



UiT Norges arktiske universitet

Institutt for filosofi og førstesemesterstudier

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

## **Naturopplevelsen og kreativitetens pusterom**

Vår altfor-menneskelige dialog med verden

Eirik Stenseth Sørmo

Mastergradsoppgave i filosofi ... FIL-3900 ... Juni 2021

## **Forord**

Takk til veileder Erik Lundestad for tålmodighet, vilje til å forstå, nøye gjennomlesning og lærerik veiledning.

Takk til ansatte ved IFF i Tromsø, for et inkluderende miljø jeg som student har følt meg velkommen i.

Takk til familie, venner og alle medstudenter – især Fredrik Blichfeldt, for våre endeløse filosofiske avsporinger.

Takk, samboer og bestevenn Maria, for å plastre min haltende selvtillit, og for å fylle den alminnelige hverdagen med lek, latter og nærhet, og ikke minst masse stimulerende diskusjoner.

## Innhold

Forord .....	1
Innledning: Naturopplevelsen og kreativitet .....	4
Naturopplevelsen i antropocen .....	4
Har naturopplevelsen overlevd naturbegrepets forfall? .....	5
Utdypning av problemstilling .....	7
Metodologi og fremgangsmåte .....	11
Oppgavens tre deler .....	14
DEL I: Objektorientert ontologi .....	16
Bennett: et glimt av tingens uavhengighet («moment of independence») .....	16
OOO i kontrast til fenomenologien: Fra sanselige til virkelige objekter .....	19
Andre grunner til at OOO er egnet som miljøfilosofisk teori .....	23
Oppsummering så langt og veien videre .....	26
OOOs forståelse av objektet .....	27
Hvorfor bevare objektet? .....	30
Vurdering av OOO hittil .....	32
Oppsummering av objektets struktur .....	34
Eksempel: Et brennende varehus .....	35
Heidegger og den generelle dualiteten mellom objekter og relasjoner .....	39
DEL II: Metaforen som eksempel på opplevelsen vi er ute etter .....	45
Husserls paradoks 1: intensjonalitet er både én og to .....	45
Husserls paradoks 2: det intensjonale objektet er både én og mange .....	51
Mot en teori om metaforen .....	53
Ortega om ‘tingens utøvende jeg’: hvordan gir det mening? .....	55
Hvordan metaforen gir oss objektet i sin uavhengighet: et eksempel .....	57
Allusjon og ikke-essensielle kvaliteters kraft .....	67
Del III .....	71
Hvordan kan OOO hjelpe oss å adressere kreativ stimulus fra naturen? .....	72
Harman om persepsjon: Man opplever alltid <i>mer eller mindre</i> selv-identiske objekter .....	75
Variasjon (tid) oppleves fordi ikke-essensielle kvaliteter fremtrer .....	76
Hva som er <i>essensielt</i> eller <i>ikke-essensielt</i> kommer an på oss .....	77
Artefakten som det tause objektet .....	79
Vår ‘maktrelasjon’ til objekter .....	83
OOOs motto: <i>gi objekter tilbake sin taletid!</i> .....	85

Kreativitetens pusterom og dialogen med objekter .....	87
Nietzsche: det ensformige menneskets «viljeskjede» og «verden av fremmede ting» .....	88
Stumtjenerens dialektikk: idet vi sier at artefakter er tause, blir de taleføre .....	89
Konklusjon .....	92
Litteraturliste .....	96

## **Innledning: Naturopplevelsen og kreativitet**

### **Naturopplevelsen i antropocen**

Vestlig tenkning har tradisjonelt sett forstått naturen som noe uberørt av mennesker. I senere miljøfilosofi har det blitt argumentert for at en slik definisjon har mistet sin betydning, fordi det ikke lengre finnes noe slikt som uberørt natur. Teknologi og industri har ikke bare utryddet enorme mengder naturområder og arter, men lagt igjen omfattende spor etter menneskelig aktivitet i klimaet, surhetsnivået i havet og det geokjemiske kretsløpet i jorda; noe som har motivert geologer til å foreslå *antropocen* – «menneskets tidsalder» – som navn på vår nye geologiske epoke. Siden da har begrepet antropocen slått røtter i humaniora, der den filosofiske debatten sentrerer seg rundt tanken om at menneskelig aktivitet har forårsaket naturens opphør, samt spørsmål om hvilke moralske forpliktelser denne situasjonen kaller på. Med erkjennelsen av at menneskets aktivitet har omformet alt fra nærliggende økosystemer til selve klimaet rundt jorda følger et stort ansvar: bør vi anerkjenne naturens gjenstridighet og trekke oss tidsnok tilbake? Er det for sent? Bør vi i stedet brette opp ermene og omfavne ansvaret det innebærer å være formere av verden?

Etter innsikten om at det ikke lengre finnes uberørt natur, har den påfølgende antropocen-debatten reist spørsmål om hvorvidt naturen i denne betydningen noensinne har eksistert – om ikke egentlig naturen ‘alltid allerede’ har tatt slutt, som Steven Vogel skriver, og at vi i stedet for å snakke om natur, heller burde snakke om et konstruert *miljø*, som alltid har blitt omformet.<sup>1</sup> Mens klassisk miljøetikk vært orientert rundt begrepet om en uavhengig natur, så reiser antropocen-debatten nye spørsmål om hvorvidt naturen i denne betydningen eksisterer eller noensinne har eksistert.

Både før og etter antropocen og budskapet om naturens død, har mennesker av ulike grunner oppsøkt *naturopplevelsen*. Men hvordan kan vi snakke om naturopplevelsen dersom natur i sin opprinnelige betydning ikke finnes? Jo: for meg er det for eksempel slik at selv om jeg har *kunnskapen* om at for eksempel skogens biokjemiske kretsløp er forandret på grunn av Co2-utslipp, så former ikke det min persepsjon av skogen (det ville i så fall vært et *valg* å la opplevelsen min formes av dette, da det eneste som skal til for å unngå å la opplevelsen formes er et snev av menneskelig ignoranse). Og dersom min persepsjon av skogen faktisk er direkte påvirket av menneskelig virke, for eksempel ved at temperaturen oppleves direkte og merkbart

---

<sup>1</sup> Steven Vogel, *Thinking Like a Mall*, s. 29.

varmere på huden, så ville en slik variasjon i temperatur (på dette stadiet av global oppvarming) også vært fullt mulig *uten* at oppvarmingen var menneskeforskyldt, og dermed ville denne opplevelsen stille likt med opplevelsen av en helt uberørt skog. Dersom trærne ble omformet til en hytte, derimot, ville gjenkjennelsen av disse trestrukturene trolig være vesensforskjellig fra opplevelsen av temperaturøkningen, da det ville være umulig å ignorere aspektet av ‘menneskevirke’ i persepsjonen av hytten slik jeg er i stand til å ignorere det faktum at temperaturøkningen er menneskeforskyldt. Men global oppvarming har jo også en assosiasjon til menneskelig virke, for eksempel bilkjøringens Co2-utslipp? Jo, men på et mer abstrakt plan. Følelsen av varme henleder meg ikke direkte til det mentale bildet av biltrafikk (med mindre jeg går aktivt inn for det). Først og fremst føler jeg bare sommervarmen. Synet av en hytte derimot, er en gjenkjennelse av menneskelig virke. Naturopplevelsen er trolig ikke uløselig knyttet til hvorvidt de faktiske trærne og fjellene er uberørt eller ei, og dette gir håp for en teori om naturopplevelsen uten naturbegrepet i sin tradisjonelle betydning.

Dersom det er noe unikt ved naturopplevelsen, så antar jeg at meningen vi har ilagt naturbegrepet og dets historiske utvikling er intimt sammenvevd med måten vi har opplevd naturen på, og at det derfor er av interesse for samtidens antropocen-debatt å tematisere naturopplevelsen filosofisk. For til tross for at «natur» som ontologisk kategori er under press, antar jeg at en betydelig andel mennesker (inkludert meg selv) fremdeles tilskriver en unik betydning til naturopplevelsen, og vil hevde hardnakket at det finnes en vesentlig forskjell mellom det å befinne seg i urbane miljøer omgitt av artefakter, og det å befinne seg i skogen, på fjellet eller på vidda. Spørsmålet er hva forskjellen består av, og hvordan vi skal adressere den i en tid hvor naturen anses som død.

### **Har naturopplevelsen overlevd naturbegrepets forfall?**

Utgangspunktet og motivasjonen for denne oppgaven er mine egne naturopplevelser. Jeg er selv en av de som oppsøker skogen og fjellet fordi det synes å gi meg noe mer enn bare mosjon og frisk luft. Å omgås planter, fuglesang og gråstein har en tendens til å gjøre meg mer tilfreds i mitt eget skinn, og til å vikle meg ut av sneversynte, selvsentrerte tankemønster. Naturen gjør at jeg opplever økt klarhet og ro i sinnet, ser livet i et større perspektiv, og blir mer løsningsorientert og kreativ. Jeg antar at ikke alle, men mang et friluftsmenneske vil kjenne seg igjen i min beskrivelse, og i det minste si seg enig i at det finnes en betydelig forskjell mellom å befinne seg i urbane strøk og å befinne seg i naturen, kanskje uten å kunne peke presist på hva

forskjellen består av. Fra psykologisk hold får vi i tillegg høre at å tilbringe tid i naturen stimulerer til økt prososial orientering<sup>2</sup> og gjør oss kreativ.<sup>3</sup>

Jeg kjenner meg igjen i at naturopplevelsen gjør oss kreativ. For min del ser jeg det i sammenheng med det jeg opplever som større perspektiv og vidsyn på livet. Jeg kan beskrive denne effekten som at naturen ‘åpner opp’ sinnet mitt: jeg går fra å navigere mer eller mindre på ‘autopilot’ langs en snever og ofte repetitiv linje av tanker og valgmuligheter, til å få et større og friere indre ‘mulighetsrom’, og føler meg følgende mer vidsynt og kreativ. Sammen med vidsyn og kreativitet, senker hastverket seg og tiden later til å gå saktere. Med et overskudd av tid ser jeg problemer og løsninger i et klarere lys. Psykologisk forskning sier at opplevelsen av «awe» – det å bli spontant overveldet av ærefrykt for noe – trigger opplevelsen av at hastigheten på tiden justeres ned.<sup>4</sup>

Som vi skal se senere, vil jeg hevde at slike opplevelser ikke er forbeholdt naturopplevelsen, men kan oppstå i alle slags settinger. Naturen er imidlertid en enkel og tilgjengelig kilde til slike opplevelser, som mange har et personlig forhold til. La oss derfor inntil videre forholde oss til en allmenn forståelse av naturopplevelsen, altså som opplevelsen av (relativt) uberørt skog, fjell og vidder. Etter at jeg har fremlagt en ny måte å tenke på naturopplevelsen på, vil vi kanskje måtte justere grensene for hva som teller som «natur» og «ikke-natur» i naturopplevelsen. Inntil vi får erstattet dikotomien med et mer presist og konsistent begrepsapparat, la oss bruke det allmenne og upresise skillet mellom «natur» (trær, fjell og dyr) og «ikke-natur» (artefakter, urbane omgivelser) – om enn provisorisk.

En dansk studie som undersøker forholdet mellom naturlige omgivelser og menneskelig kreativitet utførte 17 intervjuer med anerkjente kunstnere av varierende kjønn, alder, profesjon og bosted.<sup>5</sup> Samtlige respondenter svarte at naturen spiller en viktig rolle for evnen til kreativitet. «When something is wild and on nature’s terms it helps opening up to my creativity.» svarte for eksempel en skuespiller.<sup>6</sup> På spørsmål om hvorfor, samlet studien inn noen tilbakevendende karakteristikk av naturen. Deriblant ble det nevnt at naturen har en

---

<sup>2</sup> Holli-Anne Passmore & Mark D. Holder (2016).

<sup>3</sup> Ruth Ann Atchley, David L. Strayer & Paul Atchley (2012).

<sup>4</sup> Melanie Rudd, Kathleen D. Vohs, & Jennifer Aaker (2012).

Artikkelen tar utgangspunkt i en definisjon av «awe» som «the emotion that arises when one encounters something so strikingly vast that it provokes a need to update one’s mental schemas.» (s. 1130).

<sup>5</sup> Trine Plambech, Cecil C. Konijnendijk van den Bosch (2015)

<sup>6</sup> Ibid., s. 258.

karakter av «Infinite variety», «Limitlessness and openness» som ikke er skapt for våre formål («Not designed for a specific human behavior»), og at naturen «Cannot be overviewed at once».<sup>7</sup>

På spørsmål om *hvordan* naturen stimulerer til kreativitet, dukket det opp fraser som «Presence», «Imaginative», «playful», «Do not force behaviour and thoughts in a specific direction», «Open, new associations» og «Clear thoughts». Disse frasene er gjengangere, som jeg selv kjenner meg igjen i. Det ble også nevnt punkter som «less stressed» og «moderate exercise».<sup>8</sup> Selv om vi ikke kan utelukke betydningen til disse faktorene, velger jeg å fokusere på anekdotene med størst filosofiske implikasjoner, som for eksempel at naturen ‘ikke tvinger adferd’ og trigger ‘åpenhet’, ‘tilstedeværelse’ og ‘klarhet’.

### **Utdypning av problemstilling**

Med utgangspunkt i mine egne erfaringer, inntrykket fra andre friluftsmennesker, samt funn fra psykologien og andre empiriske undersøkelser, velger jeg å ta for gitt at det er noe ved naturopplevelsen som stimulerer til kreativitet. Selv om jeg senere vil hevde at denne effekten ikke er forbeholdt den konkrete naturen, så er dette vårt utgangspunkt.

Jeg vil derfor se bort i fra tanken om naturens opphør, og vie oppgaven til å avklare hvorfor naturopplevelsen ser ut til å ha en slik effekt på oss. Gitt at det er en generell (om ikke rigid) forskjell mellom naturopplevelsen og, si, opplevelsen av artefakter og urbane miljøer, og at førstnevnte har en positiv effekt på kreativitet – hva består denne effekten av? Undersøkelsen av hvorfor naturopplevelsen stimulerer til kreativitet vil forhåpentligvis kaste lys over en mer generell teori om naturopplevelsen. Måten jeg vil forstå naturopplevelsen på i denne oppgaven vil fremtre tydeligere gjennom at jeg undersøker det motsatte: nemlig opplevelsen av artefakter. La meg gi en forsmak.

Noe som kjennetegner typiske artefakter, er at de ofte er ment som hjelpemidler for å nå visse fremtidsmål. Hvis jeg for eksempel vil bygge et hus, er hammeren og sagen hjelpemiddel for nå dette målet. På veien mot målet har jeg mange delmål, for eksempel å hamre inn en bestemt spiker, sage en planke osv. Denne rekken av formål inkluderer en rekke ting og hendelser: hammeren, spikeren, planken; hamringen og sagingen. Tingene jeg relaterer til på veien mot det endelige målet – hammeren, spikeren og sagen – er så å si tjenere for mitt

---

<sup>7</sup> Ibid., s. 261.

<sup>8</sup> Ibid., s. 261.



fremtidsmål, og min opplevelse av tingene ser derfor ut til å ha et element av *tid* ved seg, i alle fall dersom jeg omgås dem i situasjoner hvor jeg vil oppnå ønskede mål. Selv den ferdigstilte hytten er der for å gjøre fremtiden trygg og forutsigbar for meg.

Et kunstverk eller et naturområde *kan* jo også uttrykke noe om fremtidens muligheter og formål, men oppsøkes vanligvis ikke for å oppnå slike fremtidsmål (med mindre du er kunsthandler eller tømmerhugger). På kunstutstilling eller i naturen ønsker vi snarere å gi avkall på kontroll, for å la kunsten eller naturen ‘virke’ på oss – lede oss inn i andre følelser, nye forståelser og andre sinnelag. Timothy Morton uttrykker at slike, estetiske opplevelser har en «not-yet-quality» ved seg, i og med at de – til forskjell fra typiske artefakter – ikke henleder oss direkte til fremtiden og gjøremålene som finnes der.<sup>9</sup>

Martin Heidegger er kjent for å ha påpekt at vår primære omgang med verdens ting går ut på å taust belage oss på *bruken* av tingene. Vi er primært rettet mot fremtidig gjøremål, og kun sekundært mot selve objektet. Dette fører til at objektet svinner hen i bakgrunnen for våre gjøremål. Hammeren er primært «til å» hamre med, og kun under spesielle omstendigheter møter vi objekter som direkte sanset. Det gjelder ikke bare for artefakter, men også for naturen, at vår primære relasjon til tingene ikke er direkte sansning, men taust ‘bruk’ av dem. «Brukstingen er i sitt vesen «noe til å ...»» skriver Heidegger.<sup>10</sup> Begrepet «verden» favner summen av alle disse ‘til-å-tingene’ (som Heidegger kaller «det tilhåndenværende» (*zuhandenheit*)), og som vi er ‘kastet’ ut i iblant, og har med å fortsette å ‘besørge’ vår eksistens iblant. Hammerens «til å»-karakter, kan imidlertid ikke være hele fortellingen om hammeren. Og som Heidegger selv sier i sin analyse: dersom hammeren brister, så løsrives den fra sin brukskontekst og viser seg som et objekt som vi kan ta en teoretisk, distansert perspektiv på. I stedet for at jeg er oppslukt i hammeren som et ‘til-å-objekt’, blir jeg nå i stand til å ta et teoretisk blikk direkte på hammeren.<sup>11</sup> Hammeren har gått fra å være noe tilhåndenværende til å bli det Heidegger kaller noe «forhåndenværende» (*vorhandenheit*); men dette skjer kun under spesielle omstendigheter, og utgjør altså ikke vår primære relasjon til ting.

Heideggers to forskjellige beskrivelser av vår relasjon til objekter kan kritiseres for å ikke være dekkende for alle måter vi kan relatere til verden på. I begge tilfellene forblir objektet en del av *vår* verden – enten hammeren brukes eller gjøres til gjenstand for teoretisk analyse.

---

<sup>9</sup> Timothy Morton, *Being Ecological*, s. 123.

<sup>10</sup> Heidegger, Martin, *Væren og Tid*, s. 93.

<sup>11</sup> Her fokuserer jeg på Heideggers analyse av verktøyet fra *Væren og Tid*, ikke den senere Heidegger.

Vi mister dermed synet av verden som noe radikalt annet fra oss selv. Man kan spørre: går Heidegger i *Væren og Tid* glipp av en tredje måte å relatere til objekter – hvor fjellet og skogen hverken er bruksting eller gjenstand for analyse, men uutgrunnelige entiteter som påvirker oss med sin helt egen, fremmede selvstendighet? Er ikke selve ideen om objekter som kjente deltagere i vår egen livsverden avhengig av at det finnes noe annet – noe radikalt ukjent og uutgrunnelig? Kan naturopplevelsen være et uttrykk for en slik relasjon til virkeligheten? I kontrast til hammeren, sagen og hytten, så blir kanskje ikke fjellet og elva automatisk definert inn i våre gjøremål på samme måte. Noe i verden forblir fremmed fra *vår* verden. Når objektet blir identisk med dets anvendelighet, forsvinner denne annetheten. Det samme gjelder for objektet som oppleves med et teoretisk («forhånden» som Heidegger sier) – det forblir lenket til vår egen livsverden.

Jeg vil snart presentere objektorientert ontologi som løsningsforslag på dette, og dermed som lovende kandidat for å beskrive naturopplevelsen. Men først: Heidegger setter fingeren på noe viktig med sin analyse av verktøyet: nemlig at vi for det meste oppholder oss i fremtiden. Når det gjelder artefakter, er dette et overbevisende poeng. Det at vi som regel er orientert mot fremtidsgjøremål tilslører hammeren, sagen og hytten som uavhengige objekter. Det at de inngår i en brukssammenheng gjør det umulig å oppleve objektene som noe fremmed og uavhengig av vår livsverden. Det å være situert i et rom fylt av artefakter, gjør det vanskelig å få øye på verdens annethet, fordi vi stenges inne i en verden av egne fremtidsgjøremål.

Hos Friedrich Nietzsche finner vi etter min mening passasjer som peker i retning av at man blir et ensformig menneske av å 'oppholde seg' i fremtiden på denne måten. For å være mer lojal mot Nietzsche, så tolker jeg han til å si at vi blir ensformige av å kontrollere *viljens* fremtid – av å styre og opprettholde én og samme vilje over tid. Vi blir oppdratt av samfunnet, sier Nietzsche i *Moralens Genealogi*, til å aktivt holde kontroll på viljen, slik at vi kan tilfredsstillte andres forventninger til oss som forutsigbare og moralsk ansvarlige.<sup>12</sup> Men en slik aktiv kontroll over viljen – en 'viljens hukommelse' som Nietzsche kaller det – innebærer en aktiv undertrykkelse av glemsomheten. Hukommelse strekker seg ut i tiden, og når viljen *huskes* – strekkes ut i tiden – går dette på bekostning av noe, som gjør mennesket ensformig. Det ser altså ut til å være en sammenheng mellom å oppholde seg i tiden og det ensformige mennesket. Men hva er alternativet? Det glemsomme, og ikke-ensformige mennesket, avstår fra å 'huske' viljen, men dyrker i stedet den sunne glemsomhet, sier Nietzsche, som også må

---

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Moralens Genealogi*, s. 51-54.

forstås som *aktiv*. I stedet for å la seg ale opp til å «innestå for seg selv *som fremtid*», sier hun «ja» til seg selv og sine *spontane* viljesutladninger, her og nå – hun er i tråd med livets instinkter.<sup>13</sup> I *Slik talte Zarathustra* personifiseres denne livsholdningen gjennom «barnet»: «Uskyld er barnet og glemsel, en ny begynnelse, en lek, et hjul som ruller av seg selv, en første bevegelse, et hellig Ja.»<sup>14</sup> Det stemmer godt overens med den virkelige verden at små barn sliter med å styre oppmerksomheten inn i tiden.

Det *ansvarlige* mennesket derimot, er sosialisert til å styre viljen inn i tiden, hvilket er i strid med livets spontane drivkraft og impulser til viljesutladning. Dette er en nødvendighet for å bli inkludert i samfunnets moralske orden, men bidrar altså til å gjøre oss ensformig. Ensformigheten er knyttet til undertrykkelsen av viljens spontanitet og den sunne glemsomhet. – den sivilisatoriske tvangen går på bekostning av individets *ja* til egne drifter. Dersom sistnevnte sammenfaller med optimale betingelser for kreativitet, er optimal kreativitet selvfølgelig uønsket, da moral og orden ville være umulig. Vi må trolig både kunne huske og glemme – flytte oss mellom tiden og nuet. Men hvor kommer objektene inn i bildet?

Å utføre praktiske gjøremål, som å bygge et hus, krever trolig også en viljens hukommelse; en plan over ting og handlinger som trengs for å nå målet. Kan det videre være slik at hammeren, sagen og spikeren – midlene for et villet fremtidsmål – gjenspeiler og forsterker den kontrollen over viljen som Nietzsche knytter til ensformighet? I så fall må denne egenskapen kunne avdekkes ved beskrivelse av den sanselige hammeren, spikeren og sagen. De uttrykker alle noe om fremtidens muligheter, men hvordan påvirker dette opplevelsen av objektene, samt hvordan objektene påvirker oss – nærmere bestemt – *hvorvidt de gjør oss ensformige eller kreative*? Så vidt jeg vet, gjør ikke Nietzsche noen behandling av de *objektene* som viljen strekker seg over.

Mens Heidegger beskriver at objekter forsvinner i bakgrunnen for vårt opphold i tiden, uttrykker Nietzsche at vi blir ensformige mennesker av å oppholde oss i tiden. Nietzsches utstrakte vilje og Heideggers fremtidige gjøremål beskriver en alminnelig måte å være på som vi alle kan relatere til. Dersom det er slik jeg antydte ovenfor, at artefakter forsterker tendensen til å oppholde seg i tiden, så vil vår omgang med artefakter gjøre at objekter forblir lenket til vår egen verden av livsprosjekter og gjøremål. Hva med naturen? Problemet hittil, er at vi ser ut til å mangle verktøy for å adressere opplevelsen av naturen som fremmed fra vår egen

---

<sup>13</sup> Ibid., s. 53.

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, *Slik talte Zarathustra*, s. 28.

livsverden. Til å gjøre det, vil jeg benytte meg av objektorientert ontologi (OOO), slik den presenteres av Graham Harman.

### **Metodologi og fremgangsmåte**

OOO er en relativt ny ontologi utviklet av Graham Harman, som til felles med flere moderne materialismer og realismer, søker å bestride og utfordre det som i kontinentalfilosofien gjennom mange år har vært en tendens til å behandle virkeligheten som noe konstituert av subjektet, eller av språk, diskurs, makt, sosiale praksiser etc.<sup>15</sup> I sentrum av disse motstrømmingene ligger ambisjonen om å adressere, ikke bare virkeligheten uavhengig av subjektet, men gjerne en virkelighet som rommer aktørskap, liv og dynamikk. Særlig feministisk materialisme er et forsøk på dette. Begrepet om materie har historisk sett vært assosiert med kvinnen, ifølge Tillmann, som en måte å degradere kvinnen til det passive kjønn og rettferdiggjøre kvinnens underordnede rolle i forhold til mannen som en uforanderlig naturegenskap.<sup>16</sup> Feministisk filosofi har derfor gitt grobunn for utviklingen av nye materialismer hvor begrepet om materie revideres til noe mer dynamisk og vitalt.

Harman på sin side, har utviklet en teori som i kontrast til materialismer ikke er monistisk og materialistisk, men i stedet forsøker å fundere ontologien på de enkelte uavhengige «objekter». Med sin teori om objekter mener han å fange opp 1) immaterielle ting, og 2) emergensen av individuelle ting. Et siktemål for Harman er å fremme en 'flat ontologi' – det vil si en ontologi som ikke er hierarkisk eller vertikalt innordnet, for eksempel mellom menneske og natur, bevissthet og materie, eller subjektivitet og verden.

Felles for både OOO og feministiske ny-materialismer er ambisjonen om å adressere virkeligheten uavhengig av subjektet – helst en virkelighet som rommer overskudd, aktørskap og vitalitet – i motsetning til klassiske, passive materialismer. Man forsøker å adressere virkeligheten uten å hverken redusere den til passive minstedeler (som gjør virkeligheten til et enkelt og kanskje påkrevd offer for vår teknologiske manipulasjon) eller fengsle den til et subjekt (som frarøver virkeligheten sin uavhengighet fra oss selv). s

Som Jane Bennett påpeker, er det en tilsynelatende umulig oppgave å adressere virkelighetens uavhengighet – spesielt om formålet er å forklare hvordan dens uavhengige annethet påvirker *oss selv*. Gjennom å behandle virkeligheten som passiv materie eller som

---

<sup>15</sup> Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman: «Towards a Speculative Philosophy» i Bryant, Srnicek & Harman (alle red.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, s. 2, 3.

<sup>16</sup> Rachel Tillmann, «Toward a New Materialism: Matter as Dynamic».

konstituert av subjektet, kan både klassiske materialismer og store deler av siste års kontinentalfilosofi kritiseres for å komme til kort i redegjørelsen for hvordan virkelighetens annethet affiserer og påvirker oss.

I OOO finner vi verktøy for å beskrivelse opplevelser av virkeligheten som uutgrunnelig og fremmed fra vår egen livsverden. For Harman sammenfaller slike opplevelser med det han kaller estetiske opplevelser. Når jeg fremstiller teorien om slike opplevelser, vil jeg referere til både Husserl og Heidegger. Dette gjør jeg kun for å vise hvordan OOO både bygger på og distanserer seg fra disse tenkerne, og for å vise hvordan OOO fremstår som et mer lovende alternativ enn fenomenologien til å adressere naturopplevelsen. Fremstillingen av Husserl og Heidegger er altså kun ment som et verktøy for å få OOO klarere frem, som er teorien jeg bruker i denne oppgaven. Håpet er at OOO kan sette ord på en type opplevelse hvor fenomenologien kommer til kort, slik at vi blir bedre i stand til å beskrive opplevelsen av objekter på en måte hvor deres uavhengighet ikke svinner hen og tar bolig i vår egen livsverden, men oppleves som noe radikalt fremmed, som kan påvirke oss og tilføre oss noe nytt, og ånde frisk luft inn i vårt indre mulighetsrom for kreativ utfoldelse. Heideggers beskrivelse av det tilhåndenværende gir oss en viktig redegjørelse for en alminnelig måte å relaterer til objekter på, men fremstår som uegnet til å adressere naturopplevelsen. Og det er nettopp der OOO kan komme oss til unnsetning: til å adressere natur-objekter som noe fremmed fra vår livsverden og som derfor er i stand til å tilføre oss noe nytt – som objekter som *virker* på oss her og nå, i stedet for å forsvinne inn i vår livsverdens fremtidsmuligheter eller ta bolig i vår livsverden som et familiært objekt for vårt teoretiske blikk.

Det å bruke OOO til å beskrive naturopplevelsen strider imot en grunnleggende ambisjon med teorien, nemlig å være en såkalt «flat ontologi». En grunntanke i OOO er at på det mest grunnleggende nivå er det ikke noen forskjell mellom, for eksempel planter og fjell, og artefakter, når det gjelder objekters struktur. Heller ikke mennesket, bevissthet, subjektivitet, språk eller kultur garanteres særegne privilegium i OOOs 'førstefilosofi', som i stedet forsøker å favne alt under «objekter» og relasjonen mellom dem. Harman søker å erstatte spørsmål om vår *tilgang* på objekter med spørsmål om objektet selv – objekter som eksisterer på like vilkår. Førstnevnte, det han kaller «philosophy of access», kritiseres for å dele filosofien inn mellom mennesket og verden, uten evne til å adressere er det erfarende mennesket og objektet uavhengig av hverandre. Virkeligheten blir 'vertikalt inndelt', og mennesket fyller halve rommet.

Jeg vil bruke Harmans begrepsapparat til å si noe om naturopplevelsen. Å anvende Harman på naturopplevelsen er mitt eget bidrag. Hverken Harman eller Timothy Morton (som støtter seg på Harmans fremstilling av OOO<sup>17</sup>) vektlegger naturopplevelsen. Det strider som sagt imot OOOs prosjekt å trekke linjer som taler i favør til et natur-kultur-skille. Morton er særlig eksplisitt på at dersom vi overhodet skal greie å 'leve økologisk'<sup>18</sup> – som jeg tolker som å leve i tråd med den *flate* virkeligheten som OOO presenterer – så krever det at vi forkaster naturbegrepet i sin klassiske betydning.

Likevel vil jeg, på grunnlag av tekniske detaljer i det Harman sier om estetiske opplevelser, legge frem et argument for at vår relasjon til artefakter vil døyve det som han kaller estetiske opplevelser. Jeg vil hevde, at en konsekvens av hva Harman sier om slike opplevelser, er at vi selv har en innvirkningskraft på objekters kapasitet til å gripe oss estetisk, og at den relasjonen vi vanligvis har til artefakter (som tjenere for å oppnå fremtidsmål) vil forme persepsjonen av objektet på en måte som hemmer dets kapasitet til å gripe oss estetisk med sin annethet. Jeg vil med andre ord påpeke at det finnes grunner for at artefakter *virker* mindre uavhengig og mindre 'levende' enn naturen; ikke at de faktisk er det. Dermed bruker jeg OOO på en måte som forfatterne ikke selv gjør. Jeg finner detaljer i teorien som får konsekvenser for forskjellen mellom naturopplevelsen og opplevelsen av artefakter, men reformulerer disse to til et nytt begrepsapparat.

Jeg leser Morton som mer orientert rundt det etiske aspektet av OOO. Mortons etiske perspektiv vil melde sin entré når jeg mot slutten av oppgaven vil oversetter «artefakt» til objekter som er gjenstand for vår fremtidskontroll. Jeg vil da hevde at grunnen til at artefakter oppleves som livløse ikke er fordi de *er* det, men fordi vi ikke tillater dem å snakke til oss – ikke tillater dem å uttrykke seg som annetheter, og at dette gir opphav til naturopplevelsen som noe forskjellig fra opplevelsen av artefakter – da naturen forstås som de 'opprinnelig taleføre' objekter. På grunnlag av Harmans tekniske beskrivelser av estetiske opplevelser i OOO vil jeg altså hevde at vår relasjon til artefakter hemmer opplevelsen av verdens annethet, fordi objektene – slik Heidegger sier – svinner hen inn i våre egne prosjekter, slik at vi går glipp av verdens annethet. Denne relasjonen til artefakter vil ha noe å gjøre med at vi oppholder oss i fremtiden, og i den forbindelse vil jeg hente et støttende poeng fra Nietzsche,

---

<sup>17</sup> Timothy Morton, *Hyperobjects*, s. 13 & 14.

<sup>18</sup> Mortons siste bok heter «Being Ecological».

som sier at vi blir ensformige mennesker av å dyrke det han kaller en viljens hukommelse, en vilje som huskes over tid.

