av alle enkeltfelt hver for seg. Jeg anser integraltenkningen og den alternative bevegelsen å være starten på en grunnleggende redefinerings av vårt syn på verden og mennesket, som igjen vil føre til en annen organisering av samfunnet enn den vi har nå.

Integraltenkningen er ikke fremme i offentligheten, og synes å bli møtt med skepsis fra academia. En av grunnene til dette kan være at den utfordrer, og truer, ensidig materialistiskfokuserende vitenskaper, og dermed møter motstand i konvensjonelle, konservative

miljøer. En annen årsak kan være at integralteorien inkluderer så mange faglige områder i sin syntese, og derfor vanskelig lar seg definere og kategorisere. Likevel, integralperspektivet synes å være symptomatisk for en voksende alternativt tenkende bevegelse i vår samtid, som forsøker å nå utover tradisjonelle rammer. Sentrale, og i en viss grad samlende, fokusområder for denne bevegelsen, er blant annet:

- Større økologisk bevissthet og etikk, og konsekvent handling ut fra dette grunnlaget.
- Kamp for dyrs egenverdi og rettigheter, som en utvidelse av menneskerettighetene.
- En universell åndelighet som kombinerer rasjonalitet og personlig mystisk erfaring.

Innholdet i disse kjerneområdene resonerer også med mitt eget syn på verden. Jeg ser meg som del av denne utviklingen, og ønsker å arbeide med spørsmål og temaer som de nye perspektivene åpner opp for.

## Forutsetninger

Jeg ser det som viktig å formulere noen forutsetninger for mitt kunstsyn og argumentasjon i teksten, fordi mye som kan virke selvsagt ikke nødvendigvis er det. Jeg vil ikke gå spesielt grundig inn i forutsetningene og forklare hvorfor de er der. Det er umulig å redegjøre fullstendig for ens grunnlag. I prinsippet kan man fortsette å grave i det uendelige, uten å komme til bunns. Min hensikt her er å gå en etasje ned, og klarlegge det som der ligger til grunn for mitt arbeid med kunst. Noen av forutsetningene vil jeg utdype senere i teksten.

Tanker, handlinger og materielle produkter er resultater av individets grunnleggende forutsetninger, som utgjøres av genetisk arv, kulturell bagasje og personlig livserfaring og tanke. Slik kan man si at det grunnleggende planet virker nedenfra og opp. På den andre siden kan man si at arbeid og refleksjon fører til at man blir bevisst fundamentet, at man kan stille seg kritisk til vaner og tradisjon, og eventuelt justere og omformulere dem. Slik foregår grunnlagsbyggingen ovenfra og ned. Fundament og virke er altså gjensidig avhengige av hverandre og vekselvirker.

Det er ikke alltid samsvar mellom fundament og virke. Derfor er det viktig å være bevisst sin basis og ha kontakt med denne, slik at man hele tiden kan vurdere sine tanker, handlinger og produkter utfra dette. Om det oppstår en uoverensstemmelse mellom fundament og virke, må man vurdere om feilen ligger på topp eller bunn i denne kjeden. Dette er en kontinuerlig prosess, generelt for mennesker og samfunn, og er en viktig del av alt kunstnerisk arbeid. Man forholder seg kritisk til egen historie for å trekke lærdom av den og bevisst endre handlingsmønsteret for fremtiden. Man blir nødt til å ta oppgjør med det man har arbeidet med, og eventuelt ta avstand fra det, fordi det bygger på feil premisser.

Likevel ser jeg generelt en slik omdreining av tanke og praksis mer som en videreføring av det som var tidligere enn som egentlige brudd. Slik mister ikke det gamle sin verdi, men er heller en forutsetning for det nye. Det nye er ikke nødvendigvis en avvisning av det gamle, men en overskridelse til ny forståelse av hvordan ting henger sammen som *inkluderer* det gamle.

Grunnleggende forutsetninger:

### I. Verden har en retning

Verden, dvs. totaliteten av alt som eksisterer, har en retning, utvikler seg. Livets evolusjon eksemplifiserer dette, utviklingen fra de enkleste former for liv, til mer og mer komplekse organismer, med stadig mer utviklede evner og større handlingsrom.

En slik utvikling foregår også i kulturen. Denne utviklingen er ikke tilfeldig, men heller ikke et resultat av bevisst styring fra noe som ligger utenfor verden. Utviklingen er en egenskap ved verden selv, en slags naturlov, en tiltrekning mot større grad av forståelse og mening, mot den opprinnelige opprinnelige "naturtilstand" som er opphav til alt.

### II. Ansvar

At mennesket har selvbevissthet betyr at det kan vurdere sine handlinger og velge noe framfor noe annet. Mennesket har på grunn av sin selvbevissthet og utfra at verden har en retning et ansvar for å forholde seg bevisst til verden, og handle på en slik måte at man selv, samfunnet, verden, beveger seg i det man oppfatter som en positiv retning.

### III. Positiv utvikling

Samfunn kan organiseres på forskjellige måter. Noen alternativer er bedre enn andre. Alt er ikke like bra. Det er ikke en selvfølge at utviklingen går i positiv retning, selv om dette er en generell tendens. Derfor har ethvert menneske som er bevisst sin mulighet til positiv påvirkning, "plikt" til å fremme det positive. Dette er ikke en plikt i vanlig forstand, men bygger på forståelsen av verden som helhet og felleskap som hvert menneske er en del av.

Vi må av den grunn forsøke å bidra til totalitetens utvikling, slik det er naturlig å ville ta vare på seg selv og sine nærmeste.

Hva som menes med positiv utvikling og hva som best kan fremme denne vil det være ulike oppfatninger om og kan diskuteres. Men til grunn for diskusjonen må det ligge noen grunnleggende holdninger som komplementerer hverandre og utgjør en helhet:

- 1) En dypfølt kjærlighetsholdning til verden som felleskap med samme utgangspunkt og mål.
- 2) Ønsket om å fremme størst mulig positiv utvikling i verden totalt sett, og vilje til å følge det man oppfatter å fremme denne utviklingen.
- 3) Prinsippet om handlingers allmenngjøring, som i Kants *kategoriske imperativ*.<sup>1</sup>
- 4) Størst mulig utnyttelse av ens personlige potensial, utfra evner og motivasjoner. (Fordi man har mulighet til å utrette mest om man handler og arbeider i tråd med sine personlige motivasjoner og evner, er det ingen automatisk motsetning mellom personlig utvikling og solidaritet med resten av verden.)

---

<sup>1</sup> "Handle bare etter den maksimen, som du samtidig vil at skal bli en allmenn lov".  
Kilde: *Filosofileksikon*, Zafari forlag 1996

## Del I

### Bakgrunn/Kunstakademiet

Oppsummering av erfaringer og tanker fra studiet ved Kunstakademiet i Oslo 2003-2008.

#### 1 Bachelor 2003-2006:

Da jeg begynte på Kunstakademiet i 2003, hadde jeg det siste året studert kunsthistorie grunnfag i Stavanger. Før det hadde jeg blant annet gått ett år på Strykejernet kunsthøgskole i Oslo og ett år på kunstlinje på Fana folkehøgskole utenfor Bergen. Min tilnærming til kunst hadde, inntil jeg begynte på Kunstakademiet, vært lystbetont og ubekymret eksperimentell. Etter å ha kommet gjennom nåløyet, følte jeg et press jeg ikke var vant til.

#### Hva nå?

Jeg fikk samme høst muligheten til å være med på en utstilling, *What Is This?*, i studentgalleriet 21:25, sammen med tre andre førsteårsstudenter. Erfaringen var ambivalent. Det kjentes bra å få kommet i gang og vise noe såpass tidlig. Jeg laget veggmaleriet *Hva nå?*, et slags negativ av et abstrakt ekspressivt maleri, som om lerretet var tatt bort og bare spor fra prosessen kunne ses. En fargeeksplosjon på veggen som rammet inn et tomt, hvitt rektangel. Senere, mot slutten av studiet, har jeg sett dette arbeidet som begynnelsen til et uttrykk og tema som jeg mer bevisst definerer min kunstpraksis innenfor nå.



*Hva nå?*  
Galleri 21:25,  
Oslo 2003

Som nye studenter gikk vi offensivt ut, men mottakelsen opplevdes ganske negativ. Den ga følelsen av at man ikke skulle stikke seg for mye fram, og heller være forsiktig og dempet enn freidig i uttrykk og ambisjon. Mens jeg tidligere hadde blitt møtt mer med nysgjerrighet, åpenhet og respekt i

kunstsammenheng, og hadde selvtillit og tro på egne evner, opplevde jeg nå en kritisk holdning som gjorde meg usikker.

Jeg strevde lenge med å finne noe som jeg ville jobbe med. Jeg hadde jobbet lite med praktisk kunstarbeid året før jeg begynte på Kunstakademiet, og følte det vanskelig å komme inn i gode rutiner på skolen. Jeg hadde stor tro på kunst som viktig person- og samfunnsutviklende faktor. Dette var noe av grunnen til at jeg ville jobbe med kunst. Men det var uklart for meg *hva* jeg skulle jobbe med og *hvordan*. Jeg var ikke knyttet til noen bestemt teknikk eller medium. Jeg visste ikke hva slags uttrykk jeg ville fremme, eller hva innholdet skulle være. Jeg interesserte meg for metafysikk og åndelighet, og muligheten kunst hadde til å stimulere til tenkning og opplevelse på disse felt. Men det tok tid før det ble klart for meg hvordan jeg kunne jobbe med dette.

Første året på Kunstakademiet husker jeg som preget av et forsøk på å oppfylle forventningen om å prestere, å rettferdiggjøre min tilstedeværelse på skolen. Jeg tror ikke reelt sett det var så mye forventning. Dette var vel mer min egen projeksjon på omgivelsene. Siden jeg ikke hadde fått noen begrunnelse for hvorfor jeg var blant de få som var kommet inn på skolen, følte jeg



det som om jeg hadde vunnet et lottospill, at det var tilfeldig at jeg var der jeg var. Jeg følte meg som en person som hadde klart å lure juryen, og kommet seg inn på falskt grunnlag, en lurendreier. Jeg lette desperat etter noe meningsfullt å jobbe med. Jeg eksperimenterte med mye forskjellig, uten noe særlig ro eller tilfredsstillelse.

## Nær og fjern

Våren 2004 hadde jeg soloutstillingen *Nær og fjern* i Galleri 21:25, der jeg hadde et samarbeid med 15 barn i en barnehage. Utstillingens idé var preget av min opplevelse av å være utsatt for informasjonsflom, generelt i samfunnet og på skolen. Barna og deres åpne og naive framferd, og direkte nærhet, deres selvfølgelige tro på egen viktighet og verdi i sine omgivelser, ble stilt overfor mediasamfunnets massive vegg av inntrykk. Jeg ville blant annet stille spørsmål om menneskets mulighet for personlig frihet og positiv vekst under disse forhold.<sup>2</sup> Prosessen fram mot utstillingen var preget av positive møter og erfaringer med barna.



*Nær og fjern*  
Galleri 21:25,  
Oslo 2004

Under gjennomgangen av utstillingen fikk jeg følelsen av at min tilnærming til temaet og kunsten ble oppfattet å være naiv, og at temaet i seg selv var for idealistisk rettet. Jeg stod igjen med et inntrykk av at gode intensjoner er problematisk som motivasjon i kunstarbeid, at man heller bør ha en avmålt, kynisk og ironiserende holdning.

Det var nok mye som var problematisk med denne utstillingen. Mye av kritikken var ganske sikkert berettiget. Likevel, jeg mener at de felles gjennomgangene med studenter og lærer ofte tok av i en uheldig og lite konstruktiv retning. Det hvilte en nervøs spenning over diskusjonen, der det ikke først og fremst ble et felles mål å gi hverandre konstruktiv kritikk for å løfte hverandre opp, men en kamp mellom egoer for å markere seg. Dette fører lett til negative følelser som kan virke hemmende for kunstnerisk utvikling.

Opplevelsene jeg hadde av konkurranse og posisjonering var nok med på å forme meg slik at jeg etterhvert trakk meg mer inn i meg selv i skolesammenheng, og mistet mye av den åpne holdningen jeg hadde da jeg begynte på akademiet. Å befinne seg på skolen utviklet seg etter hvert til å bli en tung og energikrevende opplevelse, preget av usikkerhet og plagsom selvbebreidelse. Om dette på ett plan har virket hemmende på mengden av aktivitet og kunstnerisk utfoldelse, har det kanskje også gitt meg en erfaring jeg kan benytte meg av. Det kan ha formet meg i retning av større vårhet i tanke og uttrykk, noe jeg nå ser på som en viktig basis for mitt arbeid.

Jeg var uten fotfeste innen kunsten, og visste ikke hvor jeg skulle lete for å finne det. Jeg strevde med å integrere verdensanskuelse og kunstarbeid. Jeg oppfattet kunstverdenen og samfunnet, postmodernismen, å være preget av en materialistisk, relativistisk og kynisk holdning; at det ikke finnes noe absolutt, at verden, livet ikke har noen mening, retning eller mål. Det syntes å være en allmenn oppfatning at kunst heller ikke spiller noen viktig rolle i

---

<sup>2</sup> Mer om dette: *Informasjon og stillhet* s. 24

verden, at den ikke kan bidra til positiv samfunnsutvikling eller tilføre mening i tilværelsen. Jeg opplevde at mitt syn på verden og kunsten stod i motsetning til dette, og jeg forsøkte å finne en posisjon hvor fra jeg kunne kritisere det bestående og foreslå alternativer.

