

Atmosfærisk lys

*En diskusjon om lysets potensiale til å
generere atmosfære og skape velvære i
offentlige rom*

Lise Hansen Fjellstad



Masteroppgave ved Institutt for filosofi, idé- og
kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

07.06.17

Atmosfæriske lys: En diskusjon om lysets potensiale til å generere atmosfære og skape velvære i offentlige rom

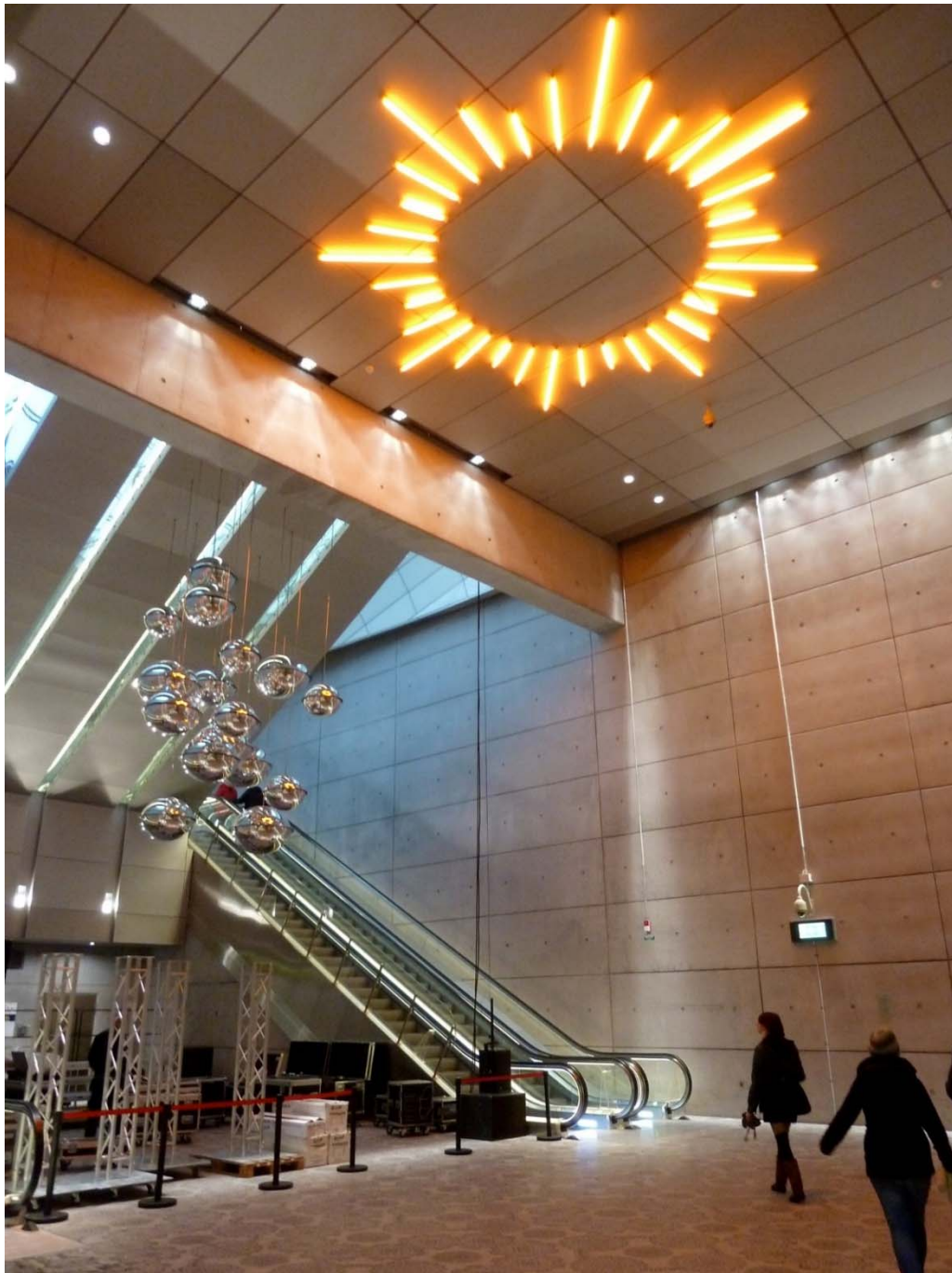


Fig. 1 Gunilla Klingberg, *Alla* t.v. og *Halo* t.h. i taket, 2010. Foto: Karlo Baron

© Lise H. Fjellstad

2017

Atmosfærisk lys

Lise Hansen Fjellstad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV.

Sammendrag

I denne oppgaven gjøres det rede for lyset og atmosfærens fenomenologi med en hensikt om å utforske hvilke muligheter som ligger i bruken av lys for å forbedre det psykosomatiske velvære i offentlige rom. Benyttelsen av estetiske elementer, som lyseffekter og lyskunst, analyseres ettersom de er særlig relevante i denne diskusjonen. Offentlige oppholdsrom, og især stasjoner, i store byer som Oslo besøkes hver dag av et mangfold med mennesker som ferdes gjennom rommene i varierende tempo. De fleste har som regel en klar oppfatning om hvilke rom som er behagelige eller ubehagelige å oppholde seg i. Lysets roller utforskes i relasjon til romforståelse og -følelse, med utgangspunkt i de fenomenologiske teorien til den finske arkitekten og tidligere rektor ved Helsinki Teknologiske Universitet, Juhani Pallasmaa, og den tyske filosofen og fungerende direktør for Instituttet for praktisk filosofi i Darmstadt, Gernot Böhme.

T-banestasjonene Nydalen T og Sinsen T er oppgavens hovedkasus. Lysbruken på disse stasjonene er ulike på mange måter, og dette dreier seg hovedsakelig om at førstnevnte er en undergrunnsstasjon, mens den andre er en utestasjon. Nydalen T belyses kun med elektrisk lys, mens lyskilden på Sinsen T er hovedsakelig det naturlige lyset. Stasjonenes primære lyskilder tas i tillegg opp i utsmykningene. Det er relevant å beskrive de distinkte kvalitetene i naturlig lys og elektrisk lys ettersom denne distinksjonen blir oversett eller tatt for gitt i de fleste estetiske teorier. Et utvalg av lyskunstverk og andre stasjoner inkluderes for å eksemplifisere lysets estetiske og perseptuelle kvaliteter.

Forord

I likhet med de fleste andre masteravhandlinger har arbeidet med dette prosjektet vært en omfattende prosess. For to år siden, høsten 2015, var oppgavens tiltenkte tema: kunst på reiseveien fra det fenomenologiske perspektivet til den reisende betrakter. Første fase av feltarbeidet foregikk i Oslo, og mange inspirasjonsturer med T-banen kartla et variert utvalg med utsmykninger. Men jeg trengte et større sammenlikningsgrunnlag og søkte om reisestøtte for å undersøke tunnelbaneutsmykningene i Malmö og Stockholm. Dette fikk jeg også innvilget av Universitetet i Oslo, og Sverige-turen viste seg å bli en utømmelig kilde til stasjonskunst, særlig i Stockholm. I forbindelse med denne reisen måtte jeg også revurdere oppgavens tema våren 2016. Prosjektet ble omgjort til en diskusjon om lysets fenomenologi og hvordan produksjon av atmosfære kan knyttes til kunst og arkitektur i offentlige rom. Det teoretiske rammeverket og studieobjektene i Oslo, falt på plass ganske raskt etter at oppgaven ble omformulert. Jeg har samtidig fått en god dose støtte, konstruktiv kritikk og lure tips fra ulike hold, noe som har hjulpet prosjektet mitt langt på vei.

Jeg har først og fremst æren av å takke min skarpe og engasjerte veileder, Bente Larsen, for motiverende og konkrete tilbakemeldinger som har ledet oppgaven fra sin spede start til en tilfredsstillende avrunding. Takk til mine oppmuntrende foreldre, Sissel Hansen Fjellstad og Jan William Fjellstad, dere holder en viktig plass som mine konstante støttespillere. I tillegg har jeg fått låne de nysgjerrige og kritiske øynene til gode venner, takk til Camilla Bastiansen, Anne Aarvig Falster, Sarah Camille Hervé, Silje Lauten, Marie Morris Michaelsen, Tor-André Stuland og storebror, Magnus Hansen Fjellstad.