### **Oppgavens tre deler**

**Del I:** I denne delen vil jeg fremstille objektorientert ontologi (OOO). Jeg vil begynne med å skissere hva slags type teori OOO forsøker å være, teoriens filosofiske kontekst, hva den er en reaksjon på, samt hvorfor teorien etter min mening utgjør et bedre alternativ enn fenomenologi til å fase inn naturopplevelsen. Jeg vil først presentere Jane Bennetts skildringer av den type opplevelse som vi er ute etter, nemlig opplevelsen av verden som uavhengig og fremmed fra vår egen livsverden. Jeg vil så begrunne hvorfor OOO er bedre egnet til å fange opp slike opplevelser, samt legge frem det jeg anser som generelle styrker ved OOO som miljøfilosofisk teori. Deretter vil jeg gå mer systematisk og detaljert til verks. Jeg vil da forsøke å fremstille OOOs begrep om objektet og objektets struktur, og hvorfor Harman vil forstå objekter som det mest grunnleggende som eksisterer. Deretter går jeg over til hvordan objekter, til tross for at det eksisterer uavhengig, kan relatere til andre objekter, inkludert hvordan det blir i stand til å vise seg som noe uavhengig og fremmed for vår egen opplevelse, ifølge OOO. Da vil et avgjørende veiskille mellom fenomenologien og OOO komme frem, nemlig ideen om at vår intensjonale relasjon til et objekt har lik struktur som relasjoner mellom objekter generelt. Med dette poenget kan OOO sies å tone ned det *unike* ved menneskets opplevde relasjon til verden, samtidig som intensjonal opplevelse fases inn i en realisme. For oss er det et poeng, fordi det tilsier at opplevelsen av uavhengige objekter er genuin og virkelig, og ikke bare noe som skjer 'på innsiden av vår egen livsverden'. Det som gjenstår da, er å gi et eksempel på slike opplevelser, som er rollen til del II.

**Del II:** Vi har nå lagt fram en teori om objektet, og at OOO vil forstå vår opplevde kontakt til slike uavhengige objekter på samme fot som alle andre relasjoner mellom objekter. For å gi et eksempel på en slik opplevd kontakt med fremmede objekter uavhengig av vår livsverden, vil jeg fremstille Harmans teori om metaforen. Hensikten med dette er å ankomme ved en beskrivelse av strukturen til opplevelser, som Harman kaller for estetiske opplevelser, slik at vi får et begrepsapparat å anvende på naturopplevelsen. Harmans teori om metaforen bygger på José Ortega y Gassets teori om metaforen. Harman tolker Ortega i lys av to paradokser fra Husserls filosofi, samt teorien om det uavhengige objekter fremlagt i del 1. Derfor vil jeg i denne delen først fremstille de to paradoksene fra fenomenologien, og deretter gi et eksempel på hvordan Harman vil forstå metaforen gjennom å tolke Ortegass teori om metaforen i lys av de to paradoksene samt teorien om det uavhengige objektet. Hensikten med å presentere

Harmans teori om metaforen er å komme frem til en generell forståelse av hvordan den kjente sanselige verden rundt oss i spesielle tilfeller åpner opp for en opplevelse av verden som noe radikalt fremmed og uavhengig av oss selv, slik at vi i del III kan undersøke om den sanselige naturen trigger slike opplevelser i større grad enn artefakter.

**Del III:** Basert på begrepsapparatet jeg har lagt fram i del I & II, vil jeg presentere et argument for at den sanselige naturen, i større grad enn artefakter, trigger den type opplevelse vi beskrev i del II, nemlig når verden rundt oss ikke lengre er *vår verden*, men derimot en fremmed og uavhengig verden, som i kraft av å være fremmed og uavhengig, kan avbryte og omkalfatre, og tilføre et friskt pust til vårt indre rom for kreativ utfoldelse. Å anvende OOO på naturopplevelsen er mitt eget bidrag, og ikke noe teoriens forfattere gjør selv. Det strider som sagt imot OOOs prosjekt å trekke linjer som taler i favør av et natur-kultur-skille. Jeg vil likevel hente ut spesifikke momenter fra teorien til å argumentere for at vår relasjon til artefakter er av en sådan karakter at den døyver opplevelsen av å få kreativ stimulus fra verdens annethet. Det kommer av hvilken rolle artefakter har for våre liv (som tjenere for våre fremtidsmål), at vår relasjon til objektet har en innvirkningskraft på hvordan objekter oppleves, samt tekniske detaljer fra Harmans beskrivelse av estetiske opplevelser contra ordinær erfaring begrenset til vår 'kjente livsverden'. Jeg vil komme frem til at vår sanselige relasjon til artefakter døyver opplevelser av verdens annethet, fordi artefaktene tvinges til å oppleves på en slik måte at de effektivt krystalliseres som kjente objekter i vår egen, familiære og 'altfor-menneskelige' livsverden.



## **DEL I: Objektorientert ontologi**

I denne delen vil jeg gi en fremstilling av objektorientert ontologi (OOO). Fremstillingen vil begynne med å presentere Jane Bennetts skildringer av den type opplevelse som etter min mening særlig inntreffer i naturopplevelsen. I denne delen vil jeg forsøke å si hvorfor OOO utgjør et mer lovende alternativ enn fenomenologien til å fase inn naturopplevelsen. Selv om fenomenologien og Heidegger gir viktige beskrivelser av vår opplevde relasjon til verden, ser de ut til å gå glipp av den typen opplevelse som Jane Bennett skildrer, og det er her OOO vil komme oss til unnsetning. Jeg vil deretter starte i det generelle: plassere OOO i en filosofisk og historisk kontekst, samt si noe om hvilke ambisjoner teorien har, og hvorfor teorien etter min mening, på grunn av sine ambisjoner, utgjør et egnet rammeverk for miljøfilosofi generelt. Deretter vil jeg gå mer detaljert til verks, og fremstille OOOs teori om objektet og objektets struktur. Denne delen vil bygge opp til poenget om at vi, i vår opplevelse, er i stand til å få en førsthåndserfaring av et møte med andre, virkelige objekter, uavhengig av vår livsverden, og at dette møtet forstås på samme fot som relasjoner mellom objekter generelt. Ifølge Harman er Martin Heidegger på sporet av en slik *generell* dualitet mellom objekter og relasjoner. Etter å ha fremstilt dette poenget som Harman leser i Heidegger, er det klart til å eksemplifisere via metaforen hvordan vårt opplevde møte med objektets annethet og uavhengighet foregår, ifølge OOO.

### **Bennett: et glimt av tingens uavhengighet («moment of independence»)**

Jane Bennett fremmer en ny type materialisme som søker å beskrive aktørskap på tvers av levende og ikke-levende ting.<sup>19</sup> I *Vibrant Matter* skildrer hun et tilfeldig møte med en haug av gjenstander etter en uværnsnatt:

As I encountered these items, they shimmied back and forth between debris and thing – between, on the one hand, stuff to ignore, except insofar as it betokened human activity (the workman’s effort, the litterer’s toss, the rat-poisener’s success), and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as existents in excess of their association with human meanings, habits, or projects. In the second moment, stuff exhibited its thing-power: it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> «Aktørskap» er min oversettelse av det Bennett kaller «actant», som hun henter fra Bruno Latour: «... an actant is a source of action that can be either human or nonhuman; it is what which has efficacy, can *do* things, has sufficient coherence to make a difference, produce effects, alter the course of events.» (Jane Bennett, *Vibrant Matter*, s. viii.)

<sup>20</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter*, s. 4.

Her beskriver Bennett hvordan tingene vekslet mellom å oppleves som gjenkjennelige rester av menneskelige aktivitet, til å uttrykke seg kun i kraft av å være *ting* – noe som overskrider vår assosiasjon til menneskelige prosjekter og virke. Bennett bruker begrepet «thing-power» til å fange opp slike opplevelser. I stedet for at tingene foran henne er underlagt hennes kontroll og livsprosjekter, ser de ut til å utvise en slags makt over henne – kun i kraft av å være *noe* i seg selv, uavhengig av vår kontroll. Hun er ikke i stand til å tyde tingenes budskap sier hun – et budskap som, hva enn det er, ikke har noe å gjøre med hennes egen livsverden og hennes egne livsprosjekter å gjøre. Bennett skildrer en opplevelse av annethet som jeg selv ofte opplever i naturen. Som jeg snart skal komme tilbake til, er jeg enig med Bennett i at slike opplevelser også kan inntreffe iblant artefakter, men at de trolig er vanskeligere å få øye på i verden av familiære gjenstander.

Bennetts «ting» og Harmans «objekt» har ulike betydninger, men felles for forfatterne, er vektleggingen av at tingene rundt oss bugner av indre, uutgrunnelig overskudd som overskrider vår familiære, sanselige relasjon til objektet, og som dermed, i kraft av å være uavhengig av oss, har kapasitet til å påvirke oss på overraskende måter.<sup>21</sup> Begge er opptatt av at vi ikke alltid møter verden på våre 'egne premisser'. Likevel, så er det snakke om *vår egen* opplevelse, og derfor begir Bennett og Harman seg ut på tilsynelatende umulige prosjekter, når de vil adressere vårt 'møte med tingens uavhengighet'. «I will try, impossibly,» skriver Bennett, «to name the moment of independence (from subjectivity) possessed by things, a moment that must be there, since things do in fact affect other bodies, enhancing or weakening their power.»<sup>22</sup> Ting påvirker oss, sier Bennett, forsterker eller svekker vår kontroll, og filosofien må kunne adressere dette på en troverdig måte.

Bennett beskriver en verden av materielle *aktører* som besitter det hun kaller «thing-power». Hva består denne tingens kraft av? Det innebærer en fornemmelse av at materielle ting er levende, skriver hun, og referer i den forbindelse til Merleau-Ponty, som sier at vi i kraft av at sansningen selv finner sted i en levende kropp, kan oppleve den omkringliggende verden som like vital og ekspressiv som kroppen.<sup>23</sup> Innholdet i begrepene «ting» og «personer» er heller ikke statisk, sier Bennett, men flytter seg stadig imellom. Dette åpner for å relatere til ikke-

---

<sup>21</sup> Bennetts «ting» forstås som noe emergente ut ifra en grunnleggende ontologisk enhet. Hun siterer Deleuze' formel: «ontologically one, formally diverse.» (Bennett, *Vibrant Matter*, s. xi). Hos Harman derimot, er enkeltobjektet det mest grunnleggende og det eneste autonome, uten referanse til noe mer grunnleggende.

<sup>22</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter*, s. 3.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 5.

levende ting som levende aktører, eller personer. I sin tidligere litteratur, før hun utviklet begrepet «thing-power», skriver hun om *fortryllelse* («enchantment»). Hun er da på søken etter en stemning, sier hun, som involverer «... a surprising encounter, a meeting with something that you did not expect and are not fully prepared to engage.»<sup>24</sup> Dette overraskende møtet med verden inneholder ifølge Bennett elementer av 1) en tilfredsstillende følelse av å bli ‘sjarmert’ av dette nye og ennå uprosesserte møtet, og 2) en nifs («uncanny» eller «unheimlich») følelse av å bli «... torn out of one’s default sensory-psychic-intellectual-dispositions».<sup>25</sup> Den overordnede effekten av slike opplevelser, skriver Bennett, er en fornemmelse av «fulness, plenitude, or liveliness, a sense of having one’s nerves or circulation or concentration powers tuned up or recharged – a shot in the arm, a fleeting return to childlike excitement about life.»<sup>26</sup>

Bennetts beskrivelser bærer etter min mening et preg av en viss naivitet. Hvordan kan følelsen av noe «unheimlich» henge så nært sammen med «childlike excitement about life»? Tvetydigheten kan eventuelt peke mot en tvetydighet i selve opplevelsen vi er ute etter: en opplevelse som rommer ambivalente og paradoksale følelser som ikke er underlagt ‘lovene’ for opplevelse av den kjente verden av våre egne livsprosjekter. Tross alt, er Bennetts skildringer ment til å fange opp noe bortenfor vår familiære livsverden, som i kraft av sin uavhengighet har kapasitet til å omkalfatre og romstere i våre «default sensory-psychic-intellectual-dispositions.»<sup>27</sup>

Bennetts beskrivelse passer svært godt overens med mine egne erindringer av naturopplevelsen. Naturen hvisker sine budskap – har alltid noe nytt på hjertet – et hint om en annen virkelighet, andre livsførsler. Dyr, planter og andre aktører som, dersom vi lytter oppriktig, er mer enn villig til å innlemme oss i sine dialoger. Lukter, skygger, dyrespor og insekter, hvis indre liv og virke aldri kan bringes til overflaten, men hvis kraft består av nettopp å være uutgrunnelig og utenfor vår kontroll. Som naturpoeten Nan Shepherd sier, idet hun stirrer ned i dypet av en krystallklar innsjø: «The inaccessability of the loch is part of its power.»<sup>28</sup>

Naturen legger igjen spor av sin uavhengighet i meg, og etterlater seg en fornyende følelse av barnlig begeistring for verden; dette setter virkelig fingeren på mine egne naturopplevelser. Det er også en opplevelse vi kan kritisere transcendental fenomenologi for å

---

<sup>24</sup> Jane Bennett, *Enchantment of Modern Life*, s. 5.

<sup>25</sup> Ibid., s. 5.

<sup>26</sup> Ibid., s. 5.

<sup>27</sup> Ibid., s. 5.

<sup>28</sup> Nan Shepherd, *The Living Mountain*, s. 14.

komme til kort i beskrivelsen av. Selv den type fenomenologi som plasserer subjektet i verden har trolig ingen garanti for at møtet med verdens annethet er en *virkelig* annethet, så lenge man ikke kan forklare dette møtet innenfor rammene av en realisme. OOO forsøker å være en realisme, og derfor vil jeg anvende Harman og OOO på den opplevelsen jeg er ute etter: når naturen trer inn og avbryter min menneskelige, indre monolog og overrasker med noe nytt – når min relasjon til verden går fra å være en ‘enveisdialog’ til å ligne mer på en dialog med mer-enn-menneskelige aktører. En slik beskrivelse avhenger av at vi kan bevege oss bortenfor våre prosjekter og vår livsverden, og adressere møtet med noe uavhengig. Jeg vil i det følgende begrunne hvorfor OOO fremstår som mer lovende enn fenomenologien til denne oppgaven.

### **OOO i kontrast til fenomenologien: Fra sanselige til virkelige objekter**

Både fenomenologien og OOO er kritisk til reduksjoner av objektet. Da begge deler interessen for objektet fremfor dets minste bestanddeler, kan de begge sies å være objektorienterte. For fenomenologien er det primære problemet at vitenskapelige reduksjoner går glipp av det tilgrunnliggende opplevelsesaspektet som muliggjør reduksjon i første omgang. For OOO ligger det primære fokuset på at det ikke finnes noen god grunn til å tenke på minstedeler som mer virkelige en komplekse objekter, uavhengig av om noen opplever objektet eller ikke. Størrelse og kompleksitet, sier Harman, er ikke et godt kriterium for virkelighet.<sup>29</sup> Men det største problemet for vårt henseende, er at reduksjoner blir nødt til å behandle alle typer opplevelser som sidestilt i den dypeste forstand, fordi enhver gjenstand for opplevelse er komponert av nøyaktig de samme minstedeler. I denne oppgaven er vi derimot på jakt etter en unik opplevelse av verden som noe fremmed, som må forsås som forskjellig fra en alminnelig opplevelse av vår egen, kjente livsverden.

Med lanseringen av begrepet «livsverden» erklærte Husserl i 1936 krise i de europeiske naturvitenskaper. Krisen består av at den empiriske vitenskapenes reduksjoner fremmedgjør oss fra verden fordi de tilslører selve forutsetningen for seg selv: nemlig den konkrete og ureflekterte erfaringsverden som i hvert enkelt menneske ligger til grunn for alt annet intellektuelt virke, og som naturvitenskapens grunnleggende begreper derfor må ha sine konseptuelle røtter i.<sup>30</sup> Denne typen fenomenologi handler dermed om å avdekke forutsetninger, og er i seg selv forutsetningsløs, sier Husserl.<sup>31</sup> Derfor forstås den som

---

<sup>29</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 40.

<sup>30</sup> Christian Beyer, «Edmund Husserl», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>31</sup> Dan Zahavi, *Husserls Fænomenologi*, s. 25.

transcendental: et studium av det transcendentale subjektets rolle for konstitusjonen av verden. Subjektet er transcendentalt fordi det overskrider (transcenderer) seg selv gjennom å alltid være *rettet* mot noe – mot objekter – mot alle de fenomenene som utgjør verden rundt oss. Det transcendentale subjektet blir derfor mulighetsbetingelsen for all annen erkjennelse, og transcendental fenomenologi er derfor filosofiens eneste mulige utgangspunktet.<sup>32</sup>

Husserl ender dermed opp med en såkalt transcendental idealisme, som ikke skiller mellom objekter vi intenderer i bevisstheten og objekter «i seg selv». Han skriver for eksempel «Whether we merely represent Berlin, or judge it to be existing, in either case we are dealing with Berlin itself.»<sup>33</sup> Objekter, og til syvende og sist *verden*, trenger en bevissthet for å rettferdiggjøre sin eksistens. Å foreta en slik transcendental reduksjon gjør at subjektet lokaliseres på utsiden av verden vi har foran oss – som selve *betingelsen* for den – i stedet for å inkluderes som deltager i denne verden. Samtidig blir vi ute av stand til å adressere verdens objekter uavhengig av subjektet. Alle spørsmål om en uavhengig virkelighet tilsettes til fordel for beskrivelser av de transcendentale betingelsene for erfaring

Dette gjør at vi gjenstår uten filosofiske verktøy til å adressere virkeligheten til skoger, planter eller dyr uavhengig av vår egen bevissthet. Harman skriver: «the real weakness of phenomenology is its failure to capture the objecthood of objects, the «I» of sailboats and moons, by granting them an intimate interior of their own.»<sup>34</sup> Jeg vil snart komme tilbake til denne begrepsbruken (objektets «jeg»), men inntil videre er poenget at fenomenologien ikke adresserer eksistensen til objekter uavhengig av den transcendentale bevissthet.

Dermed kan vi si, at selv om fenomenologien ‘frigjør’ objekter fra vitenskapelige reduksjoner, så forblir objektene likevel ‘lenket’ til en menneskelig bevissthet. Objektene slik vi erfarer dem er konstituert av subjektet. OOO på sin side forsøker å utvikle en realisme som rommer objekter slik fenomenologien beskriver dem, men som i tillegg vil si noe om objektenes eksistens uavhengig av om noen intenderer dem.

Gitt det åpenbare faktum at alt vi kan se, høre og lukte er noe *for oss*, så er det vanskelig å tenke seg et alternativ til fenomenologiens posisjon. Hvordan kan vi snakke om

---

<sup>32</sup> Både den sene Husserl og Heidegger plasserer subjektet *i verden*. De opprettholder likevel forutsetningen om at virkeligheten slik vi erfarer den er konstituert av subjektet.

<sup>33</sup> Edmund Husserl, «Intentional Objects» i *Early Writings in the Philosophy of Logic and Mathematics*, s. 350.

<sup>34</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 104.

noe 'i seg selv' og 'for oss' samtidig? I Husserls fenomenologi er dette utenkelig. Men i møtet med naturopplevelsen og Bennetts skildringer ovenfor, bør vi allikevel gi det et forsøk. Fenomenologien ser ikke ut til å fange opp opplevelsen av å bli grepet av verdens annethet, og går dermed glipp av hvordan vårt opplevde møte med skogen, fjellet og dyr kan tilføre oss noe nytt og fremmed fra vår livsverden. På søken etter kilden til det nye og fremmede trenger vi derfor en ny forståelse av objektet.

Men hvordan kan vi bevare objektet uten å hverken redusere det til minstedeler eller 'fengsle' det til en bevissthet? Å sette likhetstegn mellom objektets sanselige fremtredelse og virkeligheten uavhengig av bevisstheten, vil være å regne som 'naiv realisme'. Fenomenologien på sin side, setter likhetstegn mellom verden og *vår* verden, og er utilfredsstillende.<sup>35</sup>

Problemet, ifølge Harman, er at både såkalt analytisk og kontinental filosofitradisjon har gått seg fast i det han kaller for en «philosophy of access» – altså i et spørsmål om hvorvidt verden er tilgjengelig for oss eller ikke.<sup>36</sup> Dersom objekter er tilgjengelig for oss, så anses objektet som konstituert av vår tilgang på det. Problemet med å gjøre spørsmål om vår tilgang på verden til filosofiens utgangspunkt, er at 'førstefilosofien' inndeles mellom oss selv, mennesket, og den verden det spørres om vi har tilgang på. En slik 50/50-inndeling av filosofiens utgangspunkt evner ikke å være en 'teori om alt' som er én av OOOs ambisjoner, fordi mennesket er dømt til å fylle halve rommet.

Harmans alternativ er en teori om objekter hvor allting, enten mennesker eller kaffekopper, eksisterer på like vilkår, med lik 'grad' av virkelighet og uavhengighet. Den *sanselige* kaffekoppen eksisterer i relasjon til meg, men det betyr hverken at 1) det er meningsløst å snakke om dens virkelighet uavhengig av vår bevissthet (fenomenologien eller

---

<sup>35</sup> Ifølge Bryant, Srnicek og Harman, gjelder ikke dette bare for fenomenologien, men også for store deler av siste års kontinentalfilosofi: «It has long been commonplace within continental philosophy to focus on discourse, text, culture, consciousness, power, or ideas as what constitutes reality ... Humanity remains at the center of these works.» (Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman, «Towards a Speculative Philosophy» i Bryant, Srnicek & Harman, *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, s. 1-4.)

<sup>36</sup> The ongoing dispute between these traditions, including the sort of «bridge building» that starts by conceding the existence of the dispute, misses a prejudice shared by both: their primary interest lies not in objects, but in human access to them ... None of these philosophical schools tells us much of anything about objects themselves; indeed, they pride themselves on avoiding all naive contact with nonhuman entities.» (Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 1.)

idealismens posisjon) eller 2) at dens virkelighet er identisk med slik den fremtrer (naiv realisme).

«The choice is not just between speaking of something or not speaking of it.», skriver Haman. «We all know a way of speaking of a thing without quite speaking of it: namely, we *allude* to it.»<sup>37</sup> Harman tar her på alvor ideen om at vi kan tenke og snakke om virkeligheten i seg selv uten at det innebærer hverken full kontakt eller ingen kontakt med virkeligheten. Vi kan 'hinte', eller, *alludere* til kaffekoppens virkelige eksistens, sier han, og som vi snart skal se, kjennetegnes estetiske opplevelser av å forsterke slike hint, ifølge Harman. Da er det imidlertid ikke snakk om vår *tilgang* på verden, men om en spesiell type interaksjon med verden. Ikke *direkte* interaksjon med det uavhengige objektet, men indirekte interaksjon, *via* det sanselige som medium. I del II skal jeg forsøke å utdype hva som ligger i dette.

Harman forholder seg i stor grad til fenomenologien, og vi finner mange spor etter Husserl i OOO. Men der Husserl vil forstå intensjonalitet som et forhold mellom subjekt og objekt, så unngår Harman begrepet «subjekt» i sin filosofi. Han ønsker i stedet å forstå alt som objekter og forhold mellom objekter. Det som Husserl vil kalle bevissthet eller subjekt, vil kalle Harman for et «virkelig objekt». Harman vil si at «jeg-et» et *virkelig* objekt på lik linje med alle andre virkelige objekter – et uutgrunnet indre som bare kan 'leves', men som ingen andre kan få en direkte anskuelse av. Virkelige objekter er per definisjon tilbaketrasket fra erfaringen, ifølge Harman. Like lite som vi kan 'se' den *virkelige* kaffekoppen, kan vi 'se' det *virkelige* jeg-et. De er begge tilbaketrunkne objekter, og lar seg bare kjenne via sine 'sanselige oversettelser'. Introspeksjon gir derfor ingen forrang i vår tilgang på 'det virkelige'. Enten jeg ser utover mot kaffekoppen, eller innover mot meg selv, støter jeg alltid på 'sanselige oversettelser' av objektet. Det punktet vi ser ut fra, som vi gjerne vil kalle «subjekt», vil Harman i stedet se på som et 'førstepersonsperspektivet' til et virkelig objekt – innsiden av en utlevd virkelighet. Alle objekter har en 'måte å være på' ifølge Harman, og jeg vil senere forsøke å forklare hvordan dette kan gi mening, ikke bare hos bevisste skapninger, men også hos materielle ting.

For å forstå OOO er det svært viktig å huske at et «objekt» ikke trenger å være noe materielt eller noe vi kan 'se omrisset' av, slik vi vanligvis bruker objektbegrepet. I stedet for å snakke om objekter, kunne vi like gjerne sagt «virkeligheter», slik jeg ser det. Separate virkeligheter, som ikke trenger å være minstedeler, men som kan være komplekse størrelser

---

<sup>37</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 68.

av alle mulige slag: materielle, immaterielle, fiksjonelle eller reelle. Poenget er å finne et begrep som refererer til det mest grunnleggende virkeligheten består av. Med språket kan vi si at kaffekoppen er et objekt, Sherlock Holmes er et objekt, trær er objekter, skogen de utgjør er et objekt, fjellet er et objekt, hvert enkelt mineral det består av er et objekt. Språket har imidlertid ingen direkte tilgang på objekter, ifølge Harman, men kan i beste fall hinte til de, noe vi kommer tilbake til.

For å forstå OOO, kan det være nyttig å gå inn for å legge bort begreper som «kvalia», «bevissthet» og «subjekt», og ta et mer naivt utgangspunkt: verden er noenlunde slik den fremtrer i sin sanselige utgave – ting i alle størrelser. 'Under fasaden' eksisterer de virkelige objektene, som ingen kan se eller høre. Det vi kaller «sanselig» er ikke noe som eksisterer relasjonelt til et «subjekt», men får en helt annen rolle i OOO. Alle objekter har en sanselig side, ifølge Harman, uten at mennesker trenger å observere dem. Harman vil gå så langt som å si, at når én biljardkule kolliderer med en annen, så møter den en sanselige 'oversettelse' av den andre biljardkule idet de kolliderer. Jeg skal snart gå mer i detalj på hva som ligger i dette, men inntil videre er det nok å si at OOO skiller lag med fenomenologien ved at «det sanselige» distribueres til alle verdenshjørner hvor objekter relaterer til hverandre (også der hvor det ikke finnes mennesker og sanseapparat), og ved at subjektbegrepet settes til side, og man i stedet behandler oss selv, jeg-et, som et objekt. I tillegg forstås den intensjonale *relasjonen* som noe som finner sted på innsiden av et større, virkelig objekt, men dette kommer vi tilbake til. Poenget inntil videre, er at Harman kan sies å snike en realisme inn 'bakdøren' av fenomenologien. Det sanselige er fremdeles relasjonelt til oss selv (altså ikke representativt for objekters uavhengige virkelighet). Det avgjørende veiskillet mellom OOO og fenomenologien, slik jeg ser det, er idéen om at selv om *sanselige* objekter er 'uvirkelige' og relasjonelle til oss selv, så forstås både *jeg-et* og *relasjonen* mellom meg selv og det sanselige objektet foran meg, som virkelige objekter. Ergo, så er ikke «det virkelige» helt utenfor rekkevidde av vår egen livsverden allikevel. Det er nemlig med utgangspunkt i disse ideene – at «det virkelige» allerede inntreffer i intensjonalitet – at Harman utvikler sin teori om hvordan vi kan komme i berøring med objekter som noe uavhengig og fremmed fra vår livsverden. Dette kommer vi tilbake til i del II.

### **Andre grunner til at OOO er egnet som miljøfilosofisk teori**

OOO unngår reduksjonismens problem, nemlig å samle alle fremtredelser under ett og samme prinsipp. Den type opplevelse vi skal fram til, kan ifølge Harman oppstå i alle settinger, men som jeg vil hevde i del III, vil vår relasjon til artefakter dempe slike opplevelser. Det er



imidlertid den *bestemte* opplevelsesrelasjonens struktur som avgjør dette – ikke at objektet tilhører klasser av objekter som «natur» eller «artefakter». Det kommer av at enhver opplevelse, ifølge OOO, forstås som en én-til-én-relasjon. Det å forstå opplevelse ‘lokalt’ på denne måten, henger sammen med OOOs forpliktelse til å være det Manuel DeLanda har kalt ‘flat ontologi’.

Som sagt, er OOO i opposisjon til ‘vertikale’ innordninger av virkeligheten – og da sikter han primært til det tankesettet som Quentin Meillassoux har angrepet under navnet «korrelasjonisme». I *After Finitude* hevder Meillassoux at vi siden Kant har akseptert en filosofisk forestilling om at det mest grunnleggende en kan tenke seg er *korrelasjonen* mellom mennesket og verden, og at det er en umulig oppgave å adressere verden uavhengig av oss selv eller oss selv uavhengig av verden. Ifølge Kant er det for eksempel umulig å adressere eksistensen av ting, kausalitet, rom eller tid, uten å samtidig adressere det transcendentale subjektets rolle i konstitusjonen av disse. Likeledes, kan vi ikke adressere menneskets transcendentale bevissthet uten å samtidig adressere den virkeligheten som bevisstheten bidrar til å konstituere. «Correlationism», oppsummerer Meillassoux, «... consist in disqualifying the claim that it is possible to consider the realms of subjectivity and objectivity independently of one another.»<sup>38</sup> Vi etterlates med det som OOO mener er en urimelig høy teoretisk prioritet til mennesket.

Korrelasjonistisk filosofi overlapper ofte med antroposentriske verdivurderinger av menneskets unike plass i forhold til den øvrige natur. Filosofien må finne et annet utgangspunkt, ifølge OOO, hvor alle entiteter stiller likt, i stedet for at menneske-verden-korrelasjonen utgjør selve fundamentet. Å unngå korrelasjonismens vertikale virkelighetsinnordning innebærer å finne en filosofisk omvei rundt den mistroiske holdningen filosofien har møtt verden av objekter med, slik at vi kan inkludere alle objekter fra og med starten. I tillegg innebærer det å favne virkeligheten under mest mulig altomfattende strukturer – en radikal immanenstenkning som kan favne alt, inkludert det såkalte «subjektet» og relasjoner mellom objekter, under samme strukturer som den øvrige virkeligheten – nemlig objektets struktur.

Begrepene «bevissthet» og «subjekt» forkastes, og gis ingen særegen behandling.<sup>39</sup> OOO forplikter seg ikke dermed til å utjevne den ontologiske forskjellen mellom mennesker og for eksempel planter – kun til å sidestille deres mest grunnleggende ontologiske status som

---

<sup>38</sup> Quentin Meillassoux, *After Finitude*, s. 5.

<sup>39</sup> Som vi snart skal se, vil begrepet om «det sanselige» få en sentral rolle i objektets struktur, men det knyttes ikke til menneskets sanseapparat, men til *relasjoner* mellom objekter.

*objekter*, ved å tilskrive dem lik ontologisk struktur. OOO er en kritikk av korrelasjonistisk *førstefilosofi* – ideen om at menneske-verden-korrelasjonen må utgjøre filosofiens *fundament* som det mest grunnleggende en kan tenke seg. Av denne grunn assosieres teorien med posthumanisme, da OOO ikke garanterer noen unik ontologisk status til humanitet. Avvisningen av en vertikal og hierarkisk førstefilosofi gjør OOO rustet til å behandle ikke-menneskelige ting som kunstverk og naturområder som uavhengig og autonom – noe som gjør teorien særlig relevant for kunst- og miljøfilosofi.

OOOs ‘egalitære’ førstefilosofi tar ikke bare fjell og dyr inn i varmen; mennesket selv stiller også likt med den øvrige natur. Deler av filosofien har forsterket en motsatt oppfatning: at menneskets relasjon til den øvrige naturen kjennetegnes av en særegen diskontinuitet. Erazim Kohák beskylder særlig eksistensialismen for å ha forsterket denne ideen:

«man,» in the terminology of the age – is said to have no «nature»: the ideas of «humanity» and «freedom» and the idea of «nature» appear fundamentally contradictory. The human here is a nothingness, a «godlike,» arbitrary freedom to whom – or to which – nature, dead, meaningless, material, is at best irrelevant and typically threatening ...<sup>40</sup>

Det Kohák sier, er at selve kjennetegnet for den menneskelige tilværelse har bestått av en radikal diskontinuitet mellom oss selv og den øvrige natur, i denne tradisjonen. I OOO finner vi en teori om at alle objekter er uavhengig, men at det ikke er noen *særegen* diskontinuitet mellom *mennesket* og resten av verden.

Det er en styrke dersom en teori om naturopplevelsen greier å kvitte seg med idéen om mennesket som ‘outsider’, fordi meningen til det klassiske naturbegrepet trolig er sammenvevd med ideen om ‘outsider-mennesket’: intuisjonen om at vi, med vår frihet, har en overnaturlig evne til å ‘gjøre verden unaturlig’ ved å for eksempel omforme elver til kraftverk eller bygge hus av tømmer. «Naturen» brukt på denne måten, som separat fra mennesket, har moralsk problematisk bagasje. For eksempel: myten om at Amerika besto av uberørt «natur» før Colombos impliserer at de titalls millioner som levdes der ikke var mennesker. Økofeminismen har i tillegg trukket paralleller mellom menneske/natur-dikotomien og mann/kvinne-dikotomien, da mannen assosieres med mennesket, mens kvinnen er assosiert med naturen. Gjennom å assosiere kvinnen med naturen, assosieres kvinnen samtidig til passivitet, nødvendighet, primitivitet, irrasjonalitet og kroppslig begjær – altså trekk vi historisk sett har satt i opposisjon til, og devaluert i forhold til, ‘oss selv’ – vår humanitet. Donna Haraway

---

<sup>40</sup> Erazim Kohák, *The Embers and the Stars*, s. 4,5.

formulerer at naturen og kvinnen har utgjort *den andre* i en rekke dualistiske tankestrukturer som i vestlige tradisjoner har vært «... systemic to the logics and practices of domination of women, people of color, nature, workers, animals – in short, domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self.»<sup>41</sup> Dersom vi skal ta Haraway på alvor, bør vi finne en måte å snakke om naturopplevelsen på som aktivt avstår fra å opprettholde språkstrukturer som er systemisk for undertrykkelse. Timothy Morton sier det slik: «Putting something called Nature on a pedestal and admiring it from afar does for the environment what patriarchy does for the figure of Woman. It is a paradoxical act of sadistic admiration.»<sup>42</sup> En appellerende teori om naturopplevelsen må legge bak seg naturbegrepets undertrykkende arv.

