

Den fenomenale kroppen

Finn Skårderud

Den fenomenale kroppen

Antony Gormley er en av vår tids absolutt mest betydningsfulle, utfordrende og suksessfulle kunstnere. Siden 1980 er skulpturene i hovedsak laget med utgangspunkt i hans egen kropp. Slik materialiserer han kreative ideer om å fornye det kunstneriske uttrykket, om ytre og indre rom, om kropp og sinn, og møter med andre og seg selv.

HVILE: *Bodies at Rest I* (2000). Foto: Stephen White, London



The fact that we can never ever fully know the contents of another's mind or share her true feelings. This is what makes life worth living and art worth making!

Antony Gormley, Blind Light (2007)

Je suis mon corps.

Maurice Merleau-Ponty (1942)

Artikkel 9

Essayserien *Sult – biografiske essays om kropp og tegn*

Bruksanvisning til denne teksten: Leseren anbefales å anvende Internett og oppsøke kunstnerens hjemmeside www.antonygormley.com. Velg gjerne «Sculptures» på menyen, etterfulgt av «Series». Da vil man få en god oversikt over skulpturer skapt gjennom fire tiår. Eller søk omkring på eget vis. Se også komplett verkleste på slutten av artikkelen.

Språket kommer ofte til kort. Om jeg sier at jeg blir sterkt beveget av Antony Gormleys kunst, så beveger ikke det nødvendigvis leseren. Om jeg skriver «smerte», så gjør det ikke nødvendigvis vondt. Om jeg skriver «eksistensiell» og ønsker å overbevise om at dette er kunst som utløser refleksjoner omkring det helt basalt menneskelige, som opplevelsen av å være forlatt og alene, så har jeg ingen garantier for at leseren ikke bare oppfatter dette som et jålete ord.

Han ønsker å komme dit hvor språket ikke når. Og den for ham mer grunnleggende sonen er kroppen, som et åsted for sansning, emosjonelle møter og påfølgende refleksjon

Dette essayet er et forsøk på å utforske hvorfor Gormley beveger (meg) så sterkt. Jeg kan ikke love at jeg lykkes. Jeg har vansker med å komme på andre kunstprosjekter som i samme grad forstyrrer meg følelsesmessig. Innledningsvis forsøker jeg meg med et eksempel. Det er ikke meningen å bruke Gormley mot Michelangelo. Men like fullt: Jeg har flere ganger hvilt mine øyne på Michelangelos *La Pieta* i St. Peterskirken i Roma. Dette mesterverket i renessanseskulpturen viser jomfrumoren som holder sin døde sønn Kristus i armene. Smerten over å miste sitt kjære barn er hogd inn i marmoren. Jeg har også en gang stått der sammen med en mor som mistet sin sønn i psykiatrien.

Skulpturen vekker empati. Historien er hjerteskjærende, samtidig som det finnes noe opphøyet, en pietet, hos jomfrumoren. Jeg forholder meg til verket og fortellingen, og blir medfølende trukket med i sammensatte følelser av uro og ro.

Vi bør skape en annen form for kunst nå. I vår informasjonsalder er ord og språk noe vi sannelig har nok av. Å frigjøre kunsten nå er å lete etter uttrykk som finnes før språket

Så tenker jeg tilbake på mine etter hvert mange møter med Antony Gormleys skulpturer. De enkle figurene er basert på hans gipsavstøtninger av seg selv. De har tilnærmet glatte ansikter, er uten mimikk og har ingen tilsvarende fortellinger skrevet inn i materialet. De er rene, rensede og anonyme. Han opererer med en slags biografisk nøytralitet.

I 2009 gikk jeg inn i lokalene til kunstsenteret Artium i den baskiske hovedstaden Vitoria-Gasteiz. Allerede utenfor bygningen møtte jeg den første Gormley-skulpturen. En ensom stålfigur sto tett inn mot en glassvegg. Det så ut som om den så etter noen. Eller skuet den etter seg selv, i sitt eget speilbilde? Inne i galleriet kom jeg inn i rommet med en rekke skulpturer, liggende hulter til bulter omkring hverandre, og delvis oppå hverandre. De viste til grunnleggende posisjoner som å sitte, ligge og bøye seg. De var hentet fra Gormleys prosjekt *Critical mass*.

KONTRAST: Michelangelo fortalte historier, som her i *La Pieta* (1498–1499) fra St. Peterskirken i Roma, der Marias smerte over å holde sin døde sønn Jesus i armene er hogd inn i marmoren. Gormley forteller ikke historier. Han vil at vi skal gjøre det. Følelser deles først og fremst via ansikter. Gormley skjuler ansiktene.



Nå var den følelsesmessige reaksjonen langt sterkere. Det var som om jeg møtte noe evig menneskelig her inne. Jeg ble rammet av at det var radikalt vakkert og radikalt vondt. Og jeg følte meg tvunget til å forsøke å forstå hvorfor. Hvorfor så mye uro, så sterkt, så vondt, så godt, og så mye skjønnhet? Hva var det Gormley hadde satt i gang? Jeg forsøkte å sortere. Den første erfaringen, Michelangelo, var *empatiserende*. Det er fristende å skrive, selv om ordet kan lyde i meste laget teknisk og ikke umiddelbart fanger det grunnleggende humane i erfaringen, at den gormleyske erfaringen mer var *mentaliserende*; en utforskning av meg selv og meg selv i forhold til andre. I møtet med de anonyme skikkelsene, i kroppslige urposisjoner, var det som om jeg fikk meg selv, min egen kropp og mitt eget sinn, tilbake. Michelangelo fortalte en historie. Gormley forteller ikke historier. Han vil at vi skal gjøre det. Følelser deles først og fremst via ansikter. Gormley skjuler ansiktene. Det kan virke som om han vil at vi skal utforske følelsene uten ansikter, slik kroppsfølelsene trer frem for oss.

Jeg engster meg for at disse ordene kan virke store. Men Gormley ble og er en pasjon. Han er blitt en gjentakelsestvang. Jeg har oppsøkt flere utstillinger, kjøpt kataloger, bladd, lest og bladd igjen, hengt opp bilder og lastet ned.

Hver gang jeg starter min datamaskin, kommer skjermbildet opp med *Bodies at rest*.

Skulpturen er påtrengende inviterende inn i undring og tvil. Er det hvile? Kanskje god søvn? Eller er det beskyttelse mot en fare, og at tittelen ikke helt holder hva den lover? Er det mest ro eller uro? Og kulene: Er det rundhet og mykhet. Eller minner de om pestens byller eller kreftens svulster?