Jeg vil også takke Instituttet for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk for reisestøtte. Takk til Kulturetaten for veiledning og bistand, og takk til Sporveien AS for bidrag med relevant informasjon.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Soloppgang på Triangeln stasjon.....	1
1.1.1	Lyset på reiseveien.....	2
1.2	Formål	3
1.3	Problemstilling	4
1.4	Teori og metode.....	4
1.5	Litteratur.....	5
1.6	Tidligere forskning og avgrensning.....	8
1.7	Disposisjon	11
2	Fenomenologi, lys og atmosfære	13
2.1	Persepsjon og fenomenologi	13
2.1.1	Fra Edmund Husserl til Maurice Merleau-Ponty	14
2.1.2	Kunst og persepsjonens verden.....	15
2.1.3	Reversibilitet.....	16
2.2	Atmosfære, lys og rom	17
2.2.1	Lysets fenomenologi.....	17
2.2.2	Atmosfærens fenomenologi.....	19
2.3	Atmosfære og arkitektur.....	21
2.3.1	Synestesi	22
2.3.2	Arkitektur for kroppen	23
2.3.3	Produksjon av atmosfære i rom	24
2.4	Velvære	27
3	Lys som kunstobjekt	28
3.1	Olafur Eliasson: Om mennesker og lys	29
3.1.1	Mikroklima	29
3.1.2	Representasjon av naturen	31
3.1.3	Kroppens heliosentriske orientering	32
3.2	Lysskulptur.....	33
3.2.1	Skulpturens lyseffekter	34
3.2.2	Lysinstallasjon i offentlig rom	35
3.3	Lyset i himmelen.....	36
3.4	Lysinstallasjon eller «spectacel»?	38
3.4.1	Skala vs. lys	38
3.4.2	Naturlig lys som referanse	39
4	Naturlig lys.....	41
4.1	Sollysets rytme	41

4.1.1	Speilinger.....	42
4.1.2	Sykliske lysforandringer.....	46
4.1.3	Skygge og lys i offentlig rom.....	47
4.2	Vinduets tapte funksjon?.....	48
4.2.1	Vinduet og lyset – innside og utside.....	49
4.3	Lyset i en 24-timers syklus.....	51
4.3.1	Skiftende atmosfærer.....	52
4.3.2	Naturlig lys og temporalitet i offentlig rom.....	53
4.3.3	Det naturlige lysets spesifisitet.....	54
5	Elektrisk lys.....	55
5.1	Velvære i offentlige rom.....	55
5.1.1	Den spektakulære lystunnelen.....	56
5.1.2	Dvelende eller umiddelbar atmosfære?.....	57
5.1.3	Teatralsk lyskunst.....	59
5.1.4	Lysbruk og romopplevelse på Nydalen T.....	60
5.2	Skjermenes tidsalder.....	62
5.2.1	Markedsføring på kompromiss med velvære.....	62
5.2.2	Påvirkning til sterkt lys på romforståelsen.....	63
5.3	Lyseffekter og sikkerhet.....	65
5.3.1	Elektrisk lys og fargevirkning.....	65
5.3.2	Sentrum T: en konflikt mellom kunst og sikkerhet.....	67
5.4	Kollektivitet og kunst.....	68
5.4.1	Lysinstallasjoner som en investering i fellesskaps- og romfølelsen.....	69
6	Avslutning.....	71
6.1	Lys og romfølelse.....	71
6.1.1	Belysningen i offentlige rom.....	71
6.1.2	Lyskunstens innvirkning på romfølelsen.....	72
6.2	Velvære <i>eller</i> trygghet?.....	73
6.2.1	Sikker og stemningsfull lyskunst.....	74
6.3	Lys for årvåkenhet eller tilbaketrekning?.....	75
6.3.1	Offentlige rom for perifere persepsjon.....	75
	Litteraturliste.....	78
	Bibliografi.....	78
	Kilder.....	81
	Figurliste.....	82

1 Innledning

This world that we have around us is not a world that we receive, but more a world that we create and make. Now this seems a bit of a surprise, because we really feel and we are very much attached to, the fact that we are receiving these perceptions as opposed to creating them. But we *do* create the reality in which we live.¹

- James Turrell, 2013

1.1 Soloppgang på Triangeln stasjon

I et kaldt og mørkt Malmö nærmer jeg meg undergrunnsstasjonen Triangeln C i januar 2016. Den bobleformede glass-innhusingen som rammer inn nordre oppgang, gjør seg bemerket i landskapet, men bygget har en dempet belysning som ikke fanger blikket. Når jeg trer inn i oppgangen ser jeg umiddelbart en gruppe med metallsjablonger som henger på veggen over rulletrappen. Mitt første inntrykk er at utsmykningen likner blomster eller snøkrystaller. Jeg kaster enda et blick på sjablongene, mens jeg beveger meg nedover rulletrappen; trappene reflekteres i metallet slik at de brått fremstår som tannhjul som snurrer rundt. Utsmykningen forandres i løpet av et øyeblikk fra dekorativt relieff til en kinetisk skulptur.

Selve stasjonsrommet, som befinner seg dypt under bakken, minner meg først og fremst om en reaktor: rommets utforming er sirkulær, belysningen er intens og hvit og det blottes alt i omgivelsene. Veggene er preget med riller hvor små lysglimt skyter avgårde i alle retninger. Disse lysglimtene beveger seg tilsynelatende vilkårlig og de oppstår sporadisk i grupperinger. I tilknytning til reaktor-konnotasjonen opptrer de som overdimensjonerte partikler som sendes bortover veggen, kolliderer og forsvinner brått. Det er vanskelig å beslutte om de reagerer på min eller togets bevegelse, men de gir assosiasjoner til fart når jeg betrakter dem i sidesynet på vei over perrongen.

Lyset i søndre oppgang er dempet og lunt, til forskjell fra stasjonsrommet. Idet jeg stiller meg i rulletrappen erfarer jeg et gul-oransje lys som reflekteres i metallet. Lyset brer seg utover rommet og omslutter meg gradvis ettersom trappen stiger. Kilden til lyset er oransje lysstoffrør som danner en solformasjon i taket mellom første og andre rulletrapp. Intensiteten til lyset forsterkes av en overdimensjonert lysbamse – mest sannsynlig en

¹ Art 21, «James Turrell: 'Second Meeting'», YouTube video, 3:32, lastet opp 17. mai 2013, https://youtu.be/_BuJpDXkMz8 (opp søkt 09.09.2016).

temporær juleutsmykning – som sitter i høyre hjørne. Sollysets effekt mangedobles også i noen metallkuler som henger fra taket i lange tråder. En varmende følelse oppstår når jeg oppholder meg i rommet med dette lyset, noe som står i sterk kontrast til mørket og den stive kulingen som biter i ansiktet når jeg trer ut av stasjonen. Utsmykningen i søndre oppgang gir assosiasjoner til soloppgang i vintermørket.

Det er Gunilla Klingberg som har laget kunsten for begge oppgangene til Triangeln C. I nordre oppgang forvandles utsmykningen, *Lotus*, til en dynamisk installasjon når man passerer den i rulletrappen, mens utsmykningene *Halo* og *Alla* er henholdsvis solen og metallkulene som pryder søndre oppgang.²(**Fig. 1**) Christina Partos står imidlertid bak lysinstallasjonen *Spårskan* som preger stasjonsrommet.³ Effekten til det varme, oransje lyset i søndre oppgangen forsterkes i rulletrappens og kulenes refleksjon. Assosiasjonen til soloppgang skapes samtidig gjennom utsmykningens form og lysets gradvise utspredelse. En forundring vekkes i meg, over hvordan lys alene kan frembringe et slikt mentalt og fysisk velvære, her gjennom sin sterke assosiasjon til naturen og naturens lys. Jeg blir spesielt nysgjerrig på hvordan dette skjer i et urbant og lukket rom som er formet til effektivitet og bevegelse.