En personlig erfaringsbasert åndelighet var, slik jeg så det, det som på ny kunne gi verden et meningsfullt grunnlag, etter religionenes og ideologienes død. Jeg oppfattet derfor det åndelige å være fundamentalt som tema for mitt arbeid med kunst. Men jeg visste ikke hvordan jeg skulle uttrykke det. Et problem med å jobbe med det åndelige, er at man lett kan få et new age-stempel på seg, falle i kitschbåsen og ikke bli tatt seriøst. For å kunne kommunisere er det nødvendig å jobbe utfra sin samtid og dens kunstsyn. Det er noen regler der, beroende på historie og generell mental tilstand, som ikke lar seg omrokkere uten videre. Alt er ikke mulig til en hver tid. På et vis er det kun gjennom å følge reglene for et gitt system at man eventuelt kan overskride det samme systemet.<sup>3</sup>

## Kellokoski

Sommeren 2004 deltok jeg på Baltic Sculpture Days, i Kellokoski, Finland. Hvert år arrangeres denne skulpturfestivalen, der studenter fra kunstakademier i de baltiske landene pluss Norge bor og arbeider i Kellokoski, et lite tettsted i landlige omgivelser ca. 40 minutters kjøring fra Helsinki. Det fungerer slik at hver av studentene jobber med en skulptur de ti dagene oppholdet varer, og finner seg et sted der resultatet blir plassert ut.

Da jeg kom dit hadde jeg ingen klare planer for hva jeg ville gjøre. Jeg brukte derfor en del tid på å se på området for å komme fram til en idé. Etter hvert følte det problematisk å skulle lage noe og plassere det på dette området som allerede var overfylt av kunstobjekter. Det syntes så slitsomt, alle disse tingene som hadde plaketter med tittel og navn på kunstner, ladet med ambisjon og intensjon, krav om analyse og tolkning. Problemet syntes relevant og lett overførbart til samfunnet generelt, der mengden informasjon som hvert menneske møter i hverdagen er en kilde til stress og fremmedgjøring. Jeg stilte meg selv spørsmålene: Hvordan kan kunst bidra med noe i en situasjon preget av så mye informasjon at den er plagsom? Vil ikke kunst i en slik situasjon bare tilføre mer til et beger som allerede flyter over, og da bli usynlig, eller verre; bli en del av og øke problemet?<sup>4</sup>

I Kellokoski ble løsningen på dette problemet å finne et rolig sted i skogen, der jeg bygget en plattform av trematerialer, opphøyet på ben og delvis holdt oppe av to trær. Plattformen hadde også en benk hvor man kunne sitte. Meningen var å lage et "miljø" hvor betrakteren i stedet for å stå utenfor verket og betrakte det som et selvstendig objekt, blir del av installasjonen og har den som utgangspunkt for å rette oppmerksomheten utover, mot verden. Prosessen med å bygge var konkret og håndfast arbeid. Resultatet ble på et vis estetisk vakkert, men mer på grunn av funksjonell tenkning og solid og enkel utforming, enn som resultat av bevisst fokus på estetikk. Den ble ikke tildelt en plakett med tittel og kunstner, men fikk stå slik den var, og være bare dette: et opphøyd sted å sitte og se på skogen. Absurd, fordi det ikke er noe spesielt å se utenom skogen. Men opphøyningen og fokuseringen skaper en forventning og nysgjerrighet overfor stedet. Når man sitter på benken må man spørre seg: Hva er dette? Hvorfor sitter man der? Hva ser man? Når det går opp for en at det kun er dette – å sitte her, å se på skogen – blir man vår situasjonen, omgivelsene og en selv, på en annen måte enn ellers. Dette er en av kunstens viktige bidrag til utvikling av individ og samfunn: å føre til små, eller store, forskyvninger i vår opplevelse og oppfatning av virkeligheten, som eventuelt videre kan føre til ringvirkninger.

---

<sup>3</sup> Mer om dette: *Samtidens regler* s. 26

<sup>4</sup> Mer om dette: *Informasjon og stillhet* s. 24

Å bygge plattformen ble også en måte å løsrive seg fra å være avhengig av kunstinstitusjonen for å opprettholde et kunstverks verdi. Trekonstruksjonen i skogen kan karakteriseres som et funksjonelt kunstverk. Det fungerer og opprettholdes av seg selv, på følgende vis:

Om en tilfeldig person går forbi på stien, får han øye på konstruksjonen, som er et fremmedelement og derfor vekker nysgjerrighet. Går han bort til den, ser han at det leder en gangbro opp på den. Konstruksjonen virker solid og han beveger seg opp på plataet. Han leser konstruksjonen som står på midten av gulvet som en benk. Han prøver den. Der sitter han: Hvorfor sitter jeg her? Hva er dette for noe? Er det noe spesielt jeg skal se? Her er det bare dette. Hva er dette? Det som det er? Her. Nå. Dette.



*Uten tittel (Kellokoski)*  
Baltic Sculpture Days,  
Kellokoski, Finland 2004

I ettertid ser jeg at jeg under opptaksprøven til Kunstakademiet laget noe som må kunne kalles en forløper til installasjonen i Kellokoski. Jeg bygget da en liten kvadratisk plattform med et gjerde, slik at det ble en kube, à la Sol LeWitt, opphøyd på ben. En liten trapp ledet opp, og på plattformen stod en trestubbe, som man kunne sitte på. Tanken var at man kunne sitte her, og fra

en opphøyd situasjon se ut på alle spillene som utspant seg, i kafeen i hagen og ellers på skoleområdet, sosiale og kunstneriske ”dramaer”, og på den materielle verden som sådan. Installasjonen fikk navnet *Maya*; illusjonen, verdensspillet, fra indisk mytologi og filosofi.

Det er interessant å se hvordan arbeider kommer igjen i nye former. Alt man eksperimenterer med og lager blir del av et kunstnerisk arkiv av erfaringer, tanker, følelser og tekniske innsikter. Etter hvert som arkivet vokser og bygges ut og det skapes flere og flere innbyrdes forbindelser, blir det til et bibliotek og en egen indre verden hos kunstneren med sine egne lovmessigheter og motiverende faktorer. Dette fungerer som basis, og er en maskin for videre kunstnerisk arbeid. Slik bygges et kunstnerskap oppover og utover. Om det utvikler seg i en enhetlig retning eller sprikende i flere retninger, vil det ses som en sammenheng der alle deler påvirker hverandre. Slik er de ulike kunstarbeidene gjensidig avhengige. De utfyller og understøtter hverandre.

## Ingenting og alt

Våren 2005 skulle jeg ha en ny utstilling i Galleri 21:25. Da utstillingsperioden nærmet seg hadde jeg mange planer og ideer, for installasjoner, tekniske innretninger, former, farger. Alt dette kjentes med ett meningsløst. Hvorfor skulle jeg gjøre disse tingene, lage alle disse objektene? Det føltes som om alt hang i løse lufta og ikke betydde noe lenger. Hvorfor i det hele tatt kunst? Hvorfor akkurat disse ideene? Hvorfor skulle de være akkurat slik og ikke ha en hvilken som helst annen form, eller et annet innhold? Hvordan kan man si at noe er bedre enn noe annet? For det er vel dette kunstneren sier, bestemmer at kunstverket skal være akkurat *slik*, velger noe framfor noe annet. Mye av problemet for meg i denne situasjonen lå nettopp i *valget*, og erkjennelsen av at om alt er tilfeldig og relativt, blir det også likegyldig.

Dette ble til en krise der jeg hadde to overordnede valg. Jeg kunne fortsette med det planlagte, akseptere at kunsten bygget på vilkårlighet og derfor var uten mening, fullføre løpet, fordi det var for kort tid igjen til å begynne med noe nytt. Men dermed ville jeg også undergrave egen person og integritet som kunstner. For om noe føles meningsløst og en likevel fortsetter med det, er det vel nettopp å akseptere at ens tilværelse og virke i verden dypest sett *er* uten mening, og at det ikke er noe man kan gjøre for å endre på dette. At en bare må komme seg gjennom det, og forsøke å unngå å dumme seg ut. Jeg oppfatter at dette er en utbredt holdning, at det er naivt å tro at det er noen mening i kunst og eksistens. Dette er et paradoks. Man sier at man ikke tror på det man gjør, at det ikke kan bety noe, men fortsetter likevel med det.

Det andre jeg kunne gjøre, var å ta problemet på alvor, tro at en løsning var mulig, og forsøke å finne den. Det ville være å holde fast på, eller i alle fall å være åpen for, at kunst og liv har mulighet for å inneholde mening. Jeg valgte dette, la bort planene jeg hadde, og startet på nytt.

Jeg hadde jobbet noe med prikker tidligere, innenfor silketrykk. Denne erfaringen, sammen med en prosess av reduksjon og forenkling, førte til det som ble løsningen: Å tegne prikker i tilfeldig mønster direkte på vegg med blyant. Prikken: Det enkleste tegn. Repetisjon: En enkel prosess utfoldet over et tidsspenn.

Det ble et viktig element at perioden jeg hadde til installering av utstillingen ble en bestemmende faktor for resultatet, slik at det ikke var nødvendig å skynde seg for å nå et bestemt mål. Dette var en reaksjon på kunstprosessen som et stressende, kontrollert og slitsomt prosjekt. Metoden jeg brukte var likevel ikke uten strev og ubehageligheter. Det var en prøvelse for tålmodigheten. Gjennom den minimale, monotone prosessen ble jeg konfrontert med kjedsomhet og tvil. Tvil på prosjektet, på eget arbeid, på muligheten for kunst til å formidle mening og muligheten for dypere mening i det hele tatt.

Jeg brukte tegning fordi jeg ville lage noe der alt var synlig og ingenting skjult. Ikke lag på lag, blandet sammen, som i maleriet, der det er umulig å følge utførelsen. Tegning har ikke så mange føringer knyttet til seg. Det ses ikke som et høytidelig medium, men tvert imot som et heller trivielt og direkte uttrykk. Det har en ærlig nøkternhet over seg. Jeg ville at alt skulle være åpent, ingen illusjon, kun prikker, at mediet var synlig og teknikken fullstendig transparent. Spørsmålet ble da om det likevel kunne få en større betydning enn bare dette. Altså: Er det mulig å formidle noe subtilt (ideer og mening) gjennom noe som har en grovere karakter (fysisk materie)?



*Ingenting og alt*  
Galleri 21:25,  
Oslo 2005

Prosesen ble også en performance, og prikkene spor av denne. Tegning har et aspekt av performance i seg, fordi utførelsen i stor grad er synlig i det ferdige produktet. *Ingenting og alt* nærmet seg performancemediet ytterligere ved at utførelsen og tiden som var til rådighet hadde forrang i forhold til det visuelle. Jeg ville forsøke å bruke den tiden jeg hadde, uten å

anstrenge meg for å nå et visuelt ideal. Jeg var ute etter en tilfeldighetsestetikk, som et uttrykk for natur, noe fritt og viltvoksende, uten krav, uten pretensjon. At utfører og publikum skulle konfronteres med tomheten, usikkerheten og angsten i møte med en eksistensiell bevissthet.

At dette *nå* er alt, og hvis det finnes noen mening, så må den også finnes her, som et hvilket som helst annet sted. Er verket bare dette, prikkene og veggen, materien? Eller noe mer? En hul og skarp lyd uten gjenlyd, fordi det ikke er noe å støte mot? Eller gjenlyd i form av ekko og resonans som gir et usynlig bilde av underliggende strukturer som bare kan enses?

Å dra til galleriet den dagen arbeidet skulle starte, var en spesiell opplevelse. Jeg hadde en følelse av pionérvirksomhet, av å drive med høyt spill, med risiko for totalt tap, men også for stor seier. Jeg var likevel rolig, tilfreds med å skulle gjøre noe som fortonte seg som avgjørende viktig, til forskjell fra tidligere trivialiteter.

Det var fantastisk å sette den første prikken på den hvite veggen. Fordi verden ofte føles overveldende komplisert, oversvømmet med intellektuell informasjon, var det en stor glede å få gjøre noe så enkelt. Som om det på det mest fundamentale nivå i psyken ble gjenetablert forbindelse og ro mellom splittede fragmenter. Tomheten var ikke lenger tom. Selv det som nærmet seg *ingenting* kjentes fylt med mening. Jeg hadde en følelse av nær og direkte virkelighet, av meningsfylt eksistens.

Metoden som var et resultat av rasjonell og systematisk tenkning, ble en kombinasjon av et ytre minimalt uttrykk og et indre eksistensielt drama. Likevel kunne jeg vende tilbake til en ro, når jeg ble bevisst de vanskelige tankene, og hvile i en følelse av meningsfullhet, fordi det på ett plan ikke var mitt ansvar hvordan det ble seende ut til slutt. Jeg hadde satt rammene, men forsøkte så å holde eget ego og vilje på avstand. Slik kunne tilfældighetene gjøre arbeidet. Kunstverket ble slik ikke bare resultatet av et snevert menneskeego på planeten Jorden, men resultatet av de samme lovene som ligger bak skapelsen av universet. Prosessens egne vilkår ville bestemme resultatet. Jeg skulle arbeide innenfor tiden som var til rådighet og det ville være ferdig når denne perioden var over, uavhengig om jeg var fornøyd med hvordan det så ut eller ikke. Det ble en undersøkelse av tid, liv, kunst og mening. Det kjentes som et vendepunkt for meg, og et fundament for videre kunstnerisk arbeid.