Om vi aksepterer skulpturens stillhet, at den varer mye lenger enn et biologisk liv, kan vi gi den en ny funksjonalitet. Den har tiden på sin side og kan vente på oss. Den har ikke liv og følelser. Det har vi. Den venter på vår fantasi og våre følelser

Dette essayet er altså et forsøk på å utforske hvorfor Gormley beveger så sterkt. Men det anvender også Antony Gormleys kunst som et springbrett for videre kroppsfilosofiske spekulasjoner. I stor grad vil hans egne formuleringer bli lagt til grunn. Han er en skarp intellektuell. I sitt virke forfølger han noen sentrale ideer, og kan defineres som konseptkunstner. I den konseptuelle kunsten blir idéen bak et kunstverk vurdert som viktigere enn den håndverksmessige eller visuelle utførelsen. Konseptualismen har også blitt kalt «den språklige vending i kunsten», idet den ofte gjør direkte bruk av tekstbaserte uttrykksformer. Språkfilosofen Ludwig Wittgenstein (1889–1951) har vært sentral for mange innenfor denne tradisjonen. I sitt sentrale verk *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921/2001)

forsøker han å vise at mange av filosofiens problemer kan løses når vi kan forstå språkets logikk. Gormley er uenig, og utfordrer eksplisitt en slik posisjon:

Philosophy in the last century inclined to say that language is the zone which defines our humanness. I am trying to define a zone that underlies language, and therefore the social.

(sitert i Daniel-McElroy, 2001, s. 10)

Han ønsker å komme dit hvor språket ikke når (Gombrich, 1995). Og den for ham mer grunnleggende sonen er kroppen, som et åsted for sansning, emosjonelle møter og påfølgende refleksjon. Det er hos Gormley sterke sammenhenger mellom delene og helheten. Enkeltverkene illustrerer hans program, men det er i hans samlede virksomhet at prosjektet blir demonstrativt tydelig. Konseptkunstens svakhet er tidvis at den utarter til intellektualitet. Det gjelder ikke Gormley. Han beveger seg meget vellykket i polaritetene mellom sansning og konsept, mellom erfaring og erkjennelse (Tøjner, 2008).

Jeg oppdaget Gormley nærmest ved en tilfeldighet. Eller kanskje det ikke var en tilfeldighet. En engelsk venn og kollega innenfor spiseforstyrrelser tok med meg til utstillingen *Blind light* på Southbank Centre i London i 2007. På forskjellige, men relaterte vis, arbeider både kunstneren og psykoterapeuten med den komplekse tematikken kropp–sinn. Der møtte jeg mange av Gormleys blykleddede kopier av seg selv, i forskjellige kroppspositurer. Utstillingens tittel viste til et rom fylt av sterkt opplyst damp. Å bevege seg der inne var en umiddelbar påminnelse om hvordan sansene former våre betingelser. Lys kan være det motsatte av opplysende. Jeg kunne knapt se en halv meter foran meg, og det blinde lyset skapte desorientering.

BLIND: I verket *Blind Light* (2007) fylles et rom av sterkt opplyst damp. Å bevege seg der inne er en umiddelbar påminnelse om hvordan sansene former våre betingelser. Foto: Stephen White, London



Utenfor galleriet, i de nærmeste kvartalene omkring Londons Thames, var det flere Gormley-replikaer plassert på hustakene. Disse 31 skulpturene utgjorde prosjektet *Event horizon*. Det var besnærende å erfare hvordan kunstoplevelsen ble annerledes idet verket ble flyttet ut av kunstens definerte rom og inn i byrommet.

Etter dette har jeg med målrettethet oppsøkt hans verker på gallerier, i forskjellige landskap, og aller enklest på hans prisbelønte hjemmeside. I skrivende øyeblikk er en piggete Gormley-kropp av stål hengt opp inne i Canterbury-katedralen i London. I de østerrikske alpene er hundre stål-Gormley'er plassert over et 150 kvadratkilometer stort område. I Stavanger har 23 Gormley-figurer

flyttet inn i byen. Verket heter *Broken column*. De 23 skulpturene er plassert forskjellige steder i bylandskapet. De er 1,95 meter høye, altså eksakt i Gormleys egen størrelse. I løpet av 1998 og 1999 var hundre Gormley-skulpturer plassert i vannet ved Sola strand. Dette kunstverket, *Another place*, er et av de aller best besøkte kunstprosjekter i Norge, med mellom syv og ni hundre tusen besøkende i løpet av de femten månedene de hundre mennene skuet i samme retning ut mot havet. I Ranfjorden i Mo i Rana står den ti meter høye *Havmannen* i granitt med vann til lårene.

Og på mitt behandlerkontor har jeg tre litografier av kunstneren, hvorav det ene, *Bodies in space*, er hans grafiske bearbeidelse av sin egen kropp i full størrelse. Et annet av litografiene viser den svarte silhuetten av et spedbarn kastet ut i en tom hvithet. Det heter *Singularity*. Bildet taler overtydelig til meg uten tittelen, om den brutale ensomheten som er en uunngåelig del av vår eksistens. Det vi har felles, er at vi alle er alene. Den danske etikeren, filosofen og presten Knud Ejler Løgstrup omtaler det som «the singular universal» (Tøjner, 2008, s. 15). Gormley er eksplisitt opptatt av å utforske spenningen mellom alene og sammen, individ og kollektiv. Jeg liker bildene meget godt, rent estetisk, men jeg liker også tanken på at slik kunst, om kropper, eksistens og tilknytning befinner seg nettopp i slike terapeutiske rom.

I forbindelse med de mange utstillingene er det produsert omfattende kataloger med lærde tekster og mange intervjuer med Gormley. Jeg møtte ham selv i London forsommeren 2010, til lengre samtale og vandring omkring i hans verksted. Når jeg nå har lyttet om igjen til båndet fra dette møtet, hører jeg lydene av kraner og trucker. Han har titalls ansatte i sitt store lokale. Etter samtalen fikk vi bivåne hans konkrete arbeid med skulpturene, og se hvordan hans egen kropp blir transformert ut til oss andre.

Liv og arbeid

Antony Mark David Gormley ble født i London i 1950. Han vokste opp i Yorkshire, som den yngste av syv barn i en velstående familie. Før han for alvor tok fatt på sin egen kunstkarriere, studerte han antropologi, arkeologi og kunsthistorie i Cambridge. Hans tre år på reisefot i India og Sri Lanka for å lære om buddhisme, meditasjon, yoga og pusteteknikker, ble formende for hans senere kunstneriske utvikling. I dagens sjargong heter det gjerne øvelser i *mindfulness*. Da han kom hjem i 1974, tok han fatt på sin utdannelse som skulptør.

KRITISK: *Critical Mass II* (1995). En rekke skulpturer, liggende hulter til bulter omkring hverandre, og delvis oppå hverandre viser til grunnleggende posisjoner som å sitte, ligge og bøye seg. Foto: Markus Tretter



Han ble del av en ung og urban kunstscene med radikale ambisjoner om å bryte over tvert og skape nytt. Han hentet mye inspirasjon fra aksjonskunstnere, som de såkalte *Situationists* i New York og *Vienna Actionists*. Rudolf Schwarzkogler var en forgrunnsfigur i wienergrenen, og var beryktet for blant annet bloddryppende selvskading på scenen. Men Gormley ønsket ikke å lage forestillinger, men stillestående objekter i rommet. *Bed* fra 1981 ble et vendepunkt for Gormley. Han fant sin syntese av aksjon og skulptur via en stor mengde brødskiver. Han laget en stor seng av 8 000 skiver hvitt brød. Og så spiste han brød svarende til sin egen kroppsmasse ganger to. Han laget to symmetriske avtrykk av seg selv i dobbeltsengen av brød. Det tok ham tre og en halv måneds spising. Slik oppdaget han sin egen kropp som kunstnerisk materiale og medium. Verket ble til gjennom munnen, magen og fordøyelsen.