### Oppsummering så langt og veien videre

Så langt vet vi at OOO tar sikte på å være flat, noe som innebærer lik teoretisk prioritet til alt som eksisterer. Dette «alt» som skal stille likt på den filosofiske startstreken er ikke *én*, men et uendelig antall enheter som kalles «objekter». OOO tar fenomenologiens reduksjonismekritikk på alvor, og godtar Husserls innsikt i at verden møter oss primært som objekter. Men hvordan kan OOO, som er en *ontologisk realisme*, funderes på antagelsen om at objekter som kaffekoppen, pennen og pc-en foran meg er det mest grunnleggende? Først og fremst, ved å ikke iverksette radikal tvil på objekter, men i stedet starte filosofien fra naiviteten. OOO vil ha oss til å vende tilbake til den intuitive erfaringen: hva om det faktisk er sant at kaffekoppen, pennen og pc-en foran meg er objekter som fortsetter å eksistere selv om jeg lukker øynene, og at det fremdeles er meningsfullt å tenke på dem som virkelige ting som finnes uavhengig av meg? Vi trenger ikke å hevde at objektens sanselige fremtredelse er identisk med objektens virkelighet, men vi trenger heller ikke å ekskludere alle spekulasjoner om objektens uavhengige virkelighet, ifølge OOO. Det gjør det mulig å ta på alvor den naive oppfatningen av at de sanselige objektene foran meg faktisk fortsetter å eksistere og interagere med hverandre selv mens jeg sover.

Min relasjon til objekter går fra å handle om *tilgang* til *interaksjon*. Men som sagt: kontakten med objekter er ikke direkte, men heller ikke fullstendig fraværende i OOO. Interaksjonen med objekter forklares som *indirekte* – den må ‘medieres via det sanselige’. «Det sanselige» refererer da til det ‘området’ hvor relasjoner mellom objekter må finne sted, og ikke til det menneskelige sanseapparat. *Det virkelige* må så å si ‘invadere’ den sanselige sfære, for å

---

<sup>41</sup> Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, s. 59.

<sup>42</sup> Timothy Morton, *Ecology Without Nature*, s. 5.

kunne møte andre objekter. For oss, så betyr det at selv om verden rundt oss vanligvis er *vår* verden av sanselige objekter, så finnes en for å erfare objekter som radikalt fremmed og annet fra oss selv – slik at vi får et glimt av det *virkelige* objektet, i Harmans forstand. I del II vil jeg forsøke å forklare hvordan dette møtet med virkelige objekter skjer, ifølge Harman.

Harman antyder at strukturen til slike, såkalt estetiske opplevelser går igjen i alle former for fascinasjon og skjønnhet. Dersom han har rett, må altså denne strukturen også gå igjen i de opplevelser Jane Bennett skildrer ovenfor, når hun beskriver spontane opplevelser av vitalitet og aktørskap i ikke-levende materie, eller, som hun skriver: «the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status of objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience.»<sup>43</sup> – altså den paradoksale opplevelsen av *verdens annethet for oss*.

### **OOOs forståelse av objektet**

Utgangspunktet for OOOs filosofiske system slik det fremstilles av Harman, bryter med filosofiens mistroiske holdning til verden av objekter. «... the labor of the intellect» skriver Harman, «is usually taken to be *critical* rather than naive. Instead of accepting this inflated menagerie of entities, critical thinking debunks objects and denies their autonomy.»<sup>44</sup> Harman sikter da til det han forstår som de to dominerende strategier for å ‘bortforklare’ objekts eksistens til noe annet enn seg selv: enten reduserer man objektet til sine minstedeler eller interne prosesser, eller så forstås objektet som konstituert av sine relasjoner (for eksempel effekten på andre objekter eller relasjonen til en transcendental bevissthet). Harman argumenter for at objektet må forstås som ‘mer enn’ sine minstedeler og ‘mindre enn’ sine relasjoner, og vi skal snart oppsummere hvorfor slike kritiske bortforklaringer av objektet ifølge Harman ikke er troverdige. OOO utgjør et steg tilbake fra filosofiens kritiske tilnærming til objekter, og funderer sin ‘førstefilosofi’ på det naive førsteinntrykket av verden som fylt til randen av objekter i alle størrelser. For å introdusere OOOs ontologiske system, la oss begynne med definisjonen av «objekt».

OOOs begrep om «objektet» har minimalt til felles med begrepets mening i dagligtalen. «Objekt» bærer ofte konnotasjoner til noe fysisk, noe med utstrekning, en gjenstand for et *subjekt* eller en intensjonalitet. OOOs objektbegrep er langt mer inkluderende enn som så. I tråd

---

<sup>43</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter*, s. xvi.

<sup>44</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 7.

med undertittelen på Harmans innføringsbok til OOO – «A New Theory of Everything» – hevder han at en ontologi ikke er komplett dersom den ikke kan redegjøre for både mellomstore, komplekse ting (som hammere eller brødristerere), fiksjonelle ting (Sherlock Holmes eller mummitrollet) eller immaterielle ting (verdens helseorganisasjon eller 'lagånden' i et fotballag). Alle disse kvalifiserer som «objekter» i Harmans forstand. Han avviser i den forbindelse fire klassiske kriterium for å at noe skal bli inkludert i en teori om virkeligheten: 1) at det må være minstedeler («smallism»), 2) at det må være fysisk/materielt («physicalism»), 3) at det må kunne beskrives med bokstavelige proposisjoner («literalism») og 4) at det må utelukke fantasi og fiksjon (anti-fictionalism).<sup>45</sup> En teori om 'alt' kan ikke ekskludere noen av disse, og kriteriene for å bli inkludert i en teori om 'alt' må derfor være minimale. Harman definerer objektet negativt:

... 'object' simply means anything that cannot be reduced either downward or upward, which means anything that has a surplus beyond its constituent pieces and beneath its sum of total effects on the world.<sup>46</sup>

Objektet forstås dermed som noe mer enn sine minstedeler og mindre enn sine relasjoner. Det som gjenstår, er ukjent for oss. Vi skal snart si noe bestemt om objektets struktur, om forholdet mellom det sanselige og det virkelige, samt forholdet mellom objektet og kvaliteter. Foreløpig er poenget at det uavhengige objektet ikke lar seg parafrasere, fordi hele hensikten med OOO er å adressere virkeligheten vår sansning og vårt språk. Siden objektets sanselige kvaliteter (for eksempel eplets farge, smak og form) er relasjonelt til vårt eget sanseapparat, kan ikke disse være uttømmende for objektets virkelighet, ifølge en slik teori. På den annen side, er det ingen god grunn til å rangere minstedeler (kvarker eller strenger) av høyere virkelighetsrang enn eplet som helhet. Både eplet og kvarkene det består av er emergente objekter på lik linje, med lik 'grad' av virkelighet, ifølge OOO.

Dersom Harman har rett, blir det umulig å gi en positiv definisjon av objektet. Som vi snart skal se, er *indirekte* språk, for eksempel metaforer, vårt beste verktøy for bringe objekter inn på banen, ifølge Harman. Metaforer får derfor en helt sentral rolle i filosofen, fordi filosofiens oppgave å si oss noe om virkeligheten – altså om objekter. Harmans teori om metaforer tjener derfor ikke bare som en teori om det estetiske, men kan i tillegg sies å utgjøre

---

<sup>45</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 38-40.

<sup>46</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 51.

OOOs metafilosofi. Inntil vi får på plass teorien om metaforer, må vi nøye oss med å snakke om objekter i negative termer.

Fordi objektets sanselige relasjoner ikke er uttømmende for hva et objekt er, må det forstås som tilbaketrukket fra erfaringen. Objektet i seg selv får dermed en uutgrunnelig og 'forseglet' virkelighet som overskrider alle sine relasjonelle egenskaper og kvaliteter. Dermed må enhver direkte og presis presentasjon eller representasjon av objekter forstås 'karikaturer' – et skyggeaktig og snevert *aspekt* av objektet. En karikatur av objektet kan vi forstå som å oversettelse eller forenkling av et objekt til det aspektet ved objekter som er relevant for en bestemt *relasjon* – for eksempel når jeg setter likhetstegn mellom Hammaren i seg selv og hammerens tekstur, farge og anvendelighet *for meg*. Vi kommer tilbake til begrepet «karikatur».

Virkeligheten trekker seg tilbake, den sanselige verden er relasjonell til oss. Harman puster dermed liv i et gammelt filosofisk skille mellom *det sanselige* og *det virkelige*: Førstnevnte er de enhetlige og sanselige objektene foran meg – pc-en, pennen og kaffekoppen, og tilsvarer Husserls intensjonale objekt, gitt at Husserl har rett i at verden møter oss primært som enhetlige objekter, og ikke som en 'bunt' av enkeltkvaliteter, a la Humes empirisme. Harman stiller seg bak Husserl på dette punktet. Sistnevnte, er det tilbaketrukne objektet som eksisterer 'under fasaden' av de sanselige kvalitetene, og som eksisterer i skjul, enten vi intenderer objektet eller ei. Harmans «virkelige objekter» minner dermed mer om Heideggers *tilhåndenværende* – tilbaketrukne objekter som like fullt eksisterer og har effekter – bare at Harmans objekter, som vi snart skal se, forstås som fullstendig uavhengig av sine relasjonelle 'til-å-henvisninger'.

Forståelsen av objektet uavhengig av både relasjoner og minstedeler, skaper også problemer. For hvordan kan noe som *per definisjon* er uavhengig være i kontakt med noe annet? Hvordan kan for eksempel én biljardkule kolliderer med en annen, og hvordan kan *jeg* ha en opplevelse av et annet virkelig objekt (ikke sanselig og relasjonelt, men virkelig og uavhengig)? Den sanselige verden er allerede relasjonell, og gir oss ikke det virkelige. Som vi snart skal se, spiller den en rolle for å 'mediere' kontakten med det virkelige, både i vår egen opplevelse (estetiske opplevelser ifølge Harman), og i kausalitet (to biljardkulers kontakt). Men siden vi er på jakt etter naturopplevelsen, vil jeg fokusere mest på førstnevnte: hvordan vi som mennesker kan få en opplevd relasjon til andre, virkelige objekter. Men før vi kommer til beskrivelsen av vårt møte med objekter, la oss først raskt oppsummere OOOs grunner til å bevare et begrep om det ureduserbare objektet.

## Hvorfor bevare objektet?

Harman vil fastholde ved at virkeligheten består av objekter, på en måte som hverken vitenskapelige reduksjoner eller fenomenologien strekker til i beskrivelsen av. OOOs 'ukritiske' holdning til objekter må ikke forveksles med såkalt naiv realisme, da den negative definisjonen av objektet tilsier at objektets virkelighet overskrider måten objekter fremtrer for oss. Det er naivt, ifølge Harman, å tilskrive virkeligheten en bestemt karakter: «For example, it might turn out to be shaky to hold that there is a hidden world made up of monads, or fire and water, or metal and wood, or ghosts, or quarks.»<sup>47</sup> Harman nekter å si noe bestemt om virkelige objekter, men hevder at det ikke er noe nativt i å påstå at de eksisterer. Det er tvert imot *nødvendig* å inkludere et begrep om en uavhengig virkelighet i filosofien for å kunne hangle opp med de filosofiske spørsmålene som samtiden fordrar svar på. Harman deler denne påstanden med flere filosofiske grener på fremmarsj i moderne kontinentalfilosofi, som samles under betegnelsen «spekulativ realisme» (SR), der OOO, sammen med blant enkelte nye materialismer, utgjør en representant.<sup>48</sup> I antropocen – en tid hvor ikke-menneskelige ting som økosystemet og klimaet er radikalt omformet av menneskets aktivitet, samtidig som de i kraft av å true oss med ødeleggelse understreker sin *motstand* mot vår kontroll, trenger vi sårt å legge bak oss 'anti-realismen' som ifølge SR har vært dominerende i kontinentalfilosofien – tendensen til å behandle virkeligheten som noe konstituert gjennom for eksempel diskurs, språk, maktrelasjoner eller sosiale praksiser. Slike virkelighetsforståelser er i likhet med vitenskapelige reduksjoner en trussel mot objektets uavhengighet, ifølge Harman, fordi enkeltobjekter underordnes noe mer virkelig og større enn objektet selv (for eksempel sosiale praksiser eller språk). «The danger», skriver Bryant, Srnicek og Harman,<sup>49</sup> «is that the dominant anti-realist strain of continental philosophy has not only reached a point of decreasing returns, but that it now actively limits the capacities of philosophy in our time.». SR deler altså en praktisk og konkret bekymring for at filosofien aktivt hemmer sin egen anvendelighet i den moderne verden gjennom å nekte å ta stilling til virkeligheten som noe uavhengig.

Utover den praktisk-filosofiske motivasjonen for å bevare objektet, har Harman i tillegg to teoretiske begrunnelser. Objektet møter som sagt to trusler, ifølge Harman: å bortforklare det til minstedeler eller til relasjoner. Harman refererer til disse to som undergraving

---

<sup>47</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 79.

<sup>48</sup> Spekulativ realisme assosieres ofte med Meillassoux' kritikk av korrelasjonisme.

<sup>49</sup> Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman, «Towards a Speculative Philosophy» i *The Speculative Turn*, s. 2 & 3.

(«undermining») og overgraving («overmining») av objektet, fordi objektet sviner hen til fordel for noe 'mindre' eller 'større' enn seg selv. Begge strategiene møter grunnleggende filosofiske problemer som OOO er ment til å løse.

Vitenskapelig reduksjoner forplikter seg til å si at for eksempel atomer er mer virkelige enn de komplekse ting de konstituerer. Men kompleksitet og størrelse er et vilkårlig kriterium for virkelighet, ifølge Harman.<sup>50</sup> Det primære problemet med undergraving er å forklare emergens – at selv om kaffekoppen består av atomer, så er kaffekoppens virkelighet også noe mer enn disse bestanddelene. Andre monistiske teorier, som prosessontologi, møter samme problem: enten går vi glipp av emergente enheter, eller så tillates enkeltprosesser med «... some sort of specific and integral character ...», skriver Harman, men da kunne vi like gjerne kalt disse objekter i Harmans forstand.<sup>51</sup>

Overgraving, på den annen side – å tilskrive objektet virkelighet i kraft av dets relasjoner og effekter – støter på et annet problem. Dersom alt som er virkelig, er identisk med sine nåværende effekter, enten på andre objekter eller på en bevissthet, så går vi ifølge Harman glipp av et overskudd i verden som trengs til å forklare forandring. Harman formulerer problemet slik: «Reality would be exhaustively deployed in its present state, with no hidden surplus or reserve that might surge fourth and generate novelty.»<sup>52</sup> Harman etterlyser et overskudd i verden – noe som *har* effekten, for eksempel et objekt i hans forstand. Dersom man ikke opererer med et «noe» som har effekt på noe annet, så blir virkeligheten identisk med sin nåværende effekt – altså fastfrys. Relasjonismer slår dermed kjepper i hjulene for seg selv.

Den kanskje vanligste bortforklaringen av objekters eksistens, ifølge Harman – materialistisk naturvitenskap – benytter seg både av undergraving og overgraving samtidig. «The tiny physical bulk of the atom», skriver Harman, «may be viewed as a substrate for unifying all of its qualities, but his very substrate is taken to be nothing more than a certain set of palpable qualities such as hardness and resistance.»<sup>53</sup> «Det virkelige» knyttes til minstedeler, samtidig som disse minstedelene kun lar seg kjenne via matematiske fortolkninger av deres kvaliteter. Objektet sviner hen til fordel for minstedeler (undergraving) som kun kan kjennes av oss via matematiske modeller (overgraving). Komplekse entiteter ekskluderes fra

---

<sup>50</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 40.

<sup>51</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 10.

<sup>52</sup> Graham Harman, «Undermining, Overmining and Duomining: A Critique», s. 47.

<sup>53</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 14.



virkeligheten, samtidig som minstedeler forblir fastlenket til matematiske fortolkninger, og vi går atter igjen glipp av virkeligheten som uavhengig.

Utover det at samtidens spørsmål fordrer en filosofisk realisme, følge SR, er det altså to grunnleggende teoretiske problemer med bortforklaringen av objektet, ifølge Harman: undergraving strever med å forklare *emergens* av komplekse ting, mens overgraving strever med å forklare *forandring*.<sup>54</sup> Løsningen er å restituere et vidt og inkluderende objektbegrep som forstår objektet som uavhengig og dermed som bærer av et skjult og uuttømmelig overskudd. For oss er overskuddet i objektet gode nyheter, fordi det er her vi søker etter kilden til ‘det nye’.

### Vurdering av OOO hittil

I likhet med andre SR-teoretikere, er Harman skeptisk på vegne av intellektets evne til å ‘demontere’ verden kritisk med reduksjoner, og forsøker heller å etablere en ontologi som er mer i tråd med den verden av objekter som fenomenologien beskrev, bare ikke begrenset til vår erfaringsverden. Jeg mener dette er en styrke, fordi kritiske ‘debunk-tilnærminger’ til objekter allerede har en antroposentrisk spire i seg. Hvorfor?

Filosofihistoriens tradisjonelle *tvil* på objekter, som er grobunn for det Harman kaller «philosophy of access», er i seg selv et uttrykk for at man impliserer en særegen diskontinuitet mellom mennesket og verden. I stedet for å inkludere vår egen opplevelsesverden som en selvfølgelig deltager i virkeligheten, som stadig kolliderer med andre ting, så har utgangspunktet vært det motsatte. Filosofiens primære problem er denne diskontinuiteten: ‘Hvordan passer «opplevelse» inn i verden?’ og ‘hvordan passer «verden» inn i opplevelse?’.

Når OOO erstatter «tilgang» til objekter med «interaksjon» med objekter, lokaliseres vår opplevelsesverden i samme virkelighet som alle andre objekter. I stedet for å løse dilemmaet mellom at verden *enten* er fullt tilgjengelig for oss (naiv realisme), *eller* at det eneste vi med rette kan snakke om er menneskelige sanseopplevelser (fenomenologi); så forstår OOO vårt sanselige møte med tingene som en ‘raffinert’ versjon av interaksjon mellom objekter *generelt*. Det vi ser på som alminnelig sansning av objekter tilegner Harman en mer grunnleggende status i universet, da han hevder at «det sanselige» er den eneste

---

<sup>54</sup> Graham Harman, «Undermining, Overmining and Duomining: A Critique», s. 47.

muligheten for *alle* objekter å interagere – altså opptrer «sansning», om enn i veldig primitive former, over alt hvor objekter interagerer.

OOO kan dermed beskyldes for en antropomorf forskyvning av sjelsegenskaper ut i verden, men ifølge Harman det det motsatte som er tilfelle:

The point is not to inject tiny human minds backwards into inanimate dirt, but the reverse: to show that what we call minds are simply enhanced versions of the crude contact with intentional objects found in any relation whatever.<sup>55</sup>

Harman ser her ut til å hevde at sanselige egenskaper ikke er bundet til sanseapparatet vårt, men at vår egen sansning bare er en avansert versjon av noe universelt, nemlig ett objekts møte med et annet objekts ‘sanselige karikatur’. Han snakker noen ganger om «konfrontasjon» mellom objekter for å poengtere at dette ikke trenger å involvere hverken kognitive prosesser eller sanseorganer.<sup>56</sup> Poenget er at objekters dype virkelighet må oversettes til et ‘sanselig språk’ for at objekter skal kunne interagere, og at alle objekter som interagerer ‘snakker’ dette språket.

En slik revisjon av begrepet «sanselig» gjør to ting: 1) vår egen sansning forstås som sanselighet på innsiden av et virkelig objekt, og dermed ikke en særegen menneskelig egenskap (vi kommer tilbake til hvordan vi skal forså dette), og 2) Meningen til «opplevelse» løsrives fra menneskelige organer og kognisjon, og distribueres til alle verdenshjørner hvor objekter interagerer (hvor objekter konfronterer hverandre via «sanselige» oversettelser). En slik teori er åpenbart beslektet med panpsykisme, men som vi snart skal se, finnes nyanser mellom dem. OOO restituerer av objektet er derfor, etter min mening, et friskt pust av anti-antroposentrisme, da det er et steg vekk fra den særegne menneske-verden-diskontinuiteten som kritiske reduksjonismer har implisert.

Harmans teori om objektet kan imidlertid ikke hvile fullt og helt på kritikken av undergraving og overgraving, som forblir overfladisk. Han henter i tillegg støtte fra Heidegger, som jeg snart vil komme tilbake til. Selv vil jeg hevde at OOOs troverdighet ikke belager seg på argumenter overhodet. Teorien er tidlig ute med å avvise «literalism» (ideen om at direkte og presise proposisjoner er filosofiens eneste valide vei til virkeligheten), og forsøker heller å fundere filosofien i det estetiske. Etter man har forstått Harmans teori om metaforen og indirekte språk, har man et teoretisk fundament med seg når man leser seg videre inn i OOO-litteraturens flittige bruk av metaforer og indirekte språk. Direkte proposisjoner kan ikke, ifølge

---

<sup>55</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation», s. 15.

<sup>56</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 103.

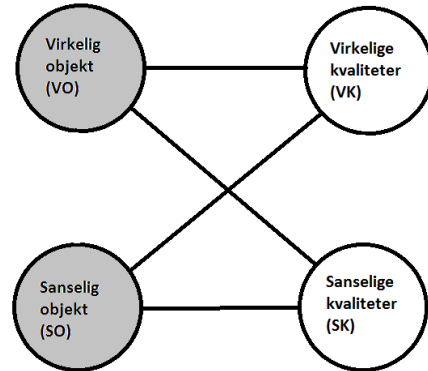
OOO, 'gi oss virkeligheten', og dermed kan vi ikke vurdere OOOs troverdighet utelukkende på grunnlag av teoriens direkte proposisjoner. Derfor bør vi først forstå teorien om metaforer, som jeg snart skal legge frem, og 'føle oss inn i' litteraturens estetiske virkemidler – som ifølge teorien om metaforer innebærer en førstehåndsopplevelse av objektet. Filosofiens oppgave er ifølge Harman, i likhet med kunsten, å gi oss en førstehåndsopplevelser av objekter som overskrider direkte sansning. Som vi snart skal se, innebærer dette skapelsen av nye objekter.

### **Oppsummering av objektets struktur**

Vi kan si, at når objektet forstås som ureduserbart, forsegles et overskudd i objektet, ifølge Harman. Men hva skal dette egentlig bety? Gitt at objektet eksisterer uavhengig av sine relasjoner og derfor ikke kan parafraseres eller benevnes direkte, så er det begrenset hva vi kan si om objektet. Fordi ingen relasjoner er uttømmende for objektet, gir det mening å si at objektet holder på et indre overskudd. Noe forblir på 'innsiden', uten at vi kan si særlig mye om det. Samtidig er det jo 'noe', men hele poenget med dette 'noe' er at det ikke kan reduseres til et objekt for noens livsverden. Dette overskuddet gjør det mulig å forklare forandring, ifølge Harman (noe han beskylder relasjonalistiske ontologier for å mangle), men for vårt henseende er dette overskuddet også en potensiell kilde til *det nye*.

Objektet i seg selv kan ikke være identisk med måten det fremtrer for oss. Dermed må det være slik, at like under overflaten av de sanselige objektene vi omgås – for eksempel kaffekoppen, pennen og PC-en foran meg – må det finnes et skjult, tilbaketrukket 'indre' som motsetter seg sansning og som eksisterer i full isolasjon. Dermed drar Harman et klassisk skille mellom to 'typer' objekter: «sanselige objekter» og «virkelige objekter». Det sanselige objektet (forkortes SO) tilsvarer Husserls intensjonale objekt. Det virkelige objektet (forkortes VO) tilsvarer det ureduserbare og utilgjengelige overskuddet som finnes 'dypt inne' i alle objekter. Et sanselig objekt kan være pc-en foran meg nå, en piksel på skjermen, klokkeslettet som vises nederst til høyre, eller *hva som helst* annet jeg intenderer i bevisstheten, som er *enhetlig* og som bærer visse kvaliteter. Alt som er sanselig rundt meg i dette øyeblikket møter meg som sanselige objekter med sanselige kvaliteter, så det er simpelthen opp til meg selv hvilket objekt jeg vil fokusere på.

De sanselige karikaturene rundt meg er bare et aspekt av det uutgrunnelige, *virkelige* objektet. Felles for sanselige og virkelige objekter, er at de både er et emergent hele, samtidig som de trenger individuerende kvaliteter, slik at ett objekt kan skilles fra et annet. Vi kommer tilbake til hvordan Harman forklarer forholdet mellom virkelige og sanselige objekter, samt deres kvaliteter, men inntil videre kan vi si at både virkelige og sanselige objekter er både én og mange – både én samlet, emergent virkelighet, og samtidig et mangfold av kvaliteter. Dermed tilføyes kvaliteter til objektets struktur, som nå forstås som firefoldig (se diagram basert på Harmans framstilling).<sup>57</sup> Strekene illustrerer mulige forhold mellom disse polene, som vi snart kommer nærmere tilbake til.



Også i fenomenologien, især Merleau-Ponty, finner vi en forståelse av verden som uutgrunnelig for våre tilnærminger. OOO forsøker å ta steget videre, til å si at: på samme måte som at vår opplevde relasjon til et objekt begrenser seg til et snevert aspekt av objektets sanselige fremtredelse, så gjelder det samme for relasjonen mellom andre objekter. På dette punktet forsøker OOO å skille lag med fenomenologien for godt, da man forsøker å pløye opp en dualitet mellom objekt og relasjoner *generelt*, ikke bare mellom objektet og mennesket.

### Eksempel: Et brennende varehus

Harman bruker et brennende varehus som eksempel, når han diskuterer hvordan objektets virkelighet overskrider relasjonen til både mennesket og andre objekter på lik linje:

A burning warehouse can be approached from many different sides while still remaining the same warehouse. This is not merely the naive assumption of common sense. It is the faith of our bodies, which attempt to gain a new perspective on the fire by circling the police roadblocks, squinting, using binoculars, loading Internet news reports, or questioning survivors as they flee the scene. It is also the experience of our minds, which successively misinterpret various aspects of the fire and are forced by the weight of reality to adjust themselves to it. The burning warehouse is an object to which no viewpoint does justice.<sup>58</sup>

Varehuset som objekt, sier Harman her, reserverer seg mot vår direkte kontakt med det, fordi dets fulle virkelighet alltid er noe mer enn enhver mulig opplevd relasjon til det. «The important thing», sier Harman, «is that any object, at any level of the world, has a reality that can be

<sup>57</sup> For Harmans egne framstilling, se Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 80.

<sup>58</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 78.

endlessly explored and viewed from numberless perspectives without ever being exhausted by the sum of these perspectives.»<sup>59</sup> I likhet med Merleau-Pontys fenomenologi, forstår dermed Harman den sanselige verden som uutgrunnelig for våre tilnærminger. Hos Merleau-Ponty kan dette forstås som sammenhengende med idéen om at det erfarende subjektet er lokalisert i kroppen, og at denne kroppen, fordi den er *i verden* og dermed i et spatialt forhold til varehuset, setter visse begrensende føringer for vår opplevde tilgang på varehuset. Vi møter alltid sanselige *profiler* av objekter.<sup>60</sup> Vi kan gå med på denne ideen, men Harman vil ha oss med videre, når han skriver:

The same is true of the fire, which does not spread through the building with infinite speed, but faces different levels of resistance from its interior walls and sprinkler systems, and fails to grasp any aspects of the building that are more subtle than its flammability. Its earth-colored ceiling, its Jugendstil entryway, its dreary and stagnant smell: the fire is far too stupid to grasp any of these features of the building, just as humans were too limited to detect the frayed wiring throughout the walls until it was too late.<sup>61</sup>

Enten man er et sansende menneske eller en flamme, hevder Harman er, så møter man alltid kun det han kaller sanselige 'karikaturer' av et annet objekt, for eksempel varehuset. Ifølge Harman er det altså slik at *alle* relasjoner – ikke bare sanserelasjonen til mennesket – er skyldig i å «karikere» objekter. Å karikere et objekt kan vi som sagt forstå som å oversette eller forenkle et objekt til det aspektet av objektet som er relevant for en bestemt *relasjon*, for eksempel når jeg setter likhetstegn mellom hammeren i seg selv og min sansning eller bruk av hammeren, eller når flammen 'setter likhetstegn' mellom varehuset i seg selv og dets brennende materiale. Harman hevder ikke at sistnevnte er en bevisst prosess, men likevel at flammens eneste håp om å møte varehuset, er via dets sanselige karikatur.

Harman spriter opp språket med antropomorfe fraser, og vi bør ikke umiddelbart gå med på oppfatningen av flammen som «for dum» til å forholde seg til sprinkelsystemet eller fargen i taket. Jeg tolker det slik, at poenget hans er ikke å tilskrive flammen hverken bevissthet eller sansorganer, men å poengtere det følgende: gitt at varehuset eksisterer som en virkelig ontologisk størrelse, et *objekt* i Harman forstand, så kan intet annet objekt være i *full kontakt* med dette objektet. Dersom det skal være mulig for dette objektet å inngå i relasjoner med andre objekter, for eksempel en flamme, så har flammen intet valg annet enn å møte *aspekter* av varehuset, for eksempel dets brennende treverk. Harman vil gi disse aspektene status som

---

<sup>59</sup> Ibid. s. 76.

<sup>60</sup> Ted Toadvine, «Maurice Merleau-Ponty», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

<sup>61</sup> Ibid., s. 78.

objekter i seg selv *samtidig* som de utgjør et sett av varehusets bestanddeler, eller, *kvaliteter*. Men fra flammens 'perspektiv' utgjør varehusets brennbare kvaliteter en *sanselig karikatur* av varehusets fulle virkelighet. Gitt at virkelige objekter eksisterer i skjul (noe de må gjøre dersom de er ureduserbare), og at den sanselige verden åpenbart er full av relasjoner, vil Harman utvikle en teori om at alle objekter interagerer *via* det sanselige. Dersom han lykkes, vil dette være det steget som fjerner OOO fra fenomenologien og gjør teorien til en realisme. Fordi, selv om Merleau-Ponty, til forskjell fra Husserl, situerer subjektet iblant verdens uutgrunnelige varehus, så tilsidesettes relasjonen mellom varehuset og flammene. Her kommer OOO inn og sørger for at vår opplevde relasjon til verdens annethet kan kalles genuin, fordi den er på samme fot som andre relasjoner.

Dersom objekter er virkelige, og det faktisk er slik at flammen påvirker varehuset (mens de begge er objekter), så må kontakten mellom dem, ifølge Harman, medieres av en tredje term. Hva enn denne tredje termen er, sier Harman, bør vi søke etter den i den verden av løse sansekvaliteter som fenomenologene beskrev, der relasjoner allerede finner sted.<sup>62</sup> Siden flammen (som årsak) må relatere til varehusets sanselige karikatur, så går Harman mot en teori om sidestiller vår egen intensjonale relasjon til verden med andre relasjoner. Flammen er så å si i et intensjonalt forhold til varehuset idet de interagerer, ser Harman ut til å hevde.

Det er på ingen måte klart hvordan vi skal forstå dette. Problemet er tydelig nok: objekter er ureduserbare og motsetter seg derfor *direkte* relasjoner. Men å si at alle objekter, inkludert ikke-levende objekter må relatere med hverandre via 'det sanselige' – det er vanskelig å tenke seg. Vil han gi flammen sanseapparat eller psyke? Nei – i stedet for å 'oppgradere' flammen, uttrykker han at han heller 'nedgradere' intensjonaliteten: «Instead of placing souls into sand and stones, we find something sandy and stony in the human soul.»<sup>63</sup> Jeg tror imidlertid ikke vi bør forstå dette hverken som ned- eller oppgradering, for Harmans viktigste poeng ser ut til være at, grunnleggende sett står *alle relasjoner på samme fot*. Han skriver: «Inanimate collisions must be treated in exactly the same way as human perceptions, even if the latter are obviously more *complicated* forms of relation.»<sup>64</sup> Det *vi selv* kjenner som 'det sanselige' er altså bare en avansert måte å møte objekters sanselige karikaturer på, uttrykker Harman. Felles for både meg selv og flammen, er at vi tvinges til å forholde oss til varehuset som sanselige karikatur. Flammen, som møter varehuset, forstås imidlertid som et *virkelig* objekt, og det

---

<sup>62</sup> Ibid., s. 91.

<sup>63</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 46.

<sup>64</sup> Ibid., s. 46.

samme gjelder for meg selv, idet jeg sanser varehuset. Altså tillater Harman at virkelige objekter møter sanselige objekter direkte, og hevder at et universelt trekk ved alle interaksjoner er at de er asymmetriske mellom noe virkelig (meg eller flammen) og noe sanselig (varehuset).