1.1.1 Lyset på reiseveien

Mange av rommene som utgjør en del av et reiseforløp er utstyrt med en kald belysning som legger seg som et blast filter over fargene i omgivelsene. Under en reise med et av de nyere Norwegian-flyene ble jeg bevisst på nettopp dette. Av sikkerhetsmessige årsaker pleier flyene å skru av lyset under flyreisen når det letter og lander.⁴ Dette er et velkomment avbrekk fra den generelle belysningen i kabinen som ofte har vært et irrende, gult lys. På kveldstid, når kontrasten mellom det lyse innerrommet og mørket ute er særlig stor, er lyset som spesielt slitsomt. Den tidligere nevnte flygningen tok sted sent på ettermiddagen, men i stedet for et intenst lys, var det et dempet, rosa lys som plutselig opptok kabinen. Det myke lyset i rommet, fremstod som en forlengelse av det spesifikke rosaskjæret som brer seg utover horisonten og reflekteres i skyene ved solnedgang. Lysets kontinuitet slettet skillet mellom

² Karin Faxén, *Attraktion: konsten i Citytunneln/Attraction: the art in Citytunneln*, (Malmö: Bokförlaget Arena, 2010), 90.

³ Ibid., 137.

⁴ Illustrert Vitenskap, «Hvorfor slukkes lyset i kabinen når man skal lette og lande?», oppdatert 21.11.2011. <http://illvit.no/transport/fly/hvorfor-slukkes-lyset-i-kabinen-nar-man-skal-lette-og-lande> (oppsøkt 05.02.2016).

utside og innside, og en sterk sinnsro preget resten av flyreisen. Da jeg senere kom inn på flyplassen ble jeg igjen møtt med den kalde belysningen fra lysstoffrør.

Denne flyreisen endret mitt generelle syn på hvilke muligheter som ligger i å belyse reiseveiens oppholdsrom. I ettertid har jeg reflektert over hvorvidt lysets effekt på meg rett og slett skyldtes at det skilte seg fra den belysningen som vanligvis opptar offentlige rom. På Triangeln C, for eksempel, gikk jeg riktignok gjennom en veldig opplyst togperrong før jeg trådte inn i søndre oppgang med den mer dempede belysningen. Samtidig lå det en egen sensasjon i måten det oransje lyset fylte omgivelsene. Halo-formen på lysrøret ble ledende for mine assosiasjoner til sol, men erfaringen av lyset i seg selv gav konnotasjoner til en soloppgang og skapte en følelse av velbehag som også påvirket min opplevelse av reisen.

1.2 Formål

Formålet med denne oppgaven er å diskutere betydningen av de ulike lystypene i offentlige rom. Jeg vil undersøke hvilke muligheter for å forbedre romfølelsen som ligger i bruken av lys. Estetiske grep, som bruk av lyseffekter og lyskunst, er særlig noe jeg ser som relevant å granske i denne sammenheng. Som Gunnar Sørensen også skriver i *Fargelegg byen!*⁵, er utsmykningen i byrommet forskjellig fra kunst i institusjoner som museer og gallerier siden sistnevnte gjerne oppsøkes av kunstinteresserte.⁶ Offentlige oppholdsrom og især, stasjoner, er i stor grad en del av menneskers daglige ferd gjennom store byer som Oslo. Blant de reisende kan det herske en bred uenighet om kunst og estetikk, men det vil som regel være en felles og klar oppfatning av hvilke rom som er behagelige eller ubehagelige å oppholde seg i. Det er generelt viktig å ha en god forståelse for hvilken innvirkning utsmykninger og lysbruk har på mennesker. Dette er en del av hva kunstner, arkitekt og stat bør ta hensyn til ved gjennomføring av utsmykningsprosjekter i offentlig rom.

Jeg foretar en fenomenologisk basert diskusjon om lysets innvirkning på kroppslig og mental romfølelse. I diskusjonen undersøkes forholdet mellom bruken av lys og atmosfære, og hvordan dette påvirker den helhetlige opplevelsen av rom. Jeg analyserer lysbruken og utsmykningene på stasjonene: Sinsen T og Nydalen T, i oppgavens hovedkapitler. Siden T-banestasjonene benytter henholdsvis naturlig lys og elektrisk lys, har det vært hensiktsmessig å benytte dem som studieobjekter. Jeg velger å presentere disse lystypene som distinkte

⁵ Gunnar Sørensen, *Fargelegg byen!*, (Oslo Kommune – Kulturetaten: Unipub forlag), 2009.

⁶ *Ibid.*, 7.

fenomener, spesielt ettersom det naturlige lysets spesifisitet ofte blir oversett i teorier om lys. Dette momentet kan tyde på at det fortsatt er mye som gjenstår å analysere angående lysets ulike roller og dets påvirkning på mennesker. Jeg vil derfor diskutere, ikke bare betydningen av riktig lysbruk, men også bruken av diverse lystyper og – kunst samt deres funksjon som stemningssettende og atmosfærisk elementer i offentlige rom.

Bruken av bilder skal supplere teksten ved å gjøre det lettere å visualisere verkenes form. Men i likhet med Jan Butterfield i forordene til boken, *The Art of Light and Space*⁷, vil jeg poengtere at bildene ikke kan betraktes som en konkret gjengivelse av rommene og verkene de illustrerer. Som regel avviker bildene i farge- og lys-skygge balanse i forhold til hvordan motivene fremstår i virkeligheten. Dessuten er mye av kunsten erfaringsbasert ettersom den har et skiftende uttrykk hvor temporalitet spiller en viktig rolle. Bilder er derimot statiske, men de gir et overfladisk inntrykk av hvordan lyset opptrer i de ulike sammenhengene.

1.3 Problemstilling

Min hovedproblemstilling er: Hvordan kan lys benyttes for å skape atmosfære?

Jeg besvarer dette ved hjelp av to underproblemstillinger:

Hva er de fenomenologiske implikasjoner i bruken av lys i offentlige rom?

Hvilke muligheter og begrensninger ligger i bruken av lyskunst?

1.4 Teori og metode

Jeg vil benytte meg av en fenomenologisk tilnærming i min analyse av lysbruk i offentlige rom. Dette er relevant i forbindelse med at lyset, kunsten og den kunstneriske utsmykningen som preger disse rommene som oftest henvender seg til publikum i bevegelse og dermed til en mer umiddelbar og hurtig persepsjon fra betrakteren. Mine egne iakttagelser inngår i analysen av utsmykningene og lysbruken på Sinsen T og Nydalen T. Sistnevnte er et stasjonsrom jeg periodevis har besøkt nesten daglig. Mine erfaringer av James Turrells *Ganzfeld* og *Skyspace*-verker i Ekebergparken har også vært relevant å trekke inn i forbindelse med det jeg skriver om forholdet mellom elektrisk lys, sikkerhet og romforståelse.

⁷ Jan Butterfield, *The Art of Light and Space*, (New York: Abbeville Press Publisher, 1993).

I denne oppgaven tar jeg altså utgangspunkt i menneskers erfaringsmessige opplevelse av fenomenet lys. Det teoretiske rammeverket for oppgaven består primært av tekster som beskriver lys, atmosfære og persepsjon med et fenomenologisk utgangspunkt. Lys er oppgavens sentrale element, men for å diskutere lysets rolle i dannelsen velvære har dessuten konseptet *atmosfære* vist seg å være viktig. I min tilgang til fenomenologi som filosofi har jeg fokusert på Maurice Merleau-Ponty og hans analyser av forholdet mellom øyet og kroppen. Dette danner også grunnlaget for Juhani Pallasmaa og Gernot Böhmes teorier. En sentral artikkel av Böhme diskuterer lysets ulike roller og ser på hvordan relasjonen mellom lys og rom erfares i diverse settinger. Samtlige av hans kategorier er relevante for mine analyser av T-banestasjonene. I sin litteratur, argumenterer Pallasmaa for at rommets atmosfærer er et viktig og ofte oversett element i arkitektur. Böhme skriver flere tekster hvor han også drar inn atmosfære, blant annet i sammenheng med lysbruk. I diskusjonen av disse teoretikerne fokuserer jeg på de fundamentale trekkene i deres tilnærming til en atmosfærens fenomenologi, og jeg legger vekt på lysets rolle.

Det vil bli trukket inn kunsthistoriske tekster som teoretiserer rundt lysets påvirkning på betrakteren, og i analysen inkluderer jeg verker av *Light & Space*-kunstnerne som var blant de første til å konseptualisere lyskunst på 1960-tallet (samtidig som lyskunstens røtter går lengere tilbake i kunsthistorien). Såkalte lyskunstnere arbeider med å produsere ulike lyskvaliteter, samt å skape romopplevelser ved hjelp av lys, refleksjon og farger. Jeg vil undersøke lyset som kunstobjekt, og inndra en diskusjon rundt lyskunstnerens betydning for vår forståelse av forholdet mellom persepsjon og lys. Her vil især Olafur Eliasson og James Turrell bli dratt inn, samtidig som de vil spille en sentral rolle i min senere diskusjon om mulighetene og begrensningene som ligger i bruken av lyskunst og -effekter i offentlige rom. Det kan nemlig være problematisk å benytte kunst som endrer persepsjon av rom ettersom det er viktig å opprettholde et miljø som er trygt og oversiktlig her.