Bed er det sentrale verket i hans *Bread works*, som ble skapt i årene 1979–1982. Et annet av verkene er *Mother's pride*. Nå er det ikke et spedbarn som svever i en hvit tomhet, som i *Singularity*, men Gormleys voksne kropp i fosterstilling, som et foster i den nærende brøds substansen. Mannen i fosterstilling er selv tomrommet. Mannen/fosteret er figuren som trer frem fordi han er fortært

vekk. Gormley evner å sette følelser og fortolkninger i gang; næring og feilernæring, mat og mangel, nærvær og fravær, tom og mett.

MINDFULNESS: Før Antony Mark David Gormley (f. 1950) for alvor tok fatt kunstkarrieren, studerte han antropologi, arkeologi og kunsthistorie. Tre år på reisefot i India og Sri Lanka for å lære om buddhisme, meditasjon, yoga og pusteteknikker, ble formende for hans senere kunstneriske utvikling, skriver Finn Skårderud. Foto: Oak Taylor-Smith



Kroppen er ifølge Gormley subjektet som modernismen glemte. For ham var det paradoksalt, gitt hvordan nettopp den menneskelige kroppen er tilgangen til temaer som død, tid, minne, identitet, seksualitet og makt (Gormley, Rugoff & Klein, 2007). *Bed* ble starten på de tre følgende tiårenes systematiske bearbeidelse av kroppen som materiale og medium. Den neste etappen ble gipsavstøpningene av seg selv.

Bed

Kan Gormleys kroppskunst forankres i egne kroppslige erfaringer? Han vender flere ganger tilbake til en barndomserfaring. Om kveldene ble han sendt svært tidlig til sengs, med beskjed om å ligge helt stille med lukkede øyne. Det tvinger frem en oppmerksomhet om seg selv. I katalogen til *Blind light* presenteres denne erindringsen på følgende måte (Gormley, Rugoff & Klein, 2007, s. 59):

Going into this zone of sleep that wasn't sleep, lying there awake with my eyes closed in a space that at first was terrifying claustrophobic and small. Being forced to stay in this matchbox-like space behind my eyes, and then finding the space slowly expanding, becoming colder, becoming edgeless. And in the end just floating in this indeterminate cold, dark but limitless space that was somehow where I lived – the space of my life. This repeated phenomenon amplified my sense of the arbitrariness with which human life and consciousness is sewn into the material world.

Gjennom sin kroppskunst har Gormley bevisst forsøkt å utfordre to sentrale aksiomer i Vestens kunst og kultur. Den ene er skulpturen som representasjon. Den andre er det klassiske skillet mellom kropp og sinn. Dette er ofte omtalt som det kartesianske skillet. Det første først.

En ny kunst

Vi sitter i hans verksted. Vi er omgitt av Gormleys kropp. På veggene henger det fotografier fra hans mange prosjekter, med utallige materialiseringer av hans kropp. I verkstedet under oss er kroppen hans fanget i et øyeblikk og gjort til jern, sten eller glassfiber. Rett overfor meg sitter det også en Gormley-kropp, nå innrammet av menneskelig hud. Og denne besvarer veltalende og gjennomreflektert mitt spørsmål om motivasjonene for hans kunstneriske virke.

«It is about *being*, not *doing*.»

«Som betyr?»

«At jeg er interessert i følelsesmessige tilstander, ikke i handlinger. Handlinger leder rett inn i fortellinger og bilder. Slike skulpturer forsøker å *representere* et øyeblikk som fanger det som har skjedd og det som skal skje. Jeg avviser en slik opptatthet av representasjonen. Et av de første bidragene til en vestlig kanon for skulptur er den antikke Parthenon-frisen. Senere følger David med slyngen. Det teatrale elementet i skulpturen blir særlig tydelig i barokken. En slik billedlegging er en garantist for vår tradisjon og kultur. Rodin, som er en nyere representant for vår kanon, følger samme narrative spor.

TERAPEUTISK: Antony Gormleys verk *Singularity* (2007) pryder forsiden på dette nummeret. Litografien henger også over schaiselongen (t.h.) på artikkelforfatterens kontor (bildet). Foto: Espen Grønli



Jeg vil ikke følge dette sporet. I det tjuetførste århundret har vi andre utfordringer, og vi bør skape en annen form for kunst nå. I vår informasjonsalder er ord og språk noe vi sannelig har nok av. Å frigjøre kunsten nå er å lete etter uttrykk som finnes *før* språket, og å gi det et tydeligere uttrykk.»

Slik jeg forstår Gormley, er han opptatt av hvordan vi i det moderne har endret oss. Vi ble tidligere styrt av ytre autoriteter og ytre kontroll, som middelalderens Gud og monarker. I

moderniseringsprosessen blir det ytre til noe indre. Ytre kontroll blir gradvis til selvkontroll. Ytre konflikter blir til indre konflikter og ambivalenser. Klassiske skulpturer kunne berette om hendelser, slik David nedkjempet Goliat. Vi bør nå bevege oss utenfra og inn mot dette indre som er så sammensatt og komplekst, til det emosjonelle; og skape uttrykk som kan bidra til at vi kjenner og kan reflektere over det vi kjenner.

Mellomkroppsligheter

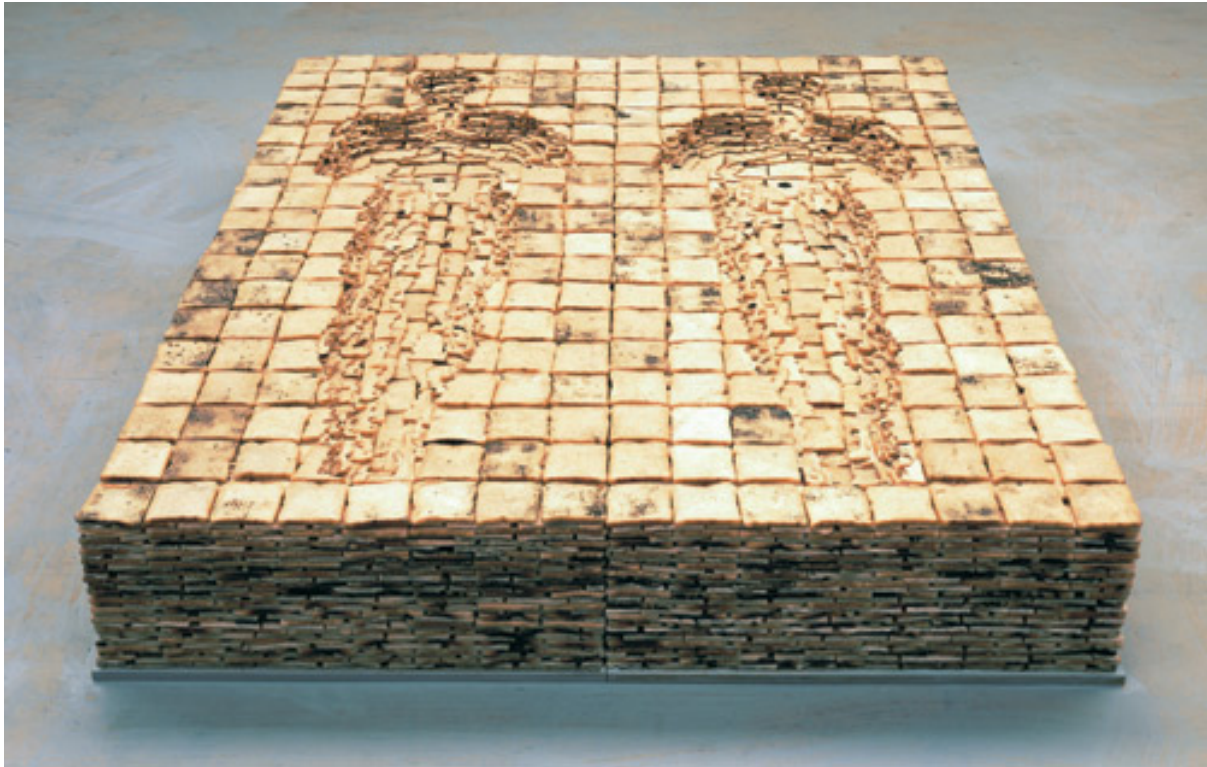
Antony Gormley utdyper.