Løsningen på problemet med vilkårlighet og meningsløshet, som jeg hadde kjent på fra begynnelsen av Kunstakademiet, hadde med *Ingenting og alt* vært å konfrontere disse størrelsene. Tegning og prosess ble en eksistensiell praksis, en øvelse i fortettet bevissthet. Det var å satse alt på ett kort, et eksperiment som i ytterste forstand skulle vise om noe i det hele tatt finnes, eller om det var mulig å si noe om det som eventuelt finnes, om verden.

Jeg vet ikke om jeg lyktes med formidling av tankene jeg hadde om *Ingenting og alt*, men det var for meg en opplevelse av å ha funnet noe holdbart, en plattform som jeg kunne bygge videre utfra. Som René Descartes' "*Cogito ergo sum*" ("jeg tenker, altså er jeg"). Samtidig var tegneprosessen en måte å arbeide på, som gjorde at verket nærmet seg en zenbuddhistisk øvelse og innstilling til verden. Altså synes det å være en syntese mellom en "vestlig" analytisk-intellektuell mentalitet med fokus på det ytre materielle, og en "østlig" intuitiv og kontemplerende indre praksis.

Det var tilfredsstillende å gjøre prosjektet. Jeg følte at jeg ikke kunne gjort noe annet på det tidspunktet. Etter at rammene var satt, var ikke den videre gangen opp til meg. Derfor var jeg heller ikke så bekymret for mottakelsen. Jeg var derimot oppglødd over å ha funnet noe som jeg opplevde som nytt og spennende.

Ved gjennomgang av utstillingen på skolen virket studentene generelt nysgjerrige og interesserte. Etter hvert kom det fram større motstand i diskusjonen og en mer negativ innstilling. Det er mulig noe av årsaken til dette var at jeg kan ha virket eplekjekk og pretensios i min tilfredse og ambisiøse utlegning. Jeg har forståelse for at dette kan være irriterende. Hva kritikken gikk ut på, kan jeg ikke huske. Den gjorde ikke spesielt inntrykk, og følte ikke relevant. Slik jeg så det, var det bare min oppgave å forsøke å forklare og videreformidle den erfaringen jeg hadde fått gjennom arbeidet. Prikkene på veggen stod for

meg som en logisk utledet nødvendighet. Arbeidet hvilte på et stødig fundament. Jeg lot meg derfor ikke affisere av skeptisk kritikk, og følte meg på offensiven i diskusjonen. Etter gjennomgangen var jeg, såvidt jeg kan huske, framdeles fornøyd. Jeg var kanskje litt irritert over at jeg ikke i større grad hadde klart å overbevise om prosjektets radikalitet og viktighet.



*Ingenting og alt*  
Galleri 21:25,  
Oslo 2005

Før *Ingenting og alt* hadde jeg hatt en holdning om at kunsten måtte komme betrakteren i møte. Jeg mente at kunstneren måtte jobbe for at kunsten skulle snakke til flest mulig. Etter *Ingenting og alt* forandret denne holdningen seg endel. Jeg trodde fremdeles på kunstens viktighet for samfunn og individ, at kunst kan føre til positiv forandring, men oppfattet mer at kunstneren må jobbe med et lengre perspektiv for øyet enn

bare her og nå.

Kunst er avhengig av å ha et publikum. Men et kunstverk eller et kunstnerskap som ikke legges merke til, som overses i sin samtid, er ikke nødvendigvis mislykket. Kunstnerens idé kan på en eller annen måte være i utakt med sin tid. Dens uttrykk og de forestillinger den representerer kan være uvant og vanskelig forståelig for et større publikum. Men om man klarer å oppleve et kunstverk, beror i stor grad på om man tillater seg en åpenhet overfor det, at man stoler på det. Jeg så det derfor mer og mer som nødvendig at kunstneren *insisterer* på sitt kunstverk, over tid. Kunstneren må selvfølgelig vurdere sitt eget arbeid, og kontinuerlig forsøke å utvikle seg. Men et viktig virkemiddel som kunstneren har i tillegg til det fysiske verket selv, og det konseptuelle og kontekstuelle tilknyttet den fysiske konstruksjonen, er å *insistere* på kunstverkets gyldighet. Dersom kunstneren er forut for det dominerende, kan kunstverket som tidligere ble oversett, senere komme fram i lyset og få en betydning. Kunstverk som tidligere ikke har fått oppmerksomhet, kan slik få betydning utfra et senere etablert kunstnerskap.

Jeg forstod nå mer hva jeg ville jobbe med, og fikk en større ro i arbeidet. Jeg fortsatte med å tegne prikker, men brukte også andre medier. Prikkene ble et nullpunkt, et grunnlag. Ettersom jeg gjennom prikkene hadde kontakt med dette nullpunktet, denne tomheten, følte det også lettere å gjøre andre ting, som dataanimasjon, foto, performance. Det kjentes som at jeg hadde kommet til bunns på et område. Dette hadde skjedd gjennom å konfrontere problematikken rundt mening og tilfeldighet, og akseptere vilkårlighet, se den mer som en ressurs enn et problem. Jeg kunne derfor også føle meg friere på andre felt.

Jeg opplevde likevel mange vanskeligheter i arbeidet med kunst fram mot slutten av bachelorstudiet. Jeg hadde tenkt at det naturlig og logisk ville utledes en videre vei framover. Det viste seg derimot at det var lettere tenkt enn gjort å ha som hovedgeskjeft å lage prikker. Det ble for slitsomt. Det ble vanskelig å opprettholde inspirasjon og energi i arbeidet over tid med den monotone metoden. Jeg følte meg mer og mer statisk stillestående.

Det var også noen bedre perioder i dette tidsrommet. Jeg gjennomførte et par utstillinger, i studentgalleriet i Trondheim, Galleri Blunk, og avgangsutstillingen i Stenersenmuseet våren 2006. Jeg viste også noen performancer på Spasibar, Kunstakademiet i Oslo.

## Ti minutter

Jeg var høsten 2005 med på å organisere et uhyøytidelig performancearrangement på Spasibar, kafeen på Kunstakademiet. Jeg skulle da også vise en performance selv, men var usikker på hva. Jeg hadde ikke jobbet spesifikt med performancemediet tidligere.



*Uten tittel (10 min)*  
Spasibar, Oslo 2005  
(Stillbilde fra videodokumentasjon)

Jeg brukte en tilnæringsmetode lignende det jeg gjorde før *Ingenting og alt*. Jeg forkastet tidligere idéer, og prøvde å finne noe grunnleggende for situasjonen. Resultatet ble å utforske mediet performance gjennom performance. I dette tilfellet betydde det å undersøke situasjonen, dvs. scenen, meg selv som utøver, og forholdet til publikum, gjennom tid, bevegelse,

stillstand, stillhet. Jeg hadde som utgangspunkt å oppholde meg på scenen, og ikke gjøre noe spesielt: sitte, stå, bevege meg rolig, se på publikum, være bevisst tanker og følelser, kjenne på egen anspenning, forsøke å løse opp og slappe av i situasjonen, samt observere spenningen som oppstår i gruppen av mennesker som venter i uvisshet under vedvarende stillhet, holde denne spenningen i ti minutter.

Det var interessant, dette havet av tid som oppstår når man er intenst tilstede på denne måten, denne evigheten av skremmende stillhet og bevissthet, en enorm avgrunn og et enormt potensiale for valg, handling, mening. Jeg vet ikke hvordan performansen ble oppfattet av andre. Det var stille i ti minutter. Så gikk jeg ut av rommet. Det var stille noen øyeblikk, før folk klappet.



*Dette (Her er vi. Faktisk.)*  
Galleri Blunk,  
Trondheim 2006

### *Dette*

I Galleri Blunk i Trondheim som drives av studenter, hadde jeg februar 2006 utstillingen *Dette (Her er vi. Faktisk.)* Den bestod av tegning på vegg (prikker), dataanimasjon på skjerm og en gulvinstallasjon med støv som hovedelement.

Jeg valgte her å bruke et hjørne som sentrum i prikkeformasjonen, slik at prikkene spredte seg utover de to veggene som stod vinkelrett på hverandre. Det var første gang jeg viste dataanimasjon offentlig. Det var en forløper til senere arbeider, virtuelle partikler og objekter i et svart (verdens)rom, et solsystems skapelse og kollaps. Det mest interessante som skjedde i forbindelse med utstillingen var det siste arbeidet, gulvinstallasjonen, som ble til der og da. Det lille

gallerirommet var skittent og støvete. Jeg måtte koste gulvet før jeg kunne begynne å installere mine ting, og bestemte meg for å gjøre noe med materialet, rester etter forrige utstillings besøkere. Resultatet ble en glassplate med svart underlag hvor jeg spredte rusket, et verdensrom med støv og planeter. Som følge av det stedsspesifikke materialet, ble arbeidet en selvrefleksiv kommentar til kunstutstillingen som fenomen.

## Bachelorutstilling 2006

Til avgangsutstillingen på bachelorstudiet, Stenersenmuseet 2006, jobbet jeg videre med dataanimasjonen jeg hadde på utstillingen i Trondheim. Denne gangen viste jeg den som videoloop projisert på vegg, med tittelen *Verden*. Et solsystem/univers skapes og møter sin undergang i stillhet. Mellom disse ytterpunktene ser man steinobjekter som roterer rundt sin egen akse, går i baner rundt hverandre, og rundt sola, som bestemmer deres skjebne. Igjen og igjen skjer denne sirkelen. Steinobjektene blir som metaforer for mennesker og samfunn, arbeidet en undersøkelse om muligheten for kjærlighet og mening i en materiell verden.

Samtidig laget jeg prikker på en annen vegg, med tittelen *Mellom noe og ingenting*. Dette ble en motpol til den visuelt sterke dataanimasjonen.



*Verden*, stillbilder fra dataanimasjon, Stenersenmuseet, Oslo 2006



*Hage (Botanischer Garten, Berlin)*  
Stenersenmuseet,  
Oslo 2006

Et uavhengig fotografi ble i tillegg vist i en annen del av museet, *Hage (Botanischer Garten, Berlin)*, som viser et eldre par i et frodig, men kunstig miljø. Det er som en allegori over menneskets tilbakevending til naturen, til Edens hage, etter lenge å ha vært utenfor. De møter en systematisert og avmystifisert verden. Foran paret ligger en brun vanddam,

som en livets opprinnelige ursuppe. På tross av all kunnskap og systematikk er ingenting her egentlig forklart eller forstått. Vi er tilbake til null.



## 2 Masterstudiet 2006-2008

Masterstudiet var vel mer eller mindre en fortsettelse av bachelorstudiet. Som alltid går tiden veldig fort. Det første semesteret var preget av at jeg hadde en utstilling i Kunstforeningen i Stavanger, *Noe*. Neste høst, 2007, ble jeg invitert til å være med på en gruppeutstilling, *Against The Modern World*. Etter dette har jeg jobbet framover mot avgangsutstillingen samt med denne teksten. Jeg har også deltatt i en utstilling i Baku, Aserbajdsjan, der jeg stilte ut lignende arbeider som vist i andre utstillinger i denne perioden.

### Noe

I utstillingen *Noe* i Stavanger Kunstforening høsten 2006 viste jeg prikker på papir, fem ark à 1,5x2 m. På gulvet hadde jeg en videreutviklet versjon av støvinstallasjonen fra utstillingen i Trondheim. Jeg samlet inn støv fra gulvet med hendene og drysset det over en svart plexiglassplate i midten av rommet. Dataanimasjonen *Verden* fra bachelorutstillingen ble vist i det andre utstillingsrommet jeg hadde til rådighet.



*Noe*  
*Støv*  
Stavanger Kunstforening 2006



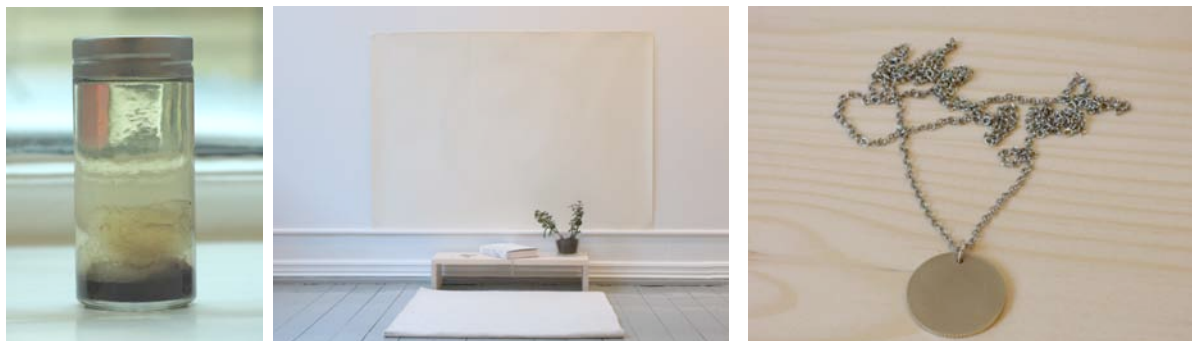
Jeg var fornøyd med å få stilt ut i de store klassiske rommene, med stor takhøyde, mye luft, tomrom. Dataanimasjonen kom mer til sin rett. Støvinstallasjonen ble tatt lenger ut i sin konsekvens enn tidligere, ble mer følsom, og idéen tydeligere. I Galleri Blunk i 2006 var støv og skitt en godt synlig masse. Jeg brukte kost og feiebrett for å samle den sammen, og den var godt synlig der den ble lagt på glassplata. I Stavanger Kunstforening var støvet noe som på forhånd var usynlig i rommet. Jeg brukte hendene til å samle sammen noe av dette interessante materialet, som er en blanding av døde hudceller, avslitte partikler fra stein og andre materialer, rester fra meteoriter som er brent

opp i atmosfæren, plantepollen m.m. Det var ikke den store mengden. Det ble liggende på den svarte blanke flaten som et utydelig og svakt stjerneteppe, mer i tråd med min opprinnelige intensjon.