Én årsak til at OOO er lovende til å beskrive opplevelsen av naturen som noe annet og fremmed fra vår livsverden, og som potensiell kilde til noe nytt og bortenfor våre egne ideer og konstruksjoner, er nettopp at teorien setter slike opplevelser på samme fot som relasjoner mellom objekter generelt. Dermed snakker vi om et genuint møte med en *virkelighet*, ikke bare noe som gir seg ut å være et fremmed objekt, men som egentlig eksisterer i vår egen livsverden.

Felles for både vår egen og flammens *asymmetriske* kontakt med varehuset, er at den finner sted på innsiden av et tredje objekt, vil Harman hevde. Han skriver: «There is a constant meeting of asymmetrical partners on the interior of some unified object: a real one meeting the sensual vicar or deputy of another.»<sup>65</sup> Med «vikar» mener han den sanselige karikaturen av det andre objektet. Det virkelige objektets (meg eller flammen) asymmetriske kontakt med denne karikaturen (varehuset), finner sted i interiøret av et tredje objektet. Interaksjonen utgjør da 'interiøret' eller 'essensen' av dette siste objektet, altså objektets egenart som gjør det forskjellig fra andre objekter.<sup>66</sup> Men, poengterer Harman: «While an object is the same as its interior, the experience of the inside of an object is not the same as that interior».<sup>67</sup> Det Harman poengterer her, er at selv om min opplevelse av den sanselige verden (den asymmetriske VO-SO-relasjonen) utgjør *essensen* i et tredje objekt, så er dette tredje objektet *virkelig*, altså noe utilgjengelig for min persepsjon. Så selv om jeg og varehuset foran meg omkranses av et uavhengig, virkelig objekt, så har jeg et *innside*-perspektiv, fordi jeg eksisterer i *interiøret* av dette tredje objektet. I dette interiøret har relasjonen allerede funnet sted: den asymmetriske relasjonen mellom meg selv og verden. I del II skal vi si mer om dette tredje objektet. Poenget inntil videre, er at alle interaksjoner finner sted i interiøret av et tredje objekt, og at dette

---

<sup>65</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 201.

<sup>66</sup> Harman forsøker da å frifinne essensbegrepet fra postmodernismens kritikk ved å poengtere at «... this critique only works against those who claim to have knowledge of the essence of a thing: that is, only of they claim to know that the essence of the Middle Eastern people is to require autocratic rule, or to know that the essence of femininity is to put family before career. (Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 159.) Harman poengterer altså at dersom ingen kan hevde kunnskap om noe sin essens, så kan ikke essensbegrepet tjene undertrykkelse.

<sup>67</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 201.

interiøret (objektets essens) består av asymmetriske relasjoner mellom virkelige objekter og sanselige objekter.

«At all times», skriver Harman, «we are on the inside of an object, since there is no other place that one can be. *The interior of an object, its molten core, becomes the sole subject matter for philosophy.*»<sup>68</sup> På innsiden av objekter skjer relasjoner allerede. Dermed er objektets kjerne 'plastisk' og formbart («molten») – et sted hvor relasjoner og forandring ikke forbys. Både vår egen, og flammens møte med varehuset, må finne sted i interiøret av et tredje objekt.

Harman forsøker å rokke ved betydningen til «det sanselige», slik at det ikke lengre er bundet til et avansert sanseapparat.<sup>69</sup> Det er langt fra åpenbart hvordan det skal gjøres. I del II skal jeg likevel forsøke å fremstille de tekniske detaljene i denne teorien. Inntil vi får på plass detaljene i denne teorien, la oss se hva som leder Harman i retning av en slik teori. Ifølge Harman er nemlig Heidegger på sporet av en mer generell dualitet, ikke bare mellom objektet og mennesket, men mellom objekt og relasjoner *generelt*, slik at vi kan si at både mennesket og flammen møter 'karikaturer' av varehuset.

### **Heidegger og den generelle dualiteten mellom objekter og relasjoner**

Ideen om at varehuset reserverer seg mot flammens kontakt, like mye som vår opplevelse tilsier at det finnes en dualitet mellom objekter og *relasjoner generelt*, ikke bare mellom objekter og vår opplevelse. Harman trekker veksel på Martin Heidegger til dette poenget.

I kontrast til Husserls beskrivelser av vår teoretiske og distanserte sanserelasjon til objekter, retter Heidegger fokuset mot vår før-teoretiske relasjon til objekter, hvor vi ikke 'ser på' objektet, men snarere er oppslukt av det i vårt virke. Bare under spesielle omstendigheter er vi intensjonalt rettet mot objekter (slik Husserl beskrev det), ifølge Heidegger. I det fleste tilfeller, tar vi derimot objekter for gitt uten å intendere dem: de sklir umerkelig inn i bakgrunnen for våre liv og praksiser. Min sanselige intendering av kaffekoppen foran meg forstås som sekundær i forhold til min tause relasjon til kaffekoppen hvor jeg uoppmerksomt belager meg på at den er en pålitelig beholder for kaffen med en hank som aldri knekker. Den sistnevnte måten å relatere til objekter på, som utgjør majoriteten av våre relasjoner, utgjør som nevnt Heideggers «tilhåndenværende». «Den som iherdig bare *ser på* tingenes slik eller slik

---

<sup>68</sup> Ibid., s. 254.

<sup>69</sup> Harman går mot å forstå menneskelig sansning som en avansert form for en mer grunnleggende og universelt trekk ved interaksjoner mellom objekter, nemlig at *virkelige objekter* er i kontakt med *sanselige objekter*.



beskafne «utseende»,» skriver Heidegger, «er ikke i stand til å avdekke det tilhåndenværende. Blikket som ser på tingene rent «teoretisk», har ingen forståelse av tilhåndenheten.»<sup>70</sup> Det tilhåndenværende er altså noe annet enn Husserls intensjonale objekter. Selv om Heidegger også gir rom for en teoretisk relasjon til verden, kommer denne i annen omgang.

Det tilhåndenværende trekker seg tilbake fra erfaringen, akkurat som at gulvet under meg, luften jeg puster, organene mine og tastaturet mitt (inntil jeg nylig begynte å tenke på dem) opptrer stille i bakgrunnen for mitt virke.<sup>71</sup> Det eiendommelige med slike objekter, skriver Heidegger, «... er at det liksom trekker seg tilbake i sin tilhåndenhet for nettopp å være egentlig tilhånden.»<sup>72</sup> Hva enn objekters 'væren' er, kan det derfor ikke være identisk med objekter slik de intenderes. Å tenke på slike objekter utfordrer oss, fordi vi ikke kan tanke på dem uten å gjøre de til noe de *ikke* er – intensjonale objekter. Harman skriver:

... when we say that the hammer is not something noticed in consciousness, this means that the hammer we perceive or think of is a mere shadow of its reality. The hammer in its subterranean reality is deeper and richer than the hammer we witness in the phenomenal sphere, which is only a shallow caricature of the hammer executing its own reality.<sup>73</sup>

Dersom den intensjonale hammeren ikke er identisk med den virkelige hammeren, sier Harman her, må hammerens virkelighet være noe rikere og dypere. Heidegger beskriver at vi relaterer til slike objekter, som til tross for at de ikke er til stede i erfaringen, likefullt er virkelige.

Men hvordan kan egentlig Heideggers tilhåndenværende hjelpe oss å adressere eksistensen av virkelige, uavhengige objekter? For dersom Husserls lenker objekter til en transcendental bevissthet, så kan en pragmatisk lesning av Heidegger beskyldes han for å lenke objekter til et *brukende* menneske som går, drikker og skriver ved hjelp av pålitelige objekter som til tross for sin tilbaketrukkenhet likefullt får sin virkelighet rettferdiggjort i kraft av objektene bruksrelasjon til *meg*. Og dette gjelder ikke bare for typiske bruksting, som verktøy, men også for naturlige ting, ifølge Heidegger: «Skogen er dyrket skog, fjellet er steinbrudd, elven er vannkraft, vinder er vind «i seilene» skriver han.<sup>74</sup> Heidegger er nemlig eksplisitt på at det tilhåndenværende ikke eksisterer i isolasjon, men i stedet inngår i et system – en

---

<sup>70</sup> Martin Heidegger, *Væren og Tid*, s. 94.

<sup>71</sup> For Heidegger er ikke det tilhåndenværende begrenset til slike bruksting som jeg nevner her, (organer, hammere og tastaturet) og som jeg relaterer til i dette øyeblikket. For Heidegger benevner begrepet «verden» totaliteten av det tilhåndenværende, objekter som trekker seg tilbake fra direkte erfaring.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 94.

<sup>73</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation», s. 3.

<sup>74</sup> Martin Heidegger, *Væren og Tid*, s. 95.

«henvisningshelhet» av ting som er beslektet i vårt bruk av dem: hammeren er *til å* hamre inn en spiker, som er *til å* feste en planke, som er *til å* bygge et hus, som er *til å* bo i, og så videre. «En bruksting «er» strengt tatt aldri.» skriver Heidegger. «En brukstingshelhet innenfor hvilken brukstingen kan være hva den er, tilhører i hvert enkelt tilfelle allerede brukstingens væren.»<sup>75</sup> Heidegger uttrykker at helheten allerede inngår i enkelttingenes væren. Dermed blir det uavhengige objektet atter igjen ‘bortforklart’ til en relasjon.

Så hvordan kan Heidegger støtte opp under ideen om selvstendige objekter? Jo, sier Harman, det faktum at hammeren (som eksempel på objekter som oppholder seg i skyggen av oppmerksomheten, men likevel er virkelige) kan bli *ødelagt*, indikerer at objektets er noe mer enn sin tilhørighet til systemet av beslektede bruksting. Harman skriver:

... tools only blend together in this system insofar as they do not break. Yet the fact that they do break proves they are never fully integrated into the system of purposes in which human dasein makes use of them. Tools break because they are something a bit more, an excess of reality that no system can ever fully exploit, and which eventually returns to haunt every user.<sup>76</sup>

Heideggers *ødelagte* verktøy er mer enn bare dysfunksjonelle hammere, men er ment som eksempel på når tilbaketrunkne objekter ‘desintegrerer’ fra sin skjulte henvisningshelhet av formål, og avslører at ingen system er uttømmende for objektets eksistens, som dermed alltid er noe *mer enn* hva det kan brukes til. I den forbindelse poengterer Harman følgende: Dersom vår sansning og tenkning på hammeren er en skygge av – en *karikatur* av hammerens dypere virkelighet, er også vår *bruk* av hammeren en karikatur av hammerens virkelighet. Han skriver:

To use the hammer does not give us any more intimate contact with the hammer’s reality than to see or to think about it does. The same sort of translation or distortion occurs in both cases – the hammer is rendered in a foreign tongue distant from the original.<sup>77</sup>

De egenskapene den tilbaketrunkne hammeren trenger for å brukes (hardt metall, friksjon i skaftet, tyngde for å få svingmoment, osv.), er kun et snevert aspekt av hammerens fulle virkelighet, og dermed utgjør ikke vår relasjon til det tilhåndenværende noen mer genuin relasjon til hammerens virkelighet enn den rene teoretiske sansning. Selv om egenskapene relevant for bruksrelasjonen oftest sklir i bakgrunnen for vår intensjonalitet, så er de fremdeles ikke uttømmende for hva hammeren *er*. Harman fortsetter:

---

<sup>75</sup> Martin Heidegger, *Væren og Tid*, s. 93.

<sup>76</sup> Ibid. s. 4.

<sup>77</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation», s. 3.

Other features of this instrument, which may be of the greatest relevance to mosquitoes, bacteria, angels, or nails, are left untranslated, ignored as if they did not exist. When it comes to distorting the subterranean life of beings, theory and praxis are equally guilty.<sup>78</sup>

Selv når vi relaterer til objektet uten å intendere det, så er vi fremdeles skyldig i å karikere objekter, ifølge Harman. Han forsøker dermed å trekke Heidegger mot en teori om *relasjoner generelt* som strekker seg langt forbi menneske-objekt-relasjonen. Det Heidegger bidrar til, ifølge Harman, er å pløye opp en generell dualitet mellom *objekter* og *relasjoner* – mellom det ikke-karikerte, isolerte objektets virkelighet; og relasjonens karikatur av dette objektet.<sup>79</sup> Hverken det teoretiske blikket eller den brukende snekkeren er uttømmende for objektets virkelighet, og ingen av dem ser ut til å dekke den relasjonen til objekter som vi er ute etter i denne oppgaven – hvor objektet er uavhengig av vår livsverden og våre livsprosjekter.

Mennesket har altså ingen unik kapasitet til å karikere objekter med sansning og bruk, hevder Harman. En hvilken som helst relasjon er avhengig av karikaturer. «When fire burns cotton», skriver Harman, «it makes contact only with the flammability of this material. Presumably, fire does not interact at all with the cotton's odor or color ...».<sup>80</sup> Harmans eksempel er tilsvarende det brennende varehuset. Han hevder at det er kun *graduelle* forskjeller mellom menneskets relasjon til objekter gjennom sansning og bruk, og relasjonen objekter seg imellom:

Yes, I realize that humans display cognitive powers that only a charlatan would grant to flowers or sand. But these powers are merely a special case of what must be called 'relations more generally'. The primary dualism in the world is not between matter and mind, but between objects and relation.<sup>81</sup>

Dermed vil Harman ha oss til å skifte fokus fra menneske-verden-korrelasjonen til en mindre antroposentrisk og mer grunnleggende og generell ontologisk dualitet: nemlig *objekt* og *relasjoner*. Det er ennå uklart hvordan alle relasjoner står i et kontinuum, slik Harman forsøker å si, og i del II vil jeg forsøke å fremstille Harman forståelse av dette. Poenget hittil er at objekter reserverer seg mot direkte kontakt (må møtes via karikaturer), og dermed at vår opplevde

---

<sup>78</sup> Ibid. s. 3,4.

<sup>79</sup> Heideggers «tilhåndenværende» («ready-to-hand» på engelsk) er hammeren slik jeg belager meg på den uten å intendere den, mens «forhåndenværende» («present-at-hand» på engelsk) er hammeren slik den fremtrer for intensjonaliteten min. Harman skriver: «In effect, then, heidegger's ready-to-hand means 'objects' and his present-at-hand means 'relations'.» (Graham Harman, «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation», s. 4.).

<sup>80</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 44.

<sup>81</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation», s. 4.

relasjon til virkeligheten ikke kan være av vesentlig ulik karakter enn relasjoner mellom objekter generelt.

La oss vende tilbake til Harman: Når jeg sanser eller bruker et eple, relaterer jeg til en karikatur av objektet, som Harman kaller «sanselig objekt», men ikke til eplet som «virkelig objekt». Betyr det at vi sitter fast ved en gammel distinksjon mellom *phenomena* og *noumena* – mellom sanselig eple og eplet i seg selv? Nei, ifølge Harman. Menneskelig sansning er bare én av uendelig mange måter et eple kan inngå i en *relasjon* på, som alle er like skyldig i å karikere eplets virkelighet. Eplets rødskjær og sødme (*phenomena*) forstås som en måte objektet *relaterer* til meg på, og denne relasjonen innebærer en ‘oversettelse’ – en grov forenkling av eplets *fulle* natur til et lite knippe egenskaper som har *relevans* for mitt sanseapparat: rødt, søtt, kornete, etc. Når en mark tar bolig i et eple skjer noe tilsvarende, men oversettelsen skjer til et annet ‘språk’: eplets fulle natur oversettes til et knippe egenskaper som er relevant for marken: trygt sted å legge egg, næringsrikt, etc.

I stedet for å tette gapet mellom *noumena* og *phenomena*, må vi ifølge Harman i stedet fokusere på gapet mellom objektet og relasjoner. Uansett om eplet sanses av meg eller utgjør bolig for en mark, så overskrider eplets virkelighet disse aspektene ved seg selv. *Ingen* av eplets egenskaper – uansett hvor essensielle de synes å være – er uttømmende for eplets *virkelighet*. Likevel, som vi skal se, lokaliserer Harman broen mellom objekter i deres sanselige utgave. Han skriver: «two real objects in the world make contact not through direct impact, but only by way of the fictional images they present to each other.»<sup>82</sup> Gjennom å si dette – gjennom å gi *det sanselige* ‘ansvar’ for å mediere interaksjoner mellom *det virkelige*, nærmer Harman seg noe som ligner en panpsykisme i nye klær – eller, *polypsykisme*, som han selv kaller det – som ikke tilsier at *alt* har sjel, men at alt som inngår i *relasjoner* må finne en måte å relatere via det sanselige.<sup>83</sup>

Vi har nå lagt frem hvordan OOO forsøker å skille lag med fenomenologien gjennom å pløye opp en mer generell dualitet mellom objekt og relasjoner, der vår egen intensjonalitet bare er en avansert form for kontakt med objekters karikaturer. Dette var et poeng for oss, for å illustrere at vi faktisk kan ha en opplevelse av verdens annethet, som ikke bare er en

---

<sup>82</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 163.

<sup>83</sup> «The important point is that objects do not perceive insofar as they exist, as panpsychism proclaims. Instead, they perceive insofar as they *relate*. Recall that perceive means to encounter sensual objects on the interior of a larger object, and that a real entity is located on such an interior thanks to a relation that makes it a *component* of that more encompassing object.» (Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 121.)

‘simulasjon’ i vår egen livsverden, men som står på samme fot som andre relasjoner. Hverken Heideggers tilhåndenværende eller det teoretiske blikket (Husserl) er dekkende for den relasjonen vi er ute etter – som er opplevelsen av verden som noe uavhengig og fremmed fra vår livsverden av gjøremål og analyser. OOO løser dette ved å avvise at det finnes en særegen diskontinuitet mellom menneske og verden, og ved å si at alle relasjoner står på samme fot. Vi skal fram til en opplevelse av genuin kontakt med en annen virkelighet, og for å illustrere hva slike opplevelser består av må vi gi et eksempel. Det er oppgaven til del II.

## **DEL II: Metaforen som eksempel på opplevelsen vi er ute etter**

Denne delen vil fremstille Harmans teori om metaforen. Hensikten er å få et eksempel på den type opplevelse vi er ute etter å anvende på naturopplevelsen. Harman vil forstå opplevelsen av metaforen som en kontakt med objekter som er analog med andre kontakter mellom objekter, altså som en genuin ontologisk interaksjon. For å fremstille metaforen, må vi først fremstille noen ideer Harman bygger på. Det inkluderer to paradokser fra Husserls fenomenologi. Etter at vi har fremstilt paradoksene, vil vi gi et eksempel på metaforen. Da vil jeg fremstille Harmans teori om metaforen. Harman bygger teorien sin på en tolkning av José Ortega y Gassetts teori om metaforen, kombinert med de to paradoksene og teorien om det uavhengige objektet. Derfor vil jeg først fremstille paradoksene, og deretter fremstille Ortega og Harmans tolkning. Til slutt vil jeg si noe generelt om hvordan metaforen kan sies å være en genuin kontakt med objekter på samme fot som andre interaksjoner, ifølge Harman, slik at vi underbygger poenget om at vi faktisk opplever en genuin annethet. Men beskrivelsen av slike opplevelser må, i tråd med teorien vi har fremstilt hittil, forklares via «objekter». Når jeg nå skal fremstille de to paradoksene fra Husserl – ha i bakhodet at Harman vil unngå subjektet fullstendig. Når jeg for eksempel refererer til «det sanselige», er dette noe som møtes av et virkelig objekt (meg selv), ikke et subjekt. Det vil da *ikke* være snakk om en subjekt-objekt-relasjon, men en virkelig-sanselig-relasjon.

### **Husserls paradoks 1: intensjonalitet er både én og to**

Det første paradokset Harman plukker opp fra Husserl, er at intensjonalitet både er én og to. Harman forklarer:

For in a first sense, my encounter with a pine tree is a unified relation; we can speak of the encounter as a whole, and this whole resists exhaustive description. But in another sense, I clearly do not fuse with the tree in a single massive lump; it remains distinct from me in the perception.<sup>84</sup>

Her viser Harman til to forskjellige måter å forstå intensjonaliteten på. Enten kan vi forstå intensjonaliteten som to – en relasjon mellom meg selv og for eksempel treet foran meg. Treet er da i 'min livsverden' slik det fremtrer i helt alminnelig persepsjon, så dette er ingen viktig oppdagelse for oss. Når *jeg* opplever et *tre*, består denne relasjonen i første omgang av to komponenter: meg selv og treet. Disse to komponentene er videre i en *asymmetrisk* relasjon;

---

<sup>84</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 197.

treet foran meg er et alminnelig, sanselig (intensjonalt) objekt, men vi kan ikke si det samme om den andre parten – meg selv. Harman uttrykker denne asymmetrien slik:

The I sincerely absorbed in the things it perceives is not the I as seen by others, but rather the real I, since my life actually consists at this moment in being occupied by these phenomena, not in being a sensual object for the gaze of others or even for myself.<sup>85</sup>

Komponentene i intensjonaliteten er altså ikke av samme art. Treet er åpenbart et sanselig objekt *for meg* (det virkelige treet reserverer seg fra relasjoner), mens *jeg*-et på min side av persepsjonen, er en levd virkelighet som ingen kan beskue direkte på samme måte som treet. Harman nekter å kalle denne utlevde virkeligheten for et «subjekt», men hevder i stedet at *jeg*-et i denne relasjonen må forstås som et *objekt*, bare at dette objektet ikke er sanselig, men *virkelig* – ergo noe ingen kan ha en direkte tilgang på, ikke engang oss selv. Intensjonaliteten kan derfor forstås som en asymmetrisk relasjon mellom et virkelig objekt (meg) og et sanselig objekt (treet). *Jeg*-et i relasjonen kan vi ikke si så mye om, annet enn at det *ikke* er en empirisk størrelse slik som treet. Vi kommer snart tilbake til betydningen av det Harman kaller «objektets *jeg*», som ifølge Harman er den samme, enten man leter på innsiden eller på utsiden av seg selv.

Jeg og treet – den intensjonale relasjonens bestanddeler – kan videre forstås som komponentene til et tredje hele, nemlig intensjonaliteten som helhet. Selv om intensjonaliteten i seg selv kan gjøres til et intensjonalt objekt *for oss*, når vi tenker på denne måten, så kan vi aldri rømme til utsiden av den intensjonale relasjonen. Harman vil dermed få oss med på å se på den intensjonale relasjonen *i seg selv* som en egen virkelighet som omkranser min relasjon til treet. På denne måten ønsker Harman å forstå *meg* og *treet* som bestanddelene i én større virkelighet, nemlig den intensjonale relasjonen som *helhet*.

Den intensjonale relasjonen, sier Harman, har sine bestemte bestanddeler (meg og treet), men lar seg likevel ikke redusere til noen av disse. Han skriver: «... the only criterion for a real object is that it be a unified thing with specific qualities, reducible neither to a bundle of qualities nor to its relation to us.», og konkluderer da: «And now, notice that the intentional relation between me and the tree meets all these criteria.»<sup>86</sup> Den intensjonale relasjonen kvalifiserer altså som et virkelig objekt, ifølge Harman, og dette blir et avgjørende veiskille fra fenomenologien.

---

<sup>85</sup> Ibid., s. 198.

<sup>86</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence and Eidos», s. 9.

Intensjonaliteten som helhet er, som Harman sier, noe mer enn dens bestanddeler – meg og treet – og kan ikke reduseres til disse. Jeg og treet utgjør denne bestemte intensjonale relasjonens ‘essens’ – altså intensjonalitetsobjektets individuierende *kvaliteter*. Jeg og min opplevde livsverden utgjør så å si ‘interiøret’ av dette tredje objektet – den intensjonale relasjonen som *helhet*.

Ergo utspiller min intendering av treet seg i interiøret av et annet, virkelig objekt. Siden livsverden allerede er full av relasjoner og farger, så kan vi si at intensjonalitetsobjektet har en formbar og plastisk kjerne. For merk at: disse fargerike relasjonene og forandringene som skjer i livsverdenen er ikke *genuine interaksjoner mellom virkelige objekter*, men snarere noe som utspiller seg på *innsiden av ett objekt*.

Den kjensgjerning at jeg allerede har en direkte konfrontasjon med et sanselig tre betyr at intensjonaliteten allerede er underveis – at den er virkelig, ifølge Harman. «It seems clear enough that the intentional relation between me and the tree has a unified reality that cannot be exhausted by any description or translation of it.» skriver Harman, «And this real unity is enough to call the relation an *object*.»<sup>87</sup> Intensjonal opplevelse som helhet, er «a single encompassing reality».<sup>88</sup> Vi kan ikke gi en uttømmende beskrivelse av intensjonaliteten som helhet, fordi vi selv inngår som en ingrediens i dette objektet. I beste fall, kan vi hinte til dens virkelighet, altså er vi i et forhold til dette objektet på samme vilkår som alle andre virkelige objekter. Det emergente intensjonalitetsobjektet forblir en uutgrunnetlig størrelse, og må forstås som et *virkelig objekt*. Det at intensjonalitetsobjektet kvalifiserer som virkelig, sier ennå ingenting om virkelige trær og fjell som trolig finnes underfasaden av den sanselige verden foran meg, annet enn dette: at de sanselige størrelsene foran meg er relasjonelle til meg, men at denne relasjonens ureduserbarhet vitner om at vi likevel alltid har å gjøre med et virkelig objekt – den intensjonale relasjonen som helhet.

Intensjonalitet er altså en *relasjon* mellom objekter (asymmetrisk mellom VO-meg og SO-treet), og denne relasjonen kvalifiserer *også* som objekt:

The relation is one thing despite its plurality of parts. It has definite qualities that distinguish it from my grandmother’s perception of the tree or from my own perception of a fire. But it is not a bundle of such qualities, nor can any phenomenologist describe

---

<sup>87</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence and Eidos», s. 9.

<sup>88</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 29.



it exhaustively—not even if that phenomenologist is called God. If rocks and flowers are objects, then so are intentional relations.

Med dette sitatet ser vi at Harman ønsker å sidestille den menneskelige intensjonaliteten med alle andre virkelige objekter. Siden intensjonaliteten består av en relasjon, vil han dermed sidestille den intensjonale relasjonen med andre relasjoner.

Harman oppsummerer: «... we have a real intention whose core is inhabited by a real me and a sensual pine tree.»<sup>89</sup> Ordinær persepsjon involverer dermed *tre* objekter av to forskjellige slag: 1) det sanselige objektet *treet*, 2) det virkelige objektet *meg selv*, og 3) det virkelige objektet *intensjonaliteten som helhet*.

Vi har fremdeles ikke forklaringen på hvordan jeg møter andre virkelige objekter, for det eneste jeg relaterer til i dette tilfellet, er det sanselige *treet*, som allerede *per definisjon* eksisterer i relasjon til meg selv. Jeg vil snart fremstille metaforen som et eksempel på vårt opplevde møte med andre virkelige objekter. Denne beskrivelsen, slik jeg tolker det, har mye å gjøre med at den intensjonale relasjonen er en egen virkelighet. Ifølge teorien om metaforen kommer aldri det virkelige treet til syne. Som vi skal se i eksempelet med metaforen, gir det virkelige treet seg til kjenne for oss gjennom at vi ‘skaper’ en ny versjon av treet i opplevelsen, og denne skapelsen er en *virkelig* skapelse. Den virkeligheten vi selv inngår i, omformes da til en ny virkelighet som ‘opptrer’ som objektet foran oss. Virkeligheten må dermed *utøves*, for å oppleves, ifølge Harman, og opplevelsen av verden som annet og fremmed, er derfor en grunnleggende kreativ opplevelse. Dette kommer vi tilbake til i beskrivelsen av metaforen.

Men først: hva kan vi hente ut av denne trefoldige situasjonen, som historisk sett forbeholdes mennesket og kanskje bevisste dyr? Håpet er at disse tre objektene, og de mulige relasjonene som allerede finner sted mellom dem (de eneste relasjonene vi *vet* finner sted), skal kunne sette oss på sporet av interaksjon med det *virkelige* objektet. For dersom opplevelsen av et tre er et triangel bestående av VO-meg, SO-treet og VO-intensjonalitet-som-helhet, så må vi, som Harman sier, anta at «In addition, there is also a withdrawn real tree (or something that we mistake for one) lying outside the intention, but able to affect it along avenues still unknown.»<sup>90</sup>

Hvordan kan det virkelige treet titte frem gjennom den sanselige verdens kulørte gardiner og gi oss et hint av sin virkelighet, slik som etter Harmans sigende skal skje i estetiske

---

<sup>89</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 198.

<sup>90</sup> Ibid., s. 198.

opplevelser? Det virkelige treets kryptiske budskap kan åpenbart ikke nå oss *direkte*, men avhenger av at det sanselige treet på en eller annen måte kan stille opp som budbringer – eller ‘vikar’ som Harman sier. Her ligger meningen til det Harman kaller «vikarierende kausalitet» – når «det sanselige» fyller rollen som budbringer mellom det tilbaketrukne og virkelige. «... the side-by-side proximity of real and sensual objects», skriver Harman – altså når VO-meg og SO-treet er ‘side om side’ i en intensjonalitet – «is merely the occasion for a connection between a real object inside the intention and another real object lying outside it».<sup>91</sup> Med denne begrepsbruken assosierer Harman seg tydelig med doktrinen om «occasional cause», som opprinnelig hevdet at objekters tilsynelatende direkte kontakt bare er en «occation» for virkelig, genuin kontakt, som kun en allmektig gud er i stand til å bringe til livs.<sup>92</sup> Harman aksepterer at objekter ikke kan interagere direkte, men søker en teori hvor «det sanselige» tar over for gud i rollen som ‘medium’ for kontakt mellom objekter.

Men vi har ennå til gode å forklare hvordan Harman mener dette egentlig foregår. Vi antar at virkelige ting finnes rundt oss, selv mens vi ikke intenderer dem. Men hvordan kan vi få en smak av slike virkeligheter? Hvordan kan vi få kontakt med noe som *ikke* er et intensjonalt objekt, men noe uavhengig og virkelig? For at jeg skal kunne oppleve kontakt med noe virkelig, *utenfor* verden av intensjonale objekter, så må likevel slike opplevelser igangsettes av vanlige sanseintrykk, ifølge Harman – altså ‘begynner’ opplevelsen av verdens annethet innenfor intensjonalitetens rammer. Denne vanlige, sanselige verden foran oss er nemlig av en sådan karakter, ifølge Harman, at det finnes en åpning for å oppleve objekter som noe annet og fremmed fra denne livsverdenen

I neste avsnitt (om paradoks 2) skal vi beskrive hvordan sanselige objekter kan sies å ha en slik åpning, men det er det inneværende avsnitt som forklarer hvor fornemmelsen av objektets annethet har sitt opphav. Fordi, som vi nettopp har sagt: den intensjonale *relasjonen* er også et objekt, fordi vi ikke kan redusere den til sine bestanddeler. Men til forskjell fra sanselige objekter foran meg, så er intensjonalitetsobjektet et *virkelig* objekt som vi ikke kan

---

<sup>91</sup> Ibid., s. 201.

<sup>92</sup> Doktrinen om «occasional cause» har sine røtter i islamsk teologi, men ble filosofisk artikulert av Nicolas Malebranche, som forsøkte å bevise at «... there is only one true cause because there is only one true God; that the nature or power of each thing is nothing but the will of God; that all natural causes are not true causes but only occasional causes.» (*The Search after Truth: With Elucidations of The Search after Truth*, s. 448).

Harman søker en sekulær erstatning for gud i rollen som medium for objekters ‘sporadiske’ og *tilsynelatende* direkte kontakt. I tråd med idealet om å være en ‘flat ontologi’ må denne kontakten forklares uten referanse til hverken gud (Malebranche) eller menneskesinnets vaner og fakulteter (Hume og Kants tilnærming til kausalitet).

anskue direkte. Slik jeg tolker Harman, er det nemlig selve den intensjonale relasjonens *virkelighet* som gir opphavet til fornemmelsen av verdens annethet.

Men hvordan kan denne relasjonen, som jeg selv inngår i, gjøre seg til kjenne for meg som et virkelig og fremmed objekt? Slik jeg tolker Harman, kommer det av at denne relasjonen, i likhet med alle andre virkelige objekter, både er én og mange. Alle objekter har visse partikulære kvaliteter for å være nettopp *det* objektet, samtidig som de emergerer som noe *mer enn* disse kvalitetene. Ergo, er alle virkelige objekter som finnes i verden i et spenningsforhold mellom én (objekt) og mange (partikulære kvaliteter), og intensjonalitetsobjektet er intet unntak, men bare ett eksempel. Og det er i denne virkeligheten (den intensjonale relasjonen som helhet), som vi ikke kan *se* direkte, men som vi likevel inngår som en bestanddel i, at Harman lokaliserer opplevelsen av objekter som noe annet og fremmed. Siden intensjonaliteten som helhet er en spenning, så betyr det at min *relasjon* til det intensjonale objektet foran meg, ikke er statisk gitt, men gjenstand for dynamisme og forandring, i kraft av dette spenningsforholdet mellom å være både én (intensjonaliteten som helhet) og mange (jeg og det intensjonale objektet).