1.5 Litteratur

Sentralt for oppgavens teori er den franske filosofen og fenomenologen, Maurice Merleau-Ponty, og hans betraktninger om forholdet mellom kropp og bevissthet, subjekt og objekt, og betrakter og kunstverk. Dette dreier seg spesielt om boken *The World of Perception*⁸, basert på hans forelesninger fra radiokrinkingasting, og utdrag fra bøkene *Phenomenology of*

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *The World of Perception*, overs. av Thomas Baldwin, (New York: Routledge, 2004).

*Perception*⁹ samt *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader* av Michael B. Smith hvor introduksjonen til Galen A. Johnson benyttes.¹⁰ Jeg skriver kun oppsummerende om fenomenologi som filosofisk retning, og vinkler dette innholdet mot Merleau-Pontys kroppslige fenomenologi. Merleau-Pontys mer avanserte konsepter, som omtalen av «The Flesh», hvilket Juhani Pallasmaa bygger videre på i samtlige tekster, har vist seg å bli for omfattende å utdype i oppgaven. Jeg fokuserer i stedet på forholdet mellom øyet og kroppen ettersom dette også blir relevant i min avsluttende perspektivering..

Merleau-Pontys fenomenologi fører altså diskursen for oppgavens hovedteoretikere, Juhani Pallasmaa og Gernot Böhme. Böhme er direktør ved Darmstadt Tekniske Universitet i Tyskland, og er en filosof som i stor grad knyttes til estetisk teori gjennom sin teoretisering rundt atmosfære-begrepet.¹¹ Pallasmaa er arkitekt og har i tillegg fungert som rektor og professor i arkitektur ved Helsinkis Teknologiske Universitet i Finland.¹² Han er en av de mest fremtredende fenomenologer innenfor arkitekturfeltet.

I «Light and Space. On the Phenomenology of Light»¹³ beskriver Gernot Böhme lysets fenomenologi. Her trekker han frem lysets betydning for dannelse av atmosfærer. Pallasmaa skriver om betydningen av forholdet mellom lys og skygge i *Arkitekturen og sanserne*¹⁴. I tekstene «Hapticity and Time»¹⁵ og «Space Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience»¹⁶ blir atmosfærens rolle i arkitektur trukket inn. Böhme

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, overs. av Donald A. Landes, (New York: Routledge, 2012).

¹⁰ Galen A. Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting» i *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*, red. av Michael B. Smith, (Northwestern University Press, 1993).

¹¹ Christian Borch, *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, red. av Christian Borch med tekster av Gernot Böhme m.fl., (Basel: Birkhäuser, 2014), 108.

¹² Ibid., 109.

¹³ Gernot Böhme, «Light and Space. On the Phenomenology of Light», *Dialogue and Universalism*, vol. 24, nr. 4, (2014): 62-73. doi:10.5840/du201424491 (oppøst 10.10.2016).

¹⁴ Juhani Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne*, overs. av Cornelius H. Colding, (Arkitektens forlag, 2014).

¹⁵ Juhani Pallasmaa, «Hapticity and Time» fra *RIBA Discourse Lecture 1999*, Gale, Cengage Learning, 2008, <http://arena-attachments.s3.amazonaws.com/399141/0b23bf9abdfaa47226149d289555e379.pdf> (oppøst 10.10.2016).

¹⁶ Juhani Pallasmaa, «Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience» i *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, red. av Christian Borch, (Basel: Birkhäuser), 2014.

tar for seg atmosfære i sine tekster om estetisk teori, derav «Atmosphere as the Fundamentals of the New Aesthetic»¹⁷ samt «Atmosphere as Mindful and Physical Presence in Space»¹⁸.

I tillegg til de teoretiske tekstene, bruker jeg mer generell og informativ litteratur i oppgavens verksanalyser. Gunnar Sørensen dokumenterer et bredt utvalg av Oslos mange offentlige utsmykninger i boken *Fargelegg byen!*. Den setter utsmykningspraksisen i et historisk perspektiv fra tidlig 1900-tallet til 2009. Sørensen foretar en tematisk gjennomgang av for eksempel kunst integrert i arkitektur samt illusjonistiske, kinetiske og audiovisuelle utsmykninger. Nydalen T, Stortinget T samt noen andre T-banestasjoner blir presentert. Boken er skrevet på oppdrag fra Oslo Kommune og gir et nyttig empirisk innblikk i Oslos utsmykningspraksis. Et annet oversiktsverk er *The Art of Light and Space* av Jan Butterfield om *Light & Space*-kunst. Hun trekker frem kunstnere som knyttes til den tidlige lyskunsten fra 60- til 80-tallet. Boken gir grundig innsikt i de respektive kunstneres virke, og mange av verksanalysene baserer seg på forfatterens erindring ettersom verkene er såpass erfaringsorienterte.¹⁹

I min analyse av forholdet mellom kunst, lys og rom vil kunstneren, Olafur Eliasson, bli fremhevet. Dette har å gjøre med at det i litteraturen om Eliasson legges frem flere ulike teorier om kunstens innvirkning på publikum, blant annet gjennom bruken av lys. *Olafur Eliasson: Take Your Time* er en katalog fra utstillingen med samme navn som ble holdt på San Francisco Museum of Modern Art i 2007. Fra denne katalogen er især tekstene «Your Light and Space»²⁰ av Pamela M. Lee, «Light Politics»²¹ av Mieke Bal, «Toward the Sun: A Protocinematic Vision»²² av Klaus Biesenbach og Roxana Marcoci og «Heliotrope»²³ av

¹⁷ Gernot Böhme, «Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics», *Thesis Eleven*, vol. 36, nr. 1, (1993): 113-126, Sage Publications, 2007, doi: 10.1177/072551369303600107 (oppsøkt 10.10.2016).

¹⁸ Gernot Böhme, «Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space», over av Jeremy Gaines, *OASE Journal for Architecture*, nr. 91, (desember 2013): 21-32, <http://www.oasejournal.nl/en/Issues/91/AtmosphereAsMindfulPhysicalPresenceInSpace#021> (oppsøkt 10.10.2016).

¹⁹ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 7.

²⁰ Pamela M. Lee, «Your Light and Space» i *Take your Time: Olafur Eliasson*, red. av Madeleine Grynsztejn, (San Francisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007).

²¹ Mieke Bal, «Light Politics» i *Take your Time: Olafur Eliasson*, red. av Madeleine Grynsztejn, (San Francisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007).

²² Klaus Biesenbach og Roxana Marcoci, «Toward the Sun: A Protocinematic Vision» i *Take your Time: Olafur Eliasson*, red. av Madeleine Grynsztejn, (San Francisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007).

²³ Daniel Birnbaum, «Heliotrope» i *Take your Time: Olafur Eliasson*, red. av Madeleine Grynsztejn, (San Francisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007).

Daniel Birnbaum relevant i relasjon til min overordnede problemstilling. Sentralt i disse tekstene er lysets og solens rolle i kunsten, med særlig vekt på Eliassons verk. Kunstneren, James Turrell, er også en prominent figur blant den første generasjonen med lyskunstnere og kan særlig trekkes frem i sammenheng med lysets tilblivelse som kunstobjekt. Katalogen, *James Turrell - Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, har vært kilden til relevant litteratur om Turrell og hans arbeid med persepsjon gjennom lyskunst. Tekstene «Alien Exam»²⁴ av Julian Heynen og «Between Heaven and Earth»²⁵ av Ursula Sinnreich, vil suppleres med mine egne erfaringer av Turrells verk.