Det var interessant å jobbe med prikker på papir i fem arbeider, og vise disse sammen. En ny dimensjon kommer inn, en ekstra insistering på prikkenes gyldighet og verdi, når man repeterer dem i flere lignende arbeider. Har man sett ett av disse, så har man sett alle, kan man si. Men ingen av dem har like formasjoner. De er totalt forskjellige med hensyn til prikkenes plassering. Det ligger et rikt potensial i en serie verk som har denne karakteren. Man kan se på dem i det uendelige, gå fra bilde til bilde, og aldri komme til bunns i dem. De blir større enn sin fysiske og sanselige gestalt. De representerer på et vis noe som er større enn virkeligheten. På tross av sin enkelhet, eller nettopp på grunn av denne, får de en bunnløs og ugjenomtrentelig mystisk karakter.

## Against the Modern World

I kollektivutstillingen *Against the Modern World*, Galleri LNM høsten 2007 viser tittelen en kritisk holdning til det moderne. De ulike kunstarbeidene uttrykte en vid fortolkning av verden, en åpnere holdning til det ikke-materielle og åndelige, en alternativ verdensanskuelse som ligger på siden av det dominerende paradigmet.



*Nye begynnelse / Sted å sitte / Medaljong (Tabula rasa)*, Galleri LNM, Oslo 2007

Jeg viste arbeider i forskjellige teknikker, som sammen utgjorde en løst sammenbundet helhet. Ett arbeid bestod av 22 små forseglete glass som inneholdt vann og jord. Disse hadde blitt laget nesten ett år tidligere, og i de fleste glassene hadde ulike former for liv utviklet seg. Jeg tenkte på glassene som en slags alternative ursupper, ulike utgangspunkt for evolusjon, og kalte arbeidet for *Nye begynnelse*. Man kan stille spørsmål om hva slags verden det ville ført til om disse miljøene fikk fortsette å utvikle seg i milliarder av år. Tanken om å begynne helt på nytt er til tider fristende når man ser på det kaoset verden synes å være preget av. Man må samtidig være klar over hvor lang tid med utvikling og "utrettelig arbeid" fra naturens side, som har ført til at vi som mennesker kan leve våre liv på Jorden. Erkjennelsen av det vanvittige spennet fra de første levende organismene til oss gjør verden og vår tilstedeværelse i den til en fantastisk hendelse, tross alt.

Jeg viste også en installasjon med form som et alter, der det på et lite bord lå en medaljong, en bok og en plante. På veggen ovenfor alteret hang et papirark med en diffus sirkel av prikker. På gulvet foran alteret lå et teppe hvor man kunne sitte. Medaljongen laget jeg ved å pusse en tikronemynt slik at den ble blank på begge sider. Fremdeles hadde den tikroningens taggemønster rundt kanten, slik at det ville være mulig å kjenne den igjen som opprinnelig å ha vært en offisiell mynt. Boken på alteret var ganske tykk, som en roman eller bibel, med alle sidene hvite, uten tekst eller bilde. Jeg ønsket å lage et sted for meditasjon, der symboler og tekst var nullet ut. Et bilde på situasjonen etter religionenes fall. Også sett utfra en bevissthet om kapitalismens manglende evne til å fungere som et fundament for eksistensiell mening. Alt visket ut. Tomme flater. I dette vakuumet er dypere mening fortsatt mulig, eller har den rett og slett aldri eksistert?

Jeg ville ha med planten i installasjonen. Det følte riktig. Jeg likte elementet av noe personlig og skjørt som den la til. Den gjorde kunstverket "urent", kan man si, til noe vanskelig definerbart, mellom symbol og virkelighet. Dette er interessant fordi det utfordrer betrakteren til å bevege seg mellom disse to planene.

En jeg snakket med kom med en fin kommentar om at planten på tross av det meningsvakuum den befinner seg i fortsetter å vokse og utvikle seg. Den bryr seg ikke om "mening", så lenge den har sol, vann og næring. Er vi mennesker så desperat på let etter mening at vi går glipp av den? Eller er plantens tilfredshet bare uttrykk for den fundamentale forskjellen som finnes mellom de ulike formene for liv som menneske og plante utgjør?

Jeg satte veldig pris på å delta og stille ut sammen med andre som jobbet med beslektede problemstillinger. Mens jeg tidligere hadde følt meg alene i mitt åndelige perspektiv, kunne

jeg nå se meg som del av en retning i kunsten, som undersøker dette feltet og problematiserer grensene for det materielle verdensbildet. Dette er en tendens som synes å bli mer og mer tydelig i samtiden. Flere utstillinger har mystikk og åndelighet som klare referanser. Fra nittitallets nihilistisk-konseptuelle tilnærming til kunst og tilværelse, med kunstnere som Matias Faldbakken og Gardar Eide Einarson i spissen, synes det å være et stort sprang.

Jeg vil likevel si at jeg ikke er ensidig positiv til formen fokuset på åndelighet og mystikk antar. Den synes å bære preg av eskapisme og romantisering. Det åndelige som tema eller synsvinkel kommer som en reaksjon på nihilistisk materialisme, av behovet for mening, men det virker oftest som man ikke tror på det åndelige som noe reelt. Kunstneren viser det åndelige som en lengsel etter en eksistensiell mening man ikke tør stole på er mulig. Dette er antakelig fordi man ikke har kunnskap om det åndelige annet enn gjennom litterære kilder. *Virkelig* kunnskap om det åndelige er bare tilgjengelig gjennom en personlig åndelig praksis. Ved bare å lese om det åndelige får man abstrakt mental kunnskap, som ikke er mer enn uprøvde luftige hypoteser. Det åndelige framstår da uten kontakt med virkeligheten, en hul utopi. I verste fall blir det åndelige en stil, som slik viderefører den materialistisk-nihilistiske kynismen, deriblant en egosentrisk mystifisering av kunstneren.

## Klase

Det siste året har jeg arbeidet med noe som har sin opprinnelse i en tidligere idé. Den gikk ut på å vaske et eller flere utrullede garnnøster i vaskemaskin, slik at trådene blir filtret sammen til et tilfeldig mønster. I stedet for garn brukte jeg nå tekstiler med forskjellige farger, rev dem opp i remser og vasket dem. Resultatet blir en myk og fleksibel skulptur/installasjon som framstår som et slags tredimensjonalt abstrakt ekspressivt maleri. Det kan henge på vegg, ned fra taket, eller holdes oppe av en konstruksjon på gulvet.



*Klase*  
2008

Materialet og prosedyren for dette arbeidet er veldig konkret. Man får raskt et synlig, overbevisende resultat, som så kan utvides og økes så mye og lenge man vil. Man har noen muligheter til å styre resultatet, gjennom mengden remser man bruker og valg av farger, men mest preges skulpturen/installasjonen av den tilfeldige omsorteringen og sammenfiltreringen som skjer i vaskemaskinen. Man mister kontrollen, og verket konstruerer så å si seg selv.

Det er interessant at verket har en bevegelig, løs og myk karakter. Slik sett er det ikke noe som er opp eller ned, inni eller utenpå. De sammenfiltrete remsene kan snus, vendes, vrenses og formes som man vil. Dets utseende er foranderlig og lite konstant,

likevel har den en distinkt karakter. Siden remsene er løst sammenfiltret, kan man i prinsippet filtrere dem fra hverandre, som en knute som knyttes opp. På grunn av de løse bindingene mellom de ulike elementene som verket består av kan arbeidet ses som en refleksjon over forholdet mellom *del* og *helhet*, som språklige og filosofiske kategorier for organisering av verden.

For å kunne fungere i verden er det nødvendig for mennesket å foreta gruppering og kategorisering av objekter, ut fra det som anses som det mest hensiktsmessige nivå i den aktuelle situasjonen hvor man befinner seg. Man sier for eksempel ”det treet der” og ikke ”den samlingen der med greiner og blader stikkende ut fra en stamme” eller ”den samlingen der med karbon-, hydrogen- og oksygenatomer organisert i en oppadstående konstruksjon av polysakkarider”. Alt vi ser i den fysiske verden er bygget opp av deler, som igjen er bygget opp av mindre deler, som igjen... osv. Alt er både helhet og del, og kan følges både oppover og nedover i hierarkiet.

Tekstilarbeidet synes å ha blitt en løsning på problemet med monotoni og statiskhet som jeg har vært preget av, en nøkkel til mer spontanitet, glede og energi i arbeidet. Som jeg har vært inne på tidligere, har det å tegne prikker, den undersøkende og våre holdningen dette innebærer, ført til at jeg kan tillate meg å gjøre ting som ellers ville vært problematisk. Jeg kunne vanskelig ha gjort dette før *Ingenting og alt*. Gjennom denne typen arbeid bygget det seg også opp et behov for å gjøre noe som ikke trengte å være logisk og teoretisk begrunnet. Jeg måtte gjøre noe basert på enkel lyst, noe som kanskje til og med kunne være i konflikt med måten jeg ellers arbeidet på.

Etter at jeg begynte på Kunstakademiet hadde stort sett ikke lyst vært god nok grunn til å sette i gang med et prosjekt. Nå syntes det å være en mulighet, nettopp på grunn av kontakten med og bevisstheten om kunstens skjøre fundament. Mellom de to polaritetene som arbeidet med prikker og med tekstilremser utgjør, oppstår det et spenn som er interessant. På den ene siden, det kontrollerte, seriøse, logiske, idémessige, innadvendte. På den andre siden, det kaotiske, sanselige, materielle, entusiastiske, den naive utadvendte gleden. Kanskje er dette interessant å jobbe videre med i relasjon til diskusjonen rundt det *apolliniske* og *dionysiske* i vestlig kulturhistorie, som behandles hos en rekke viktige filosofer og forfattere, deriblant Nietzsche, i *Tragediens fødsel*.

## Masterutstilling 2008

Jeg jobbet opprinnelig med en ny idé tiltenkt avgangsutstillingen på masterstudiet, en installasjon bestående av projisert dataanimasjon på tre av fire vegger i et rom. Jeg ombestemte meg og kuttet ut disse planene, blant annet fordi jeg ble usikker på de ulike elementene installasjonen innebar og fordi tiden var kort. Arbeidet trengte mer tid for å modnes. Prosjektet ble kanskje også for konkret og fastlåst. Jeg bestemte meg derfor for å åpne opp prosessen igjen, og vise noe jeg har jobbet med tidligere.

Etter å ha vurdert forskjellige alternativer bestemte jeg meg for å repetere veggmaleriet *Hva nå?* fra opptaksprøven til bachelorstudiet og utstillingen i Galleri 21:25 i 2003. Som nevnt tidligere i teksten synes dette arbeidet å inneholde noe av essensen av erfaringene jeg har gjort på Kunstakademiet, de erkjennelser jeg sitter igjen med, som er mitt utgangspunkt for videre arbeid: Spennet mellom det kontemplative, minimale, informasjonsløse vakuumet på den ene siden, utgjort av det tomme, hvite rektangelet. På den andre siden; det utagerende, materielle, ekspressive, sanselige, utgjort av fargeeksplosjonen som rammer inn det tomme. De to elementene er avhengige av hverandre; det tomme av fargene for i det hele tatt å bli sett, og fargene av den stringente tomheten for ikke å forsvinne i sitt eget tilfeldige kaos.

Veggmaleriet er det første og det siste jeg gjør på Kunstakademiet. Det var også del av min inngangsbillett til kunststudiet. Dette reiser spørsmål om hva utvikling er i kunst, og om kunstutdanningens betydning og bidrag til utvikling. Er det slik at kunstutdanningen har lite eller ingenting å bidra med? Eller er det slik at veggmaleriet utført ved slutten av studiet er forskjellig og videreutviklet fra det som ble gjort i begynnelsen? Hva består i så fall denne forskjellen i, når de to arbeidenes visuelle uttrykk er tilnærmet identiske?