Men for at denne dynamismen skal bli noe for oss – gi oss en opplevelse av et fremmed objekt – så må noe skje i den sanselige verden av intensjonale objekter vi har foran oss. Kunstneren spiller på den sanselige verdens strenger, og trigger en effekt som ‘sprer seg utover’ slik at den påvirker den intensjonale relasjonens virkelighet. Hun konfigurerer *sanselige* objekter på en slik måte at det slår ringvirkninger ut til det *virkelige* intensjonalitetsobjektet som vi inngår i, slik at vi får fornemmelsen av at et virkelig objekt har gjort sin entré.

Metaforen er et eksempel på slike opplevelser, men før vi fremstiller metaforen, må vi fremstille det andre paradokset, som utelukkende utspiller seg i den *sanselige* verden av intensjonale objekter. Poenget er imidlertid likt: at objekter kommer som et spenningsforhold mellom én og mange. I paradoks 1 omhandlet dette et virkelig objekt (den intensjonale relasjonen), mens i paradoks 2 omhandler dette det sanselige objektet foran oss. Objektens mangfold av sanselige kvaliteter er nemlig bare løst forbundet med sine respektive, enhetlige ‘moderobjekter’, ifølge Harman. I dette vakkende familieforholdet finner han spiren til sin teori om estetiske opplevelser – en opplevelse som OOO forstår som en førstehåndsopplevelse av et fremmed, virkelig objekt.

## Husserls paradoks 2: det intasjonale objektet er både én og mange

Harman støtter Husserls prioritet til sanselige objekter foran empirismens fokus på kvaliteter. Verden møter oss primært som enhetlige objekter i alle størrelser. Det betyr imidlertid ikke at vi kan utelukke et begrep om *kvaliteter* fra den sanselige verden. For dersom du stripper vekk kvaliteter fra treet foran deg, vil objektet på et tidspunkt slutte å være tre-objektet. Det enhetlige objektet treet er *avhengig* av et mangfold av 'sanselige bestanddeler' som vi kaller kvaliteter, for å være seg selv: de grønne bladene, den brune stammen og barkens tekstur. Likevel, så er ikke disse 'kvalitets-enkeltdelene' *identiske* med det sanselige treet som helhet, fordi, selv om vi gjør små forandringer i trets kvaliteter ved å for eksempel betrakte det fra en annen, skyggefull vinkel; så ville ikke slike endringer truet trets status som sanselig objekt, som alltid emergerer som noe *mer enn* sine bestanddeler. Husserl kalte denne øvelsen «eidetisk variasjon», og så dette som en oppskrift på å avdekke *essensen* i det intasjonale objektet, gjennom å abstrahere bort de kvalitetene som ikke er essensielle for objektets selv-identitet.

Derfor kan vi si at det er en spenning mellom de sanselige treet som én og dets kvaliteter: objektet *trenger* kvalitetene for å være seg selv, bevare sin identitet, men er heller ikke identisk med dem. Kvalitetene har et visst spillerom til å forandre på seg uten at objektet mister sin identitet, og er derfor bare *løselig* knyttet til objektet. Likevel trenger objektet sine kvaliteter, for som Harman sier, «... if we strip away the swirling accidents of an objects, what remains is not merely an empty pole of unity. The sensual dog, pine tree and lighthouse are different objects not just because their shifting accidents are different.»<sup>93</sup> På den måten kommer sanselige kvaliteter til sin rett i diagrammet på side 35. Både sanselige og virkelige objekter trenger sine kvaliteter for å være *noe* individuelt, men objektene er også alltid *noe mer enn* kvalitetene – en samlet enhet. Dette står i kontrast til David Hume, som forsøker å bryte ned objektet til enkeltkvaliteter. For Hume er ikke eplet annet enn rødfarge, surhet og kornete tekstur, og så videre. For Harman derimot, er den sanselige verden fiksert som objekter. «... in normal perception», skriver han, er det slik at «[sensual] objects are bound up so directly with their carnal surfaces that we sense no distinction between the two realms – a car or pistachio seems to be equivalent to what we directly sense of it.»<sup>94</sup> Harman skriver gjentatte ganger at vi «ser rett gjennom» kvalitetene til det sanselige objektet i ordinær persepsjon.<sup>95</sup> Derfor gir det mening å si at objekter vanligvis er *transparente* (ikke Harmans uttrykk). Vi greier vanligvis ikke å

---

<sup>93</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 27.

<sup>94</sup> Graham Harma, *Guerrilla Metaphysics*, s. 150.

<sup>95</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 162, 163 & *Guerrilla Metaphysics*, s. 222.

skille objekt og kvaliteter. Likevel er det meningsfullt å dra dette skillet, fordi vi alltid er orientert mot ett eller flere sanselige objekter som tilsynelatende forblir seg selv til tross for sine mangefasetterte og varierende kvaliteter.

Verden av slike, transparente objekter er den kjente livsverdenen som Husserl beskrev. Objektene fremstår som ferdig fikserte og selvfølgelige deltagere i vår egen verden: bøker, kaffekopper og mobiltelefoner. Men fordi objekter alltid er løselig forbundet med sine kvaliteter, så finnes et smutthull for en annen slags erfaring – som er den vi er ute etter. Selv om objekter som regel fremstår som fikserte og gjennomsiktede, så ser Harman etter en ‘åpning’ for en erfaring av objektet som noe mer enn bare sin fikserte og gjennomsiktede utgave. Det er nettopp spenningen i de sanselige objekter som skal utgjøre en slik åpning for en ny erfaring, ifølge Harman – ‘åpningen’ i det fikserte objektet.

Senere vil jeg argumentere for at artefakter fungerer best dersom de er mest mulig fikserte og gjennomsiktede, og at naturopplevelsen i så måte er et uttrykk for en opplevelse hvor verden ikke nødvendigvis oppleves som fikserte og gjennomsiktede objekter, men hvor objekt-kvalitet-forholdet er mer løst og åpent. Naturen er dermed mer åpen for denne erfaringen av verden som noe ikke-fiksert for oss, men som fremmed og annen, mens artefakter er et uttrykk for at vi forsøker å ‘tette’ denne åpningen ved å gjøre verden enda mer fiksert, enda mer gjennomiktig og dermed forutsigbar. Dette er tema for del III, som vi kommer tilbake til da.

Spenningen mellom sanselig objekt og kvaliteter er paradoksal av følgende grunn: Vi har vanskeligheter med å peke direkte på *objektet* treet, fordi treet gjør seg til kjenne via sine partikulære kvaliteter – et brunskjær i stammen, en tekstur i barken, en lukt eller et grønnskjær i bladene – *men*, idet vi peker på én av disse kvalitetene, så har vi ikke oppdaget noe slik som Humes påståtte «enkeltkvaliteter» eller «fargepikslers», men i stedet flyttet oss et hakk lengre ned til *andre* sanselige objekter. Disse objektene kan videre demonteres til enda mindre objekter, og slik kan vi fortsette til det mikroskopiske.<sup>96</sup> Vi vil aldri støte på noe slikt som rene ‘farge-pikslers’, og ifølge Harman er det ingen grunn til å gi sanselige minstedeler en mer grunnleggende status enn det sanselige treet som helhet. Derfor sier Harman, som Husserl, at sanselige objekter er *primære* i forhold til kvaliteter:

---

<sup>96</sup> Begrepene «mindre» og «større» sier ingenting om objektets metafysiske størrelse, kun om sanselige objektets sanselige og relasjonelle størrelse. Metafysisk sett har alle objekter lik struktur, og er derfor like ‘omfattende’ i OOO.

The reason that no one has seen minute pixels of noncommittal sensory data is not because our eyes are too big for the job, but simply because no such perceptual dust-motes could possibly exist, as Husserl realizes.<sup>97</sup>

Relasjonen mellom sanselig objekt og sanselige kvaliteter er en spenningsrelasjon, fordi «spenning», ifølge Harman, impliserer «simultaneous closeness and separation».<sup>98</sup>

La oss nå gjøre en oppsummering, og deretter se hvordan Harman tolker Ortegas teori om metaforen i lys av de to paradoksene, som til sammen tilsier at både virkelige og sanselige objekter er én og mange samtidig, og dermed i en evig friksjon.

### **Mot en teori om metaforen**

Vi er på vei mot beskrivelsen av en type opplevelse som kan passe naturopplevelsen. Opplevelsen vi er på jakt mot er tilsynelatende umulig, fordi det er en slags opplevelse av objektets uavhengighet som allikevel oppleves *av oss*. Altså må det være snakk om en genuin *kontakt* med verden, og ikke bare en «tilgang» der objektet fremdeles er konstituert relasjonelt til oss selv og vår livsverden. Som vi snart skal se, er metaforen ifølge Harman et eksempel på en slik opplevelse av kontakt med objekter.

Harman oppsummerer de to innsiktene han plukker opp fra fenomenologien: 1) at det intensjonale objektet er én og mange, og 2) at intensjonaliteten er én og to:

... (1) On the one hand, we deal only with objects, since sheer formless sense data are never encountered; on the other hand, an «objects-only» world could not be tangible or experienceable in any way, since objects always elude us. (2) On the one hand, phenomena are united with our consciousness in a single intentional act, while on the other hand they are clearly separate, since they fascinate us as end points of awareness rather than melting indistinguishably into us.<sup>99</sup>

For det første: Intensjonale objekter uten kvaliteter er umulig, men likeså er kvaliteter uten objekter. De to eksisterer i et evig spenningsforhold. Alle kvaliteter kan i seg selv gjøres til et objekt, men dette objektet vil også ha kvaliteter, og så videre. Og for det andre: Intensjonaliteten som helhet er et ureduserbart hele, samtidig som den intensjonale relasjonens bestanddeler kan ses på som separate (jeg og treet). Felles for disse to paradoksene, er altså et spenningsforhold mellom én og mange. Vi snakker derfor om to *spenninger*, sier Harman, og det er i denne objektets spenning han vil han lokalisere kilden til all verdens forandring og bevegelse. På *innsiden* av intensjonaliteten finnes en spenning mellom det sanselige objektet og dets sanselige

---

<sup>97</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 153.

<sup>98</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 108.

<sup>99</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 32.

kvaliteter. Men som vi så, kan også den intensjonale relasjonen i seg selv forstås som objekt, og for at et objekt skal være *noe* individuelt, må også dette objektet ha individuierende kvaliteter (meg og treet). Førstnevnte spenning er *foran oss*, mens sistnevnte spenning er så å si *rundt oss*. Og gitt at verden består av objekter, så er intensjonaliteten bare ett eksempel på et slikt virkelig objekt, som alle har samme struktur. De to paradoksene viser oss altså to spenninger i objekter: 1) spenningen mellom *sanselig* objekt og kvaliteter, og 2) spenningen mellom *virkelig* objekt og kvaliteter. Vi kan i tillegg si at den sanselige spenningen er på *innsiden* av den virkelige spenningen fordi det intensjonale objektet finner sted i ‘interiøret’ av intensjonalitetsobjektet – i objekters kjerne (som vi husker, objekter interagerer i interiøret av andre objekter).

Vi har sagt at det finnes to typer objekter, sanselige og virkelige, og dermed to typer spenninger. Sanselige objekter er ikke perfekt fiksert, og fremstår alltid som *mer eller mindre* enhetlige og fikserte. I denne ‘åpningen’ hvor objekter ikke lengre fremstår som fikserte, finnes muligheten for en erfaring som slår ringvirkninger utover i selve den intensjonale *relasjonen*. Denne relasjonen, kan i likhet med sanselige objekter, *også* være både én og mange. Som vi snart skal se med eksemplet om metaforen, så trigger metaforen en splittelse i det sanselige objektet (det sanselige objektet ‘desintegrerer’ fra sine kvaliteter, går fra én til mange). Dette påvirker i sin tur det *virkelige* objektet som vår opplevelse utspiller seg på innsiden av (altså intensjonalitetsobjektet som helhet). Gitt at begge disse objektene er i et levende spenningsforhold mellom én og mange, tolker jeg Harman til å ville gi all verdens interaksjoner og dynamikk sitt opphav i objekters spenning – hvor sanselige objekter påvirker de virkelige objektene de inngår i.

Men først: metaforen påvirker hele den virkeligheten vi selv er på innsiden av, slik jeg leser Harman; Den slår sprekker, blir formbar og gir opphav til noe nytt og fremmed – en ureduserbar og uutgrunnelig annethet som erfares, men som likevel ikke tilhører *vår egen livsverden*. Jeg skal snart forsøke å forklare hvordan dette skjer, ifølge Harman. Han bygger på Ortegas teori om metaforen, og derfor vil jeg i det følgende sitere både Ortega og Harman.

I Ortegas teori om metaforen forstås estetiske opplevelser som et møte med andre objekters ‘jeg’. Metaforen, sier Ortega, skiller seg fra det han kaller for narrativ:

A narrative makes everything a ghost of itself, placing it at distance, pushing it beyond the horizon of the here and now. What is narrated is what was, and the «was» is the schematic

shape left in the present by what is absent, by what no longer is – like the discarded skin of a snake.<sup>100</sup>

Vi kan forstå narrativet som direkte og presise proposisjoner om den sanselige verdens beskaffenhet, for eksempel vitenskapelige beskrivelser. Ortega uttrykker at slike parafraseringer av tingene ikke bringer oss noe nærmere virkeligheten. Hvis noe, insinuerer han, blir distansen større. Vi etterlates med ‘slangens skinn’, men det er slangen vi søker. Det er den alminnelige verden av fikserte objekter som er gjenstand for Ortegas narrativ, slik jeg tolker det. Men vi er på jakt etter et smutthull som leder oss inn til objektets som noe uavhengig av vår sansning og vårt språk. Ortega fortsetter:

Now then, imagine the importance of a language or system of expressive signs whose function was not to tell us about things but to present them to us in the act of executing themselves. Art is just such a language; this is what art does. The esthetic object is inwardness as such – it is each thing as «I».<sup>101</sup>

Vi kan tolke Ortega til å hevde at, i motsetning til proposisjonal tale, er metaforen (og kunst generelt) et ‘språk’ som, i stedet for å gi oss informasjon om fikserte objekter, heller setter oss i berøring med det han beskriver som objektets utøvelse av seg selv («executant I») eller objektets indre («inwardness»).

Senere vil jeg snakke om vår opplevde relasjon med naturen som en ‘dialog’ med objekter. Derfor er Ortegas begrepsbruk relevant for oss når han for eksempel snakker om objekters «jeg». Før jeg utdyper Ortegas teori om metaforen, og Harmans tolkning, så vil jeg derfor først raskt si noe om hvordan det gir mening å snakke om objekters «jeg», ifølge Ortega.

### **Ortega om ‘tingens utøvende jeg’: hvordan gir det mening?**

Ortega drar et skille mellom tingens «executant I» og tingens «image», som vi kan oversette til tingens *utøvende jeg* og tingens *bilde*. Dette skillet overlapper med Harmans skille mellom virkelige og sanselige objekter. Men med Ortegas begrepsbruk gis tingen er slags *perspektiv* – en ‘måte å være på’ – slik som Thomas Nagels flaggermus. I både Ortega og Harmans litteratur forvirres klassiske motsetningene mellom «død materie» og «levende aktørskap», og denne strategien har nok som hensikt å justere våre konsepter i retning av å åpne opp for nye måter å forstå aktørskap i verden på. I motsetning til Nagels flaggermus, er Ortegas poeng at det finnes en mulighet for å få et glimt av andre entiteters jeg, nemlig via kunsten, om ikke en *direkte*

---

<sup>100</sup> José Ortega, *Phenomenology and Art*, s. 138.

<sup>101</sup> *Ibid.*, s. 138.



åpenbaring så en 'simulasjon' eller 'vikarierende' opplevelse av objektets jeg, og at dette ikke bare gjelder for mennesker og flaggermus, men også for brødrister og planter.

Hvordan gir det mening å snakke om et jeg i ikke-levende objekter? Ortega skriver:

... there is nothing we can make an object of cognition, nothing that can exist for us unless it becomes an image, a concept, an idea – unless, that is, it stops being what it is in order to become instead a shadow or outline of itself.»<sup>102</sup>

Med en gang tingen blir noe *for oss*, sier Ortega her, slutter den å være seg selv til fordel for å bli et bilde, i hans terminologi. Ifølge Ortega gjelder dette også for mitt eget indre. Ingen – ikke engang med selv – har direkte anskuelse av mitt indre liv, som kun kan leves («execute»). Ortega skriver for eksempel «...the pain hurting is the opposite of its image; in the instant that it becomes an image, it stops hurting».<sup>103</sup> Smerten som *bilde* gjør ikke vondt. Jeg kan altså utøve min virkelighet (kjenne på smerten), men med ett jeg avbryter denne utøvelsen for å *betrakte* den (det vi kaller introspeksjon), har jeg gjort den til et 'bilde', i Ortegas terminologi.

Det vi kaller vårt eget «jeg», altså vår egen utøvende virkelighet (for eksempel når jeg føler smerte), er altså ikke tilgjengelig for min anskuelse, men må *leves* eller *utøves*. På bakgrunn av dette, er man altså et «jeg», ifølge Ortega, kun i kraft av å utøve en virkelighet, i kraft av å være *noe* – noe som vi i likhet med alle andre ting ikke har noen direkte anskuelse av. Poenget er at «jeg» refererer til vår egen utøvende virkelighet, som ikke engang er tilgjengelig for oss selv, men likevel er det vi *er*. Dermed tolker jeg Ortega til å tenke at det er like meningsfullt å snakke om «jeg» ute i verden av objekter som det er å snakke om et «jeg» på innsiden. Han skriver:

«I» means ... men, things, situations, inasmuch as they are occurring, being, executing themselves. Each of us is «I» according to this, not for belonging to a privileged zoological species equipped with a project-making apparatus called consciousness, but more simply because he *is* something».<sup>104</sup>

Fordi jeg er et «jeg» i kraft av å være en uutgrunnetlig virkelighet, ser Ortega ut til å hevde at at det spiller ingen rolle om vi se innover eller utover. I begge tilfeller støter vi på *bilder* – skyggeaktige oversettelser av objektets utøvende virkelighet. Jeg-et på innsiden og jeg-et i ting på utsiden er så å si symmetriske idet de fremtrer for oss som *bilder*. Og det vi selv er, er *ikke* identisk med et slikt bilde, men en egen utøvende virkelighet. ««Just as there is an I-John Doe,»

---

<sup>102</sup> Ibid., s. 136.

<sup>103</sup> Ibid., s. 133.

<sup>104</sup> Ibid., s. 133.

skiver Ortega, «there is also an I-red, an I-water, and an I-star. Everything, from a point of view within itself, is an «I».»<sup>105</sup> Selv utlever vi alltid vårt eget jeg, men ifølge Ortega stimulerer metaforen oss til å utleve andre objekters jeg.

Jeg tolker det slik, at poenget til Ortega er ikke primært hverken at mennesket er ‘like død’ som ikke-levende ting, eller at ikke-levende ting har like mye aktørskap som mennesker; men at begge har et uutgrunnelig indre, som er like utilgjengelig for en annens anskuelse, men som vi kan gis et hint av i estetiske opplevelser. Ortega vil ha oss til å forestille oss at tingene rundt oss har et skjult, indre ‘liv’ – et *jeg* som ikke nødvendigvis kan *tenke* eller *føle* – men som likevel har en uutgrunnelig måte å være på. Harman kaller det ofte objekters «inwardness», som vi kan oversette til objektets *indre*.

Harman tolker Ortegas teori om metaforen i lys av Husserls to paradokser, samt teorien om det uavhengige objektet, og slik utvikler han sin teori om at metaforer gir oss en smak av ‘objektet i seg selv’ som noe uavhengig av vår egen livsverden. La oss ta et eksempel.

### **Hvordan metaforen gir oss objektet i sin uavhengighet: et eksempel**

Fjellklatring, skriver Peter Wessel Zapffe, er slett ikke en sport, men «menneskekrypets møte med vredesrynkene i jordens ansikt».<sup>106</sup> Måten Zapffe beskriver fjellet på, gir det på mystisk vis kvaliteter av et menneskefjes – et vredesfylt sådan. Dette ‘umulige’ objektet, det vredesfylte steinansiktet, akkompagneres i tillegg av et annet følelsesmessig moment enn hva bildene «fjell» eller «vredesrynker» gjør isolert sett.

La oss forenkle metaforen til «*fjellet er vredesrynker*». Metaforen har to vesentlige bestanddeler: «fjellet» og «vredesrynker». Disse er språklige termer, men så snart de gjør sin entré i bevisstheten får vi opp bilder – to «sanselige objekter» i Harmans terminologi. *Forholdet* mellom disse objektene må være av avgjørende betydning for metaforens effekt, ifølge Harman og Ortega. Det første vi oppdager i dette forholdet (og i alle metaforer, ifølge Ortega), er en likhet mellom metaforens termer: likt et vredesfult ansikt, er fjelltoppen skåret ut med dype, skyggefulle riss og linjer; og likt noens vredesrynker, kan fjellet tidvis støte oss med vemmelige følelser.

Alle metaforer innebærer en likhet, sier Ortega, som skriver:

---

<sup>105</sup> Ibid., s. 134.

<sup>106</sup> Peter Wessel Zapffe, *Barske Glæder*, s. 111, 113.

In every metaphor there is a true resemblance between its elements, and because of this it was thought that metaphor was essentially an assimilation, even an assimilative juxtaposition of very distant things. This is an error.<sup>107</sup>

Ortega poengterer at metaforen *ikke* er assimilering av objekter basert på en tilfeldig likhet, da han vil hevde det stikk motsatte, som vi skal se. Sammentreffet mellom termene i metaforen kan ikke være tilfeldig, sier Ortega, som gjør oss oppmerksom på en et trekk ved denne likheten: «Notice that the similarities where metaphors begin are always inessential from a practical point of view.»<sup>108</sup> Det er altså ikke bare snakk om «grad av likhet» mellom termene, men en spesiell *type* likhet – noe Ortega kaller «ikke-essensiell» likhet. Harman følger opp dette poenget:

In order for the metaphor to work, the literal basis of comparison between the two terms cannot be very important, or we will merely have a literal statement: ‘Amsterdam is like Venice’, ‘a plantain is like a banana’, or ‘a hare is like a rabbit’.<sup>109</sup>

Dersom tenker på objektene Amsterdam og Venezia, er de begge byer, geografiske størrelser, områder på et kart over Europa. Poenget til Harman er at de har flere av det vi kan kalle *essensielle* fellestrekk, eller *bokstavelige* likheter. Ideen er, at for at metaforen skal fungere, må likheten mellom termene funderes i objektene *ikke-essensielle* kvaliteter. Det er derfor setningen «Amsterdam er som Venezia» ikke fungerer som metafor. Denne setningen er en bokstavelig proposisjon («literal statement»), en setning som sier noe direkte om den sanselige verdens beskaffenhet. Setningen er ikke en metafor, nettopp på grunn av at termene *ikke* har noen problem med å smeltes sammen, fordi likheten mellom dem er *essensiell*. «metaphor seems to work only when it utilizes inessential qualities» skriver Harman. Dette avslører at det er i objektets periferi av *ikke-essensielle* kvaliteter at sanseintrykk henter sitt estetiske moment, ifølge Harman. Dette er ikke overraskende, da vi i forbindelse med paradoks 2 (at intensjonale objekter er én og mange) poengterte at det løselige forholdet mellom objekt og kvaliteter tjener som en åpning til en erfaring av verden som ikke-fiksert. Det er i objektets ‘periferi’, der kvalitetene både hører til og ikke hører til objektet, at estetiske opplevelser igangsettes.

Det faktum at vi i ordinær erfaring alltid er orientert mot objekter, samtidig som dette objektet viser seg via sine kvaliteter – beviser at ikke alle kvaliteter kan være ‘like’. Noe må

---

<sup>107</sup> José Ortega, *Phenomenology and Art*, s. 141.

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 141.

Ortega snakker ofte om «practical» i denne sammenhengen, og jeg vil senere gjøre et poeng ut av at vår ‘praktiske’ omgang med tingene er med på å bestemme hva vi opplever som tingens essensielle eller ikke-essensielle trekk.

<sup>109</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 73.

gjøre oss i stand til å skille *ett* sanselig objekt fra et annet – altså konstituere *bestemte* sanselige objekter. Noen kvaliteter må så å si kjennetegne akkurat *dette* objektet, og disse kvalitetene kan vi kalle essensielle. Én måte å forstå dette skillet på, er at objekter klarer seg uten sine ikke-essensielle kvaliteter, men ikke uten de essensielle. Bananen foran meg, for eksempel, oppleves som den samme i går som i dag, til tross for at den har fått flere brune flekker. De brune flekkene er ikke essensielle for objektets sanselige selv-identitet.<sup>110</sup> I del III kommer vi tilbake til dette skillet, da det skal spille en rolle for naturopplevelsen.

Som Zapffe intuitivt forstår, har objektene «fjell» og «vredesrynker» visse likheter, men likheten er ikke essensiell med hensyn til hva vi ville betraktet som fjellet eller rynkens *vesentlige* trekk. Fjellet er for eksempel ikke laget av hudceller, like lite som rynker er laget av granitt. Ei heller kan du bestige en rynke, og ingen kosmetiske produkter kan slette over fjellets kvasse skår.

Her ligger altså poetens ekspertise, ifølge Ortega og Harman: Å løgnaktig anta identitet mellom to objekter basert på deres *ikke-essensielle* likhet. Hva skjer så? Ortega forklarer:

... on the basis of their inessential identity, we assert an absolute identity. Yet this is absurd, impossible. Linked together by coincidence in some insignificant aspect, the remainders of both images resist fusion and mutually repel one another.<sup>111</sup>

Ortega sier her, at metaforen antar identitet mellom to objekter basert på deres ikke-essensielle likhet. I stedet for at objektene da assimileres, eller, smelter sammen, er det altså slik at de *frastøter* hverandre, skaper friksjon, ifølge Ortega. Når objektene knyttes sammen via deres ikke-essensielle slektskap «aksentuertes» objektene ulikhet, skriver han – objektene *essensielle forskjell* stanger mot hverandre. Objektene er ikke lengre fikserte og enhetlige, men tvinges inn i striden av sine ikke-essensielle kvaliteter. Zapffe nyttiggjør seg altså av spenningen mellom sanselig objekt og kvaliteter, vil Harman si, idet han skaper dette umulige objektet ‘vredesrynke-fjellet’. Han lykkes, fordi metaforen har effekt. Setningen er ikke absurd, den skaper følelser i oss. Men vi vet fremdeles ikke hva effekten består av, og hvorfor metaforen kan sies å presentere objektets ‘utøvende jeg’ eller objektets ‘indre’ ifølge Ortega og Harman.

---

<sup>110</sup> På engelsk kalles slike kvaliteter gjerne «accidents».

<sup>111</sup> José Ortega, *Phenomenology and Art*, s. 142.

Poeten komponerer en umulig sammensetning av objekter hvor friksjonen er størst ‘i sentrum’ av objektet, mens objektene knyttes sammen i sin ikke-essensielle periferi. Hva fører dette til? Ortega skriver:

The result of this is the annihilation of what both objects are as practical images. When they collide with one another their hard carepaces crack and the internal matter, in a molten state, acquires the softness of plasm, ready to receive a new form and structure.<sup>112</sup>

Hva er det Ortega prøver å si her? Vi kan forstå det i kontrast til alminnelig persepsjon. Vanligvis er objekter transparente (vi ser ‘rett gjennom’ kvalitetene til det sanselige objektet). Uansett hvor vi retter blikket, holdes objektene sammen som fikserte – trær, kaffekopper og brødristerer er *én* – i det minste frem til poeten forstyrrer harmonien med sine metaforer. Objektet «vredesrynker» sin manglende evne til å spontant smelte sammen med objektet «fjellet», gjør at de sanselige objektene på hver sin side av metaforen *opphører*, skriver Ortega. Metaforens oppgave er altså å bryte ned sanselige objekter, sier Ortega: «*Art is in essence DE-CREATION*».<sup>113</sup> Gitt paradoks 2, tolker Harman det slik at objektet som *én desintegrerer* med sine kvaliteter, slik at det ikke lengre oppleves som fiksert, som *én*. Ortega uttrykker at objektene nå er formbar og flytende, klar for å få ny struktur. Denne nye strukturen som formes, blir til det estetiske objektet, ifølge Ortega.

Vi husker at, for Ortega, så er det estetiske objektet tingen presentert ‘i akten av å utøve seg selv’. Han skriver: «... a work of art affords the peculiar pleasure we call esthetic by making it *seem* that the inwardness of things, their executant reality, is opened to us.»<sup>114</sup> Det Ortega sier, er altså at metaforen gir oss ikke det *virkelige* objektets indre, men en slags ‘simulasjon’. Harman vil imidlertid bestride dette, og hevde at metaforen faktisk gir oss noe virkelig.

Ifølge Ortega bærer alle sanselige objekter en følelstone: «Every objective image, on entering or leaving our consciousness,» skriver Ortega, «produces a subjective reaction ... this subtle reaction is nothing less than the act of perception itself, whether of vision, memory, or intellection.»<sup>115</sup> Jeg tolker det slik at det som gjør et sanselig objekt til *én*, ifølge Ortega, og som en emergent, sanselig enhet utover sitt mangfold av kvaliteter, er en subtil følelse, og at alle sanselige objekter bærer en slik følelstone. Og når metaforens objekter kolliderer og utsletter hverandre, tvinges vi til å *leve ut* en ny objekt-følelse, nemlig følelsen av vredesrynke-fjellet.

---

<sup>112</sup> Ibid., s. 143.

<sup>113</sup> Ibid., s. 147.

<sup>114</sup> Ibid., 139.

<sup>115</sup> Ibid., s. 144, 145.

Ortega forstår altså dette objektet som en psykologisk eller emosjonell utøvelse i oss selv. Metaforen utsletter objekter (desintegrerer objekt-kvalitet-forholdet) slik at vi tvinges til å utleve et nytt objekt, ved hjelp av vår egen utøvende virkelighet.

I kontrast til Ortega, vil Harman si at dette nye objektet er et *virkelig* objekt, ikke bare en 'psykologisk simulasjon':

This new being may be constructed out of feelings, but it is actually a new *object* that has entered the world, not just a mental state of mine. To create such an object is to de-construct the external images that normally identify it, reshaping the plasma of their qualities into a hybrid structure.<sup>116</sup>

Her er Harman eksplisitt på at det estetiske objektet er et *nytt* objekt. Dette nye objektet er *ikke* et intensjonalt objekt, men et resultat av at intensjonale objekter er *nedbrutt*. Harman vil derfor si at vi opplever et *virkelig* objekt, og dermed er vi fremme ved den opplevelsen vi er ute etter – hvor objekter er noe nytt og fremmed fra vår egen livsverden av fikserte, sanselige objekter. Det sanselige *fjellet* har trukket seg tilbake, og noe annet stepper inn for å utgjøre det umulige 'vredesrynker-fjellet'. Alle objekter kommer sammen med kvaliteter, ifølge Harman, og benekter noe slikt som frittflytende 'minstekvaliteter' à la Hume. Det metaforen gjør, sier Harman, er å lede oss til en uvanlig objekt-kvalitet-kombinasjon, hvor sanselige kvaliteter påkaller seg et virkelig objekt.<sup>117</sup> Objekter i metaforen har desintegrert – skilt lag med sine kvaliteter – og disse kvalitetene må nå feste seg med et annet objekt. I mangel på en sanselig enhet, påkaller de seg et *virkelig* objekt.

Dette nye objektet, som blir unnfanget i estetiske opplevelser, bærer kvaliteter høstet fra et sanselig objekt som metaforen presenterte oss med. Men hvordan skal vi forstå dette virkelige objektet – denne utøvende virkeligheten som har gjort sin entré? Det kan ikke være det virkelige *fjellet* eller *vredesrynkene* under metaforens sanselige objekter, da disse forbys å trenge inn i den sanselige verden. Så hvordan kan det virkelige objektet bryte sin forsegling og entre vår erfaringsverden i metaforen?

Slik jeg tolker Harman, så er det her paradoks 1 kommer inn: at intensjonaliteten både er én og mange. Det at intensjonaliteten selv er en ureduserbar virkelighet som vi ikke kan

---

<sup>116</sup> Graham Harman, «Aesthetics as Cosmology», s. 172.

<sup>117</sup> Harman gir en lettfattelig forklaring på dette med sitt eksempel i *Object Oriented Ontology*, s. 82 & 83.

anskue direkte, men som vi må leve, gir håp om å spore opp kilden til opplevelsen av denne nye *virkeligheten*. Harman skiver:

The only way to bring real objects into the sensual sphere is to reconfigure sensual objects in such a way that they no longer merely fuse into a new one, as parts into a whole, but rather become animated by allusion to a deeper power lying beyond: a real object. The gravitational field of a real object must somehow invade the existing sensual field.<sup>118</sup>

Som vi var inne på tidligere, bekrefter Harman her at erfaringen av det virkelige objektet initieres i den sanselige sfære. Sanselige objekter konfigureres på en sådan måte at de ikke lengre fikseres som enhetlige objekter foran oss, men i stedet desintegrerer med sine kvaliteter. *Men*, og nå kommer et viktig poeng: på grunn av at de sanselige objektene foran oss utgjør *virkelige* kvaliteter ved det *virkelige* intensjonalitetsobjektet som helhet, så betyr det at denne desintegreringen *i det sanselige* kan forstås som en forandring i *kjernen* av intensjonalitetsobjektet – altså en *virkelig* forandring (ikke bare sanselig). Og slik jeg tolker Harman, så er det i kraft av denne *virkelige* forandringen – det at noe sanselig trigger en effekt som slår ringvirkninger utover mot virkeligheten på ‘utsiden’ av den sanselige verden – at fornemmelsen av det virkelige objektet har sitt opphav. Det virkelige objektets ‘gravitasjonskraft’ invaderer den sanselige sfære, fortsetter Harman. Fra uante kilder stiger et virkelig objekt inn på scenen – det estetiske objektet.