1.6 Tidligere forskning og avgrensning

Innenfor psykologi, og særlig nevropsykologi, finnes det mange forskningsrapporter om lys. Det er spesielt med et helse- og miljørettet fokus at denne forskningen har søkt å finne ut hvilke konkrete psykofysiologiske virkninger lysbruken har. Den oppsummerende rapporten, «Psychology of Light: How Light Influences the Health and Psyche»²⁶, peker på mange studier og forsøk innenfor det psykologiske feltet hvor persepsjon av lys og farger samt lysets fysiske og mentale påvirkningskraft testes ut. Delores A. Ginther, på sin side, utdyper hvordan gode lysmiljøer kan stimulere mennesker i et lysdesign-perspektiv i «Lighting: Its Effect on People and Spaces».²⁷ Hun er førsteamanuensis i interiørdesign og gir oversikt over hvilke grunnleggende trekk som ligger bak bruken av lys innenfor designfeltet. Denne forskningen er på mange måter relevant og interessant, men vil ikke inndras i teksten. Unntakene vil være: «Health Effects of Artificial Light»²⁸ som er skrevet av SCENIHR (The Scientific Committee on Emerging and Newly Identified Health Risks) på oppdrag av den Europeiske Kommisjon. Rapporten kartlegger hvilke kunstige lystyper som kan være skadelige for helsen. En annen studie peker mot bruken av LED-lys som middel for å øke

²⁴ Julian Heynen, «Alien Exam» i *James Turrell – Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, red. av Ursula Sinnreich, (Unna: Hatje Cantz, 2009).

²⁵ Ursula Sinnreich, «Between Heaven and Earth», i *James Turrell – Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, red. av Ursula Sinnreich, (Unna: Hatje Cantz, 2009).

²⁶ Rosella Tomassoni, Gisueppe Galetta og Eugenia Treglia, “Psychology of Light: How Light Influences the Health and Psyche”, *Psychology*, 6, (2015): 1216-1222, <http://dx.doi.org/10.4236/psych.2015.610119> (oppført 18.10.2016).

²⁷ Delores A. Ginther, «Lighting: Its Effect on People and Spaces», *Implications*, vol. 2, no. 02, (2002), http://www.informedesign.org/news/feb_v02-p.pdf (oppført 03.03.2016).

²⁸ SCENIHR, «Health Effects of Artificial Light», *European Commission: Cogeneris*, 2012, http://ec.europa.eu/health/scientific_committees/opinions_layman/artificial-light/en/index.htm (oppført 04.03.2017).

fokuset i arbeidsmiljø: «The effect of light on the performance capability of pupils»²⁹ ble utført av Dr. Hanna Helbig, en biolog og innovasjonsleder for lysprodusenten OSRAM. Disse tekstene vil først og fremst bli brukt i perspektivering.

I «On the Possibility of a Phenomenology of Light»³⁰, påstår Dr. Nolen Gertz at vestlige filosofer har feilet i forsøket på å beskrive en lysets fenomenologi. Han trekker frem manglene i Edmund Husserl, Martin Heidegger og Emmanuel Levinas beskrivelse av lys. Selv om Gertz ikke foretar en egen fenomenologisk analyse, trekker jeg den likevel inn i oppgaven fordi den belyser et viktig problem. Gernot Böhme er en teoretiker som eksplisitt vinkler sin estetiske teori mot lysets fenomenologi. Han ser på det konkrete forholdet mellom lys og rom og lys og ting. Böhme skriver imidlertid veldig generelt om lyset fra naturen. Til sammenlikning vektlegger Pallasmaa kvaliteter som kjennetegner naturlig lys i sin kortfattede beskrivelse av skygge og lys i *Arkitekturen og sanserne*. Siden han gjør rede for forskjellene i opplevelsene av skumring og dagslys, legger jeg mye vekt på det han skriver her. Blant de ulike kunstnerne Butterfield trekker frem, er det dessuten samtlige som anvender naturlig lys. Men også her er det begrenset refleksjon rundt bruken av dette lyset som spesifikt medium. Jeg trekker frem noen eksempler fra boken hvor jeg fokuserer på spesifisiteten i naturlige lyskvaliteter.

Konferansen *Atmospheres, Architecture and Urban Spaces: New Conceptions of Managements and the Social* som tok sted i København i 2011 inspirerte boken *Architectural Atmospheres: On The Experience and Politics of Architecture* redigert av professor i politisk sosiologi, Christian Borch. Den inneholder artikler skrevet av Borch selv, Böhme og Pallasmaa, samt en diskusjon mellom alle forfatterne og Olafur Eliasson som er gjengitt i bokens avslutning.³¹ Jeg har hovedsakelig brukt boken som kryssreferanse for de foreliggende tekstene av Böhme og Pallasmaa. Artikkelen gir en oppsummerende innsikt i atmosfærens fenomenologi, men det blir spesielt lagt vekt på atmosfærens politikk. Dette er relevant som tilleggsmateriale og for å se på atmosfære i relasjon til maktstrukturer og økonomiske aspekter. Artikkelen «Space Place and Atmosphere» av Pallasmaa har imidlertid bidratt til å

²⁹ Hanna Helbig, «The effect of light on the performance capability of pupils», OSRAM, 2011, https://www.osram.com/osram_com/news-and-knowledge/the-biological-effects-of-light---light-means-quality-of-life/scientific-studies-on-the-biological-effects-of-light/study-on-the-effect-of-light-on-the-performance-of-students/index.jsp (oppsøkt 04.03.2017).

³⁰ Nolen Gertz, «On the Possibility of a Phenomenology of Light», *PhaenEx*, vol. 5, no. 1, (høst/sommer 2010): 41-58, <http://ojs.uwindsor.ca/ojs/ledgy/index.php/phaenex/article/viewFile/2852/2378> (oppsøkt 10.10.2016).

³¹ Borch, *Architectural Atmospheres*, 11.

gi utfyllende informasjon om hans bruk av atmosfære-begrepet, og har dermed fungert som en supplerende tekst.

Et alternativt perspektiv på lysbruk kan betraktes i boken *The Art of Light on Stage: Lighting in Contemporary Theatre*.³² Den anerkjente lys- og scenedesigneren Yaron Abulafia skrev sin PhD om lysbruken i scenekunst, og boken er en videreutvikling av denne doktorgraden. Abulafia benytter et nytt teoretisk rammeverk som er spesialisert til å studere bruken av lys i teater. Her kombinerer han en fenomenologisk tilnærming - som han påpeker mangler i tidligere analyser – med et semiotisk analyseverktøy.³³ I en teaterkontekst fungerer lyset som en generator for scenens visuelle uttrykk, samtidig som det forholder seg til et narrativ. Lyset henvender seg til aktørene på scenen, og kan blant annet være ledende for publikums tolkning av moderne teater når narrativet er fragmentert.³⁴ Abulafia tilbyr en grundig argumentasjon for at lys er et av scenekunstens mest virkningsfulle medier. Siden analyseverktøyene hans er beregnet for en teater-kontekst har det i liten grad vært relevante å bruke det som teoretisk rammeverk i mine analyser av lysbruk og atmosfære i offentlige rom. Det har samtidig vært aktuelt å trekke inn boken i forbindelse med Böhmes oppfordring til å analysere atmosfærer på scenen.

Av andre masteroppgaver er *Kunst i forbifarten: Veikunstens intensjon. En vurdering av veikunstens intensjon med utgangspunkt i to utvalgte verk av kunstneren Viel Bjerkeset Andersen og offentlige publikasjoner som omhandler estetikk og kunst i veianlegg*³⁵ av Bjørg Å. Flatby, og *The Politics of Nature: An inquiry of the politics of aesthetics in between the sublime and relational in Olafur Eliasson's installations*³⁶ av Synnøve Marie Vik verdt å nevne. Flatby tar for seg utviklingen i norsk veikunst. Hun ser på endringene i veivesenets estetiske intensjoner og hvordan samarbeidet med kunstnere utarter seg i oppgraderingen av norske veier. Viel Bjerkeset Andersens, som også er ansvarlig for utsmykning på Sinsen T, blir gitt betydelig plass ettersom hun spiller en stor rolle i det tidlige

³² Yaron Abulafia, *The Art of Light on Stage: Light in Contemporary Theatre*, (New York: Routledge, 2016).

³³ Ibid., 6.

³⁴ Ibid., 2.

³⁵ Bjørg Å. Flatby, *Kunst i forbifarten: Veikunstens intensjon. En vurdering av veikunstens intensjon med utgangspunkt i to utvalgte verk av kunstneren Viel Bjerkeset Andersen og offentlige publikasjoner som omhandler estetikk og kunst i veianlegg*, Masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2009, <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-24198> (oppsøkt 30.09.2016).