## Del II

### Temaer

#### To hovedproblemer

I tiden fram mot, under og etter utstillingen *Ingenting og alt* i 2005 formulerte jeg to hovedproblemer, for kunst generelt og min egen kunstproduksjon spesielt. Utstillingen ble både en prosess for å komme fram til disse problemstillingene, og en løsning på dem. Det ble en oppdagelse og undersøkelse av en uro jeg hadde kjent på lenge og som hadde gjort seg mer og mer gjeldende. Denne bevisstgjøringen ser jeg som et kunstnerisk gjennombrudd. De to problemstillingene, og løsningen på disse, som *Ingenting og alt* representerte, har siden utgjort et grunn tema for min innstilling til kunst, for hva jeg ønsker å jobbe med og hvordan.

#### Problem 1:

Hvordan kan man lage kunst som ikke bare er en reduksjon av virkeligheten, som innehar virkelighetens mystiske kvalitet, eventuelt rettfærdiggjør seg selv på noen annen måte?

Verden er fantastisk og interessant i seg selv. Alt som eksisterer er mystisk og interessant, fordi vi dypst sett ikke forstår hva noe er. Hvordan kan da en kunstner lage noe for så å kreve at arbeidet skal få oppmerksomhet? Det er som om han påberoper seg å overgå verden selv. Fordi kunst ikke har sin verdi i en praktisk funksjon, som andre ting, er den avhengig av bevisst oppmerksomhet, for å få status som kunst. Den betraktes som kunst, og får dermed en annen betydning enn om den ble betraktet som en "vanlig" ting. Men alle "vanlige" ting har en kvalitet ved seg som åpner for undring og kontemplering over virkeligheten. Denne kvaliteten mangler oftest i kunst. Kunsten blir da en reduksjon av virkeligheten, et bilde i et bilde. Kunstens meningsbærende intensjonalitet synes å utelukke virkelighetens mystikk, og omvendt.

#### Problem 2:

Hvordan kan man arbeide med og rettfærdiggjøre kunst samtidig som man konfronterer problemet med at verden i materialistisk forstand må ses som grunnleggende meningsløs? Kan mening i egentlig forstand (absolutt, eksistensiell) likevel være mulig? Hvordan kan undersøkelsen av dette feltet komme til syne i kunsten?

Den sekulære postmodernistiske verden er tømt for en grunnleggende mening. Det finnes ingen absolutter. Vi lever i verden, beveger oss i den og bruker materien. Vi får mer og mer kunnskap om verden, men verden er fortsatt uforståelig på et fundamentalt nivå. Vi vet ikke hva den dypst sett er. Det finnes ikke lenger én eksistensiell forklaring på verden. Der er uendelig mange forklaringer, eller ingen i det hele tatt: pluralisme eller nihilisme. Resultatet blir i begge tilfeller relativisme. Kunst som blir produsert med dette som utgangspunkt har ingen eksistensiell begrunnelse eller mening i egentlig forstand. Den blir kun en sjonglering med materialer, former og effekter. Den blir et spill innenfor (verdens-)spillet, underholdning, forsøk på å holde kjedsomheten borte fra livet. Det blir da likegyldig hva slags kunst man lager. Ingen grunner for å gjøre noe som helst. Alt like bra, eller like meningsløst. Dette synes å være situasjonen og grunnlaget for de vestlige samfunn<sup>5</sup>, og generelt for den globale samtidskunstscenen, som bygger på det vestlige.

---

<sup>5</sup> Det vestlige kan være et problematisk begrep å bruke, fordi det deler verden så kategorisk i to, og gjerne opphøyer den ene eller den andre delen. Kategoriene kan likevel være nyttige å bruke i sammenhenger der de er praktiske for å fremme et relevant poeng, og så lenge man er bevisst den unøyaktige innsnevring de representerer.

Når jeg nevner det vestlige mener jeg den geografiske del av verden som jeg kjenner og er en del av, og den mentalitet og det verdensbilde som preger denne. Det er selvfølgelig ikke riktig at *vest* og

## Metode:

Oppsummering av løsningen slik den kom fram gjennom arbeidet med *Ingenting og alt*.

### A) Forstadier:

- Konfrontasjon: Ta problemet på alvor.
- Analyse: Hva *er* problemet?
- Integrasjon: La problemet spilles ut, undersøkes og evt. løses, gjennom kunstarbeidet.

### B1) Løsning, problem 1:

- Framheve virkelighet framfor kunst, ved å synliggjøre kunsten som del av den overordnede kategorien *virkeligheten*, og ved å bruke kunsten til å peke på virkeligheten (kunsten som utsiktspunkt).
- La kunstarbeidet ha en ambivalens som gjør at det veksler mellom å oppfattes som kunstobjekt og *virkelig objekt* (i betydningen vanlig; triviell og mystisk): Enkelhet og tydelighet, prosessen synlig, hvert element avklart, ingen illusjon, ikke lagvis oppbygging der man ikke er bevisst de ulike lagene.
- Inkludere en bevissthet om utstillingsrommet, som del av utstillingen; rommet, flatene, tomheten. Kunstobjektene er virkelige gjenstander i et virkelig rom.

### B2) Løsning, problem 2:

- Redusere, forenkle og skjære bort mest mulig overflødig. Ta minst mulig for gitt, uten at kunstverket helt forsvinner. Hva er den mest grunnleggende måte å behandle det aktuelle problemet på?
- Anlegge en tvilende, undersøkende og åpen holdning til kunst og mening i prosessen.
- Forsøke å la tvilen speile seg i det ferdige resultatet, bl.a. ved å gjøre kunstverket *svakt*, dvs. at den er uten kraftige, overbevisende attributter som sterke farger og former, eller imponerende materialer. Hvis bruk av *sterke* virkemidler: underminér disse elementene med andre elementer som trekker det sterke i tvil.

Denne metoden er ikke noe som jeg til enhver tid vil bruke i arbeidet med kunst. Indirekte ligger den likevel til grunn for alt jeg har gjort, og kommer til å gjøre, etter *Ingenting og alt*. De to hovedproblemstillingene og løsningen på disse er fundamentet, som tiltrekker med sin gravitasjon, hvor jeg har fotfeste, hvor jeg kan ta sats og skyve fra i forskjellige retninger, gjøre krumspring, og alltid ha fast grunn å falle ned på.

## Innflytelse

Jeg har hatt vanskelig for å finne klare forbilder innen kunst. Det er først det siste året jeg har funnet det naturlig å studere kunstnere og tenkere bevisst og målrettet for å lære av deres arbeid. Kanskje kan det ha noe å gjøre med at jeg har fått en sterkere bevissthet om og sikkerhet på hva jeg selv jobber med. Tidligere har jeg sett det som en nødvendighet å fokusere innover på egne indre impulser og være uavhengig av direkte påvirkning fra kunstretninger, kunstnere, teoretikere, medstudenter etc. Jeg er selvfølgelig bevisst meg selv og mitt kunstsyn som et produkt av kunsthistorie og en rekke andre faktorer. Men jeg har for det meste følt mitt åndelige perspektiv på verden og kunsten som marginalisert og ikke tatt på

---

*øst* er totalt forskjellige og uforenlige. Det rasjonelle er ikke eksklusivt for vesten. Om jeg er kritisk til noe vestlig, mener jeg heller ikke nødvendigvis at situasjonen er bedre andre steder i verden. Selv om vesten for øyeblikket preges av en grunnleggende *mangel* på mening, representerer dens ideologi, materialismen, det mest utviklede verdensbildet mennesket har kommet fram til, fordi den nærmer seg en åndelig fundamental mening med utgangspunkt i konsekvent rasjonalitet, noe som ikke har skjedd i en slik stor skala tidligere i historien.

alvor. Dette har ført til en viss isolering og behov for beskyttelse mot omverdenen, og videre til en kanskje usunn, avvisende holdning til andre kilder enn egne erfaringer og tanker.

I prosessen med å skrive denne masterteksten har jeg hatt et økende behov for å undersøke andre kunstnere, tenkere og ideer som jeg har funnet resonerer med mine egne tanker. Det har på en måte vært frustrerende å måtte forsøke å flette inn dette mot slutten av studiet, men det har mest vært en gledelig oppdagelse av en ny, utvidet måte å arbeide på. At jeg har funnet kilder som kan hjelpe meg å forstå min egen posisjon og arbeid bedre, og komme videre, gjør også at jeg føler meg mindre marginalisert, frustrert og alene. Det er motiverende å se seg selv som del av en større bevegelse og en generell trend i samtiden, som har en historisk begrunnelse i fortiden og beveger seg inn i den ukjente framtiden.

Jeg ser det likevel som mest grunnleggende for en kunstner å ha en indre sikkerhet og integritet, at man blant annet ser seg selv å ha mulighet til å trekke interessante og viktige slutninger om verden uten nødvendigvis å hvile på andre. Dette må være basis; at man ser seg selv og ethvert menneske som viktige subjekter i verdenssammenheng, likestilt med alle andre i viktighet og verdi, og ikke ser seg nødt til å overlate til andre å bestemme hvordan verden skal oppfattes. Først med en slik jording kan man bruke referanser og kilder på en fruktbar måte, som integrert i ens virke.

Integraltenkningen er som jeg nevnte i innledningen et felt med flere tenkere som jeg føler tilknytning til og vil forsøke å bygge på, deriblant Ken Wilber. Dette er et spennende, nytt filosofisk område som anerkjenner materialismen som et vellykket prosjekt, men også ser dens tilkortkommende og forsøker å løse de problemer den innebærer, blant annet et meningsproblem. Integraltenkningen gir et nytt perspektiv på sammenhengen mellom individ, samfunn og univers, natur og kultur, konservatisme og liberalisme, materialisme og åndelighet. Mer om dette under *Et nytt paradigme* (s. 27).

*Can we not find a way to take the conservative strength (particularly its embrace of spirituality) and jettison its cultural tyranny? And can we not find a way to keep the liberal strength (of individual freedoms) and jettison the tyranny of the anti-soul?*

*In short, can we not find a spiritual liberalism? a spiritual humanism? an orientation that sets the rights of the individual in deeper spiritual contexts that do not deny those rights but ground them?*

*(...)[T]he gains of the liberal Enlightenment need to be firmly retained, but set in the context of a spirituality that profoundly defuse and answers the very accurate objections raised by Enlightenment [against spirit]. It will be a spirituality that rests on, not denies, the Enlightenment. It will be, in other words, a postliberal Spirit, which transcends and includes both liberalism and conservatism. An "integral spirituality", embracing the best of both and moving forward.<sup>6</sup>*

Ken Wilber

Et annet tankesystem som har hatt innflytelse på meg er Zen. Zen-buddhismen er mer en filosofi eller innstilling til verden enn en religion, en praktisk filosofi som søker å føre mennesker til en direkte konfrontasjon med virkeligheten. Forskjellige strategier benyttes for å "framprovosere" et nytt og undrende blikk på tilværelsen og våre omgivelser som vi ellers tar for gitt. En sentral tanke er at ting ikke er som de synes å være. Det er en dypere virkelighet ved selv de mest trivielle ting. Realisering av absolutt sannhet, opplysning, kan oppstå i en hvilken som helst situasjon, dersom man har den rette innstilling, som et parallelt spor til det rent profane. Opplysning går på et vis ut på å gjennomskue verdens overflate og se en dypere dimensjon ved alt. Man kan for eksempel ha en meditasjonsøvelse der man sitter stille over lang tid og stirrer ut i lufta eller inn i en vegg, for å rense sinnet og se verden klart. Det legges vekt på målrettet disiplinering og trening av kropp og sinn. Likevel er den endelige

---

<sup>6</sup> Ken Wilber: *The Eye of Spirit*, 2001, s. XX (*A Note to the Reader*)

opplysning noe som kan skje helt spontant og uventet, gjerne ved at aspiranten utsettes for en absurd handling eller et absurd språklig utsagn. Den erkjennelsen som da kan oppstå er gjerne av en slik natur at verden med ett ikke er hva den var, likevel er den nettopp bare det, men likevel ikke.

*Grenen er grønn, blomstene er røde.*  
Zen-ordtak

*Blomsten er ikke rød, grenen er ikke grønn heller.*  
Zen-ordtak

En kunstner som synes å ha tilknytning til en zen-filosofisk holdning er On Kawara, med blant annet sine *date paintings* og performative opptellinger av datoer. Maleriene av datoer peker på en spesifikk dag, den dagen det ble malt. I det man blir denne dagen i fortiden bevisst, representerer maleriet dens totalitet, dvs. universets tilstand, situasjonen på jorden, globale hendelser, personlige situasjoner etc., alt som *var* innen disse spesifikke 24 timene. Hver dag, og bevisstheten om tiden, blir en eksistensiell størrelse når man abstraherer den slik.

Andre kunstnere som ganske nylig er blitt betydningsfulle for meg er Agnes Martin, James Turrell og norske Thomas Pihl. Noe av det som er felles for disse kunstnerne er de subtile minimale uttrykkene som arbeidene deres representerer, henholdsvis gjennom maleri og tegning er basert på linjer og ruter hos Martin, lysinstallasjoner hos James Turrell og monokrome malerier hos Pihl. De synes alle å lage kunst som forsøker å minimere intellektets mulighet til inngripen og kritisk analyse, blant annet gjennom at betrakteren står overfor få distinkte holdepunkter å konsentrere oppmerksomheten om. Kunsten til de tre synes å være uforklarlige, ambivalente og diffuse objekter eller felt, uten forståelige poeng man kan gripe. De bygger på en subtil sanselig opplevelse som *virker* på betrakteren, og som betrakteren bare må la få virke uten å bryte for mye inn i prosessen med intellekt. Man tvinges til å oppgi kontrollen og hengi seg. Betrakteren har bare å gjøre å *være*. Være bevisst seg selv i situasjonen, iaktta hva som skjer, hvordan tanker og følelser påvirkes. Skjønnhet og det sublime er også noe som er sterkt tilstede hos de tre kunstnerne, noe som gjør at man som betrakter lettere kan falle til ro med verkenes uangripelighet.