«Jeg har tro på kunsten som et bidrag til å styrke betydningen av en direkte følelsesmessig erfaring. Jeg forsøker å nærme meg slike erfaringer ved å lage mindre drama og mer eksistens. Og skulpturens styrke er ikke å skape bilder eller fortellinger. Tvert imot. Vi forneker at skulpturens *a priori* er at den er død. Skulpturen er et stille objekt i rommet. Skulpturen har en varighet i tid som er en motsats til fortellingen eller de levende bildene. Om vi aksepterer skulpturens stillhet, at den varer mye lenger enn et biologisk liv, kan vi gi den en ny funksjonalitet. Den har tiden på sin side og kan vente på oss. Den har ikke liv og følelser. Det har vi. Den venter på vår fantasi og våre følelser.

Jeg søker ikke *mimesis*, at skulpturen skal avbilde noe. Jeg ville altså ikke videre i Rodins spor, men i stedet forsøkte jeg å gjenoppdage kroppen fra innsiden, som et uttrykk for det *å være*. Og da måtte jeg starte med min egen eksistens. Gjennom gipsavstøpningene forsøker jeg å fange et emosjonelt øyeblikk, og så materialisere denne følelsesmessige tilstanden til et stillestående objekt. Den store utfordringen er hvordan jeg kan skape dette objektet, få det til å bære min følelse av å være, og så få kontakt med mottakeren.

Det er et møte mellom to liv. Det er denne konfrontasjonen jeg søker. Det kan være konfrontasjonen mellom skulpturens stillhet og mottakerens bevegelser, men det kan også være en invitasjon for mottakeren til å kjenne på sin egen kropp gjennom dette møtet med en kroppsfølelse som er fanget i et øyeblikk. Skulpturens betydning for meg er den refleksjonen den setter i gang.

VENDEPUNKT: *Bed* fra 1980–1981 ble et viktig for Gormley. Fra en stor seng av 8 000 skiver loff spiste han brød svarende til sin egen kroppsmasse ganger to og laget to symmetriske avtrykk av seg selv i dobbeltsengen. Slik oppdaget han sin egen kropp som kunstnerisk materiale og medium. Verket ble til gjennom munnen, magen og fordøyelsen.



Mitt arbeid er fullstendig a-religiøst. Men jeg er opptatt av ideen om ikonet som fremmer kontemplasjon; et objekt som får deg til å stoppe opp for et øyeblikk midt i travelheten.»

Kropper møtes, og blir til sinn. Det trengs minst to kropper for å skape et sinn. Og, slik jeg ser det, bidrar Gormley til å fremme følsomme rom nettopp ved å tone ned skulpturens individuelle detaljer, som kjønn, alder og mimikk. Gjennom en slik nøytralitet, med vekt på selve kroppstilstanden i rommet, kan mottakerens refleksjoner om seg selv og i forhold til andre bli stimulert. Det er nok til å bli stimulert, og ikke for mye. Slik språket kan være henholdsvis åpnende eller lukkende, kan også skulpturen åpne eller lukke. Og Gormley søker reaksjonen i seg selv, ikke at det skal være en spesifikk reaksjon.

I et intervju med den nå avdøde kjente engelske kunsthistorikeren og kunstsribenten E. H. Gombrich sier Gormley følgende (Gombrich, 1995, s. 18–19):

I am interested in something that one could call the collective subjective. I really like the idea that if something is intensely felt by one individual that intensity can be felt even if the precise cause of the intensity is not recognized. I think that is to do with the equation that I am trying to make between and individual, highly

personal experience and this very objective thing – a thing in the world, amongst other things... I am not sure if I have any right to prescribe what the viewer should be thinking or feeling at that point. I would like to feel that there is the potential for his or her experience to be as intense as mine was, and equally subjective.

Indre og ytre rom

Antony Gormley bringer kunsten ut av kunstens tradisjonelle rom. I flere år sto, eller hang, en kopi av Gormleys egen kropp ut fra en husfasade i Bogstadveien i Oslo. De som løftet blikket over handlegatens speilglassvinduer og fikk øye på den mannsstore skulpturen som fløt over shoppinglivet, møtte noe uvant. Hva er dette?

Shift II, 2000. Foto: Stephen White, London



«Jeg setter dem på steder hvor du ikke venter å se dem, i veien, på en vegg, på stranden. Siden skulpturen ikke har en stemme, sender den spørsmål tilbake til spørderen. Hva gjør du? Hva mener du? Ved å plassere mine skulpturer for eksempel i Alpene, forsøker jeg å skape et reflekterende rom.

Jeg vil at fjellvandlerne skal se på dem, ta på dem, vite at det er flere av dem, men at de ikke kan se dem; og slik trekkes inn i feltet av det som kan observeres og det som må fantaseres.

Kunst gjør kanskje ikke det kunsten en gang gjorde. Vi er blitt så bevisste på hva vi forventer at kunst skal være. Så kanskje vi må ta denne kulturen ut av kunsten, og flytte den ut av rommet for kulturell utforskning og inn i mer elementære situasjoner, slik at vi kan fremme en annen og mer personlig utforskning. Om du finner en jernmann på en strand, skjer det noe. Man møter verket mer direkte når man ikke er førprogrammert til en kunstopplevelse. Kunst skal være et åpent sted, alt skal kunne hende der. Kunsten er i seg selv lite interessant, det interessante er bare hvordan den kan virke.

Og for meg er det svært tilfredsstillende når mennesker stanser opp, peker opp mot horisonten og snakker sammen. Refleksjonen er en felles aktivitet.»

UT: *Event Horizon* (2007) består av 31 Gormley-replikaer plassert på hustak rundt London Thames. Verket er senere lånt ut til New York. Foto: Richard Bryant



I forbindelse med at *Event horizon* i 2010 ble flyttet til Madison Square Park i New York, 31 skulpturer som forstyrret *skyline*, uttalte Gormley (2011):

Within the condensed environment of Manhattan's topography, the level of tension between the palpable, the perceivable and the imaginable is heightened because of the density and scale of the buildings ... (and that in this context, the project should) ... activate the skyline in order to encourage people to look around. In this process of looking and finding, or looking and seeking, one perhaps re-assesses one's own position in the world and becomes aware of one's status of embedment.