³⁶ Synnøve M. Vik, *The Politics of Nature: An inquiry of the politics of aesthetics in between the sublime and relational in Olafur Eliasson's installations*, Masteroppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 2009, <http://hdl.handle.net/1956/3325> (oppsøkt 15.03.2017).

samarbeidet og deltar i samtlige prosjekter. Oppgaven gir innsikt i satsning på kunst i det offentlige rom, hvorav kunst på reiseveien er et relevant tema. Samtidig legger Flatby vekt på statens rolle og skriver oppsummerende om forholdet mellom oppdragsgiver og kunstner. *The Politics of Nature* er en teoretisk tekst som utforsker hvordan natur og politikk opptrer i Olafur Eliassons kunst. Vik oppsummerer teoretisering rundt naturen og det sublime i kunsthistorien, og ser på hvordan politiske dreininger kommer til uttrykk i installasjonene til Eliasson. Hun trekker inn den tidligere nevnte teksten av Mieke Bal, og fordyper seg i ulike perspektiver innenfor relasjonell estetikk. Noen aspekter fra Bals tekst inkluderes også i min diskusjon rundt Eliasson. Viks oppgave har på denne måten fungert som en sekundærkilde for de foreliggende tekstene om kunstneren.

1.7 Disposisjon

Oppgaven introduseres med en kort redegjørelse for fenomenologi og persepsjon. Det som danner bakteppet for Juhani Pallasmaa og Gernot Böhmes fenomenologi trekkes særlig frem. Videre presenteres teoriene om lyset og atmosfærens fenomenologi, som danner utgangspunkt for diskusjonen om lysets betydning for opplevelse av mentalt og fysisk velvære. Jeg ser også på lysets tilblivelse som kunstobjekt, og trekker frem ulike oppfatninger av lyskunsten. Det er spesielt relevant å skrive om relasjonen mellom mennesker og lys i tilknytning til Olafur Eliassons kunst. En diskusjon om lysets materialitet oppstår på bakgrunn av Jan Butterfields kategorisering av lyskunst, og jeg trekker inn argumenter fra James Turrell og Pamela M. Lees teorier.

I analysen av utsmykningen til Sinsen T legges det vekt på naturlig lys som spesifikt fenomen. Andre verker som bruker naturlig lys blir trukket inn til sammenlikning og for å fremheve de ulike kvalitetene til utelyset. Det er også aktuelt å inkludere elektrisk lys som referer til naturlige lysfenomener i denne delen. I neste del granskes lysinstallasjonen som tidligere preget Nydalen T, og den gjennomgående analysen av stasjonen blir en kilde til samtlige temaer. Jeg granskes hvordan produksjon av atmosfære forekommer gjennom ulike estetiske uttrykk og hvordan de kan knyttes til en god romfølelse. Bruken av teatraliske lyseffekter innleder en diskusjon om estetikk i forhold til sikkerhet i offentlige rom. Her er også aktuelt å se på hvilken innvirkning bruken av reklameskjermer og annet sterkt lys har på romoppfatningen.

Avslutningsvis sammenlikner jeg hvilke atmosfærer som produseres på Sinsen T og Nydalen T og hvilken romfølelse som oppstår via disse ulike lyskildene og -utsmykningene. Jeg argumenter for bruken av en fenomenologisk tilnærming i analyser av offentlige lys- og romsettinger. I tillegg ser jeg på lyskunstens potensiale i forbindelse med skjermenes økende tilstedeværelse i offentlige rom.

2 Fenomenologi, lys og atmosfære

Hva er lys? Når den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty drøfter dette spørsmålet i *The World of Perception* er det med utgangspunkt i en diskusjon om forholdet mellom lys som et naturvitenskapelig fenomen på den ene siden, og lys som fenomenologisk fenomen på den andre siden. Han poengterer gjennom diskusjonen at beskrivelsen av lys varierer ut ifra hvem som besvarer spørsmålet og hvilken tilnæringsmåte som danner grunnlaget for svaret. Merleau-Ponty trekker frem noen anskuelser av lys som har kommet frem i fysikken: en fremtredende definisjon betegner lys som én av flere former for elektromagnetisk stråling.³⁷ Men et viktig moment hos ham er samtidig at fenomener ikke kun kan tilnærmes gjennom observasjoner fra naturvitenskapelig forskning, men gjennom menneskers persepsjon.³⁸ Gernot Böhme diskuterer også lys og, i likhet med Merleau-Ponty, stiller han seg kritisk til definisjoner av lys utelukkende basert på empirisk kunnskap. Böhme kritiserer fysikeren, Arthur Zajonc, for å ha en 'ufenomenologisk' holdning når han innleder boken, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, med å skrive at det ikke er mulig å se lys.³⁹ Men lys *oppfattes* som synlig, påpeker Böhme.⁴⁰ Det betraktes i relasjon til rom og ting, og erfares sansemessig. Lyset er en forutsetning for at mennesker ser verden, men styrer også hvordan verden fremstår ettersom det påvirker persepsjon av farger, rom og objekter. Dermed er det viktig å stille flere konkrete spørsmål om lysets fenomenologi: hva betyr det for eksempel å se lys, hva er lys i menneskers persepsjon og *hvordan* erfares det?

2.1 Persepsjon og fenomenologi

Innenfor filosofien blir fenomenologien beskrevet som læren om fenomener slik de erfares av mennesker.⁴¹ Edmund Husserl regnes som grunnleggeren ettersom han var den første filosofen som brukte og definerte begrepet på starten av 1900-tallet. Han brøt med den kartesianske filosofiske tradisjon ved å frigjøre bevisstheten fra subjekt-objekt dikotomien;

³⁷ Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 40.

³⁸ Ibid., 45.

³⁹ Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, (Bantam Books: New York, 1993), 2.

⁴⁰ Böhme, «Light and Space», 64-65.

⁴¹ Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting», 8.

oppfatningen om at det subjektive selvet forholder seg til en objektiv verden. Fenomenologiens granskningsmetode gikk ut på å studere fenomener slik de fremstår for subjektet. Den tok avstand fra et verdenssyn som beskrev fenomener kun etter naturvitenskapelige teorier og lover. Husserls tese om at fenomener oppstår i menneskers bevissthet, la grunnlaget for en ny verdensforståelse: overbevisningen om at verden eksisterer i den menneskelige erfaring.

2.1.1 Fra Edmund Husserl til Maurice Merleau-Ponty

I introduksjonen til *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader* gir Galen A. Johnson et innblikk i hvordan Maurice Merleau-Ponty utvikler en ny fenomenologisk retning. Husserl skrev først om «principle of principles» i *Ideen I*, som forklarer at menneskelig erfaring også er en tilgang til kunnskap. Det er samtidig viktig at disse erfaringene blir akseptert slik som de er, og ikke modelleres etter empirisk kunnskap. Merleau-Ponty tolker dette som persepsjonens forrang.⁴² Persepsjon defineres hos ham som et nærvær som er forankret i kroppen og oppleves forut for vitenskapelig erkjennelse. Husserl anså hovedsakelig erfaring som tilhørende bevisstheten, mens Merleau-Ponty koblet bevisstheten i større grad til sansene og kroppen. «[...] rather than a mind *and* a body, man is a mind *with* a body, a being who can only get to the truth of things because its body is, as it were, embedded in those thing», hevder han.⁴³ Subjektet sanser riktignok *gjennom* bevisstheten, men Merleau-Ponty understreker at bevisstheten er helt avhengig av kroppen. Den fungerer nemlig som bestanddelen som forankrer subjektet i en fysisk verden bestående av ting.

Men denne fenomenologiske verdensforståelsen er ikke tilgjengelig uten videre. Ifølge Merleau-Ponty er en av menneskers viktigste oppgaver å gjenoppdage 'persepsjonens verden'.⁴⁴ Praktiske og utilitaristiske holdningene står imidlertid i veien for en erfaring av verden gjennom sansene, hevder han. Det er samtidig et godt utgangspunkt å rette sin oppmerksomhet mot kultur: «The world of perception consists not just of all natural objects

⁴² Ibid.

⁴³ Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 56.

⁴⁴ Ibid., 39.

but also of paintings, pieces of music, books and all that the Germans call the ‘world of culture’». ⁴⁵ Kunst er en viktig inngang til persepsjonens verden.