Det hele begynner i den sanselige sfære: kollisjonen mellom metaforens sanselige objekter fører til en gjensidig tilintetgjørelse av objektene som enheter – en desintegrering med sine kvaliteter – og disse løsslupne kvalitetene påkaller seg et virkelig objekt (fordi kvaliteter alltid må komme sammen med kvaliteter, og vice versa). Harman sier at metaforen *alluderer* til et virkelig objekt, og begrepet «allusjon» får en sentral plass i hans teori om det estetiske.

Men hva er egentlig dette estetiske objektet – hva er det sammensatt av? Fra paradoks 1 husker vi at den intensjonale relasjonen er asymmetrisk mellom et virkelig objekt (meg selv) og et sanselig objekt, og at denne relasjonen i tillegg forstås som ett hele – et *virkelig* objekt. Dette betyr at det eneste *virkelige* objektet som faktisk er til stede i erfaringen av metaforen, er meg selv, jeg-objektet. Når metaforen tilintetgjør det sanselige fjellet, trenger det noen som kan steppe inn og utøve det nye, estetiske vredesrynke-fjellet, for at metaforen skal fungere. Gitt at min egen utøvende virkelighet er *det eneste virkelige objektet til stede*, så resulterer dette i at

---

<sup>118</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 220.

følgende underfundige konklusjon, ifølge Harman: det estetiske objektet – det nye, virkelige objektet som alluderer til – er *meg selv*!

Det er *jeg* som må steppe inn for det fraværende fjellet og *opptre* som det nye, estetiske objektet.<sup>119</sup> Mer presist: det er ikke jeg-objektet i sin opprinnelige form, men et flunkende nytt objekt sammensatt av jeg-objektet og kvaliteter fra verden.<sup>120</sup> For som vi husker: intensjonaliteten som hele er også et virkelig objekt, så når jeg-et utøver et nytt objekt – som bærer kvaliteter fra verden (vredesrynker-fjellet), så fører det til at den intensjonale relasjonen kollapser og omformes, slik jeg tolker det, og gitt opphav til en helt ny virkelighet. I stedet for at *jeg* står og ser på et intensjonalt fjell foran meg (intensjonaliteten som *to*), så tvinges jeg til å *utøve* et nytt objekt med sin helt unike følelsestone (og jeg får en *direkte erfaring av intensjonaliteten som én, og ikke bare som en relasjon mellom to*).<sup>121</sup>

Da jeg vanligvis utøver *min egen* virkelighet, når jeg for eksempel erfarer smerte eller forelskelse, så *utøver* jeg nå et objekt med sanselige kvaliteter *fra verden* foran meg. Jeg-et utgjør en ingrediens i dette estetiske objektet, som vi nå kan forstås om en slags omforming av intensjonaliteten som helhet. Estetiske opplevelser er en erfaring av denne *omformingen*, slik jeg tolker det. I likhet med intensjonalitetsobjektet som helhet, kan vi heller ikke få noen direkte anskuelse av det estetiske objektet, som motsetter seg våre beskrivelser. Det er snakk om et objekt – en virkelighet – som *omkranser* oss, altså *noe vi selv inngår i*. Dette poenget får konsekvenser for Harmans forståelse av kunstens autonomi:

The autonomy of artworks does not mean that they would remain artworks even if all humans were exterminated ... What it does mean is that, despite being a necessary ingredient of every artwork, the human beholder cannot exhaustively grasp the artwork of which he or she is the ingredient.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Harman ordlegger seg slik (jeg fyller inn med mitt eget eksempel): «... there is nonetheless one real object that is never absent from our experience of art: namely, *we ourselves*. Yes, it is we ourselves who stand in for the absent [fjell] and support its freshly acquainted [vredesrynker] qualities» (Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 83.)

<sup>120</sup> I diagrammet på side 35 vil den diagonale streken mellom VO til SK illustrere det estetiske objektets struktur, altså det objekt-kvalitet-spenningsforholdet som utgjør det estetiske objektet. I Harmans metafysikk utgjør de fire strekene alle de mulige spenningene i objekter, som til sammen skal forklare kosmos, for eksempel rom, tid og kausalitet. Vi kan ikke gå i dybden på hele Harmans metafysikk her, men nøyer oss med de deler av teorien som er direkte relevant for den opplevelsen vi er ute etter.

<sup>122</sup> Graham Harman, *Art & Objects*, s. 45.



Til tross for at vi selv er en nødvendig ingrediens i det estetiske objektet som kunstverket trigger skapelsen av, så motsetter dette objektet seg våre reduksjoner og beskrivelser, og her lokaliseres kunstens autonomi, sier Harman.

Metaforen alluderer til en virkelighet, som egentlig er min egen utøvelse av et nytt objekt. Intensjonalitetens kjerne smelter og omformes. Men dette ble først mulig fordi det *sanselige objektet* (fjellet) gikk fra å være én til å bli mange (objektets enhet desintegrerer med sine kvaliteter). Harman henter metaforer fra kjernefysikken, og sier at vi har fisjon akkompagnert av fusjon: ett sanselig objekt splittes, et virkelig objekt forenes.<sup>123</sup> I den sanselige og relasjonelle verden initieres en splittelse – en desintegrering mellom én og mange, og i den virkelige verden skjer det motsatte: en sammensmelting, mellom meg selv og sanselige kvaliteter fra verden.

La oss oppsummere: de to paradoksene forteller oss noe om både sanselige og virkelige objekter. At begge er et spenningsforhold mellom én og mange. Dermed peker paradoksene på en universell struktur ved objektet, slik jeg tolker Harman (slik det fremstilles i diagrammet på side 35). Paradoksene gir oss til sammen en *firfoldig* måte å forstå objekter: virkelige og sanselige objekter, med virkelige og sanselige kvaliteter. Harman siterer Leibniz' poeng, som han selv uttrykker med paradoks 1:

a monad ... can be distinguished from another only by its internal qualities ... For the simplicity of substance does not prevent a multiplicity of modifications, which must be found together in this same simple substance ...<sup>124</sup>

For at et objekt skal være *noe* individuelt, må det altså være både én og mange samtidig. Harman sier at objekter må ha «kvaliteter» (uansett virkelig eller sanselig). Og fordi det mest grunnleggende som finnes er objekter (jfr. Harmans «anti-smallism»), så må objektets kvaliteter også være objekter i sin egen rett. Objekter består av andre objekter, som samtidig utgjør kvaliteter. Ergo: for at et objekt skal emergere som noe mer enn sine mangfoldige kvaliteter, så forutsetter det at det finnes en genuin kontakt mellom de objektene det allerede består av. Harman sier at «... just as every connection is an object, every object is the result of a

---

<sup>123</sup> «To use a metaphor from applied physics, we need fission accompanied by fusion. But fission and fusion are the only two options, and they must always go hand in hand, since objects and qualities never exist outside some bond that must be ruptured if another is to emerge.» (Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 102).

<sup>124</sup> G.W. Leibniz, *Philosophical Essays*, s. 207.

connection». <sup>125</sup> Jeg tolker det slik at Harman vil ha oss med på følgende tanke: at teorien om objektets struktur inneholder en teori om interaksjoner.

Og hva vet vi om objektets struktur? Jo, at det er firfoldig og at det består av to spenninger, i den *sanselige* og den *virkelige* sfære. Disse spenningene blir roten til den foranderlige og dynamiske verden vi kjenner. Det vi kaller interaksjoner eller kontakt mellom objekter, er intet annet enn dannelse og nedbrytning av objekter (fisjon og fusjon): objekter som blir til én, eller som desintegrerer til mange (de eneste to mulighetene som objekters spenning mellom én og mange byr på). Dermed, sier Harman, kan vi si at: «... the relation between separate objects is no different from the relation between a thing and its parts, since every genuine relation will have the status of a new object.» <sup>126</sup> En relasjon mellom objekter utgjør altså et nytt objekt, og når vi filosofisk undersøker årsak og virkning mellom objekter, så undersøker vi egentlig bare forholdet mellom tingen og dens deler, som Harman sier. Han skriver «... the primary meaning of ‘cause’ is to create a new object. only secondarily does it mean that an object has an effect on others or retroactive impact on its own parts.» <sup>127</sup> Begrepet «årsak» betyr derfor egentlig bare «dannelsen av nye objekter», i OOO. To objekter, idet de kolliderer, utgjør *kvalitetene* til et tredje objekt, og det vi kaller «effekt» må forstås som dette tredje objektets påvirkning på sine bestanddeler (kvaliteter).

Men som vi har sagt, så eksisterer virkelige objekter i isolasjon, mens bevegelse initieres i det sanselige. Med de to paradoksene, så ser vi at den sanselige sfære utspiller seg på *innsiden* av et virkelig objekt (intensjonaliteten som helhet). I den forstand har dette virkelige objektet en formbar og plastisk kjerne, nemlig den sanselige sfære hvor verden utspiller seg *for meg*. Den ‘kontakten’ jeg får med det nye, fremmede objektet i opplevelsen av metaforen, er altså *ikke* det virkelige fjellet som omsider har brutt seg løs fra sin forseglede virkelighet, men skapelsen av et *nytt, virkelig objekt* – som initieres når den sanselige sfære konfigureres på bestemte måter (som kunstneren er ekspert på), altså i ‘intensjonalitetsobjektets plastiske kjerne’. Kjernen i intensjonalitetsobjektet (kvalitetene) påvirker objektet som helhet. Med andre ord: den bestemte relasjonen mellom meg og bildene i metaforen (kjernen) påvirker objektet som omkranser denne kjernen (intensjonaliteten som helhet). Harman vil da trekke dette ut til å gjelde i den øvrige verden:

---

<sup>125</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 208.

<sup>126</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 174.

<sup>127</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence and Eidos», s. 14.

... two real objects in the world make contact not through direct impact, but only by way of the fictional images they present to each other. One real rock strikes the sensual version of another, in such a way that there are retroactive effects on the real.<sup>128</sup>

Virkelige objekter reserverer seg fra direkte kontakt (fordi de er ureduserbare), og dermed må de finne en måte å relatere på via sine sanselige karikaturer, sier Harman. Og idet ett objekt («årsak») kolliderer med et annet objekts karikatur, så utgjør denne relasjonen (som er strukturelt lik intensjonaliteten) nå *kjernen* (kvalitetene) til et tredje, virkelig objekt – på lignende måte som i estetiske opplevelser.<sup>129</sup> All kontakt mellom objekter forstås altså som foreningen eller desintegreringen av objekter, og begynner alltid med en sanselig karikatur, som i sin tur får ‘retroaktive effekter på det virkelige’, som Harman skriver. Dermed forklares all kontakt mellom objekter som forandringer i ‘*objektets plastiske kjerne*’ (plastisk, fordi den er sanselig, og i det sanselige skjer forandring hele tiden). Harman kaller sin teori om interaksjoner for vikarierende kausalitet, fordi den ikke er direkte, men medieres av det sanselige, og skriver: «the theory of vicarious causation is a theory of the molten inner core of objects – a sort of plate tectonics of ontology.»<sup>130</sup> Forandring skjer i objektets kjerner, eller objektets interiør, fordi objektets interiør er sanselig.

Gjennom å lokalisere «det sanselige» i interiøret av objekter, forsøker Harman dermed å utvikle en radikal immanensfilosofi hvor alt favnes under «objektet»: objekter på innsiden og utsiden av andre objekter.<sup>131</sup> Objektets interiør er sanselig, men det sanselige er ikke forbeholdt bevisste skapninger, sier Harman:

the interiors are not just for humans and animals, since any entity encounters nothing but caricatures, and the relation to intentional objects must take place almost everywhere, in some ultra-primitive form from which more complicated animal cognition is built.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 163.

<sup>129</sup> Estetiske opplevelser, slik jeg tolker Harman, forstås altså som en ‘kollisjon’ med et objekt, på lik linje som kausalitet: verdens sanselige kvaliteter *virker* på oss, bokstavelig talt, idet den fikserte karikaturen foran oss opphører til fordel for å utgjøre kjernen i et nytt, virkelig objekt.

<sup>130</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 190.

<sup>131</sup> Harman poengterer i den forbindelse at selv om objekter alltid består av andre objekter i en endeløs regress, så betyr ikke det at vi har en motsatt endeløs *progress*. Objekter må finnes på innsiden av andre objekter *kun dersom de skal interagere*, men universet stiller ingen krav til at objekter må interagere for å være virkelige. Dermed skiller OOO lag med panpsykisme, fordi kun de *relaterende* objekter må ‘sanses’ i Harmans forstand. (Graham Harman, «Time, Space, Essence and Eidos», s. 15.)

<sup>132</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence and Eidos», s. 14.

Uansett om man er et menneske, en flaggermus eller en biljardkule møter man intet annet enn karikaturer av andre objekter, sier Harman. I likhet med mitt egen opplevde møte med metaforens karikaturer, som på grunn av de ikke-essensielle kvaliteters rastløshet resulterer i en nedbryting av den sanselige verden, som i sin tur alluderer til *det virkelige* – fusjonen av et nytt objekt – så berører biljardkulen kun et snevert aspekt av en annen biljardkules karikatur: et sett ikke-essensielle kvaliteter relevant for relasjonen, slik at berøringen utgjør kjernen i et nytt og kortvarig ‘kollisjonsobjekt’. Harman skriver: «... causation simply occurs or fails to occur, just like allure; it is not true that all things conspire.»<sup>133</sup> Enten kolliderer biljardkulene, eller så ligger de stille, vil Harman si (i motsetning til relasjonister som sier at ting konstitueres av sine effekter). Og det samme gjelder for allusjon, som da refererer til vår førstehåndsopplevelse av en ‘kollisjon’ med sanselige objekter. Alternativet, slik jeg tolker Harman, er ordinær persepsjon: når livsverden forblir lukket, fiksert og stabil, og sanselige objekter fremtrer som gjennomsiktige – når «verden» betyr *vår* verden. Selv om ordinær persepsjon finner sted på innsiden av et objekt (intensjonaliteten som helhet), så *skaper* den ikke nye objekter. Vi forblir på innsiden av et objekt, med en kjent livsverden foran oss. Kun ved allusjon trigges skapelsen av nye objekter, som gir opphav til opplevelsen av uavhengige objektet. Nå skal vi straks ta med oss dette begrepsapparatet til naturopplevelsen, hvor jeg vil argumentere for at vår relasjon til artefakter bidrar til å ‘lukke’ livsverdenen ytterligere gjennom å styrke objekters gjennomsiktighet – fordi artefakter tjener oss best dersom de fremstår som fikserte, stabile og varige i tiden. Dermed vil relasjonen til artefakter dempe objekters ‘budskap’ og sperre oss inne i en repetitiv og ugjennomtrengelig livsverden hvor vi selv er herre over hva objekter uttrykker. Men før vi kommer til del III, la oss vikle oss ut av metaforen og se på hva de generelle trekkene ved slike opplevelser er, slik at vi enklere kan anvende teorien på naturopplevelsen.

### **Allusjon og ikke-essensielle kvaliteters kraft**

Metaforens effekt, er ifølge Harman strukturelt lik alle opplevelser av fascinasjon og skjønnhet.<sup>134</sup> Felles for slike opplevelser, er at objektene henter sin kraft og ekspressivitet fra sine *ikke-essensielle* kvaliteter, hevder Harman. Metaforen gjør dette gjennom å skape friksjon mellom to forskjellige objekter, men hva med enkeltinntrykk fra naturen, kunst, eller bare andre typer skjønnhet? Ifølge Harman er det nettopp den samme desintegrasjonen av sanselige objekter som skjer – den samme splittelsen mellom sanselig objekt og sanselige kvaliteter som frembringes. Han skriver:

---

<sup>133</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 177.

<sup>134</sup> *Ibid.*, s. 141.

We are not left breathless by the triathlon victories or impeccable cholesterol levels of the beloved, but perhaps by the strange way they pronounce certain vowels, or the specific curvature of a cheekbone that bears no relation to health at all. A dog becomes charming by the way it tilts its head when hearing commands, not through immaculate dogness; a crystal goblet is beautiful not for its drinking utility but for its superfluous diffraction of light. In all of these cases of allure, the less essential traits of the object break free more easily into independent life, just as a planet's outermost moons are those most easily liberated.<sup>135</sup>

Harman forsøker her å argumentere for at alle opplevelser av skjønnhet har en sammenheng med objektene sine ikke-essensielle kvaliteter. Dermed blir det 'gjennomsiktige' objektet – hvor objekt og kvaliteter er ett – per definisjon ikke-estetisk. Jeg mener Harman vier for lite oppmerksomhet til hva som avgjør hvilke kvaliteter som oppleves som essensielle og ikke-essensielle kvaliteter, men som jeg vil snart argumentere for at det har mye å gjøre med tid og våre fremtidsgjøremål.

Dersom Harman har rett, kan vi si at objektets ikke-essensielle kvaliteter er objektets 'talerør' – fordi objektets kapasitet til å *gripe* oss eller 'snakke til oss' kommer av deres ikke-essensielle kvaliteter. Slike kvaliteter sammenfaller med det som på engelsk kalles «accidents», altså kvaliteter som kan forandre seg uten at objektet mister sin selv-identitet. Slike kvaliteter befinner seg 'periferien' av sanselige objekter – det området hvor spenningen er på sitt høyeste – spenningen som bærer potensiale til å forstyrre den ellers spontane gjenkjennelsen av sanselige objekter vi vanligvis møter verden med. Men hva er det som er så særegent med nettopp disse kvalitetene, som gjør at vi rykkes oss ut av opplevelsen av verden som noe fiksert og gjennomsiktig *for oss*? Harman skriver:

Accidents alone have the dual status of belonging and not belonging to an object, like streamers on a maypole, or jewels on a houka. Accidents are tempting hooks protruding from the sensual object, allowing it the chance to connect with others and thereby fuse two into one.<sup>136</sup>

Ikke-essensielle kvaliteter både hører til, og hører ikke til sanselige objekter samtidig; og finnes derfor i en 'mellomverden' som truer opplevelsen av det fikserte, kjente objektet. Det er altså denne 'doble statusen' til ikke-essensielle kvaliteter som utgjør det sanselige objektets potensial til å *splittes* fra sine kvaliteter og trigge allusjon til et virkelig objekt.

---

<sup>135</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 164.

<sup>136</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 218.

Opplevelser av allusjon skiller seg fra ordinær persepsjon ved at den skaper nye objekter, i stedet for å henvise oss direkte til allerede-eksisterende sanselige objekter. Dette er også forskjellen på proposisjonale setninger og metaforer; sistnevnte skaper alltid nye objekter.<sup>137</sup> Men først må metaforen forstyrre relasjonen mellom objekt og kvalitet (en relasjon vi vanligvis ikke tenker over): «[The metaphor] manages to put the very sincerity of a thing at issue, by somehow interfering with the usual relation between a thing and its qualities ... Indeed, it seems likely that all forms of beauty and fascination have this sort of structure.»<sup>138</sup>

Det er derfor ikke foruten grunn, sier Harman, at erotikk, kjærlighetsbrev eller dødstrusler fungerer best dersom de er *indirekte*. Harman skriver:

... it is widely recognized that a barely clothed body is more erotically charged than a completely naked one: which is why lingerie companies earn a fortune and why nudist colonies are more of a political statement than an intriguing amorous option. The same holds for love notes and love letters, which can border on clumsy, even boring, if they are made too explicit.<sup>139</sup>

Poenget til Harman, er at i stedet for å vise oss direkte til fikserte, sanselige objekter, så overlates vi til hint, insinuasjoner eller subtile hentydninger. Når vi kun gis ikke-essensielle *hint* til objektene, så stimulerer vi til å fylle ut resten – til å skape nye objekter. Han bruker også eksemplet med humor; dersom man må forklare vitsen bokstavelig, ruinerer man den. Poenget er at inntrykkene får sin kraft, ikke fra objektene essensielle, vesentlige kvaliteter, men fra deres ikke-essensielle kvaliteter, fordi disse kvalitetene har kraft til å splittes fra sine ‘moderobjekt’ og trigge allusjon. Derfor kan ikke direkte presentasjoner og representasjoner av objekter trigge estetiske erfaringer – fordi de henviser oss til objektets essensielle trekk og gir oss verden som transparent og fiksert. Det følger av dette, at jo mer et objekt fremstilles presist og direkte, altså som fiksert og ‘gjennomsiktig’ det er – desto mindre ekspressivt og gripende vil det oppleves. Ikke bare vil det bli mindre gripende, men også oppleves mindre ‘virkelig’ i OOOs forstand. Dersom vi skal få en smak av *det virkelige*, så må det virkelige *utøves*, og utøvelsen av objekter oppstår spontant når objektet *ikke* lengre er fiksert og gjennomsiktig.

Som jeg straks vil argumentere for, så opptrer artefakter best i sin rolle som ‘tjenere’ for våre fremtidsmål dersom de oppleves som mest mulig fiksert – altså som selv-identisk over tid,

---

<sup>137</sup> «... metaphor actually generates new objects rather than passing straight toward those already stockpiled in our midst.» (Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 163).

<sup>138</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 141.

<sup>139</sup> Graham Harman, *Object Oriented Ontology*, s. 63, 64.

slik at vi *erfarer* at fremtiden er underlagt vår framtidskontroll idet vi opplever objektet. Dette er nøkkeliidéen for argumentet mitt for at artefakter generelt sett er mindre stimulerende objekter enn naturen, fordi vår relasjon til artefaktene krever at disse objektene gis til oss som fikserte størrelser som er identiske med seg selv over tid, og dermed ikke rommer muligheten for estetiske erfaringer. Slike *kjente* objekter tar effektivt bolig i vår egen livsverden av fremtidsgjøremål, og forsterker fornemmelsen av verden som kjent, gitt og ferdig uttømt – slik at vi går glipp av møtet med verden som noe fremmed, nytt og inspirerende. Naturen derimot, er den opprinnelige gjenstanden for framtidskontroll, og har til gode å tvinges inn i en fiksert og gjennomsiktig sanselig tilstand – og dermed er naturen mer kreativt inspirerende.

### Del III

Vi har lagt fram OOO som et alternativ til fenomenologien til å beskrive en type opplevelse hvor verden ikke lenger fremstår som *vår egen*, men som noe fremmed og uavhengig som griper og omkalftrer, slik at vi tilføres noe nytt i en ellers lukket livsverden. Jeg vil nå bruke spesifikke momenter fra OOO til å argumentere for at vår relasjon til artefakter er av en slik karakter at den døyver opplevelser av å bli stimulert av verdens annethet. Å bruke OOO på denne måten er ikke noe forfatterne selv gjør, men mitt eget bidrag. Det strider som sagt imot OOOs prosjekt å trekke linjer som taler i favør til natur-kultur-s skillet. Men som jeg også vil komme frem til i denne delen, så er disse linjene fleksible, og selve *påstanden* om at artefakter ikke stimulerer til kreativitet like mye som naturen, gjør at artefakter trer frem på en ny måte for oss – på en måte hvor de ikke lengre forsømmes og svinner hen inn i vår familiære livsverden, men får friskt liv som objekter i sin egen rett, slik som naturen. Del III vil legge frem argumentet for at verden av artefakter er mindre kreativt stimulerende, og konkludere med at naturopplevelsen derfor egentlig ikke er noe spesielt, men at vi heller bør snakke om artefakt-opplevelsen, samt at denne opplevelsens karakter bestemmes av vår *relasjon* til artefakter; ikke av artefaktenes ontologiske status (som i tråd med avvisningen av naturbegrepet har samme ontologiske status som trær og fjell).

Framgangen vil være slik: jeg begynner med å hente ut de momentene fra OOOs teori om estetiske opplevelser som er ment til å fange opp opplevelsen av kreativ stimulus fra naturen. Deretter fremstiller jeg et poeng fra Harman om ordinær persepsjon, som jeg senere skal bruke til å si noe om hvorfor artefakter oppleves slik de gjør. Det innebærer at sanselige objekter alltid har en karakter av selv-identitet over tid, og at vi har en aktiv innvirkningskraft på hvor sterkt objekter oppleves som identiske med seg selv. Harman identifiserer videre objektets variasjon fra sin egen, varige selv-identitet som opplevelsen av *tid*. Mitt poeng vil da være, at en forutsetning for at objekter skal utgjøre flittige tjenere for våre fremtidsmål – slik artefakter er ment til – er at de oppleves som mest mulig selv-identisk og stabil – altså at de i høyest mulig grad ‘belastes med tid’. Kun gjennom at de sanselige objektene rundt oss gjøres tilstrekkelig selv-identisk over tid, kan vi få en genuin følelse av at fremtiden er underlagt vår prediksjon og kontroll. Problemet er imidlertid at det selv-identiske og kjente objektet som effektivt sklir inn i vår livsverdens kjede av fremtidsgjøremål, dersom vi følger teorien presentert i del II, kommer til å motarbeide objektets kapasitet til å gripe oss estetisk.



Påstanden min er at artefakter fungerer best dersom de oppleves som fikserte, gjennomsiktede og selvfølgerlige deltager av vår egen livsverden av gjøremål – men da svinner de også hen i en karikert form, og tillates ikke å ‘tale’ til oss. Derfor vil jeg oversette «artefakt» med «tause objekter». Jeg vil i tillegg hente støtte til idéen om det tause objektet fra Timothy Morton – som med sin mer *etiske* orientering, ser ut til å forstå OOO som en slags motreaksjon på en ‘forsømmelse’ av objekter. Til grunn for OOO, slik jeg tolker det, ligger nemlig en implisitt idé om at det er ‘noe galt med’ måten vi relaterer til verden på – at vi går glipp av objektet i sin egen rett – og at OOO er på et oppdrag i å ‘lære oss’ å bli objektorientert.<sup>140</sup> I så måte kan min teori om artefakten som det tause objektet tjene som et bidrag til å forstå hva slags ‘etisk urett’ OOO er ment til å rette opp i.

### **Hvordan kan OOO hjelpe oss å adressere kreativ stimulus fra naturen?**

Vi søker en forklaring på hvorfor naturopplevelsen ser ut til å stimulere til kreativitet, som unngår kategorien «natur», og som rommer en genuin kontakt med noe fremmed og virkelig – en type kontakt som til forskjell fra fenomenologien forklares innenfor rammene av en realisme.

OOO er lovende fordi teorien beskriver en opplevelse hvor objektet ikke er en kjent deltager i vår egen livsverden, men et nytt og fremmed objekt som er et resultat av en genuin og virkelig omkalfatring i den virkeligheten vi selv eksisterer i, nemlig den intensjonale relasjonen. Slike opplevelser forstås som *skapende*, fordi vi er ikke i direkte kontakt med det virkelige fjellet eller skogen, men stimuleres til å utøve fjellet eller skogen. Denne utøvelsen, som er identisk med det estetiske objektet, er like fullt en fremmed virkelighet, i kraft av at den ble skapt av en sammensetning av et virkelig objekt og sanselige kvaliteter. Begrepet «allusjon» refererer til strukturen for slike opplevelser, fordi desintegreringen av fikserte sanselige objekter resulterer i en *alludering* til noe virkelig – et objekt som kan steppe inn og bære de løsslupne sanselige kvalitetene. Slike opplevelser oppstår, ifølge Harman, når

a thing or creature is gifted with qualities of such overwhelming force that we do not pass directly through the sensual material into the unified thing, but seem to see the beautiful entity lying beneath all its marvellous qualities ...<sup>141</sup>

Med andre ord, så inntreffer allusjon når objektet foran oss ikke er gjennomiktig («do not pass directly through the sensual material into the unified thing»), men når de ikke-essensielle

---

<sup>140</sup> Jane Bennett leser OOO på samme måte: «Objects could not hope for a more staunch or loyal advocates than Graham Harman and Timothy Morton.» (Jane Bennett, «Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton», s. 225.)

<sup>141</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 142.

kvalitetene («tempting hooks», som Harman kalte dem tidligere) splittes fra sine ‘moderobjekter’, som i sin tur, fordi objekter alltid må komme sammen med kvaliteter, alluderer til skapelsen av et virkelig objekt («the beautiful entity lying beneath all its marvelous qualities») som er sammensatt av meg selv og sanselige kvaliteter fra verden – altså en kryssning mellom to verdenen: et virkelig objekt med sanselige kvaliteter – som vi kan tolke som en slags ‘nedsmelting’ av den intensjonale relasjonen som separate komponenter.

Alle opplevelser av skjønnhet og fascinasjon, antyder Harman, har strukturen til allusjon, «including the beauty of people, birds, jewels, landscapes, cities, and the hypnotic power of ambient electronic music and roulette wheels.»<sup>142</sup> Allusjon innebærer at jeg interagerer med noe annet enn meg selv, (en virkelighet bortenfor sosiale konstruksjoner, sanseinntrykk eller tanker) fordi jeg blir til en ingrediens i det ureduserbare, estetiske objektet. Denne annetheten blir ‘unntatt’ i samme øyeblikk som jeg interagerer med den (å interagere er å *skape*, som Harman sier) – altså er virkeligheten jeg interagerer med en fersk og nyskapt virkelighet. Allusjon beskriver derfor en kontakt med noe *fremmed* og noe *nytt*.

Nå, en kort refleksjon om kreativitet: Originalitet oppstår ikke i vakuum, men i relasjon til noe annet, til objekter – nye kombinasjoner, sammensetninger og forbindelser. For å få nye ideer trenger vi impulser utenfra – ‘samtalepartnere’ i verden – mennesker, ting, kunst, natur eller artefakter som snakker tilbake på sine egne premisser. En person på isolat begynner å snakke med seg selv. Dialog blir til monolog. Monolog uten avbrytelse blir repetitiv. Det som repeteres blir før eller siden foreldet. Hva enn antonymet til kreativitet er, har det trolig noe å gjøre med repetisjon og foreldelse. Allusjon *griper* oss, i en bokstavelig forstand, utenfor vår kontroll. Derfor er teorien etter min mening lovende til å beskrive objekters kapasitet til å *avbryte* vår ‘altfor-menneskelige’ og repetitive monolog som ofte regjerer i den kjente livsverdenen, og tilføre oss nye, ukjente budskap. Vi trer inn i et *dialogisk* forhold til verden, hvor tingene ikke taler på våre premisser, og kreativitetens ‘mulighetsrom’ utvides.

Allusjon innebærer å bli *avbrutt* av en *ny annethet*, og lover dermed godt for å beskrive opplevelser av kreativ stimulus. I tillegg, så er min egen rolle i denne avbrytelsen å steppe inn for det tilbaketrunkne objektet og improvisatorisk *utøve* et nytt objekt, som vi husker fra del II. Improvisasjon innebærer *fravær* av «oppskrift» eller «prosedyre», og av den grunn, bærer

---

<sup>142</sup> Ibid., s. 142.

utøvelsen av det estetiske objekt et preg av *spontanitet*.<sup>143</sup> Allusjon innebærer altså en *spontan utøvelse av en ny annethet*. Denne dreiningen i opplevelsen mot spontanitet, må naturligvis også være en dreining mot 'her-og-nå', fordi noe slik som en «fremtidsrettet improvisasjon» ikke gir mening. Opplevelsen av allusjon ser derfor ut til å stå i opposisjon mot å orientere seg i tiden. I denne forbindelsen mellom allusjon og tidsopplevelsen skal snart bane vei for en teori om hvorfor naturopplevelsen stimulerer til kreativitet. I allusjon opplever vi ikke entydige, fikserte objekter, men objekter splittes og drar oss inn i en følelsesmessig erfart spontan utøvelse av objekter. Kanskje er det dette John Keats siktet til, når han skildrer dikterens karaktertrekk:

A Poet is the most unpoetical of anything in existence; because he has no identity – he is continually in, for – and filling some other Body – The sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute ...<sup>144</sup>

Den uforanderlige identiteten («unchangeable attribute») i de sanselige objektene rundt oss, er poetens råvarer, og må vike unna for poetens tilblivelse, eller utøvelse, av disse tingene. («filling some other Body»).

Poeten høster sin skaperkraft i tilblivelsen av andre ting – utøvelsen av nye objekter. Splittelsen som skjer i den fikserte verden trekker oss inn i en uavklart og improvisatorisk tilstand hvor objektet ikke lenger er «foran oss» som intensjonale objekter, men rundt oss – vi inngår som en ingrediens i dets interiør. Ved allusjon smelter kjernen i intensjonalitetsobjektet (kjernen, som da består av jeg-objektet og kvalitetene rundt meg), og en ny virkelighet unnfanges. Verden blir aldri den samme, fordi noe nytt er brakt til livs: den 'gamle' intensjonaliteten er tilbakelagt, og kan vende tilbake i ny form. Dens bestanddeler er ikke de samme, da det estetiske objektet har lagt igjen sine spor i dets bestanddel: *meg selv*. For som vi husker, kontakten mellom objekter er intet annet enn forholdet mellom helhet (det nye, estetiske objektet) og del (meg selv).