*When I think of art I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not in the eye it is in the mind. In our minds there is awareness of perfection.*<sup>7</sup>  
Agnes Martin

Samfunnet preges av et ubalansert fokus på det ytre, på handling og nyttetenkning. Den kvaliteten i kunst som stimulerer til bevisst *væren*, som konfronterer betrakteren med hennes egen og verdens eksistens, som fremmer en kontemplativ modus, er det viktigste som kunst i vår tid kan bidra med. Ikke dermed sagt at andre tilnærminger til kunst er uviktige. Kunst som forsøker å stimulere til politisk og etisk refleksjon eller øke kunnskapsnivået innen forskjellige felt er også høyst viktig. Likevel, som sagt: Informasjon synes ikke å være en mangelvare, tvert imot. Det som er usynlig og i relativt liten grad tilstede i samfunnet er stillhet og kontakt med indre eksistensiell undring og ro, universell åndelighet. For hvert menneske er dette feltet også basis for all etisk og politisk refleksjon og handling. Sånn sett kan selv det mest abstrakte kunstuttrykk også være samfunnsengasjert.

---

<sup>7</sup> Agnes Martin: "Beauty Is the Mystery of Life", 1989. Kilde: *Agnes Martin*, Haskell, 1992



## Informasjon og stillhet

Den store mengden informasjon i vårt samfunn kan være problematisk, for menneskets psykiske velbefinnende, og som utgangssituasjon for produksjon av kunst. Noen bemerket i en samtale at det kanskje ikke er mengden informasjon som er problemet, men heller typen informasjon. Et godt poeng som må undersøkes nærmere.

En stor del av informasjonsstrømmen utgjøres av negativt ladede nyheter om forhold i verden som man har liten eller ingen mulighet til å påvirke. Man blir ikke akkurat i bedre humør av slikt. Om det meste av informasjonen i stedet var positiv og optimistisk, kan det virke fornuftig å anta at en stor mengde informasjon tvert i mot ville vært oppløftende. Informasjonens karakter og innhold må nødvendigvis bety noe for dens effekt på menneskets psyke, men jeg mener at også *mengden* informasjon spiller en rolle. Informasjonsutviklingen i det moderne samfunnet har vært eksplosjonsartet. Folks tilpasningsevne har ikke hatt mulighet til å holde tritt. Det slår meg at en generell apati og politisk passivitet i samfunnet kan være utslag av en forsvarsmekanisme i denne sammenhengen. For ikke å ta seg vann over hodet, må man bare åpne slusene og la det strømme forbi. Man distanserer seg fra informasjonen for å slippe å ta den fulle konsekvensen av den. Man orker for eksempel ikke å gå inn for å bare kjøpe mat og produkter som er fair trade-merket og økologisk, selv om man forstår at det ville vært en fordel for verden som helhet.

Litt tilbake i historien: Overgangen fra modernisme til postmodernisme synes å ha vært en bevegelse bort fra troen på at mennesket kan styre sitt eget liv og påvirke verdens utvikling. Etter andre verdenskrig var det en stor vilje til og ønske om å bygge opp samfunnets infrastruktur og øke den generelle materielle levestandarden. Den systemtro og materialistiskfokuserende tenkningen fikk på 60- og 70-tallet en motreaksjon som resulterte i venstrepolitisk radikalitet og alternativ, idealistisk tenkning og livsstil, med vekt på solidaritet, frihet og kjærlighet.

Man fikk i økende grad informasjon og levende bilder, gjennom TV, fra alle verdens kanter. Dette gjorde det lettere å oppleve urettferdighet, fattigdom og nød rundt om i verden som reell, og som utslag av uheldig politikk. Man så det som nødvendig å jobbe aktivt mot urett for å skape en bedre verden.

Det viste seg ikke å være så lett å forandre det bestående. Men meldingene om krig, fattigdom og ufrihet fortsatte å strømme på. I en slik situasjon er det kanskje naturlig å kapitulere og bli desillusjonert, fordi det er for slitsomt å fortsette å tro på en bedre verden.

Dette synes til en viss grad fortsatt å være situasjonen. Apatien beskytter mot ubehagelig sympati. Mediebildet blir da som fiksjon. Det som formidles angår oss ikke, fordi vi ikke har mulighet til å bidra til forandring. Om man tror på en bedre verden, og på hver enkelts mulighet til å bidra til positiv forandring, er man mer mottakelig for psykisk stress og tyngende ansvar, fordi vi daglig møter nyheter som synes å konstatere at det meste går nedover, og det er ingenting vi kan gjøre for å forhindre det.

Den store mengden ytre stimuli drar også i retning av fremmedgjørelse fra ens personlige indre. Det er lett å miste kontakten med egne følelser, tanker og dypere ønsker når man hele tiden blir holdt fast i en utoverrettet modus. Som kunstner er det lett å miste av syne idealistisk motivasjon, og la seg rive med i overfladisk "replikkunst" basert på kjapp og kul smartheit. Også mengden av kunst kan kjennes for mye. Kan i det hele tatt kunst bidra med noe positivt i en verden overfylt med informasjon og tegn som kontinuerlig må tolkes og fordøyes? Jeg mener ja. Men da må det tas hensyn til den problematiske situasjonen, og ikke bare skapes mer kunst som fungerer som brensel til bålet. Flere av mine arbeider nevnt i teksten, kanskje alle, relaterer seg til informasjonsproblemet. Noen av dem, kanskje de fleste, utgjør forslag til løsning.

Det er viktig at kunstnere, og mennesker generelt, forsøker å tilføre samfunnet informasjon og tanker man mener mangler, og jobber for å korrigere uheldige forhold. Men i vår tid er kanskje det viktigste kunsten kan bidra med evnen til å fungere som en slags antiinformasjon, at betrakteren i kunsten konfronteres med tomhet, et stillhetens vakuum, som virker rensende, beroligende og åpnende på sinnet. Susan Sontag kommer inn på noe av dette i essayet *The Aesthetics of Silence*, der hun gjør rede for kunstneriske strategier for å transcendere det materielle:

*Behind the appeals for silence lies the wish for a perceptual and cultural clean slate. And, in its most hortatory and ambitious version, the advocacy of silence expresses a mythic project of total liberation. What's envisaged is nothing less than the liberation of the artist from himself, of art from the particular art work, of art from history, of spirit from matter, of the mind from its perceptual and intellectual limitations.*<sup>8</sup>

Susan Sontag

En stillhetens kunst baserer seg mer på betrakterens indre og dypere dialog mellom en selv og verden enn på ytre stimuli. Et godt eksempel på slik kunst er Thomas Pihls *Prearticulations*-serie, monokrome malerier, med et transparent og subtilt ”tåkeuttrykk”. De har en enorm tiltrekkingskraft. Det er vanskelig å forlate dem med blikket når man først begynner å se. Kanskje fordi de tilbyr en visuell ro og tomhet som vi frarøves i en støyende hverdag.

Beslektet med informasjonsproblemet i vår tid er det veldige fokuset på underholdning. At alt skal gli glatt uten motstand, visuelle hull og dødtid tettes, slik at man slipper å møte refleksjonens anstrengelse. Dette har en fordummende effekt. Kunst kan og bør fungere som motvekt til overdrevet mye informasjon og underholdning. Ved å la mennesker møte seg selv og verden gjennom tvil og undring, kan den fremme eksistensiell forståelse, indre balanse og personlig vekst.

### Samtidens regler

En kunstner må ta hensyn til den tid han/hun lever i, og de regler som den dikterer for å kunne delta i den generelle samfunnsdebatt. Det holder ikke å ha meninger og ønske om og vilje til å fremme dem. Kunst kan her ikke sammenlignes med en tekst som framfører et budskap. Også i en tekst betyr den retoriske utformingen noe for innholdet, men hovedvekten er på informasjonen som skal bringes fram. Man kan i større grad enn med billedkunst legge godvilje til og se hva en tekst peker på, selv om man ikke liker utførelsen. Selv en dårlig tekst kan altså fungere, dersom den har et interessant innhold som det argumenteres for på en logisk måte. For billedkunst (fri kunst) er det annerledes. Her er innholdet underordnet formen, eller innhold er identisk med form. I alle tilfeller er form og innhold del av den samme pakken og kan ikke skilles. Man kan ikke sette formen til side og vurdere de idéer som kunstneren vil fremme uavhengig av framstillingsmåten. Det vil si; man kan gjøre det, men kunstverket mister da sin verdi som kunst, og innholdet man skiller ut mister sin betydning eller påvirkningsevne.

Et eksempel på en kunstner som i stor grad ikke tar hensyn til den tid han lever i er Vebjørn Sand. I den kunstepoken han synes å ønske seg tilbake, 15-1600-tallet, kunne han kanskje hatt mulighet for å bli sett på som en interessant kunstner, men ikke i 2008. Han mener mye, er entusiastisk på vegne av det han driver med, og ser ut til å ha en god dose idealisme i mye av det han gjør, men han faller gjennom og betraktes som amatør fordi han ikke er bevisst sin samtid. Odd Nerdrum synes å ha et lignende utgangspunkt for kunstarbeid som Sand, men har

---

<sup>8</sup> Susan Sontag: ”The Aesthetics of Silence”, *Styles of Radical Will* 1969

i større grad skjønt at han ikke *automatisk* kan male som de gamle mestere og få anerkjennelse for det. Maleriene vil bli vurdert ut fra at renessansen er en forbigått epoke med regler som ikke lenger gjelder. Nerdrum har vært bevisst dette og har i alle fall delvis klart å skape anerkjennelse for sin tilnærming til maleriet ved å modifisere sin innstilling og forsøke å argumentere ut fra samtiden.

Hva består så samtidens regler i? Jeg vet ikke om jeg foreløpig klarer å uttrykke dem klart, men kanskje kan jeg klare å skissere opp noe av deres innhold. Det handler blant annet om psykologi og om rådende verdensanskuelse. Slik det i middelalderen ville vært umulig for folk å forstå begrepet *readymade*, kan det også i dag være nye ideer som ikke blir forstått, men som i framtiden vil bli dagligdagse. Det er også slik at kunst fra en fortidig epoke vanskelig lar seg sette pris på om den betraktes med samme blikk som samtidskunsten. Da virker den utdatert, uten betydning, forbigått. Den kan likevel oppfattes å ha verdi ved at den ses ut fra den tid den ble laget. En barnetegning vil for en voksen person ses som produktet av en talentløs tegner dersom den måles ut fra den voksnes standard. Men sett fra barnets eget utviklingstrinn kan voksne sette stor pris på de enkle strekene. Ikke dermed sagt at den historiske kunsten nødvendigvis beveger seg mot stadig høyere utviklingstrinn, selv om jeg ikke vil utelukke en slik hierarkisk tenkning helt.

Hvilke regler har en kunstner å forholde seg til i vår tid? Det vil være summen av historiens ”anskaffelser”, et hav med uendelig mange dråper som vanskelig lar seg telle. Dette er en av kunstens interessante kvaliteter, som gjør den til noe mer enn en rasjonelt resonnert ytring. At kunstneren ikke har mulighet til å ha full klarhet i hva som ligger til grunn for hans arbeid er ikke en svakhet, men en styrke. Den gjør at kunst har mulighet til å trekke opp nye linjer og sammenhenger som man tidligere ikke har vært bevisst. Som i den biologiske evolusjon kan det gjennom eksperimentering oppstå mutasjoner som fører til ny kunnskap og nye muligheter.

En del av kunstutdanningen handler om å bli klar over de gjeldende regler. Disse reglene kan man enten akseptere, om man ikke ser noe problematisk ved dem, eller eventuelt forsøke å forandre på, men man må uansett forholde seg til dem. En slik regel, som jeg har nevnt tidligere, er at man ikke skal tro mye på det man gjør. Man skal ikke være særlig følelsesmessig engasjert i det man gjør, eller ha sterk oppfatning om at kunst er viktig. En slik tro hører en romantisk og naiv fortid til. Postmodernismens relativisme er her allmenngyldig. Mening finnes kun som individuell mental konstruksjon, og er ikke en kvalitet ved verden i seg selv.

Slik jeg ser det, har dette ført til at kunsten, som verden, i stor grad er blitt avmystifisert. Kunsten kan på et vis ikke lenger tillate seg å tenke stort og være visjonær. Å være kunstner handler om å velge å være dette like så greit som å gjøre noe annet. Man må bare gjøre *noe*, uten egentlig å ha noen dypere grunner for det, annet enn kanskje å bruke kunsten som en måte å eksponere og fremme sin egen person.<sup>9</sup>

En kunstner som synes å ta samtidens regler ut i sin fulle kyniske og meningstomme konsekvens, er Matias Faldbakken. Hans kunstnerskap er kanskje interessant som en synliggjøring av det meningsløse, men det forsøkes ikke å komme videre fra denne posisjonen, å finne en løsning. Det meningsløse aksepteres som uunngåelig og endelig, uten mulighet for forandring. Dette fører til en kunst som ikke vil noe, som bare er et symptom på samtiden, en kunst som kanskje heller opprettholder det bestående enn utfordrer det.