2.1.2 *Kunst og persepsjonens verden*

Siden den greske antikken har de matematiske egenskapene: punkt, linje, plan og ratio hatt en opphøyd status i vestlig filosofi, og de ble etterhvert beskrevet som de primære kvalitetene. ⁴⁶ Sanssemessige egenskaper som farge, smak, lyd, duft og berøring, ble omtalt som sekundære kvaliteter. De ble ansett som subjektivt betingede egenskaper som kunne knyttes til følelseslivet. Dermed ble de sekundære kvalitetene nedprioritert og ansett som vitenskapelig irrelevante. Merleau-Ponty argumenterte imidlertid for betydningen av de sekundære kvalitetene, blant annet eksemplifisert gjennom malerkunsten, som en illustrasjon på at måten mennesker ser verden på er betinget av sanssemessige erfaringer. Han viser særlig til Paul Cézannes kunst.

Ifølge Merleau-Ponty gikk Cézanne vekk fra den klassiske doktrinen om at farge og linje var separate kvaliteter. ⁴⁷ I stedet for å skjelne mellom objekters omriss og farge, fremstiller han dem i et fargespill: farge brukes til å forme objekter og definere dem i forhold til andre objekter. Cézanne hevdet at han fremstilte ting slik de erfares i verden, og det at maleriene altså kunne betraktes som et uttrykk for kunstnerens erfaring av verden var en viktig omveltning i kunsthistorien. Dette markerer et skifte fra troen på et sentralperspektiv i kunst, som i bunn og grunn også bygger på den klassiske ideologien om en objektiv verdensforståelse. Cézanne presenterte i stedet et *levd* perspektiv hvor han viser tingenes iboende kvaliteter og at relasjonen til ting styres av ulike sensoriske assosiasjoner. ⁴⁸ Denne kunsten tydeliggjorde for Merleau-Ponty at sekundære kvaliteter er en essensiell del av en omfattende verdensforståelse, men han understreket dessuten at kunst ikke må betraktes som en imitasjon av verden. ⁴⁹ Både maleriet og verden eksisterer nemlig i hvert enkelt menneskes persepsjon.

⁴⁵ Ibid., 101.

⁴⁶ Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting»: 12.

⁴⁷ Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 51.

⁴⁸ Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting», 9.

⁴⁹ Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 96.

2.1.3 Reversibilitet

Et sentralt begrep hos Maurice Merleau-Ponty er *reversibilitet*.⁵⁰ I forbindelse med kunst fremgår det i begrepet at et maleri kan betraktes som en forlengelse av kunstner-selvet og, i tillegg, en forlengelse av betrakteren. I «Cézannes Doubt» siterer Merleau-Ponty, Cézanne: «The landscape thinks itself in me, and I am its consciousness.»⁵¹ Han trekker også frem André Marchands beskrivelse basert på refleksjoner fra maleren Paul Klee om motivets kraft: «In a forest, I have felt many times over that it was not I who looked at the forest. Some days I felt that that the trees were looking at me, were speaking to me.»⁵² Cézanne og Klees tanker har til felles at de omtaler en omvendning av rollene subjekt-objekt. Kroppen som rører blir til kroppen som berøres, skriver Johnson.⁵³ Menneskers sterke forankring i den fysiske verden manifesterer seg gjennom denne reversibiliteten; ved å oppløse de klassiske rollene til subjekt og objekt, vil selvet åpnes opp for tingenes verden på samme måte som tingene åpner seg for selvet. Dette omfatter også relasjonen mellom subjekt og rom. Reversibilitet impliserer altså at objekter og rom er forlengelser av selvet og kroppen.⁵⁴

Offentlige rom og andre rom som er del av de hverdagslige omgivelsene, er i utgangspunktet steder som sjeldent ofres en ekstra tanke. Likevel er det lettere å artikulere sin helhetlige erfaring av disse miljøene enn oppfatningen av nye steder. Ifølge Merleau-Ponty er det slik fordi mennesker er mer bevisst på kroppens forhold til miljøer som er kjente og forutsigbare.⁵⁵ Vante omgivelser blir nemlig en del av det som kalles «kroppsmindet», påpeker han. Dette er noe som potensielt spiller inn i analysen av stasjonsrommene i denne oppgaven. Her innebærer den kroppslige hukommelse en sterkere bevissthet rundt romfølelsen i måten kroppen oppfatter lysbruken og arkitekturen, men også en skjerpet varhet overfor aspekter som lukter, temperatur og lyder som også påvirker oppfatningen av rommet.

Arkitekten Juhani Pallasmaa trekker også frem kroppsmindet i *Arkitekturen og sanserne*.⁵⁶ Han tar generelt utgangspunkt i Merleau-Pontys forståelse av rom som en forlengelse av kroppen i mye av sin litteratur, og styrker fenomenologiens plass i arkitekturteorien ved å fremheve arkitektur med multisensorisk potensiale. Pallasmaa skriver

⁵⁰ Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting», 44-51.

⁵¹ Cézanne sitert av Merleau-Ponty i Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting», 11.

⁵² André Marchand sitert av Merleau-Ponty i Johnson, «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting», 44.

⁵³ Ibid., 47.

⁵⁴ Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 66.

⁵⁵ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 245.

⁵⁶ Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne*, 73.

om et viktig skifte fra en 'ocularcentrism' til en arkitektur som i større grad utforskes med den *haptiske* sansen.⁵⁷ Gernot Böhme argumenterer, på sin side, for at atmosfære påvirker menneskers nærvær i rom. Men før jeg drøfter arkitektur og haptisitet i relasjon til atmosfære, vil jeg presenterer noen momenter som er viktig å få på plass angående forholdet mellom lyset og en atmosfærens fenomenologi.

2.2 Atmosfære, lys og rom

Gjennom sin granskning av lys og atmosfære, tilfører Gernot Böhme nye perspektiver til fenomenologisk filosofi og estetisk teori. Metoden hans er konkret og kategorisk, noe som kan peke mot Böhmes bakgrunn i matematikk og fysikk. Juhani Pallasmaa er også kjent for å tenke nytt rundt arkitektur gjennom sitt fenomenologiske perspektiv. Tekstene hans kan nesten betraktes som en erotisering av arkitekturen gjennom måten rommet og kroppen knyttes sammen. Pallasmaa og Böhmes lys- og romkategorier samt teoretiseringen rundt atmosfærens fenomenologi bidrar til å gi et mer konkret begrepsapparat i min analyse av stasjonsrom. Det er dermed aktuelt å se nærmere på hva deres teorier innebærer.

I «On the Possibility of a Phenomenology of Light» av Nolen Gertz betraktes tidligere beskrivelser av lysets fenomenologi. Gertz skriver at kjente filosofer innenfor fenomenologien, som Edmund Husserl, Martin Heidegger og Emmanuel Levinas, hovedsakelig omtaler lyset i forbindelse med dets egenskap som en betingelse for persepsjon.⁵⁸ Utover dette blir de konkrete rollene til lyset utforsket i liten grad. I tillegg til spørsmål om hva lys *er*, skriver Gertz at det er behov for en mer fullstendig redegjørelse for hva det *innebærer* å se lys.⁵⁹ Til forskjell fra Gertz, som ser på oppfatning av lys i et historisk perspektiv, er Böhmes metode relevant å trekke inn fordi den går ut på å beskrive lysets fenomenologi med egne begreper. I «Light and Space» gransker Böhme mange av de ulike måtene lyset opptrer i henhold til rom og objekter, og knytter dette til persepsjon. Lysets funksjon som atmosfæriske betoning er spesielt viktig.

⁵⁷ Pallasmaa, «Hapticity and Time», 1.

⁵⁸ Gertz, «On the Possibility of a Phenomenology of Light», 43.

⁵⁹ *Ibid.*, 45.