Alene og sammen

I *Still* fra 1994 forlater Antony Gormley sin egen kropp, og anvender i stedet kroppen til en han er nær tilknyttet. Han har nå tatt utgangspunkt i sin datter, som spedbarn. Igjen er det det lille barnet. Den sammenkrøpne ligger helt alene i et stort rom. Og den empatiske reaksjonen er umiddelbar. Barnet er forlatt og ensomt. Mennesket er avhengig av andre mennesker for å overleve, og aller mest avhengig er spedbarnet. Å være forlatt som dette barnet leder mot fysisk og psykisk død. Det må reddes. Den *ene-stående* er en gjennomgangsfigur hos Gormley. Ofte er det en kraft og styrke i de ene-stående skulpturene, mens i *Still* er det den absolutte avmakten som rammer oss.

Som skrevet ovenfor om litografiet *Singularity* er spenningene mellom alene og sammen stadig tematisert i hans samlede verk. Psykologen Sidney J. Blatt skriver i boken *Polarities of Experience* (2008) om hvordan den grunnleggende utviklingspsykologiske utfordringen for personligheten er å finne balansen mellom en sunn evne til *alene* – «self-definition» – og *sammen* – «relatedness». Peter Fonagy skriver i bokens forord om det selvfølgelig som viser seg så komplisert (2008, s. ix–x):

A mature sense of self that is differentiated and integrated cannot develop without satisfying interpersonal relationships. It is equally self-evident that mature, reciprocal, interpersonal relationships cannot exist in the absence of a coherent sense of identity and relatively clear self-definition. How these interact along the line of an individual's progress through the life defines the person.

Mye personlighetspatologi kan beskrives som ubalanser mellom denne basale polariteten mellom felleskapsevner og selvstendighet, kjærlighet og egenkjærlighet. Den amerikanske psykologen Jon G. Allen, som i likhet med Peter Fonagy er svært sentral innenfor mentaliseringstradisjonen, har fulgt Blatts grunnleggende modell bakover i idéhistorien. Og han viser til at filosofen Immanuel Kants to grunnleggende moralske krefter, *kjærlighet* og *respekt*, kan leses som andre begreper for samme balanse. Kjærligheten handler om den modne fellesskapsfølelsen, *sammen*, slik respekten viser til at vi kan se hverandre som atskilte, *alene*, og at jeg respekterer deg som en annen (Allen, 2011).

Anti-descartes

Antony Gormleys kunst rommer både en implisitt og en eksplisitt kritikk av det vi benevner som *det kartesianske skillet mellom kropp og sinn*. Adjektivet kartesiansk viser til den franske filosofen Descartes.

Presentasjon av Descartes

Matematikeren og renessansetenkeren René Descartes (1596–1650) var absolutt sentral i å etablere en ny vitenskap for det som skulle bli det moderne. Filosofiske dilemmaer ble i den kristne middelalderen gjerne henvist til evnene og viljen til å tro. Men etter hvert sprakk de gamle verdensbildene. Skolastikernes en gang så stolte byggverk smuldret blant annet i møtene med utviklingen av fysikken på 1500- og 1600-tallet, noe som kulminerte med Isaac Newton. Det hjalp lite at troens krampaktige forsvarere gjennom Inkvisisjonen fengslet, kvestet og satte fyr på mange av dem som skuet mot fremtiden. Den begavete Descartes så behovet for at det måtte etableres en ny vitenskap som forholdt seg til ny kunnskap fundert på nye metoder (Stigen, 1993). Descartes ble sentral i å skille filosofien fra teologien, og bidro slik til å utløse en glansperiode for filosofiske spekulasjoner. Han kalles ofte *rasjonalist* eller *fornuftsfilosof*, da han så matematikkens logiske konstruksjoner som et kunnskapsideal (Eriksen, 2003). Descartes har meget stor tillit til fornuftens evner; fornuftens lys er skarpere enn solens, og de viktigste sannhetene finner vi i oss selv (Stigen, 1993).

Still I, 1994



Descartes' grunnleggende vitenskapelige tilnærming var hans tvil. Den *metodiske tvilen* gikk ut på at han sanset seg selv og omverdenen, men kanskje var det bare noe han trodde. Fantes det i hele tatt noe han kunne være sikker på? Etter å ha tvilt konstaterte han at det var en ting han kunne være

sikker på: *at jeg tviler*. Om dette har jeg en entydig og klar forestilling. Og vet jeg at jeg tviler, må jeg også kunne tenke. Med andre ord eksisterer jeg. *Cogito ergo sum*.

Kroppskritikk av Descartes

Det kan rettes kritikk mot en så sterk vektlegging av fornuften. Mennesket er nok mer følelsesstyrt enn tankestyrt, selv om vi ikke helt kan skille tanker fra følelser. Noe anti-kartesianisme blir imidlertid plump i undervurderingen av Descartes som en som skapte forutsetninger for mye av den moderne vitenskapeligheten (Hellesnes, 1999). Men det er på én arena hvor de kartesianske ideene må utfordres: kroppens arena. Her har den kartesianske modellen påført skader.

Den platonsk-kristne kulturen hadde for lengst solid kløvd mennesket i to, mellom sjel og kropp, og kroppen var den problematiske. Kroppen er i den platonske tenkningen lav fordi den med sine behov leder den høye filosofiske tanken på villspor. Den er vond å tenke med. For den kristne teologen Paulus er splittelsen kropp–sjel omtrent den samme, men hos ham er kroppen mer et moralsk problem. Sjelen kan frelses til uendelig salighet, men forhindres av den syndige kroppen. Kjødets lyst kan velte de frommeste forsetter. I denne seriens essay om middelalderasketen Caterina av Siena blir slik posisjoner utdypet og konkretisert (Skårderud, 2008a).

Descartes ga slike splittelser en ny filosofisk legitimitet. Hans resonnement var grovt formulert slik: Jeg kan tvile på at kroppen min eksisterer. Men jeg kan ikke tvile på at jeg eksisterer. Derfor er ikke kroppen vesentlig for min eksistens. Han identifiserte således menneskets *natur* med dets tenkeevne. Slik havnet filosofien i en meget radikal dualisme, med den logiske muligheten av at kropp og sinn kunne eksistere separat. Dette var en dualisme på godt og vondt. Det sannsynlig gode var at det er vanskelig å tenke seg en moderne medisinsk vitenskap uten en slik modell (Skårderud, 1994).

Kroppen er en del av *res extensa*, den utstrakte substansen. Dette er den sansbare verden som vi ikke kan stole på. Sann kunnskap må forankres i *res cogitans*, den tenkende substansen som rommer ånd, sjel, intellekt, fornuft og følelser. Descartes leste mennesket med et *mekanistisk* øye. Kroppen blir til ting. Den er som et urverk. En klokke går når den blir trukket opp, og kroppen går når den får mat (Engelsrud, 2006). I prinsippet er alle kroppens funksjoner mulig å forutse. Det gjelder bare å kartlegge alle årsakssammenhengene.