---

<sup>9</sup> Samtidig er økningen i antall mennesker som ønsker å bli kunstnere eller jobbe med kreative yrker et tegn på at flere har et mindre materialistisk syn på verden og ønsker et liv med mer personlig utfoldelse og utvikling enn et tradisjonelt yrke kan gi, på tross av mindre mulighet for materiell velstand.

Dagens situasjon er naturlig ut fra den generelle utviklingen i menneskers verdensoppfatning. Avmystifiseringen som skjer er et tap av tradisjonell sammenheng og mening. Men den kan også ses som en frigjøringsprosess, der man lar overtro og illusjoner ligge igjen i grøftkantene og går i retning av større sannhet. Det er lett å føle tapet av mening som tyngende, og ønske seg tilbake i tid til en mer ordnet og mindre fragmentert verden. En religiøs verden, eller enda lenger tilbake til en instinktiv naturtilstand. Det er ikke mulig å gå tilbake. Adam og Eva kan ikke komme tilbake til paradiset hage, etter at de har fått bevisstheten om seg selv og kunnskap om rett og galt. Mennesket er skilt fra den rene naturen, fordi det blant annet har mulighet til å velge. Det ville ikke vært noen progressiv løsning å søke mot mindre kunnskap og mulighet for vurdering og valg. Det ville heller ikke vært *mulig* å viske ut den innsikt som er oppnådd.

Den eneste veien å gå er framover, som betyr at mening på nytt må tilkjempes ut fra de nye kriteriene. Jeg ønsker å arbeide med dette, å forsøke å bidra med å legge et nytt fundament for å kunne erfare verden som meningsfull. Fordi ”regelen” er at verden ikke har noen mening, er det en utfordring å lage kunst som tar dette til etterretning og samtidig transcenderer dette, som forsøker å lokalisere og bryte gjennom til ukjente rom med nytt potensiale for mening.

### Et nytt paradigme

*Det åndelige* defineres på mange ulike måter. Det er vanlig å se på kunst og litteratur i seg selv, og kultur generelt, som åndelig. Jeg er ikke egentlig uenig i dette, men en slik definisjon av åndelighet går glipp av noe viktig, fordi den blander sammen så mange ulike kategorier. Materialismen forutsetter at det intellektuelle og mentale, menneskets bevissthet, er utslag av materielle forhold. Om man ser på livets historie fra det oppstod på planeten Jorden til vår tid, virker det også slik. Materien er grunnlaget for liv, i alle fall i fysisk form, slik vi kjenner det.

Men materien er ikke det siste reduksjonsnivået. Den konvensjonelle naturvitenskapen støter på problemer som ikke lar seg løse logisk ut fra tradisjonell, mekanistisk fysikk. Kvantefysikken opererer med andre regler enn de som preger universet på makronivå. Einsteins relativitetsteorier var et skritt i denne retningen, men selv ikke han kunne forutse det nye bildet av verden som nå er i ferd med å gjøre seg gjeldende. Det blir mer og mer tydelig at det reduksjonistiske og materialistiske verdensbildet, som har preget vår del av verden noen århundrer, nærmer seg en grense der man ikke kommer lenger uten å bryte gjennom til et nytt verdensbilde med utvidet kompleksitet. Dette gjelder i studiet av det fysiske, men også i forhold til det mentale og opplevelsen av eksistensiell mening (eller snarere mangelen på dette). Ervin László beskriver denne situasjonen godt i boken *Revolusjon i vitenskapen*. László gir her en oversikt over noen av de nye forskningsresultatene som ikke stemmer med vante naturvitenskapelige antakelser. Han forsøker å tenke seg et verdensbilde som tar hensyn til disse anomaliene, og viser til forskere og teoretikere som også jobber med nye alternative hypoteser.

*Universet som helhet fremviser fininnstilte korrelasjoner og en sammenheng som ikke kan forklares tradisjonelt. Også på kvantenivå er sammenhengen forbløffende: enhver partikkel som engang har delt kvantetilstand med en annen partikkel fortsetter å være korrelert med den på en merkelig måte, uten utveksling av energi. Postdarwinistisk utviklingsbiologi og kvantebiologi oppdager lignende korrelasjoner innen organismen og mellom organismens genom og organismens omgivelser. Korrelasjoner som kommer til syne i fronten av bevissthetsforskningen er like påfallende: de viser seg som ‘transpersonlige forbindelser’ mellom bevisstheten til én person og den neste – kanskje til alle andre og endog til hele naturen.<sup>10</sup>*  
Ervin László

---

<sup>10</sup> Ervin László: *Revolusjon i vitenskapen*, 2003, s. 69-70

Siden renessansen la grunnlaget for en mer åpen og udogmatisk holdning til utforskning av verden, og spesielt etter den industrielle revolusjon på 17- og 1800-tallet, har det vært en voldsom utvikling i teknologi, kunnskap og levekår. Perioden har vært preget av å få kontroll over det materielle–teoretisk og praktisk. Dette har blant annet gjort mulig et stabilt og tilfredstillende materielt livsgrunnlag for i alle fall deler av verden.

Så lenge leveforholdene ikke er sikre og stabile, gir det mening til tilværelsen bare det å kjempe for å heve den materielle levestandarden. Tiden i Norge etter andre verdenskrig var preget av stor optimisme og ønsket om å løfte allmennheten ut av fattigdom og etablere velferdsstaten, der alle skulle ha det nødvendige. Når dette nå er etablert, er det ikke selvsagt at det som ga mening da, gir mening i overflodssamfunnet. Vi er i ferd med å overskride en grense for materiell levestandard, der enda mer rikdom er meningsløst.

Kapitalismen har ikke noe annet mål enn økonomisk og materiell velstandsvekst. Når denne veksten ikke lenger gir mening, faller bunnen ut av systemet, og det preges av overfladisk jag etter lykke i forsøk på å fylle den følelsesmessige tomheten. Det er en generell tendens til meningskrise i vår del av verden, og en søken etter nye mål å orientere seg mot som kan opprette ny varig meningsbalanse. Dag Andersen skriver om dette i *Det 5. trinn – Veien til et nytt samfunn*. Han deler verdenshistorien inn i ulike paradigmer, som trappetrinn menneskekulturene utvikler seg gjennom. Han bygger blant annet på Thomas S. Kuhns klassiske teori om vitenskapenes revolusjonære utviklingskarakter.<sup>11</sup>(Fig. 1)

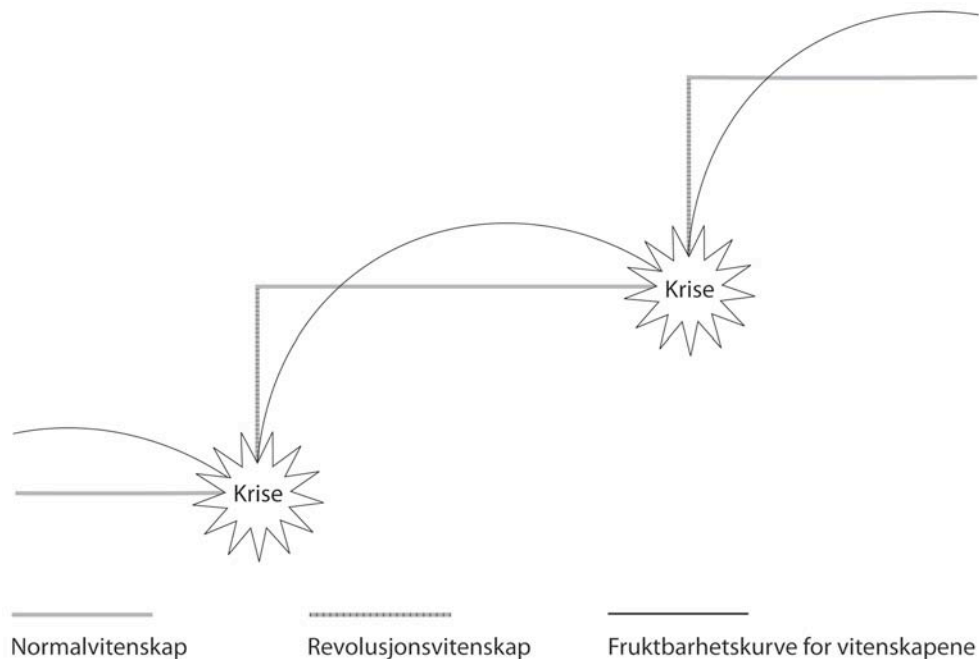


Fig. 1: Paradigmemekanismen

Kilde: Dag Andersen: *Det 5. trinn*. s. 75

Kuhn påviste at vitenskapen ikke har en jevn og stabil utvikling, men beveger seg framover i små og store sprang. En periode med *normalvitenskap* og utforskning av et nytt paradigme foregår omtrent slik man pusler et puslespill, hvor man relativt uproblematisk fyller inn de ulike brikkene og bygger utover. Etter hvert viser det seg imidlertid at det hopper seg opp med biter som ikke passer inn i den fastsatte rammen, *anomalier*. Til å begynne med kan man se

<sup>11</sup> Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962

anomaliene som uviktige avvik, men ettersom mengden avvik blir så stor at man ikke kan overse dem, oppstår det en *krise*. For å løse problemet blir man tvunget til å tenke utenfor de vanlige kategoriene, og man går over til *revolusjonær vitenskap*. I eksempelet med puslespillet kan dette for eksempel bety at man finner ut at man for å få plass til de vanskelige bitene må anlegge puslespillet i tre dimensjoner i stedet for to. Fordi man først tok det som en selvfølge at puslespillet skulle være flatt, så man ikke muligheten for en mer kompleks struktur. Etter at det nye vitenskapelige fundamentet er etablert, går man så inn i en ny normalvitenskapelig periode med utforskning og utfylling, for senere igjen å havne i ny krise og revolusjon for å komme videre, osv. Med dette som utgangspunkt, representerer ikke vitenskapelige teorier og resultater en for evig fastsatt og endelig viten. Vitenskapelig kunnskap må i stedet ses som logisk og anvendelig ut fra det totale system den kommer ut av. Senere paradigmer vil kunne utdype, modifisere og se verden radikalt annerledes.

Det er karakteristisk for et paradigme at man vanskelig kan se forbi dets horisont, fordi det er så preget av det allment aksepterte: *symbolske generaliseringer, metafysiske forestillinger, verdier og velykkete eksempler*.<sup>12</sup> Det er nærmest umulig å forutse hvordan et framtidig paradigme blir, fordi det vil bygge på andre forutsetninger enn samtidens. Man ser framtiden naturligvis utfra den kunnskap og erfaring man allerede har, den tankeverdenen man er del av, og ser derfor ikke de radikale forandringene som kommer. Overgangen til et nytt paradigme kan være en vanskelig periode for individ og samfunn, preget av redsel for å miste tradisjonelle verdier og usikkerhet for hva framtiden vil bringe. Overgangen fra et verdensbilde som så jordkloden og mennesket som sentrum i universet til et verdensbilde der vår planet er en av mange, i et solsystem blant ufattelig mange andre, må ha fortonet seg som skremmende. Når et nytt paradigme er etablert ses det derimot som selvsagt og uproblematisk. Det er vanskelig å forstå hvorfor det skulle være så problematisk å bevege seg inn i det som nå er en kjent verden.

Dag Andersen bygger blant annet på Ervin Lászlós beskrivelse av hvordan paradigmestrukturen også gjelder innenfor den biologiske evolusjonen. Andersen ser så kultur som en forlengelse av evolusjonen, og viser at paradigmetenkning også kan brukes om kulturutvikling, herunder hva som til forskjellig tid og sted preger tenkning, produksjon, samfunnets organisering og moral. Han deler verdenshistorien inn i fire trinn fra steinalderens jeger- og sankersamfunn til vår tid. Kulturutviklingen går fra stammesamfunn preget av en *magisk verdensanskuelse*, til jordbruksamfunnets *mytiske* oppfatninger, til middelalderens *konvensjonelle, religiøse* orientering og moralske begrunnelse, til vår *rasjonelle, materialistiske* tid, preget av industri, nasjonalstaten, demokratiet og individets rett.<sup>13</sup> Andersen systematiserer det som kjennetegner utviklingen gjennom de ulike trinnene og overgangene mellom disse. Ut fra dette forsøker han å si noe om hva som kan komme til å kjennetegne det neste paradigmet, det femte utviklingstrinnet, som han mener vi allerede er på god vei inn i.