---

<sup>143</sup> Vi er riktig nok ikke fullstendig overlatt til oss selv i utøvelsen av det estetiske objekter. De rent sanselige størrelsene «fjell» og «vredesrynker», som metaforen ødelegger, etterlater seg visse 'råvarer' for vår opptreden av det estetiske objektet. Hvis ikke disse råvarene var av betydning for skapelsen av det estetiske objektet, ville alle metaforer hatt lik effekt, noe de ikke har. Det spiller med andre ord en rolle hvilke sanselige objekter metaforen la til grunn for skapelsen av det estetiske objektet. Men selv om vi har råvarene, har vi ingen kjent *prosedyre* for 'utøvelsen' av det estetiske objektet. Vi kan aldri vite hvordan det kommer til å 'se ut'. Som Ortega sier, «It is the ever-irrational fact of art, the absolute empiricism of poetry.» (José Ortega, *Phenomenology and Art*, s. 145.) Det estetiske objektets budskap må vi altså tyde selv.

<sup>144</sup> John Keats, sitert i Walter Jackson Bate, *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*, s. iv.

## Harman om persepsjon: Man opplever alltid *mer eller mindre selv-identiske objekter*

Allusjon setter oss i berøring med *konkrete* objekter, sier Harman, som skriver:

allure is always the allure of concrete objects, not of universals. It is a process of concretion and not abstraction ... Perception and relation are already abstractions; they are a reduction of the full reality of objects to a limited range of effects that they have on us or on other components of their surroundings.<sup>145</sup>

Det estetiske objektet er *konkret*, skriver Harman – det er virkelig, utøvet her og nå, ureduserbart til beskrivelser. I ordinær persepsjon derimot, tilskriver vi objekter identitet basert på et snevert utvalg kvaliteter som er relevant for relasjonen til vårt eget sanseapparat. Dermed er sistnevnte en abstraksjon, fordi det innebærer å trekke fra alle andre mulige effekter objektet kan ha (eplet kan være bolig for en mark, etc.). Når vi tilegner sanselige objekter identitet, så gir vi det også *varighet*, fordi dersom alt var en fluks av ustabile sanselige kvaliteter ville vi ikke vært i stand til å gjenkjenne objekter overhodet. Ordinær persepsjon innebærer altså, ifølge Harman, både stabilitet og variasjon – fluktuerende sanselige kvaliteter mot en bakgrunn av enhetlige, stabile objekter – altså det forholdet vi beskrev i paradoks 2. Opplevelsen av stabile, selv-identiske objekter skjer spontant i alminnelig persepsjon, og vanligvis tenker vi ikke en gang over at det finnes et skille mellom objekter og kvaliteter, men ser verden som 'gjennomsiktig'. Likevel forandrer ting seg: treet svaier i vinden, sola kaster nytt lys på bladene. I det opplevde spenningsforholdet mellom varige sanselige objekter og fluktuerende sanselige kvaliteter, definerer Harman opplevd tid:

In time, the objects of sense do not seem motionless and fixed, but are displayed as encrusted and shifting features. Nonetheless, experience does not decay in each instant into an untethered kaleidoscope of discontinuous sensations; instead, there seem to be sensual objects of greater and lesser durability. Time is the name for this tension between sensual objects and their sensual qualities.<sup>146</sup>

Harman sier her, at fornemmelsen av det *vedvarende* er like vesentlig som fornemmelsen av det *fluktuerende*, for å skape tidsopplevelse. «When we speak of time in the everyday sense,» skriver Harman, «what we are referring to is a remarkable interplay of stability and change.»<sup>147</sup> Det samspillet Harman refererer til er altså forholdet i paradoks 2: det ambivalente spenningsforholdet mellom varige, enhetlige objekter og deres mangefasetterte variasjoner. «... we speak of enduring units that subsist beneath outward changes, this is exactly what we mean by the experience of time.» skriver Harman<sup>148</sup> Sanselige objekter er alltid *både* identisk med

---

<sup>145</sup> Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 248.

<sup>146</sup> Graham Harman, *The Quadruple Object*, s. 100.

<sup>147</sup> *Ibid.*, s. 100.

<sup>148</sup> Graham Harman, «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation», s. 17.

seg selv og forskjellig fra seg selv i opplevelsen, og på grunn av denne paradoksale spenningen opplever vi at tiden flyr. Hensikten med dette avsnittet er å si at ordinær persepsjon allerede *er* en form for abstraksjon, som innebærer en krystallisering av objekter – altså en fornemmelse av objekter som *stabile* og *selv-identiske over tid*, som kvalitetene kan variere i forhold til.

Og nå kommer et avgjørende poeng for argumentet mitt: tiden flyr med varierende hastighet. Noen ganger er objektene *varige* og identiske med seg selv over tid, mens andre ganger ‘rekker vi så vidt’ å gjenkjenne objekter før de forandrer seg. Med andre ord kan vi si at spenningen mellom sanselig objekt og kvaliteter varierer i intensitet. I rommet jeg sitter i nå, synes tiden nærmest å stå stille, fordi alle objektene rundt meg virker svært stabile og varige (for å gi et hint om hvor vi er på vei, kan jeg avsløre at jeg er omgitt av artefakter). Midt i et hektisk bylandskap eller en stormfull skog, derimot, er det en stor spenning mellom objekter og kvaliteter, da objektene på alle kanter varierer fra seg selv på ulike måter. Kropper passerer, trærne svaier, biler kjører. De er alle gjenkjennelige objekter, men deres mangefasetterte kvaliteter kretser ivrig omkring dem, og skaper fornemmelsen av at tiden passerer. I vår relasjon til sanselige objekter finnes et spillerom i hvor stabile objekter oppleves.

### **Variasjon (tid) oppleves fordi ikke-essensielle kvaliteter fremtrer**

Når objekter fremstår som selv-identiske opplever vi liten grad av forandring, og tiden føles dermed mer stillestående. Når objekter varierer fra seg selv, derimot, flyr tiden raskt. Når objekter varierer fra seg selv i høy grad fremtrer altså spenningen fra paradoks 2 tydeligere – at sanselige objekter ikke er permanent fikserte, men at de kommer i et løselig spenningsforhold mellom én og mange – mellom det selv-identiske objektet og dets varierende kvaliteter. Men selv om spenningen fremtrer tydeligere i et hektisk bylandskap eller en vindfull skog, så fører det ikke nødvendigvis til at objektet ‘åpnes’ og trigger allusjon. Forandring og variasjon skjer hele tiden uten at det nødvendigvis trigger estetiske opplevelser: objekter har enkelt for å bevare sin identitet til tross for forandringer. *Men*, en forutsetning for at allusjon skal inntreffe er nettopp fornemmelsen av denne åpningen, objektets løse forhold til sine kvaliteter, som gir opphav til tidsopplevelsen. Dermed kan vi si at estetiske opplevelser forutsetter tid – en viss variasjon. Og fordi variasjon skjer i relasjon til det stabile objektet, så forutsetter tidsopplevelsen et skille mellom essensielle og ikke-essensielle kvaliteter – da det er de *essensielle* kvalitetene som gjør oss stand til å *identifisere* det stabile objektet som variasjonen skjer i forhold til. Tidsopplevelsen forutsetter dermed et skille mellom essensielle og ikke-

essensielle kvaliteter, som vi allerede har beskrevet. Ikke-essensielle kvaliteter er de kvaliteter som kan tillates å *varierte* uten at objektet mister sin selv-identitet – ergo også de kvaliteter som, når de varierer, sørger for opplevelsen av at tiden flyr – fordi objekter varierer fra sin egen selv-identitet.

Når jeg relaterer til en artefakt, er det som regel for å oppnå et fremtidsmål, altså er jeg orientert inn mot fremtiden. Jeg vil nå hevde at denne måten å relatere til artefakter på bidrar til å forsterke opplevelsen av objektet som fiksert, fordi vi forlanger at artefakten skal være seg selv identisk over tid, slik at den enkelt kan 'ta bolig' i mine skjemaer for fremtidsgjøremål som et stabilt og pålitelig objekt som er underlagt min prediksjon og kontroll. Når objektet blir selv-identisk og dermed ytterligere abstrakt på denne måten, sviner dets ikke-essensielle kvaliteter hen, da objektets ikke-essensielle kvaliteter kun har anledning til å gripe oss i det fluktuierende øyeblikkets åpning mellom objektet som én og mange.

### **Hva som er *essensielt* eller *ikke-essensielt* kommer an på oss**

Harman skriver:

... if it is now asked who serves as the judge of what is essential and inessential, the answer is that we ourselves already serve as such judges at every moment. The stakes here do not concern real objects, but only our own sincerity in dealing with the world.»  
When it comes to sensual objects, the ultimate arbiter of the difference between unaltering substratum and shifting surface qualities is simply the one who perceives and recognizes them.<sup>149</sup>

Her sier Harman, at i det sanselige sfære er det fullstendig opp til oss selv hva som teller som essensielle og ikke-essensielle kvaliteter. Han forsetter med å minne om at dette ikke innebærer relativisme, fordi bedømmelsen av hva som er essensielt eller ikke omhandler det sanselige og allerede-relasjonelle, og sier ingenting om det *virkelige* objektet:

since we are not granting humans the almighty power to determine what is real and what is accidental in the universe, but merely recognizing that humans do constantly make such decisions within their own experience ...<sup>150</sup>

Vi gjør slike bedømmelser hele tiden, sier Harman. Men hvilke faktorer påvirker vår bedømmelse av hva som er essensielle eller ikke? Slike bedømmelser har trolig mye å gjøre med vårt menneskelige virke og praksiser. Et essensiell trekk ved *kjøleskapet*, er for eksempel at det holder maten kald og har en dør som kan åpnes. Dersom vi forestiller oss å bli plassert

---

<sup>149</sup> Ibid., s. 198, 199.

<sup>150</sup> Ibid., s. 199.

alene i en 'naturtilstand' av objekter, før menneskelig kultur og praksis var utviklet, så er det uklart for oss hva som ville telt som objekter overhodet – nettopp fordi vi mangler en kontekst av koherente og meningsfulle måter å relatere til objektene på. Når tingene ikke har en rolle i våre liv – vårt virke og våre praksiser – så er det ikke gitt hva som er tingenes essensielle kvaliteter og ikke, og dermed ikke gitt hva som er objekter overhodet, fordi det er forskjellen mellom essensielle og ikke-essensielle kvaliteter som gjør det mulig å si hvor ett objekt slutter og et annet begynner. Hva er treets essensielle trekk? Det gir først mening dersom treet skal gjøre nytte for seg, eller dersom vi skal forske på dets funksjon i et økosystem. I begge tilfellene får objektene sine essensielle trekk gjennom at vi oppfatter dem som noe *varig i tiden*. De ikke-essensielle kvalitetene befinner seg, som Harman sier, en 'mellomverden' hvor de både hører til, og ikke hører til, et objekt («Accidents ... have the dual status of belonging and not belonging to an object»<sup>151</sup>). De essensielle kvalitetene derimot, er hører hjemme i objektet. Det er så å si kvalitetenes 'grad av tilhørighet' som determinerer hvor ett objekt slutter og et annet begynner.

Forskjellen mellom det essensielle og ikke-essensielle fremtrer tydelig når tiden flyr: en bil kjører forbi, fargene og skyggen varierer, men jeg gjenkjenner det varige objektet de varierer i forhold til. Skillet mellom det essensielle og det ikke-essensielle overlapper med skillet mellom *det varige* og *det fluktuerende* (som utgjør tidsfornemmelsen). Men hva om objektet står stille – kan vi fremdeles oppleve forskjellen på det varige og det fluktuerende? Jeg er fremdeles i stand til å styre oppmerksomheten mot det essensielle ved dette objektet, og dermed mot det vedvarende. Eller, så kan jeg la oppmerksomheten flyte ut i objektets periferiske ikke-essensielle finesser, og dermed 'i retning av' det fluktuerende øyeblikket. Poenger er, at når vi styrer oppmerksomheten mot det essensielle, så styrer vi den 'inn i tiden' (fordi vi fokuserer på objektets *varighet*). Selv om ingen konkret forandring i tid finner sted (for eksempel at bilen kjører), så opplever jeg allikevel objektet med mer eller mindre 'tidslig' – mer eller mindre sentrert rundt objektets varige selv-identitet eller adspredt i objektets ikke-essensielle finesser.

Harman benekter et substansielt skille mellom «aktiv» og «passiv» opplevelse av objekter, men det virker åpenbart at vi kan flytte oss *gradvis* mellom disse – mellom å sentrere seg mot gjenkjennelige objekters varighet, og å 'flyte' ut i deres adspredte periferi. Vi besitter altså en viss makt over hvorvidt vi styrer inn mot objekters selv-identitet eller mot objektets

---

<sup>151</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 218.

periferi og ikke-essensielle kvaliteter. Men i omgivelser som er tilrettelagt for våre egne gjøremål og prosjekter, så er det umulig å ikke gjenkjenne de selv-identiske objektene. Objektene varige selv-identitet trer tydelig fram, fordi jeg, idet jeg relaterer til artefakten, er rettet mot fremtidsgjøremål, og objektene foran meg utgjør bestanddeler i dette fremtidsscenarioet. Dermed belastes tingene med *tid* – med selv-identitet. Det eneste jeg ser i kaffekoppen foran meg, er dens essensielle trekk, som utgjøres av dens bruksrelasjon til meg (kaffekoppens ‘plass’ i mine formål), og disse trekkene konstituerer kaffekoppens stabile selv-identitet i tiden. Når artefaktene oppleves som stabil og selv-identisk over tid skli de effektivt inn i min livsverdens kjede av formål, som abstrakte størrelser. Objektets karikatur *for meg* forsterkes, og vi går glipp av opplevelsen av det uavhengige og fremmede objektet. Fordi: objekter griper oss via sine ikke-essensielle kvaliteter, men min relasjon til artefakten gjør at objektet tar bolig i tiden – at objektet tvinges til selv-identitet over tid, slik at dets ikke-essensielle ‘talerør’ dempes.

I kraft av vårt menneskelige virke og gjøremål, besitter vi derfor evnen til å aktivt hemme objektets kapasitet til å gripe oss estetisk, når vi relaterer til objekter på en måte som krever at objektet blir varig og selv-identisk. Denne aktiviteten kan forstås som et forsøk på å *tette spenningen* i sanselige objekter (som konstituerer tidsopplevelsen), fordi vi jo mindre oppmerksomhet som gis til objekters ikke-essensielle kvaliteter, desto mer transparente, fikserte og selv-identiske oppleves objektene rundt oss. (lav spenning = mer direkte forhold mellom kvaliteter og objekter). *Men*, det er som sagt også denne spenningen som *muliggjør estetisk opplevelse*, når kunstneren sørger for at det løselige forholdet mellom det varige objektet og kvalitetene splittes og alluderer til utøvelsen av det konkrete, estetiske objektet. Dersom vi forsøker å ‘fryse tiden’ ved å gjøre sanselige objekter selv-identiske og varige, vil vi altså samtidig undergrave muligheten for å bli grepet av verden. Objekters overskudd forsegles dermed på innsiden av en flat verden – *vår egen* verden – en krystallisert og taus overflate.

### **Artefakten som det tause objektet**

En direkte gitt verden av selv-identiske og forutsigbare objekter er enklere å regjere over enn en fluktuerende og indirekte gitt, stimulerende verden. Og for at vår kontrollrelasjon til verden skal gi genuin *følelse* av trygghet, må trolig objektene oppleves som mest mulig fikserte og gjennomsiktede – slik at vi opplever verden som stabil. Trygghet fra hva? Jo – naturens uforutsigbarhet. Den materielle omformingen av naturen til artefakter som mennesker gjør, ser ut til å innebære å tvinge objekter inn i en mest mulig *fiksert* og gjennomiktig tilstand, slik at



de enklest mulig skilir inn i vår livsverdens skjema for fremtidskontroll. Objektene blir entydige, og tar bolig i *min verden*.

Artefakter er ment som ‘tjenere’ for våre fremtidsmål – hjelpere for vår prediksjon og kontroll over fremtiden. For å fylle denne rollen effektivt, må de ikke bare respondere på våre forespørsler (brødristeren blir varm når vi trykker på den) og være rent materielt varige (brødristeren er et fysisk solid produkt) – de må også *oppleves* som tilstrekkelig stabil, varig, og forutsigbare sanselige objekter over tid. Det selv-identiske objektet er et objekt *for oss*, fordi objektets karikatur endelig er blitt krystallklar. Et objekt *for oss* er et abstrakt, krystallisert objekt, som har blitt frarøvet sin kapasitet til å gripe oss med sine ikke-essensielle kvaliteter.

Som vi har sett, er objektene ikke-essensielle kvaliteter en trussel mot objektets stabilitet og varighet, da det er disse egenskapene ved objektet som har den ‘doble status’ av å både høre til, og ikke høre til, et sanselig objekt; og dermed genererer fornemmelsen av at tiden flyr, at verden forandrer seg, og ikke minst: det er disse kvalitetene som med sitt villfarne budskap om forandringens gang har kapasitet til å *flykte* fra sine moderobjekter og stimulere til allusjon.

Det ville dermed være en fordel dersom artefakter opplevdes som mest mulig *varige*, slik at de opplevs som forutsigbare, og ikke forstyrrer vår fremtidskontroll ved å gripe oss estetisk. Siden naturen er den opprinnelige gjenstanden for menneskets prediksjon og kontroll, så ser det nå ut til at vi nærmer oss en definisjon av naturopplevelsen. Men la oss først definere opplevelsen av artefakter som: *sanselige objekter som opplevs idet de er gjenstand for prediksjon og kontroll over fremtiden*. Med dette kan vi dermed si at 1) naturopplevelsen er egentlig ingenting spesielt, fordi det er opplevelsen av *artefakter* som krever en bestemmelse, og 2) forskjellen mellom naturopplevelsen og opplevelsen av artefakter har intet å gjøre med disse objektene uavhengige natur, men forskjellen bestemmes av vår *relasjon* til objektene, en relasjon som er mer eller mindre på våre egne premisser, ettersom hvorvidt vi predikerer og kontrollerer ting.

Vår relasjon til artefakter krever at deres ikke-essensielle kvaliteter abstraheres vekk i høyest mulig grad, for kun da vil de kunne opptre som pålitelige tjenere for våre fremtidsmål. Vi må vi kunne belage oss på at disse objektene er seg selv over tid – at de er stabile og forutsigbare. Det er ikke nok å *vite* at hammeren, brødristeren eller mobiltelefonen er solide og vil respondere når vi trenger de til å utføre fremtidsrettede mål – nei – vi må i tillegg ha en

*direkte* fornemmelse av at disse objektene er *varige* – kun på den måten vil vi oppnå en *følt opplevelse av å ha fremtiden under kontroll*.

Selv om vår relasjon til artefakter døyver estetiske opplevelser, er det ikke gitt at naturen alltid oppleves estetisk. Det vi kan si, er at vår prediksjon- og kontrollrelasjon til objekter – som også innebærer en rent materiell omforming fra trær og stein til hus og mobiltelefoner – vil innebære en gradvis dreining mot *stabilitet, selv-identitet og varighet* i objektene vi omgås. Objektene blir *kjent* for oss, og mister sin kapasitet til å gripe oss med sin annethet. En slik forsterkning av objektets selv-identitet *for oss*, blir ensbetydende med å *tie* objektet, fordi objektet taler til oss via dets ikke-essensielle kvaliteter. Det selv-identiske objektet blir det *tause* objektet, fordi dersom tingene skal utgjøre flittige tjenere for vår fremtidskontroll, må deres ikke-essensielle finesser gjennomgå en abstraksjonsprosess. Når objekter belastes med *fremtid*, er det kun rom for opplevelsen av det *essensielle*, som dermed kan sies å være konstituert av tiden.<sup>152</sup>

Kun *her og nå* kan objekter tale til oss. Artefakter gis entydig og varig – akkurat slik som filosofiens presise proposisjoner gjør. Filosofisk presisjon kan forstås som en forlengelse av menneskets kontrollrelasjon til objekter, da begge tilstreber å gjøre verden entydig og stabil. Artefakter og filosofiske proposisjoner er på samme oppdrag: å tie objekter til entydig taushet. Både språklige proposisjoner og artefakter tøyres inn i tiden, og dermed ransakes de for sine ikke-essensielle kvaliteter. Objektene ransakes og talerøret (de ikke-essensielle kvaliteter) beslaglegges.

For at objekter skal belastes med tid – bli mest mulig selv-identisk – må de trolig repeteres i tiden. Men som Jane Bennett påpeker, kan repetisjon også ha motsatt effekt, nemlig å gjøre det kjente til noe fremmed.<sup>153</sup> Likt et barn, som repeterer et ord helt til hun må smile og le over ordets merkelige fremtoning – «paraply, paraply, paraply ...» – kan trolig alle slags gjentakelser av noe kjent ende opp i sin motsatte fremmedhet. Denne oppdagelsen tilsier at det *kjente* objektet – det entydige, selv-identiske og kontrollerte objektet – er en skjør konstruksjon som når som helst kan vende sin fremmede bakside til.

---

<sup>152</sup> Harman sier dette selv. Han knytter essensielle kvaliteter til opplevelsen av objektets selv-identitet og stabilitet. Fordi opplevelsen av tid konstitueres av spenningen mellom objektets selv-identitet og objektets variasjon fra seg selv, så vil abstraksjonen av objektets ikke-essensielle kvaliteter føre til at tiden 'går saktere' – at verden oppleves mindre fluktuerende og mer varig.

<sup>153</sup> Jane Bennett, *Enchantment of Modern Life*, s. 40.

Steven Vogel hevder at alle artefakter har en karakter av «wildness», gitt meningen til dette begrepet: «If the notion of wildness refers to the operation of forces in an object or organism that operate unpredictably and beyond the grasp of any human actor, then this moment of wildness arises in every artifact ...»<sup>154</sup> Vogel eksemplifiserer da: «for I could not hammer without the force of gravity, not to speak of the metabolic processes taking place within my muscles and my brain.»<sup>155</sup> Det er et gap, sier Vogel, mellom aktørens intensjon med å bygge en artefakt, og konsekvensene av hennes handlinger. Å bygge en artefakt *forutsetter* en rekke 'krefter' som vi forsøker å motarbeide eller samarbeide med. «... we allow forces to operate that are not our own.» skriver Vogel.<sup>156</sup> Vi registrerer imidlertid ikke denne annetheten; vi bygger artefakter med den største selvfølgelighet og familiaritet, «not even noticing the way our every mundane action requires the operation of forces that go (and start) beyond us. Beyond us, but not alien to us.»<sup>157</sup> Konklusjonen hans blir at artefakter og natur har lik grad av annethet, eller, «wildness».

Jeg er enig i at vi ikke kan skille ut «wildness» ontologisk sett. Men uavhengig av de *konkrete* annethetene som Vogel adresserer (gravitasjon, metabolisme), som utspiller seg i vår relasjon til artefakter, så kan *opplevelsen* av disse tingenes annethet eller kjenthet variere ettersom objektene fremtredelse kan variere på et spekter mellom det entydige, varige og kjente, og det ikke-fikserte og stimulerende.

Artefakter uttrykker et entydig budskap om seg selv (jeg er en brødrister som du skal bruke til å oppnå et mål, og jeg kommer til å være meg selv helt til du har oppnådd målet), mens naturen sparer seg til indirekte insinuasjoner gjennom å spre sine ikke-essensielle kvaliteter utover landskapet – og etterlater seg dermed et større rom for kreativ 'utøvelse' av objekter idet vi opplever den. (i det minste helt til vi fullfører tømmerhugger-utdannelsen, og ikke greier å se skogen for bare tømmer). Artefakter gir oss et tydelig, kjent objekt, eller, «slangens skinn» som Ortega sier. Innrisset med tydelige inskripsjoner, men desto fjernere fra virkeligheten i seg selv, som for lengst er dyttet bak horisonten av her- og nået.

Men akkurat som at poesien kan slå sprekker i språkets fastfryste konsepter, kan innsjøer og fjell, trolig enklere enn artefakter, utfordre vår følelse av å ha objekter under kontroll. Det er imidlertid ingen nødvendighet at naturen har denne 'taleføre' karakteren; ei heller er det

---

<sup>154</sup> Steven Vogel, *Thinking Like a Mall*, s. 112.

<sup>155</sup> *Ibid.*, s. 113.

<sup>156</sup> *Ibid.*, s. 114.

<sup>157</sup> *Ibid.*, s. 115.

nødvendigvis slik at artefakter mangler den. Det kommer nemlig an på vår *relasjon* til objektene. Relasjonen til artefakter er vanligvis kjennetegnet av fremtidsprediksjon- og kontroll, noe som vanligvis ikke kjennetegner vår relasjon til innsjøer og fjell – i alle fall ikke for det gjengse friluftsmennesket som oppsøker naturen i samme øyemed som meg. Det at vår *relasjon* til objekter bestemmer hva som teller som naturopplevelse og ikke, bærer med seg både et pessimistisk og et optimistisk budskap: 1) naturopplevelsen er truet selv om det fremdeles finnes uberørte trær og fjell, men 2) på den annen side, så kan i prinsippet alle materielle plastgjenstander oppleves som natur dersom vår relasjon til dem ikke er preget av fremtidskontroll. Vi kan finne andre måter å relatere til ting på – se muligheter og disposisjoner i tingene rundt oss som ikke hører hjemme i våre egne skjemaer for fremtidskontroll.

Naturen er imidlertid en gratis og tilgjengelig ressurs for opplevelser av det ukontrollerte og derfor potensielt taleføre objektet, og det er god nok grunn til å preservere uberørt natur. På den annen side er det krevende å *unngå* å tolke artefakter som belastet med våre snevre linjer av koherente gjøremål, selv om det i prinsippet skulle vært mulig, kanskje i møte med en ukjent kultur med gjenstander slom ikke passer overens med mine egne skjemaer for fremtidskontroll. Med våre forsteinede tidslinjer av gjøremål blir artefaktenes budskap forutsigbart – vi har skapt våre egne dialogpartnere. Selv om det ville være prinsipielt mulig å oppleve brødristeren som en *annethet* likt trærne og skogen, ville det omtrent være like vanskelig som å tolke sitt eget morsmål som eksperimentell musikk; vi kan ikke unngå å gjenkjenne de tilvante meningene. Men naturopplevelsen er fremdeles tilgjengelig. Innsjøens «moment of independence», som Bennett sier, slår oss spontant og overraskende, og river oss ut av vår alminnelige altformenneskelige monolog, og etterlater seg noe nytt: et friskt pust til en klaustrofobisk psyke, en psyke som kveles av de urbane omgivelsenes tvangsmessige karakter av fremtidskontroll. Ideen om at artefakter er tause objekter tilsier at vi ‘forsømmer’ objekter ved å ikke tillate dem å tale til oss. Denne ideen, vil jeg nå hevde, ligger også til grunn for OOO. OOO kan forstås som et ‘forsvar’ for objekter, som forsøker å ‘oppdra’ oss til å forholde oss til tingene på en ny måte.

### **Vår ‘maktrelasjon’ til objekter**

Bøyningen mot en opplevelse av objekter som *selv-identiske* som et nødvendig steg på veien mot prediksjon og kontroll over fremtiden (som til syvende og sist handler om kontroll over den såkalte «naturen») er altså ensbetydende med å *tie* objekter. Artefakter – hvis primære oppgave er å opptre som forutsigbare tjenere for våre fremtidsmål – vil derfor generelt sett har en sterkere karakter av varighet og selv-identitet enn den øvrige natur; og en vesentlig del av

menneskets omforming av naturen synes derfor å bestå i å 'fryse tiden', og dermed sørge for at objekter forbli tause, i det minste at de ikke uttrykker noe annet enn hva de blir bedt om. Vi tvinger naturen inn i en mest mulig entydig og stabil tilstand – og bringer dermed fremtiden inn i nåtiden slik at vi allerede *føler* at vi er trygge, fordi vi opplever at fremtiden er underlagt får prediksjon og kontroll. Dermed knebler vi også objekters kapasitet til å overraske og gripe oss. Sjeldent, skriver Timothy Morton, tillater vi objekter å ha makt over oss i det hele tatt, kanskje med unntak av i kunstens sfære.<sup>158</sup> Gjennomgående for Mortons forfatterskap synes å være en slags reaksjon på nettopp dette. Han spør, «What would it look like if we allowed more and more things to have some kind of power over us?»<sup>159</sup>

OOO er blitt kritisert for å mangle et perspektiv på makt: «... in the proposed 'equality between objects', we do not find substantive distinction made between, say, a hair dryer and a farmed mink in a cage» lyder en innvending fra feministisk materialisme.<sup>160</sup> Er likebehandlingen av objekter moralsk mangelfull? Kritikerne vil si «ja», og vise til manglende redegjørelse for menneskelig makt over naturen og medfølgende ansvar. Med avvisningen av korrelasjonisme baner OOO vei for en mindre menneske-sentrert filosofi, *men*, innvender Diana Coole:

it is still important to hold human beings accountable, in a material if not in a moral sense, for the destructiveness they are wreaking on vulnerable eco-systems and to acknowledge the importance of cultivating agency – ethical or political, individual and collective – to tackle it.<sup>161</sup>

Thomas Lahmke tar opp tråden, og skriver

What is needed then, is a post-humanist perspective that takes into account the asymmetrically destructive and oppressive power of humans – a challenge OOO so far has been unable (and unwilling) to meet.<sup>162</sup>

Til tross for kritikken, vil jeg hevde at til grunn for både OOO og SR generelt, impliseres et perspektiv på menneskelig hybris og maktutøvelse over naturen. Både SR og OOO kan forstås som *teoretiske* reaksjoner på for eksempel antroposentrisk og korrelasjonistisk filosofi, men

---

<sup>158</sup> Timothy Morton, *Being Ecological*, s. 127.

<sup>159</sup> *Ibid.*, s. 127

<sup>160</sup> Cecilia Åsberg, Kathrin Thiele & Iris Van der Tuin, «Speculative Before the Turn Reintroducing Feminist Materialist Performativity», s. 148.

<sup>161</sup> Diana Coole, «Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialisms in the Political Sciences», s. 461.

<sup>162</sup> Thomas Lemke, «Materialism Without Matter: The Recurrence of Subjectivism in Object Oriented Ontology», s. 21.

innenfor OOs vegger, later teorien til å ha et aldeles konkret og etisk bakteppe. Ian Bogost er eksplisitt på det, når han sier at «OO is ... not only the name for an ontology oriented toward objects, but a practice of learning how to orient towards object ourselves.»<sup>163</sup> Forfatterne gir inntrykk av at OO er nettopp en reaksjon på vår forsømmelse av objektets uavhengighet. Jeg tolker OO, især Bogost og Morton, som ‘veiviser’ til en måte å atter igjen relatere til objekter som annetheter i sin egen rett. De impliserer dermed at det er ‘noe galt’ med måten vi relaterer til tingene på – når vi ikke tillater dem å affisere oss, overraske oss eller tale til oss.

Dersom vi ikke tillater at objekter taler til oss, betyr det at vi *tier* objekter. Dette peker mot en maktdimensjon som etter min mening impliseres av OOs forfattere, og som ser ut til å være motiverende for teorien. Er egentlig hele OO en praktisk-filosofisk bevegelse a la dypøkologien, som vil *bevege* oss til å ‘se’ objekter på en ny måte? I så fall må teorien kunne si noe om hva som er ‘galt’ med vår nåværende måte å relatere til objekter på. Og det er nettopp det jeg vil uttrykke i denne oppgaven: at vår omforming av jorden til artefakter innebærer å *tie* objekter, men at naturopplevelsen kan si oss noe om at alle objekter egentlig er levende og taleføre, dersom vi bare er villige til å lytte.

### **OOs motto: *gi objekter tilbake sin taletid!***

Harman og Mortons tekster gjør oss svimmel, skriver Jane Bennett.<sup>164</sup> Jeg kan relatere til dette. Litteraturen er rik på bilder og metaforer, og retorikken foreslår at noe svært viktig står på spill, og at OOs forfattere er utsendt for å rette opp i en urett. Hvilken urett OO er ment til å rette opp i, forblir imidlertid uklart fra forfatterne selv. Jane Bennett har samme oppfatning som meg, og antar at det har å gjøre med menneskelig ‘hybris’:

Harman and Morton don't say it outright, I believe that their target is human hubris. Their claim about the withdrawal of the object operates with the force of a litany, and I take this rhetorical tic to indicate something about the ethical impetus behind their position: object-orientedness is (what Foucault would call) a technique of self that seeks to counter the conceit of human reason and to chastise (what Nietzsche called) the «will to truth.»<sup>165</sup>

For Harman består denne ‘uretten’ av å sette likhetstegn mellom «det virkelige» og «det vi kan beskrive med direkte proposisjoner» («literalism»). Ut ifra Harmans teori om forskjellen på *indirekte språk* contra *proposisjonalt språk*, så er filosofien nødt til å benytte seg av metaforer for å ‘yte rettferdighet’ mot verdens objekter. Objekter er alltid mer enn hva direkte

---

<sup>163</sup> Ian Bogost (2011).

<sup>164</sup> Jane Bennett, «Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton», s. 225.

<sup>165</sup> Jane Bennett, «Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton», s. 230.

proposisjoner kan peke på, og filosofiens mandat er i likhet med kunsten å sette oss i berøring med objekter. Derfor skriver Harman:

The language here is metaphorical because it must be. While analytic philosophy takes pride in never suggesting more than it explicitly states, this procedure does no justice to a world where objects are always more than they literally state.<sup>166</sup>

Bokstavelige gjengivelser kan kun finpusse relasjonen mellom våre konsepter og sanselige karikaturer – men er ikke i stand til å bringe virkelige objekter inn på banen – objekter som motsetter seg direkte og presis gjengivelse, men like fullt er virkelige. Metaforer blir derfor Harmans praktiske verktøy for å ånde liv i objekter – til å gi objekter taletid.