Forsvar for Descartes

Slik er det jo ikke. Med historiens etterpåkloke skadefryd minner vi oss selv og verden stadig om Descartes' famøse og kuriøse idé om at kropp og sinn kunne samarbeide via den ertstore kjertelen *corpus pineale* i mellomhjernen, den som vi på norsk kaller *hjerneepifysen*. Descartes' kropps- og bevissthetsfilosofi er i dag enkel å dekonstruere. Er det for enkelt?

La meg forsøke meg med et lite forsvar for Descartes. I årene 1643–1645 korresponderte Descartes med prinsesse Elisabeth av Böhmen, omkring hennes diffuse lidelser, som svakhet og stress, og hvordan kropp og sjel tross alt påvirker hverandre ifølge hennes erfaringer. Hun hadde søkt hans hjelp, men satte spørsmål ved hans råd. Hun utfordret filosofen og hans dualisme. Hun ønsket at han skulle utforske lidenskapene for at hun kunne forstå dem bedre. Og hun spurte om det ikke var nettopp lidenskapene som førte sjel og legeme sammen? Descartes svarte med sin viktigste tekst om følelser og om sjelens og kroppens samvirke, med *Les passions de l'âme (Sjelens lidenskaper)* (Descartes, 1649/1989). Den er dedikert til prinsessen. Han forkaster langt fra sin dualisme, og corpus pineale er fortsatt stedet for viktige møter, men han åpner langt mer opp for gjensidige påvirkninger. Pasjoner, persepsjon og følelser er en del av det menneskelige hvor sjel og legeme ikke er like atskilte. Vi har nok ikke misforstått Descartes' dualisme. Men vi har kanskje ikke forstått ham godt nok (Johannisson, 2011).

Helingen av mennesket

På det hele menneskets vegne er det således behov for å dekonstruere sentrale deler av en slik dualisme. Det gjøres på forskjellige vis.

Dels vet vi av egen erfaring, om vi grundigere undersøker oss selv, at enhver følelse både har et mentalt og kroppslig uttrykk. Det finnes ingen følelse uten en kroppslig analog. Det gjelder smilet, rynken, gåsehuden, munntørretten eller hårene som reiser seg.

Nevropsykologi og nevrologi

Og dels kan kritikken av en slik fornuftstro gå via fornuften, i dens versjon som naturvitenskapelig empiri. En av dagens mest fremtredende dekonstruktører av kartesiensk dualisme, Antonio Damasio, gjør det via nevrologien og nyere hjerneforskning. Ny teknologi gjør at vi kan komme dit hvor Sigmund Freud ønsket seg, men aldri kom; nærmere sentralnervesystemets anatomi og fysiologi. Damasio er en suksessfull forfatter av nevrologisk populærlitteratur (Damasio, 2002, 2004, 2010), og en av bøkene heter nettopp *DescartesD feiltagelse. Fornuft, følelser og menneskehjernen* (2001).

Hvor Descartes postulerte atskilte substanser, fører Damasio solid dokumentasjon for at det er en helhet. For denne portugisisk-californiske forskeren er sinnet alltid *embodied*.

Den kognitive kroppen

Embodied mind er også sentralt i arbeidene til de kognitive filosofene George Lakoff og Mark Johnson (Johnson, 1987, 2008; Lakoff & Johnson, 1980). De beskriver kognitiv vitenskap som en ung disiplin, etablert på syttitallet. En sentral empirisk kunnskap innenfor disiplinen er at det meste av vår tenkning er ubevisst. Det kognitivt ubevisste ligner ikke på det freudske ubevisste, i betydningen undertrykt. Det er ubevisst i betydningen at det opererer utilgjengelig for vår bevissthet og for raskt til å bli fokusert på. Deres eksempel er en samtale: alt som man kroppslig, språklig og mentalt gjør uten at man er bevisst på at man gjør det.

Hovedverket er *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought* (1999). Verket er et stort, inspirerende filosofisk og empirisk prosjekt, hvor ett av de sentrale forskningsspørsmålene er menneskelig dannelse av *mening*. Det finnes ingen kartesiansk dualistisk person, hevder de. Bevisstheten er alltid fundert i kroppslige erfaringer som persepsjon og bevegelse.

Lakoff og Johnson beskriver de kroppsbaserte *metaforenes* absolutt sentrale rolle. En tradisjonell forståelse av metaforen er at det er et rent språklig fenomen, en retorisk eller artistisk figur i tale eller skrift. Det er ekstraordinært snarere enn ordinært språk, og noe man kunne klare seg uten. Lakoff og Johnson har et helt annet perspektiv. De ser på metaforen som en erfaringsbasert begrepsmessig kartlegging. De hevder at metaforen er gjennomgripende for menneskelig forståelse, fantasi og fornuft. Metaforen er fundamental, men ofte ikke bevisst. Den metaforiske organisering av vår begrepsverden er således en del av det kognitivt ubevisste.

I bøkene *Metaphors we live by* (1980) og *Philosophy in the flesh* (1999) viser Lakoff og Johnson hvordan kroppslige erfaringer med rom, retning, størrelse, struktur, lukt, smak, syn, hørsel, bevegelse, nærhet og avstand, likhet m.m. danner grunnlaget for metaforer. Ta for eksempel noe så grunnleggende som vår erfaring med gravitasjonskraften. Denne fysiske erfaringen gjør at opp–ned og tung–lett blir allmenne referanser. Utsagn om kvantitet, stemning, kontroll, sosial posisjon har med basis i det sansemotoriske domene fått en vertikal orientering. Vi reflekterer sjelden over hvor mye vårt språk, om en rekke forskjellige ikke-fysiske fenomener, har slike referanser. Humøret er *på topp*, jeg *stiger* i karrieren, eller jeg føler meg helt *på bunnen*. Når jeg er trist, kan jeg være *nedstemt* eller det engelske *de-pressed*. Et annet eksempel er koblingen mellom opplevelse av problemer og den kroppslige erfaringen av tyngde, som i *tyngtet*, *tungsinn* og *tunge tanker*. Eller kunnskap og forståelse

er basert på synssansen, som i *innsikt*. Leseren kunne nå svare: *Jeg ser hva du mener* (Skårderud, 2004, 2007). Kroppslige erfaringer er langt på vei universelle, og forklarer fellesskapet verden over av en rekke slike metaforer.

Samfunnskroppen

Og ikke minst kommer kritikken fra en rekke akademiske disipliner innenfor humaniora og samfunnsfag. En rekke fag erfarte *en kroppslig vending* på slutten av forrige århundre. Kroppslige erfaringer lar seg ikke avskrive som bare tinglige eller annenrangs, gitt deres påtrengende og umiddelbare nærhet. Ikke minst kjønnsperspektiver i forskning har bidratt til en økt bevissthet om kroppslige erfaringer. Og den akademiske kroppsbevisstheten er også inspirert av kroppenes fremtredende plass i populærkulturen (Reischer & Koo, 2004). Man ønsker å overskride den naturalistiske tilnærmingen om kropp som noe som er biologisk gitt, og i stedet forstå det kroppslige som et sosiokulturelt og historisk fenomen. Se for eksempel Bourdieu (1977), Elias (1978), Foucault (1979) og Goffman (1968).