*Først trodde vi at det fysiske fungerte på samme måte som det emosjonelle. Menneskene trodde at det de likte, det likte nok regnet eller regnguden også, så de ofret mat eller det som var enda mer dyrebart, for å få regn. Så oppdaget vi at det fysiske fungerte ut fra sine egne lover, og lærte oss å leve med dem på en noenlunde intelligent måte. Men da vi hadde forstått det fysiske, gjorde vi den motsatte feilslutningen. Vi oppførte oss, og gjør det fortsatt, som om det emosjonelle følger fysikkens lover. Nå viser det seg at emosjonalitetens lover fungerer til dels stikk motsatt fysikkens.*<sup>14</sup>

*Bak den fysiske handlingen ligger en emosjonell bevegelse, en emosjonell energi som får oss til å igangsette og opprettholde den fysiske. Det er dette vi er i ferd med å oppdage og lære å*

<sup>12</sup> *Filosofileksikon*: s. 323 (Kuhn, Thomas S.), Zafari forlag, Oslo 1996

<sup>13</sup> Dag Andersen: *Det 5. Trinn*, tabell s. 56, Flux Forlag 2004

<sup>14</sup> *Ibid*, s. 30

*beherske. Det vil innebære en dramatisk forbedring av menneskenes liv og samfunn, en frigjøringsprosess minst like dramatisk som den vi startet i renessansen.*<sup>15</sup>

Dag Andersen

Dag Andersen baserer også mye av sine tanker på Ken Wilbers *holarkiske*<sup>16</sup> tilnærming til verden. Ken Wilber regnes gjerne som opphavsmann til *integralteorien*, og skriver blant annet om psykologi, filosofi, økologi, mystisisme og åndelig evolusjon. Noe av det som er karakteristisk ved integraltenkningen er at man samler tråder fra forskjellige forskningsfelt og vitenskaper, og forsøker å finne et system som kan integrere flest mulig forskjellige innfallsvinkler. Kjernen i Wilbers arbeid oppsummeres i hans ontologiske skjema (Fig. 2). For at noe skal kvalifisere til å kalles *integralt*, må det inkludere alle de fire *kvadrantene*: UL, UR, LL, LR. Det integrale er idealet for en utvidet vitenskapelig tenkning, som kan tilføre større helhetlig, og mer utviklet, forståelse av et fenomen enn den rene materialistiske reduksjonismen.

|            | Interior  | Exterior  |
|------------|---|---|
| Individual | <p>Upper-Left<br/>Quadrant (UL)<br/>"I"<br/>Intentional<br/>e.g. Freud</p> <p>Phenomenology, psychotherapy,<br/>meditation, emotional intelligence,<br/>personal transformation</p> | <p>Upper-Right<br/>Quadrant (UR)<br/>"It"<br/>Behavioral<br/>e.g. B. F. Skinner</p> <p>Empiricism, scientific analysis, quality<br/>control, behavioral modification</p>                            |
| Collective | <p>Lower-Left<br/>Quadrant (LL)<br/>"We"<br/>Cultural<br/>e.g. Gadamer</p> <p>Multiculturalism, postmodernism,<br/>worldviews, corporate culture,<br/>collective values</p>         | <p>Lower-Right<br/>Quadrant (LR)<br/>"Its"<br/>Social<br/>e.g. Marx</p> <p>Systems theory, social systems<br/>analysis, techno-economic modes,<br/>communication networks, systems<br/>analysis</p> |

Fig. 2: Ken Wilbers ontologiske skjema

Kilde: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ken\\_Wilber](http://en.wikipedia.org/wiki/Ken_Wilber)

I boka *A Brief History of Everything* viser Wilber hvordan et fenomen, å tenke, kan forstås utfra dette skjemaet. Når en person tenker en tanke, om for eksempel å utføre en handling, ser personen dette for seg på et indre-individuelt plan (UL). Samtidig skjer det endringer i hjernens kjemiske og nevrologiske struktur som kan observeres empirisk og vitenskapelig registreres (UR). For å forstå en tanke, må man også se den ut fra den kulturelle kontekst den oppstår i, som bygger på kollektive tradisjoner, verdier, systemer for tenkning etc., som ikke kan observeres direkte (LL). Men det kulturelle har også materielle og sosiale faktorer (LR) som kan observeres. Ved å se på den innvirkning en handling har i dette feltet, kan man få en bedre forståelse av tanken som ligger til grunn for handlingen. Det gir en bedre forståelse av

<sup>15</sup> Ibid. s. 29

<sup>16</sup> Av *holon* og *hierarki*. Verden ses som et system av *holoner* – dvs. elementer som både er helhet og del – som er organisert hierarkisk. (Ken Wilber: *A Brief History of Everything*, s. 24-26)

hva tenkning er, eller et hvilket som helst annet fenomen, å se på den ut fra alle fire kategorier, enn om man undersøker den ut fra en, to eller tre kategorier. Å se på fenomenet *tenkning* kun utfra UR-kvadranten vil for eksempel ikke gi noe informasjon om hva tanken *inneholder*. Ved kun å se tenkning utfra UL, vil man ikke forstå hvilke fysiske, kjemiske og biologiske prosesser som ligger til grunn for den, osv.<sup>17</sup>

Det som denne nye helhetlige tilnærmingen til verden har å bidra med, er at den knytter forbindelser i stedet for å splitte opp verden i uavhengige fenomener. Den anerkjenner vitenskapelig systematisk empirisme på materielle forhold som en viktig framgangsmåte i forskning, men sier samtidig at dette ikke er nok. Det materielle er bare ett av flere perspektiver på virkeligheten, og det er ikke i konflikt med de andre metodene. Tvert imot så underbygger de ulike metodene hverandre. Det materielle er et viktig aspekt ved verden, men ikke det eneste. Om det var det eneste, som streng sekulær tenkning legger til grunn, kan det heller ikke finnes noen dypere mening ved dette systemet. Meningsdimensjonen ligger i det åndelige, i kvadrant UL i Wilbers skjema. Ved å inkludere dette og akseptere det som noe faktisk i verden, ikke bare som en funksjon underlagt det materielle, kulturelle eller sosiale, blir også de andre kvadrantene (UR, LL, LR) omsluttet og underbygget av mening. Det åndelige er derfor i en videre forstand del av alle kvadrantene.

Når det gjelder hva det åndelige er, vil jeg i hovedsak se det som noe særegent, vesensforskjellig fra det fysiske, intellektuelle og rent følelsesmessige.<sup>18</sup> En klar definisjon av det åndelige er vanskelig å gi, men jeg vil prøve å beskrive noe av dets karakteristikk.

Det åndelige er på lik linje med det fysiske og det mentale et distinkt fenomen i verden. Slik som det mentale er vesensforskjellig fra det fysiske, og innebærer et høyere bevissthetsnivå enn sistnevnte, er det åndelige vesensforskjellig fra både det fysiske og det mentale, og er et høyere bevissthetsnivå enn de begge. Det fysiske erfares og utforskes gjennom sansene. Det mentale erfares og utforskes gjennom tankene. Det åndelige kan erfares og utforskes gjennom en indre kontemplasjon som overskrider og går dypere enn det fysiske og det mentale.

Evolusjon beveger seg fra materie til liv, til liv med mental evne, til liv med sensibilitet for det åndelige. Denne kjeden representerer en utvikling mot stadig større bevissthet. Et bestemt bevissthetsnivå inkluderer de som ligger under dette, men tilfører en ny dimensjon og transcenderer dem ("Transcends and includes"<sup>19</sup>). Et lavere trinn i bevisstheshierarkiet kan ikke erfare eller uttrykke kunnskap om et høyere, men et høyere bevissthetstrinn gir en større forståelse av og et utvidet perspektiv på et lavere. Dette betyr for eksempel at et menneske ved hjelp av det mentale kan være bevisst og ha kunnskap om det fysiske, men det rent fysiske kan ikke ha en bevissthet om det mentale, fordi dette ikke inngår i dets "vokabular". Menneskets språk, som er et uttrykk for det mentale, kan beskrive materielle forhold ved hjelp av ord, men det fysiske kan ikke beskrive mentale funksjoner. Fysiske tegn eller objekter kan *symbolisere* mentale egenskaper og kategorier for mennesket, men da fordi det mentale apparatet tolker og assosierer det fysiske i retning av et mentalt innhold, og ikke fordi det fysiske inneholder disse mentale egenskapene.

Når det gjelder det mentale, er dette vanskeligere å viderefremme enn det fysiske, fordi det i større grad er basert på en indre subjektiv opplevelse. Videre er det enda vanskeligere å viderefremme det åndelige, fordi det åndelige overskrider den mentale, språklige opplevelse og ikke lar seg begripe av denne, annet enn som en mental tolkning, altså en reduksjon. Muligens er det slik at det åndelige er vanskeligere å beskrive og diskutere enn det mentale og det fysiske, fordi det er mindre kjent og lite utforsket for majoriteten av verdens befolkning.

---

<sup>17</sup> Ken Wilber: *A Brief History of Everything*, s. 72-74, Gateway 2001

<sup>18</sup> Det går forhåpentligvis fram ellers i teksten at forholdet mellom disse kategoriene egentlig ikke er så rigid eller preget av adskilthet som jeg her uttrykker.

<sup>19</sup> Ibid, s. 15-39



Det mentale har i tidligere perioder av menneskets historie vært vanskeligere å snakke om enn i vår tid, fordi man da ikke hadde utviklet så stor kjennskap til dette feltet. Det har foregått en stor nyansering av det mentale psykologiske i moderne tid. Slik det mentale tidligere har vært mindre anerkjent enn i dag, er det åndelige ikke generelt anerkjent i vår tid. Det åndelige er rett og slett ikke synlig ut fra de kategoriene som siden opplysningstiden er opprettet for å forstå verden. Det åndelige bli dermed plassert i samme bås som religion og overtro, altså noe som ikke eksisterer som annet enn en mental projeksjon på verden. Eller det degraderes til å være det samme som et uttrykk for kultur, kunst, litteratur.

Det moderne sekulære samfunn har i stor grad løsrevet seg fra religionen, og baserer seg på det materielle og mentale. Det avviser i hovedsak at noe annet enn det materielle eksisterer. Det mentale må fra et strengt materialistisk synspunkt ses som en funksjon av det materielle.

Religion bygger på erfaring med det åndelige, men er blitt tolket og formet ut fra den tid og kultur den stammer fra, eller opplevelse og tolkning er ett. Det åndelige har i religionen fått en dogmatisk form, hvor den personlige mystiske opplevelse ikke lenger står i sentrum, men preges av irrasjonell og tom ritualisme og foreldete leveregler. Mitt perspektiv er at det åndelige er noe faktisk, noe som lar seg erfare, er virkelig, universelt og absolutt, men som er utenfor rekkevidden til en strengt materialistisk empiri. Jeg støtter et syn på verden som altså er annerledes enn både det tradisjonelt religiøse og det rent sekulære. Denne universelle åndeligheten (det åndelige i sin rene form) er en overskridelse av begge disse kategoriene. Dermed kan den ta opp i seg begge, slik at de komplementerer hverandre snarere enn å stå i et motsetningsforhold. (Se sitat s. 22, Ken Wilber.)

Det åndelige, på lik linje med det fysiske og det mentale, eksisterer uavhengig av menneskets oppfattelse av det (eller mangel på oppfattelse). Å erfare det åndelige og skille det ut som et distinkt fenomen fra andre impulser i verden, er avhengig av en åpen og nysgjerrig holdning til verden og til at ikke alt nødvendigvis lar seg observeres gjennom vante kategorier. Å oppdage det åndelige er en treningssak, og avhenger av at man utvikler og rafinerer det indre apparatet som kan oppfatte det.

På denne grensen, hvor man aksepterer det åndelige å eksistere og utforsker og erfarer hva det er, åpner det seg en dimensjon ved verden som tilfører mening, dybde og innsikt. Slik utviklingen av mental bevissthet i mennesket (og i mindre grad også hos en del andre pattedyr) innebærer en enorm økning i potensiale sammenliknet med liv som ikke inneholder denne evnen, representerer utviklingen av sensibiliteten for det åndelige et enda større "fortrinn". Dersom det fysiske symboliseres av en endimensjonal forståelse av virkeligheten, representerer det mentale det todimensjonale og det åndelige en utvidelse av perspektivet til tre dimensjoner.

## Litteraturliste

- Andersen, Dag: *Det 5. trinn – Veien til et nytt samfunn*, Flux Forlag 2003
- Denizot, René: *On Kawara*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991
- Haskell, Barbara: *Agnes Martin*, Whitney Museum of American Art, New York 1992
- László, Ervin: *Revolusjon i vitenskapen – Fremveksten av det holistiske paradigmet*, Flux Forlag 2003
- Lübcke, Poul (red.): *Filosofileksikon*, Zafari forlag, Oslo 1996
- Sarkar, P. R.: *Thoughts of P. R. Sarkar*, Ananda Marga Publications, Calcutta 1981
- Schiller, David: *Med Zen i lomma*, Hilt & Hansteen 1996
- Sontag, Susan: "The Aesthetics of Silence", *Styles of Radical Will* 1969 (<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>)
- Wilber, Ken: *The Eye of Spirit*, Shambhala Publications 2001
- Wilber, Ken: *A Brief History of Everything*, Gateway 2001
- Wilber, Ken: *A Theory of Everything*, Shambhala Publications 2001
- *James Turrell: A Life in Light*, Somogy 2006
- *James Turrell: Spirit and Light*, Contemporary Arts Museum, Houston 1998

## Internett

- [http://en.wikipedia.org/wiki/Ken\\_Wilber](http://en.wikipedia.org/wiki/Ken_Wilber)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Ervin\\_Laszlo](http://en.wikipedia.org/wiki/Ervin_Laszlo)
- <http://www.jorund.com>

## Kontakt

post@jorund.com