Hos Morton, synes problemet å være mer praktisk enn teoretisk. Ikke bare har vi forsømt objekter med direkte og presise proposisjoner, men vi ser ut til å mangle evnen til å oppleve objekter for deres egen skyld overhodet. Vi har en enveiskommunikasjon med verden, sier Morton, og fortsetter: «We've been having that kind of conversation with nonhuman things for thousands of years. It's exactly the reason we are in this mess called global warming.»<sup>167</sup>

Bennett vitale materialisme er motivert av ideen om at «the image of a dead and thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption.»<sup>168</sup> Hun foreslår blant annet å dyrke antropomorfisme for å kompensere for «the narcissism of humans in charge og the world.», og knytter da antropomorfisme til projeksjonen av aktørskap til ikke-menneskelige ting.<sup>169</sup>

Som jeg allerede har foreslått, kan vi aktivt motarbeide objekters kapasitet til å stimulere til allusjon, fordi vi aktivt kan påvirke opplevelsen av det essensielle og ikke-essensielle, og dermed 'tvinge' objekter til å oppleves som selv-identiske i tiden (altså 'abstrahere' de ikke-essensielle kvalitetene fra erfaringen). Når vi aktivt krystalliserer objekter på denne måten, som jeg hevder vi gjør med artefakter, slik at de kan gi oss en opplevelse av at fremtiden er forutsett og under kontroll, så er dette ensbetydende med å tie objektene. Det er fordi objektets ikke-essensielle kvaliteter er deres 'talerør', og når verden griper oss, så er det nettopp fordi objekter *ikke* oppleves som fikserte og selv-identiske, men 'åpner' seg – objektet splittes – og alluderer til utøvelsen av det estetiske objektet. Naturen griper oss på grunn av det levende

---

<sup>166</sup> Graham Harman, «On Vicarious Causation», s. 212.

<sup>167</sup> Timothy Morton, *Being Ecological*, s. 120.

<sup>168</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter*, s. ix.

<sup>169</sup> *Ibid.*, s. xvi.

spenningsforholdet i objekter, og det krystalliserte objektet vil dermed motarbeide objektets kapasitet til å gripe oss.

Denne ideen får støtte fra Morton, uten at han ekspliserer hvorfor. Ta for eksempel to forskjellige suppeskåler: suppen som fortæres til lunsj, og den metaforiske ‘suppen av forvirrende filosofi’:

If it really was a bowl of soup, you might want to eat it. Then you’d know what the thing was about: it was about future you, with a nice, full belly. In a way, you would know the future of this entity, this object, this bowl of soup. But because beauty soup isn’t for eating – because it’s just this weird slightly telepathic mind meld between me and something that isn’t me – you don’t know the future. There is a strange not-yet quality built into how you access the thing you are finding beautiful.<sup>170</sup>

Siden Morton setter sin tiltro til Harmans system, kan vi tolke «this wierd slightly telepathic mind» i lys av Harmans beskrivelse av den estetiske *utøvelsen* av objektet. Den førstnevnte suppen uttrykker et glimt av fremtidens bestemte muligheter, altså fremtiden som forutsett og lukket; mens den metaforiske suppen griper oss til en ubestemt og uavklart utøvelse av et helt nytt, estetisk objekt. Den estetiske suppens «not-yet-quality» gir oss et glimt av det Morton kaller «futurity» – som betyr *muligheten* for å ha en fremtid overhodet – fremtid i sin ‘destillerte’ form. Dersom vi omgås objekter i situasjoner hvor de skal opptre som forutsigbare tjenere for vår fremtidsprediksjon- og kontroll, er dette skremmende nytt. Vi kan ikke tillate at objekter åpner opp fremtiden for oss på denne måten, med mindre vi oppsøker kunstutstillinger, eller – som jeg vil hevde – naturopplevelsen.

### **Kreativitetens pusterom og dialogen med objekter**

Vår makt over objektet ser altså ut til å bestå av å fryse tiden (slik at fremtiden oppleves som forutsett og kontrollert), mens objektets makt *over oss* ser ut til å bestå av å ‘åpne’ fremtiden. Når vi omgås objekter, er vi alltid mer eller mindre i ‘dialog’ med verden: enten tillater vi objekter å gripe oss, eller så tier vi objekter inn i en selv-identisk og taus tilstand. Objekter ties når vi utelukkende relaterer til dem som tjenere for våre fremtidsmål, noe vi ofte gjør med såkalte artefakter. Objektets overskudd forsegles, og verden fremtrer som en ferdig uttømt og krystallisert overflate – hvilket er nødvendig for at objektene skal oppleves som forutsigbart og pålitelig og dermed skli uanstrengt inn i våre opplevde ‘skjemaer’ for fremtidskontroll.

Faren, er selvsagt at vi slutter å la verden affisere og gripe oss, fordi vi kommuniserer med objekter på våre egne premisser. Vi forblir i et ‘altfor-menneskelig’ ekkokammer, og går

---

<sup>170</sup> Timothy Morton, *Being Ecological*, s. 122, 123.



glipp av de ikke-menneskelige dialogpartnere. Begjæret etter å ha fremtiden under vår prediksjon og kontroll går på bekostning av kreativitetens mulighetsrom, fordi objektene vi omgås i disse prediksjon- og kontrollsituasjonene (som overlapper med «artefakter») tvinges til selv-identitet og entydighet – altså til taushet – som i sin tur gjør at objekter som kunne vært inspirerende ‘dialogpartnere’ ties til tause tjenerer for vår framtidskontroll. I en slik verden av ‘stumtjenerer’ blir forholdet til verden en enveisdiallog.

I et objektontologisk univers, må kreativiteten være kontingent til objektene vi interagerer med. For at kreativiteten skal få ‘pusterom’ må ‘maktbalansen’ mellom oss selv og objekter være mest mulige dialogisk. Vi kan ikke komme foruten den kjente antropogene verden av selv-identiske objekter (de utgjør jo også basen for allusjon og objektets taleførhet), men dersom vårt forhold til objekter utelukkende kjennetegnes av fremtidsrettet prediksjon og kontroll, vil vi tie objekter til taushet. Friedrich Nietzsche ser ut til å være på sporet av sammenhengen mellom viljen til framtidskontroll og det ensformige mennesket i *Moralens Genealogi*.

### **Nietzsche: det ensformige menneskets «viljeskjede» og «verden av fremmede ting»**

For å kunne avgi løfter og gå god for seg selv «som fremtid», skriver Nietzsche, må mennesket gjøres tilstrekkelig ensformig og kalkulerbart. Prosessen i å gjøre mennesket ensformig og kalkulerbart krever en motarbeidelse av den ‘sunne’ glemsomheten til fordel for en *aktiv* viljes-hukommelse – en «fortsatt-og-fortsatt-villen av det som en gang ble villet», slik at det «uten fare kan bli lagt en hel verden av nye og fremmede ting, situasjoner, til og med viljesakter – uten at denne lange viljeskjeden sprenges.»<sup>171</sup>

«Verden av fremmede ting» kan forstås som verden av artefakter som skapes i takt med at samfunnets sosiale disiplinering av moral og orden utvikler seg gjennom at mennesker ‘samordner’ viljen (forventning til andre og oppfylling av andres forventning). En slik verden minner om Hannah Arendts verdensbegrep, som omfatter menneskeskapte ting som utgjør den materielle bakgrunnen for menneskets samhandling. Det interessante for vårt henseende, er om denne verden av ting – hvordan tingene oppleves – bidrar til å sosialisere mennesket ytterligere – gjenspeiler og forsterker ‘viljens hukommelse’ og den medfølgende *ensformighet*.

«Viljeskjede» kan tolkes som *koherensen* i det menneskets formål. Først når viljen er gjort tilstrekkelig koherent – sammenhengene, som et kjede – når mennesket er tilstrekkelig

---

<sup>171</sup> Friedrich Nietzsche, *Moralens Genealogi*, s. 52.

«*regelmessig og nødvendig*, også med hensyn til seg selv og sin egen forestilling», kan det stå inne for sin fremtid. Denne formuleringen vitner om at også menneskets selvforståelse står på spill, ifølge Nietzsche. Dermed kan vi snakke om sammenhengen mellom det regelmessige og nødvendige mennesket, koherente viljeskjeder som peker inn i en forutsigbar (og kontrollert) fremtid, og en verden av «fremmede ting» – artefakter – som opprettholder den *homogeniteten* som hjemsøker menneskets begjær etter fremtidskontroll.

Som sagt, er det ikke nødvendigvis slik at artefakter er tause objekter, da den kjente verden av selv-identiske objekter er en skjør konstruksjon. Jane Bennett gjør derfor rett i å forfekte og stimulere til å utvikle vår kapasitet til å bli fortryllet og grepet av den moderne verdens gjenstander, som er prosjektet i hennes bok *Enchantment of Modern Life*. Det synes å være en sentral oppgave for kunsten å ‘puste liv i tause objekter’ – eller «gjøre det unaturlige «naturlig». *Alt* kan telle som ‘naturopplevelse’, dersom *ikke-natur* er objekter som blir tvunget til selv-identitet og taushet. Harman, som funderer filosofien i det estetiske, bruket metaforer som et verktøy i denne oppgaven. Det samme gjør vi, når vi snakker om artefakter som «tause tjenerer» for vår fremtidskontroll – hvilket bringer oss over i et forvirrende tankespor: for dersom artefakter er tause – hvorfor er det så meningsfylt å beskrive dem med livlige metaforer som «taus» og «tjener»? Er denne teksten i seg selv en gjenopplivning objekter?

### **Stumtjenerens dialektikk: idet vi sier at artefakter er tause, blir de talemø**

En av ambisjonene for denne oppgaven har vært å fremsette et begrepsapparat som egner seg til å skille «artefakter» fra «natur» uten å appellere til et ontologisk naturbegrep. Forskjellen på artefakter og natur i en kontekst av naturopplevelsen, har blitt oversatt et spørsmål om hvorvidt objektene som oppleves er gjenstand for vår prediksjon og kontroll over fremtiden, og dermed som varige (selv-identiske) og abstrakte størrelser som sklir effektivt inn i vår kjede av fremtidsrettede gjøremål, eller om objektene fremdeles er talemø og vitale dialogpartnere her og nå, som strutter av overskudd og levende spenninger som motsetter seg vår følelse av å ha fremtiden under kontroll og i stedet ‘åpner’ livsverdenen for kontakt med fremmede entiteter som kan tilføre oss noe nytt.

Førstnevnte gruppe objekter overlapper med et begrep om «artefakter», uten at gruppen utgjør en ontologisk kategori (det er *relasjonen* til objektet som avgjør). Til å beskrive artefakter, har jeg blant annet brukt ordene «tjener» og «taus», fordi 1) oppgaven til disse objektene er å tilfredsstille våre formål, likt en tjener, og 2) for at objektene skal fylle denne rollen effektivt, må de oppleves som tilstrekkelig selv-identisk, slik at det sklir effektivt inn i *vår* verden av kjente og kontrollerte objekter, og det selv-identiske objektet er per definisjon

taust, da dets evne til å gripe oss kommer av det motsatte: det fikserte objektets *desintegrering*. Dersom vi skulle snakke om en idealtypiske artefakt, kunne vi valgt *stumtjeneren* – den knaggeinnretningen som den gjengse nordmann har i yttergangen sin.

Her har vi et objekt som er ment til å skli rett inn i vår livsverdens gjøremål på våre premisser, og utgjøre sin funksjon for oss mens vi er rettet mot andre ting. Vi er ikke i dialog med objektet, men belager oss på det som en forutsigbar og kontrollert komponent i vår kjede av formål. Men, som antydnet, stumtjeneren minner bemerkelsesverdig om et menneske – en tjener i et herskapsslott hvis eneste oppgave er å stå stille og holde besøkets frakker og kåper på en anstendig måte. Denne åpenbare assosiasjonen til et menneske avslører at beskrivelsen av artefakter som «stum» og «tjener» er grunnleggende antropomorf. Den idealtypiske artefakt – stumtjeneren – blir slående illustrerende *på grunn av sine menneskelige assosiasjoner* – på grunn av at dette objektet er et levende og ekspressivt objekt, som et menneske! *Men*, mennesket som stumtjeneren minner oss om, er ikke et hvilket som helst menneske, men et menneske vi ville beskrevet som «objektivert» eller «dehumanisert» – som er nettopp er blitt *frarøvet* sin menneskelighet og degradert til et ‘objekt’ som utelukkende skal tilfredsstille andre menneskers formål. Et menneske som behandles som et objekt.

At metaforene «stum» og «tjener», er påfallende gode beskrivelser av begrepet om artefakter – de objekter vi utviser makt og kontroll over – ser ut til å avsløre en sammenheng mellom vår kontroll over objekter, og vår dehumaniserende og objektiverende kontroll over *andre mennesker*. Er det slik at vår ‘makt over artefakter’ *impliserer* aktørskap i disse objektene, og til syvende og sist faktisk *er* en måte å behandle objekter på *som aktører*? I så fall behandler vi ikke bare mennesker som objekter, men vi behandler også objekter som (degraderte) mennesker.

«Stumtjeneren» som den idealtypiske artefakt er videre ikke bare et *antropomorft* begrep, men i første omgang en *metafor*. Metaforen puster liv i objekter, gir objektet aktørskap. Når vi omdøper artefaktene til *stumtjenere*, henter vi objektene ut av sin plass i kjeden av fremtidsrettede gjøremål, slik at de fremtrer på en ny måte. Vi begynte med å beskrive artefakter som livløse og tause, men nå ser vi dem for oss som levende aktører.

Filosofiens oppgave, ifølge OOO, er ikke å parafrasere sanselige objekter med presisjon. Tvert imot er filosofiens oppgave å adressere virkeligheten som rikere enn det som lar seg parafrasere direkte, og forsøke å hinte til andre virkeligheter via indirekte tale, noe som funderer filosofien i det estetiske. Harman gjør dette ved hjelp av sine metaforer. Selv om denne teksten var ment til å tale *naturen* sak, taler den nå *artefaktenes* sak; noe som er i tråd med det jeg hevdet er en implisitt etisk ambisjon til grunn for OOO: nemlig å ‘revitalisere tause objekter’

eller å 'gi objekter taletid' – adressere de forsømte objekter. Artefakter er forsømte, men naturen har ennå ikke blitt frarøvet sin kapasitet til tale til oss. Trær og fjell trenger ikke metaforens drahjelp. Men ved å bringe artefakter frem i lyset – ikke ved hjelp av bokstavelige proposisjoner som atter igjen gjør dem til krystalliserte objekter i begrepsform, som fordi de er kjent og selv-identisk effektivt på kan ta bolig i vår livsverdens fremtidsgjøremål *på nytt* – men via *metaforer* som gir objektet liv, da kan filosofien eller poesien vekke tause objekter til live, og minne oss om at selv de mest livløse objekter strutter av liv og ugjenkjennelige hemmeligheter. Å omtale artefakter som stumtjenere gir objektene liv, og det 'tause' objektet er kun taust dersom det forblir uberørt i sin abstrakte og selv-identiske form, trygt plassert i vår livsverdens kjede av fremtidsgjøremål.

Hammeren og brødristeren lider under samme 'sensur' og livsfornektelse som stumtjeneren, men stumtjeneren, med sin metaforiske henvisning til det mellommenneskelige, viser oss at døde objekter også er levende. Vi omgis allerede av aktører på alle kanter, og det er bare i kraft av vår *forsømmelse* av objektets aktørskap – når vi tvinger det til selv-identitet og dermed taushet, slik at det kan ta bolig i våre fremtidsgjøremål – at vi går glipp av dette aktørskapet.

Metaforer som «taus», «tjener», «dialog» eller «enveisdialog» er påfallende egnet til å beskrive relasjonen til artefakter, trolig fordi maktrelasjonen til artefakter er grunnleggende antropomorf – i den forstand at den *impliserer aktørskap hos den/det dominerte*. Og hvem eller hva er den opprinnelige gjenstand for vår dominans og kontroll? Jo, den forutsigbare naturen. Dermed kan si, at det i første omgang er naturopplevelsen – det taleføre objektet – som i kraft av å true vår følelse av å ha fremtiden under kontroll – skaper behovet for 'artefakt-opplevelsen'. Sistnevnte blir til gjennom vår materielle omforming av naturen til artefakter, hvor objekter formes på en slik måte at de blir tause og oppleves som livløse. Ergo, selv om det er artefakt-opplevelsen som gir opphav til naturopplevelsen, så var det kanskje motsatt i første omgang: at naturopplevelsen gav opphav til behovet for artefaktopplevelsen – opplevelsen av tause og forutsette/kontrollerte objekter. Vi begjærer fornemmelsen av en trygg og forutsett fremtid mer enn vi begjærer dialogen med objektet.

Ut ifra disse refleksjonene kan vi konkludere med at vår relasjon til tause artefakter, tross alt *er* en måte å behandle de på som taleføre, den taleføre naturen i første omgang var årsaken til behovet for å tie objektene. Det gir mening å si at artefakter er tause objekter, men idet vi kaller et objekt for taust, så er det ikke lengre taust. Objektets taushet består nettopp i at det ennå er forsømt – tvunget til å opptre som en abstrakt størrelse i min egen livsverden av fremtidsrettede gjøremål.

## Naturen gjør oss kreativ fordi den er insinuerende

En artefakt er altså et objekt som vi stiller krav til at skal bevare sin selv-identitet over tid. Bare slik kan det opptre som flittig tjener for våre fremtidsmål. Vårt begjær etter prediksjon og kontroll over fremtiden har ennå ikke påtvunget skogen, innsjøen og steinrøysa varig selv-identitet og abstraksjon av ikke-essensielle kvaliteter. Deres ikke-essensielle kvaliteter tillates fremdeles å skape gnistrende og stimulerende spenninger – objektene er taleføre. Naturens adsprede, ikke-essensielle kvaliteter kan sies å være *produktive*, fordi de ikke umiddelbart gjenkjennes som kjente sanselige objekter, men er, så å si, *insinuerende*, de sparer seg til *hint*. Dermed, som vi husker fra OOO, blir opp til oss å «skape» naturopplevelsen i øyeblikket – opp til oss å tyde dens budskap – opp til vår kreative opplevelse å *utøve* objektet foran oss. Kanskje var det nettopp dette Nan Shepherd intuitivt forsto, da hun skrev:

Perhaps the eye imposes its own rhythm on what is only a confusion: one has to look creatively to see this mess of rock as more than jag and pinnacle – as beauty ... A certain kind of consciousness interacts with the mountain-forms to create this sense of beauty.<sup>172</sup>

En viss kreativ deltagelse ser altså ut til å være påkrevd for å oppleve naturens skjønnhet, ifølge Shepherd. Betyr det at naturen i seg selv er fullstendig kaotisk? Nei, ifølge Shepherd:

Yet the forms must be there for the eye to see. And forms of certain distinction: mere dollops won't do it. It is, as with all creation, matter impregnated with mind.<sup>173</sup>

Den sanselige verden må altså, i tråd med OOO, være konfigurert på en spesiell måte («mere dollops won't do it») for å være skjønn. Naturopplevelsen er ikke bare et kaos – det er levende spenninger mellom enhetlige objekter og ikke-essensielle kvaliteter som krever vår kreative innsats for å erkjennes estetisk. Altså finnes allerede selv-identiske objekter i naturen (alle objekter er et objekt-kvalitet-forhold, altså et *én-mange-paradoks*), men man har ennå ikke *forsterket* denne karakteren av enhetlig selv-identitet i objektet. Naturen er talefør fordi den trigger skapelsen av nye objekter. Og den som ferdes blant skog og tundra vet hvilke budskap som kommuniseres der.

## Konklusjon

Med utgangspunkt i personlige opplevelser, psykologiske funn og andre empiriske undersøkelser som tilsier at naturopplevelsen stimulerer til kreativitet, tok jeg fatt på oppgaven å finne ut hvorfor. Spørsmålet ledet meg til objektorientert ontologi (OOO) – et teoretisk rammeverk hvor alle objekter – artefakter eller natur – stiller grunnleggende likt. OOO

---

<sup>172</sup> Nan Shepherd, *The Living Mountain*, s. 111, 102.

<sup>173</sup> *Ibid.*, s. 102.

beskriver en verden av mange virkeligheter (objekter), som enten de kan tenke eller ei, bærer et uutgrunnelig indre overskudd som ingen relasjoner kan gå bukt med. Vår egen sanselige relasjon til verden rundt oss forstås som et uttrykk for et mer grunnleggende og universelt trekk ved relasjoner generelt – nemlig at objekter, på grunn av at de er uutgrunnelige og uavhengige størrelser, alltid må forholde seg til ‘sanselige karikaturer’ av hverandre – et knippe utvalg kvaliteter som er relevant for en bestemt relasjon. Vår egen opplevde *relasjon* til verden (den intensjonale relasjonen) innebærer å forholde seg til slike karikaturer (sanselige objekter). Men denne intensjonale relasjonen *i seg selv* tilfredsstiller kravene til et objekt, ifølge OOO, og dermed utgjør både jeg og de sanselige karikaturene rundt meg *kvaliteter* ved dette omkringliggende objektet, som må forstås som *virkelig* (ikke sanselig). Virkelige trær og fjell rundt oss forblir skjult for oss i denne situasjonen, og vi sanser verden som *vår egen*, relasjonelle verden.

For at verden som noe nytt og fremmed skal legge igjen spor av sin uavhengighet i oss – en erfaring jeg mener naturopplevelsen er et uttrykk for – så må de sanselige objektene foran oss, ifølge OOO, konfigureres på en slik måte at de ikke lenger fremstår som fikserte, men er begavet med et så overveldende moment av ikke-essensielle kvaliteter at objektet *som én* ‘desintegrerer’ fra sitt mangfold av kvaliteter, og påkaller seg vår utøvelse av det nye, estetiske objektet, slik at vi får en smak av en uutgrunnelig og fremmed annethet som omkalfatrer og fornyer. *Jeg* står nå ikke lengre i en distansert relasjon til det intensjonale objektet, men må *opptre som* det objektet jeg har foran meg. Med treet eller fjellets sanselige kvaliteter som råvarer, må jeg selv ‘utleve’ – *skape* den naturen jeg opplever som gripende, ifølge denne teorien. Resultatet er unnfangelsen av en ny virkelighet, sammensatt av min egen virkelighet (jeg-objektet) og sanselige kvaliteter fra verden. Estetiske opplevelser avslører at de fikserte objektene foran meg aldri var helt fiksert likevel. Denne åpningen i den sanselige verden, som kan sies å inntreffe i ‘kjernen’ av intensjonalitetsobjektet som helhet, sprer ringvirkninger utover i det omkransende objektet, slik at hele den intensjonale relasjonens virkelighet *omformes*, idet *jeg* stimuleres til å *utøve* som det objektet jeg tidligere hadde foran meg som intensjonalt objekt.

Fornemmelsen av objektene som fremmed og uavhengig, har sitt opphav, slik jeg tolker Harman, i den intensjonale relasjonens virkelighet og uavhengighet. Ett objekt desintegrerer til mange (i det sanselige); et annen forenes til én (i det virkelige). Denne dynamikken mellom ‘fisjon og fusjon’ kjennetegner ifølge Harman all interaksjon i kosmos. «Det sanselige» går da fra å referere verdens virkning på sanseapparat, til å referere til *et virkelig objekts møte med en*

*sanselig karikatur*, og fordi slike relasjoner alltid finner sted på innsiden av et tredje objekt, så lokaliseres «det sanselige» i objektets kjerne eller interiør – i det relasjonelle området som det eneste stedet hvor interaksjoner kan finne sted.

Ved å følge denne teorien, kan vi si at objektets talerør er dets ikke-essensielle kvaliteter. I det løselige forholdet mellom objektet som *varig, selv-identisk enhet* og objektet som *mangfold av fluktuerende kvaliteter*, finnes åpningen for en erfaring av virkeligheten som uavhengig og fremmed. Det vil si, at jo mer et objekt oppleves som fiksert og varig – desto mer dempes dets kapasitet til å gripe oss som noe fremmed og uavhengig fra vår egen livsverden. Det fikserte objektet forblir lenket til vår egen livsverden, fordi jo sterkere en karikatur er, desto mer distanseres vi fra opplevelsen av *det virkelige*.

Jeg har sagt, at en forutsetning for at objekter skal ta bolig i vår livsverden som flittige tjenere for vår fremtidskontroll – slik artefakter som regel er ment til – er at objektene belastes med tid, hvilket ifølge OOO innebærer å ‘tette objektets spenning’, slik at objektet fremtrer mest mulig ‘transparent’ for oss (altså at objekt og kvaliteter er *ett*). Når vi holder fikserte objekter ‘i sjakk’ på denne måten, dempes den friksjonen som trigger estetiske, gripende opplevelser. Omverdenens overflate forsegles, og intet overskudd lekker ut. Verden blir utelukkende *vår* verden, og dialogen med verden blir til en enveisdialog. Vi har selv en innvirkningskraft på hva som oppleves som objekters essensielle og ikke-essensielle kvaliteter, dersom vi følger Harman, og våre gjøremål og praksiser er med å bestemme hvilke kvaliteter som er essensielle for et sanselig objekt. Fordi omformingen av jorda til det vi kaller «artefakter» motiveres av begjæret etter å være trygg fra naturens uforutsigbare trusler, forutsetter dette at objektene rundt oss må bli *våre objekter*: det vil si at objektene oppleves som *tilstrekkelig fiksert, selv-identisk og ‘gjennomsiktige’ komponenter i vår egen livsverdens kjede av fremtidsprediksjon- og kontroll*. Når sanselige objekter tar en slik form, svinner deres ikke-essensielle kvaliteter hen til fordel for at objekter holdes i sjakk som fikserte og gjennomsiktige.

I en objektontologisk forstand vil en slik, fiksert verden hindre oss i å erfare objekter som uavhengig og fremmed, fordi den virkeligheten vi selv inngår i (intensjonalitetsobjektet som helhet) forblir ‘lukket’ – tillates ikke å omkalfatres til nye objekter (som ifølge OOO skjer i estetiske opplevelser). Dersom det som utspiller seg i interiøret av intensjonalitetsobjektet kalles «livsverden», så vil vår omgang med artefakter føre til at livsverdenen forsegles, lukkes og forsteines. Det som fantes på innsiden vil i mangel på genuin kontakt med noe nytt og fremmed, før eller siden begynne å repetere og foreelde seg; dialogen med verden er tapt, og vi gjenstår med en altfor-menneskelig og repetitiv enveisdialog med *våre* objekter.

For å oppsummere: Prediksjon- og kontrollrelasjonen til objekter tvinger objekter inn i en krystallisert og kjent sanselig utgave, slik at de effektivt tar bolig i vår egen livsverden av fremtidsgjøremål – og fordi vår relasjon til artefakter kjennetegnes av vår prediksjon og kontroll over fremtiden (til syvende og sist kontroll over naturens uforutsigbarhet), så vil vår sanselige omgang med artefakter forsterke opplevelsen av verden som *vår* verden, og dempe verdens kapasitet til å gripe og omkalfatre med noe fremmed og nytt.

Selve påstanden om det tause/livløse objektet så imidlertid ut til å avsløre et trekk ved vår relasjon til objekter generelt: at den hjemsesøkes av en implisitt animisme. Uansett hvor «død» og «taus» materien rundt oss er, er selve forståelsen av objekter som sådant et implisitt uttrykk for at vi relaterer til dem som aktører. Og da snakker vi om «aktører» i den forstanden Harman og Ortega gjør: objektets «jeg» i kraft av å være et objekt med et 'indre', uutgrunnetlig for sanseerfaringen. Som Shepherd skriver, innsjøen får sin makt av sin utilgjengelighet – det Bennett kaller tingens «moment of independence». Med ett vi sier at objektet er taust, er det ikke lengre det. Det tause objektet kun er taust så lenge det sviner inn i vår livsverden som en kjent og krystallisert deltager i våre fremtidsgjøremål. Selve ideen om det tause objektet forutsetter ideen om det taleføre objektet, fordi det en gang ble 'tiet', og dette tilsier at vår måte å relatere til artefakter på, når alt kommer til alt, er en måte å behandle objektene som levende, taleføre aktører på. Grensene mellom det taleføre og det tause objektet er altså flytende, og likeledes er dermed naturopplevelsen, fordi det er *relasjonen* til objektet som avgjør.



## Litteraturliste

- Atchley, Ruth Ann, Strayer, David L. & Atchley, Paul (2012): «Creativity in the Wild: Improving Creative Reasoning through Immersion in Natural Settings». *PLoS ONE* 7(12): e51474. DOI: 10.1371/journal.pone.0051474
- Bate, Walter Jackson (2012): *Negative Capability: The Intuitive Approach in Keats*. New York: Contra Mundum Press.
- Bennett, Jane (2011): *The Enchantment of Modern Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane (2012): «Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton». *New Literary History* 43(2): s. 225-233. <https://www.jstor.org/stable/23259373>
- Beyer, Christian (2020): «Edmund Husserl», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Winter 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/husserl/>
- Bryant, Levi, Srnicek, Nick & Harman, Graham (2011): «Towards a Speculative Philosophy». I: Bryant, Levi (red.), Srnicek, Nick (red.) & Harman, Graham (red.): *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Repress.
- Bogost, Ian (2011): *Seeing Things – OOOIII*. [Video fra internett] Tilgjengelig på: <https://vimeo.com/29092112> [Hentet den 31.05.21].
- Haraway, Donna (2016): *Cyborg Manifesto*. Warwick: University of Minnesota Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>.
- Harman, Graham (2005): *Guerilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Illinois: Open Court Publishing Company.
- Harman, Graham (2018): *Object Oriented ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin Books.
- Harman, Graham (2011): *The Quadruple Object*. Winchester: Zero Books.
- Harman, Graham (2020): *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press.

- Harman, Graham (2013): «Undermining, Overmining and Duominig: A Critique». I: Sutela, Jenna (red.): *ADD Metaphysics*. Aalto: Aalto University Digital Design Laboratory.
- Harman, Graham (2010): «Time, Space, Essence, and Eidos: A New Theory of Causation». *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* 6(1): s. 1-17.
- Harman, Graham (2007): «On Vicarious Causation». *Collapse: Philosophical Research and Development* 2: s. 187-221.
- Harman, Graham (2014): «Aesthetics as Cosmology» i Gangvik, Espen (red.): *Meta.Morf 2014: Lost in Transition*. Trondheim: TEKS publishing.
- Heidegger, Martin (2018): *Væren og Tid*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax Forlag.
- Husserl, Edmund (2010): *Early Writings in the Philosophy of Logic and Mathematics*. Redigert og oversatt av Dallas Willard. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Kohák, Erazim (1984): *The Embers and the Stars*. London: University of Chicago Press.
- Leibniz, G.W. (1989): *Philosophical Essays*. Redigert og oversatt av Roger Ariew & Daniel Garber. Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Lemke, T. (2017): «Materialism Without Matter: The Recurrence of Subjectivism in Object Oriented Ontology». *Distinktion: Journal of Social Theory* 18 (2): s. 133-152.
- Malebranche, Nicolas (1997): *The Search after Truth*. Redigert og oversatt av Thomas M. Lennon. & Paul J. Olscamp. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meillassoux, Quentin (2008): *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum.
- Morton, Timothy (2018): *Being Ecological*. London: Penguin Books.
- Morton, Timothy (2007): *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy (2013): *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*.
- Nietzsche, Friedrich (2010): *Moralens Genealogi*. Oversatt av Øystein Skar. Oslo: Spartacus.
- Nietzsche, Friedrich (2011): *Slik talte Zarathustra*. Oversatt av Bjørn Christian Grønner. Oslo: Spartacus.
- Ortega y Gasset, José (1975): *Phenomenology and Art* New York: W.W. Norton.

- Passmore, Holli-Anne & Holder, Mark D. (2016): «Noticing nature: Individual and social benefits of a two-week intervention». *The Journal of Positive Psychology* 12(6): s. 537–546. DOI: 10.1080/17439760.2016.1221126
- Plambech, Trine, Konijnendijk van den Bosch, Cecil C. (2015): «The Impact of Nature of Creativity – A study among Danish creative professionals». *Urban Forestry & Urban Greening* 14(2): s. 255-263. <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2015.02.006>
- Rudd, Melanie, Vohs, Kathleen D. & Aaker, Jennifer (2012): «Awe Expands People’s Perception of Time, Alters Decision Making, and Enhances Well-Being». *Psychological Science* 23(10): s. 537-546. DOI: 10.1177/0956797612438731
- Shepherd, Nan (2014): *The Living Mountain*. Edinburgh: Canongate books.
- Toadvine, Ted (2019): «Maurice Merleau-Ponty», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2019 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/merleau-ponty/>
- Zahavi, Dan (2001): *Husserls Fænomenologi*. København: Gyldendal.
- Zapffe, Peter Wessel (2015): *Barske Glæder*. Oslo: Pax Forlag.
- Vogel, Steven (2015): *Thinking Like a Mall: Environmental Philosophy After the End of Nature*. Cambridge: MIT Press.
- Åsberg, Cecilia, Thiele, Kathrin, Tuin, Iris van der (2015): «Speculative Before the Turn Reintroducing Feminist Materialist Performativity». *Cultural Studies Review* 21(2): s. 145–72. <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/index>