I NORGE: I løpet av 1998 og 1999 var hundre Gormley-skulpturer plassert i vannet ved Sola strand. Dette kunstverket, *Another Place* (1997), er et av de aller best besøkte kunstprosjekter i Norge, med mellom syv og ni hundre tusen besøkende i løpet av de femten månedene. Bildet er fra Kiel. Foto: Helmut Kunde, Kiel



Og dermed har det oppstått et behov for å raffinere språket. I engelsk terminologi har vi beveget oss fra *body* til *embodiment*. I norsk språk savner vi en god oversettelse av det engelske begrepet. En slik bevegelse betyr å vektlegge menneskekroppens eksistensielle karakter. Det betyr en skepsis mot kropp–sinn-dualisme og mot å objektgjøre menneskekroppen. *Embodiment* viser til en filosofisk posisjon som vektlegger kroppen både som biologi og materie, og som et psykologisk, kulturelt og historisk fenomen. *Embodiment* er i likhet med *body* et substantiv, men det viser tilbake på en prosess, kroppsliggjøringen. Begrepet peker på vår kroppslige væren-i-verden, at vi sanser, lever og erfarer som kultiverte og kjønnete kropper (Csordas, 1999; Weiss & Haber, 1999; Merleau-Ponty, 1945/1962; Skårderud, 2007).

Kroppsfølelsen

Strengt tatt burde jeg således skrive *embodied Gormley* i stedet for *Gormleys kropper*. Eller *Gormleys sinnrike kropper*.

«Inndelingen i kropp–sinn er ikke lenger forsvarbar. Noen portretterer ansikter. Mitt medium er kroppen. Det er en utfordring for meg å hindre at vi gjør kroppen til noe symbolsk, at noe ytre er uttrykk for noe indre. Da har vi ikke beveget oss fremover. Jeg ser i stedet på mitt arbeid som en form for fysisk tenkning. Det starter med en fysisk erfaring, som jeg forsøker å være åpen for å registrere. Jeg gjorde dette i mange år. Jeg forsøkte å skape skulpturen innenfra og ut. Hele prosjektet var å bruke kropp–sinn-mekanismen som et instrument, ikke-bevisst i den forstand at jeg når jeg befant meg inni gipsen, ikke visste hvordan kunstverket ville bli. Da jeg kom ut av gipsen, forsøkte jeg å begrense bearbeidelsen av overflaten. Jeg håper at helheten av mitt arbeid handler om å behandle kropp–sinn som én organisme, og gjengi det som én organisme, til forskjell fra som i annen samtidig kunst å vise frem kroppen i biter og stykker eller som en slagmark.»

Jeg er slått av hvordan Gormleys kropper peker mot en felleserfaring, ved å vise til de grunnleggende kroppsposisjonene som å stå, sitte, ligge, bøye seg, knele og så videre. Kroppsposisjoner og kroppspraksiser lar seg i en viss grad påvirke av kultur. Den franske antropologen Marcel Mauss publiserte i 1935 det klassiske essayet *Kroppsteknikkene* (2004). Her skriver han underholdende om hvordan man elsker forskjellig i forskjellige kulturer, hvordan amerikanske filmer fikk europeiske sykepleiere til å gå annerledes, om hvordan man før svømte ved å ta vann i munnen og spytt ut, og om hvordan engelske og franske soldater i første verdenskrig hadde

lært forskjellige graveteknikker. Men det er også noe emosjonelt universelt over de grunnleggende positurene, på tvers av tid og sted, slik ansiktets følelsesmimikk er universelt. Gormley kaller selv dette for «the hidden syntax of the human body» (Levinson, 2001, s. 72).

Jeg tenker på hans *Land, Sea, and Air II*. Den ene figuren, *Sea*, står og skuer ut mot horisonten; *Land* kroker seg sammen og lytter mot grunnen; mens den tredje, *Air*, kneler og har nesen åpen. Gormley ønsket å skape en skulptur av hvordan vi tar inn verden og elementene gjennom våre sanser. Først kommer sansningen – persepsjonen – så kommer refleksjonen. Sinnet følger etter kroppen.

Gormley vender i disse verkene tilbake til sansning for å utforske noe opprinnelig eksistensielt (Gombrich, 1995, s. 14–15).

I am interested in discovering principles. ... What I was trying to there was find a bodily equivalent for an element through a perceptual gateway. I think that underlying my return to the human body is an idea of re-linking art with human survival.

Jeg spør om i hvilken grad dette er en selvbiografisk utforskning. Svaret er et ja og et nei.

«Jeg ser ikke på arbeidene som vokser ut av gipsavstøpningene som en øvelse i introspeksjon. Men samtidig blir det jo det. Jeg anvender *min* kropp og *mitt* liv, og jeg har erfart at det også har hatt en terapeutisk funksjon, uten at det var den overlagte hensikten. Jeg har ikke sett på dette som en selvanalyse. Men arbeidet skaper meg. De tidlige arbeidene hadde mye angst i seg. De var en personlig investering i form av risiko. De var problemorienterte. Nå er jeg friere. Arbeidet har frigjort meg fra en lukkethet. Jeg tillater mer at mine assistenter tar del i utviklingen av mine former. Jeg gir lettere fra meg til andre. Det kjennes riktig. Jeg er løsere.»

Gormleys kunst, med hans egen kropp som medium, kunne i mange år betraktes som et antropologisk feltstudium med ett subjekt, hans eget. I *Blind light*, altså mitt eget første ordentlige møte med Gormleys arbeider, utvider han sitt konsept. Nå er det ikke hans, men mitt *embodied mind*, mitt kroppssinn, som settes på spill.

«Det jeg forsøker i slike verk, er å plassere tilskueren i min opprinnelige posisjon. Man kan si at i *Blind light* er det den lyse tåken som utgjør miljøet, men i realiteten er det tilskuerne som er miljøet. De famler, de støter mot veggen, søker orientering og kolliderer med hverandre. Det handler

om tette og uventete møter med andre, møter som er langt innenfor de vanlige sonene for tilvendt komfortabel intimitet. Det skapes et nytt sosialt rom.»

Maurice merleau-ponty

Mine egne opplevelser av Gormleys skulpturer, og især hans egne redegjørelser for dem, fører raskt mine assosiasjoner til kroppens store filosof og redningsmann, den franske fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (1907–61). Det er som om Gormley setter franskmannens idéverden ut i livet.

Merleau-Pontys hovedverk *Phenomenology of Perception* (1945/1962) var et banebrytende verk, ikke minst fordi det utfordrer kroppens splittede historie i vestlig tenkning. Essensen av denne doktorgraden ble popularisert i syv radioforedrag i 1948, senere utgitt på engelsk som *The world of perception* (1948/2004). Han vender det kartesianske «Jeg tenker, derfor er jeg» til et «Jeg har en kropp, derfor er jeg». Det er via og takket være kroppen at vi har identitet og eksistens (Qvesel, 2008). En av hans mest sentrale teser er at kroppen er en form for bevissthet (Romdenh-Romluc, 2011).

Merleau-Ponty var en nær venn av eksistensialisten Jean-Paul Sartre, som var en sann dualist. Sartre vektla hvordan vi selv kan velge vår eksistens. Nei, svarte, Merleau-Ponty, kroppen rommer også begrensningene. Uansett hvor mye vi vil, kan vi ikke bare velge å forsere det uoverstigelige fjellet.

SANSER: *Land Sea and Air II* (1982). Den ene figuren, *Sea*, står og skuer ut mot horisonten; *Land* kroker seg sammen og lytter mot grunnen; mens den tredje, *Air*, kneler og har nesen åpen. Gormley ønsket å skape en skulptur av hvordan vi tar inn verden og elementene gjennom våre sanser. Først kommer sansningen – persepsjonen – så kommer refleksjonen. Sinnet følger etter kroppen.



Et tradisjonelt filosofisk problem er hvordan forstå forholdet mellom persepsjon og bevissthet. For Merleau-Ponty betyr det å være et subjekt å være i verden *som kropp*. Merleau-Ponty tematiserer skillet mellom å ha en kropp og å være *kroppslig*. Vi både *har* en kropp, og *er* våre kropper. For fenomenologen er *den fenomenale* kroppen vårt primære instrument for å forstå og erkjenne (Duesund, 1993). Erfaringen går forut for analysen av erfaringen. Det ureflekterte kommer forut for refleksjonen. Erfaringer blir til i kroppslige møter og i refleksjonene om disse møtene. De erfarende og skapende kroppene er selve «stedet» for utvikling (Duesund, 1993).

Merleau-Ponty introduserer begrepet *corps propre, den levde kroppen*. I den kartesianske tradisjonen er det de fysiske karakteristika ved fenomenene som undersøkes. I tradisjonell medisin kommer dette til uttrykk i disipliner som anatomi og fysiologi. Ved å bruke begrepet *den levde kroppen* forsøker Merleau-Ponty å se dypere meninger i det kroppslige, som noe mer enn de fysiske egenskapene. Kroppen er mer enn et mekanisk objekt som responderer på stimuli. Kroppen er i levende interaksjon med verden. Den er alltid både objekt og subjekt, en erfart og erfarende enhet, som søker mening gjennom aktivitet.

(Duesund & Skårderud 2003; Skårderud 1994, 2004)

Kroppen er erfarende og handlende. Kroppen er i verden. Og da kommer verden inn i kroppen. Kroppen er i en levende samhandling med verden, og utadrettet meningssøkende. Ifølge Merleau-Ponty er det to situasjoner som truer kroppens eksistensielle forhold til livsverdenen, og som lukker den i forhold til omgivelsene. Den ene er sykdom. Den andre er et strengt fornuftsmessig forhold til kroppen. Sykdom representerer så godt som alltid, og tilnærmet uunngåelig, en selvopptatthet, og således en lukning mot verden. Og den rasjonelle disiplineringen av kroppen, som i strenge treningsregimer eller eksempelvis anorektiske anstrengelser for selvkontroll, bidrar til å lukke. «Rasjonell» betyr jo ikke nødvendigvis fornuftig.

Merleau-Ponty skriver om kunst i *Øyet og ånden*. Han anvender malerne Cézanne og Klee som sine eksempler (1964/2000, s. 60):

Standing Matter V, 2007. Foto: Stephen White, London



Malerens syn er ikke lenger et blick på et ytre, en rent «fysisk-optisk» forbindelse til verden. Verden er ikke lenger fremfor ham som en forestilling: Det er snarere maleren som kommer til verden i tingene, som ved en konsentrasjon av det synlige, som gjennom det synliges til-syne-komst.

Fritt etter Merleau-Ponty: Gormleys syn er ikke et syn på et ytre. Verden er ikke foran ham som en forestilling. Det er snarere kunstneren som kommer til verden i tingene, som en konsentrasjon av kroppslig sansning.

Avslutning om psykoterapi

Jeg engster meg for at ordene kan virke for store. Det var ikke hensikten. Men jeg fikk det plutselig for meg hvordan Antony Gormleys refleksjoner om kunst og rom kan fungere som beskrivelser for begivenhetene og bevegelsene i de psykoterapeutiske rommene.

I en samtale om *Blind light* sier han (Gormley, Rugoff & Klein, 2007, s. 56):

There is a part of me that feels that a lot of human nature is about trying to reinforce the illusion of our certainties. Art can undermine that. Losing the bonds of certainty about where or who we are seems to me to be very important.

På mitt lydopptak hører jeg ham si noe tilsvarende. I tillegg sier han: «Kunst i dag må handle om det ukjente. Den må løse opp noe som er fast. Og gjennom det kan den forhåpentligvis skape et rom i en mettet verden, et rom hvor han og hun kan finne seg selv.» Gjennom å plassere kroppsfølelser i rommene forsøker han å fremme nye erfaringer.

Det psykoterapeutiske rommet er ideelt sett et annerledes rom. Måtene vi møtes på, ligner andre møter. Men målet er at de skal være annerledes nok til å skape andre erfaringer. Refleksjonen er sentral, men først kommer sansningen av den andre og selve møtet. Målet er å løse opp den skråsikkerhet om seg selv og andre som er forbundet med lidelse, smerte og stagnasjon. Gamle, fastlåste fortellinger skal ødelegges. Gormleys kunst handler om å åpne seg mot verden og erfaringene, i stedet for å forbli tillukket. Ideelt sett skal våre rom også virke slik. Og kroppslige erfaringer blir gitt et språk.

Takk

Takk til Antony Gormley, Else Margrethe Berg, Karin Johannisson, Per Johnsson, Bente Sommerfeldt, Liv Duesund, Jon Østbø og til biblioteket ved Høgskolen i Lillehammer ved Sigbjørn Hernes.

Referanser

Verkliste

All works (c) Antony Gormley

Forsiden: SINGULARITY, 2007

Lithograph on 250 gr. Velin d'Arches paper

100 x 69 cm

Side 633: BODIES AT REST I, 2000

Chrome balls

33 x 130 x 70 cm

Side 634: BLIND LIGHT, 2007

Fluorescent light, water, ultrasonic humidifiers, toughened low iron glass, aluminium

320 x 978,5 x 856,5 cm

Commissioned by the Hayward Gallery, London

Installation view, Hayward Gallery, London

Side 635: CRITICAL MASS II, 1995

Cast iron

60 life-size elements; variable sizes

Installation view, Kunsthau Bregenz, Austria, 2009

Side 638: BED, 1980–81

Bread, wax

28 x 220 x 168 cm

Tate Collection, London

Side 639: SHIFT II, 2000

Cast iron

204 x 54 x 25 cm

Side 640–641: EVENT HORIZON, 2007

27 fibreglass and 4 cast iron figures

189 x 53 x 29 cm (each element)

Commissioned by the Hayward Gallery, London

Installation view, Hayward Gallery, London

Side 642: STILL I, 1994

Lead, plaster, air

13 x 19 x 30 cm

Side 644: ANOTHER PLACE, 1997

Cast iron

189 x 53 x 29 cm (100 elements)

Installation view, Cuxhaven, Germany

Side 647: LAND SEA AND AIR II, 1982

Lead, fibreglass

Land (crouching): 45 x 103 x 50 cm

Sea (standing): 191 x 50 x 32 cm

Air (kneeling): 118 x 69 x 52 cm

Side 648: STANDING MATTER V, 2007

Forged ball bearings

192 x 50 x 30 cm