2.2.1 *Lysets fenomenologi*

Det grunnleggende trekket til lyset er «brightness», skriver Böhme, i likhet med filosofer som tidligere har beskrevet lysets fenomenologi.⁶⁰ Lysstyrke er nemlig den kvaliteten som først gjør seg bemerket når lys erfares. «This awareness of brightness is fundamental and primary and comes before all perception of colours, forms and objects.»⁶¹ Böhme trekker en linje tilbake til Platons «Metaphor of the Sun» hvor det står at synet og fargene ikke kan benyttes uten lyset.⁶² Når lys omtales som ‘brightness’ beskrives altså den primære egenskapen til lyset som riktignok legger til rette for observasjon av andre fenomener. Men, som Böhme viser til, finnes det mange ulike lyskvaliteter med andre konkrete egenskaper.⁶³

I sin analyse legger Böhme spesielt vekt på kunstig lys. Siden mennesker har full kontroll over dette lyset, foreligger det også et ansvar for mer bevisst lysbruk, skriver han. Lys-teknologiens frembrudd har mangfoldiggjort lysets former, dermed er det nødvendig med en grundig orientering i de ulike lystypene, hevder Böhme, noe som han selv åpner opp for med sin analyse.⁶⁴ Han organiserer lyset i to hovedkategorier, henholdsvis «relasjonen mellom lys og rom» samt «relasjonen mellom lys og ting».⁶⁵ Disse to grupperingene har igjen underkategorier som Böhme beskriver. I tillegg til disse, poengterer Böhme, er det dessuten viktig å gjøre rede for ulike lyskvaliteter, som f. eks: glød, matthet, fluorisering, utstråling osv.⁶⁶

En ekstra kategori som kan føyes til de to hovedgruppene, og som dessuten finner sin syntese i dem, er «illumination».⁶⁷ Scenelys, kveldslys, soloppgang, solnedgang og andre former for stemningssettende lys kan kategoriseres som ‘illumination’. Denne lystypen fremheves av Böhme ettersom han påstår at den utgjør et grunnleggende element i atmosfære. Den atmosfæriske betoningen gjør dessuten at han anser ‘illumination’ som viktigere enn ‘brightness’. «We feel addressed, moved—in a sense tuned by illumination.[...] it allows us to perceive reality in a certain way and by this strengthens our emotional involvement in the world.»⁶⁸ Når lyset har atmosfæriske kvaliteter har det altså potensiale til å styrke menneskers følelsesmessige engasjement i rommet og dermed i verden, hevder Böhme.⁶⁹

⁶⁰ Böhme, «Light and Space», 65.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., 66.

⁶³ Ibid., 64.

⁶⁴ Ibid., 63.

⁶⁵ Ibid., 72.

⁶⁶ Ibid., 71.

⁶⁷ Ibid., 72.

⁶⁸ Ibid., 73.

⁶⁹ Ibid.

Kategoriene til Böhme gjelder både for private og offentlige rom, selv om det varierer hvilke av dem som egner seg til hvilken type rom. Noen av dem inkluderer jeg etterhvert i min analyse av T-banestasjonene Sinsen og Nydalen ettersom de bidrar til å sette ord på lysbrukens påvirkning på måten rommet oppfattes. Men i tillegg til lysets fenomenologi, er det altså viktig å ha en forståelse for atmosfærens fenomenologi. Dette vil kunne gjøre det lettere å analysere diverse romfølelser.

2.2.2 *Atmosfærens fenomenologi*

Atmosfæren spiller en sentral rolle i nyere estetikk, hvor Gernot Böhme spesielt har teoretisert begrepet. Til tross for at det dukker opp i tidligere estetiske tekster, er omtalen av atmosfære sjelden dyptgående ettersom den oppfattes som noe diffust og udefinert, skriver Böhme.⁷⁰ I litteraturen blir atmosfære ofte betegnet med stemningsbærende karakteristika som melankolsk, erotisk, nedtrykkende osv., men få teoretikere ser helt konkret på hvordan fenomenet oppstår. I en sammenlikning mellom eldre og nyere estetikk fremholder Böhme noen begrensninger han ser som grunnleggende i den tidlige estetikken: forskningsobjektene var nesten utelukkende kunst, og forskningsmetoden gikk ut på å bedømme estetiske kvalitet, samt å skille kunst fra ikke-kunst.⁷¹ Nyere estetikk, derimot, ser han som en mer generell teori om produksjon av estetiske fenomener.⁷² Det innebærer at feltets studieobjekter inkluderer et større omfang av objekter som reklame, interiørdekorasjon og scenedesign. Böhme beskriver atmosfære som sentral i erfaringen av slike estetiske fenomener. Spørsmålet er nå hvor atmosfærene kommer fra? Skal de tilskrives objekter og miljøer, eller trer de kun frem fra subjektene som oppfatter dem? Dette besvarer Böhme ved å trekke frem noen tidligere beskrivelser av atmosfære.

«Atmospheres are indeterminate above all as regards their ontological status.», skriver Böhme.⁷³ Til tross for atmosfærens udefinerte ontologi i den tidligere estetikken, mener han at oppfatningen av atmosfære gjennom tiden er relevant for å beskrive dens fenomenologi. Herman Schmitz er for eksempel en av de første som foretar en fenomenologisk analyse av

⁷⁰ Böhme, «Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics», 114.

⁷¹ Ibid., 115.

⁷² Ibid., 116.

⁷³ Ibid., 114.

atmosfære.⁷⁴ Böhme hevder at Schmitz' filosofi om kroppen også gjør rede for atmosfære som konsept. Schmitz omtaler opplevelsen av atmosfærer som del av et mer hverdagslig perspektiv. Han beskriver dem som utsprede entiteter: de forholder seg ikke til romlige grenser og kan heller ikke lokaliseres. «Atmospheres[...] are affective powers of feeling, spatial bearers of moods.», skriver Böhme med utgangspunkt i Schmitz.⁷⁵ I tillegg til at de har en relativ uavhengighet fra ting og rom, karakteriseres atmosfærer altså også som bærere av følelse og inneholder av affektiv makt.⁷⁶

Schmitz' beskrivelse av atmosfære nærmer seg den estetiske teorien om persepsjon, påpeker Böhme, men den lider av å gi atmosfæren selvstendighet fra ting og rom.⁷⁷ Til forskjell fra Schmitz, argumenterer Böhme for at produksjon av atmosfære i stor grad er avhengig av mer konkrete faktorer. Hirschfelds teori om hagekunst er ifølge Böhme et sjeldent eksempel på dette: Hirschfeld skriver at scener i hagen kan frembringe en følelsesmessig kvalitet gjennom farger, objekter, lyder osv. Slike *scener* – beskrevet som naturlige arrangementene med en følelsesbetonet stemning – tolker Böhme som atmosfærer. «Hirschfeld [...] recommends the placing of urns, monument or hermitages in the gently melancholic locality.»⁷⁸ Han peker mot det er mulig å produsere atmosfære ved hjelp av objekter og intensjonelle grep fra en aktør. Den konkrete produksjonen av atmosfære via såkalte «generatorer», er imidlertid noe jeg vender tilbake til i «2.2 Atmosfære og arkitektur» da Böhme skriver utfyllende om dette i en annen tekst.

Walter Benjamins definisjon av *aura* står nærmest atmosfære slik den oppfattes i nyere estetikk, hevder Böhme.⁷⁹

It [aura] appears in natural objects. Aura proceeds from them, if the observer lets them and himself be, that is, refrains from an active intervention in the world. And aura is clearly something which flows forth spatially, almost something like a breath or a haze – precisely an atmosphere.⁸⁰

Auraen oppstår i objekter og driver ut fra dem, den forholder seg også til rom, og er avhengig av betrakterens oppmerksomhet, akkurat som atmosfære. «To perceive aura is to absorb it into one's own bodily state of being. What is perceived is an indeterminate spatially

⁷⁴ Ibid., 119.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid., 118.

⁷⁷ Ibid., 120.

⁷⁸ Ibid., 124.

⁷⁹ Ibid., 117.

⁸⁰ Ibid.

extended quality of feeling.»⁸¹ Opplevelsen av aura oppfattes internt i kroppen og følelsene som oppstår forlenges ut til rommet. Dette samsvarer med beskrivelsen av atmosfære.

Objekter, former, rom og følelser oppleves ikke som separate enheter, men er en umiddelbar blanding av inntrykk som utgjør atmosfære, hevder Böhme.⁸² På bakgrunn av dette er atmosfære, persepsjonens viktigste objekt, skriver han.⁸³ Den eldre estetikkens beskrivelse av atmosfære som en overveldende og uhåndgripelig sensasjon, har blitt skiftet ut med en anskuelse av atmosfære som et konkret fenomen i møtet mellom objekt, betrakter og rom. I dette perspektivet kan atmosfære studeres og granskes i hverdagslige situasjoner, og slik har det nye teoretiske rammeverket utvidet estetikkens felt betraktelig. Böhme konkluderer:

To the aesthetics of the work of art we can now add with equal right the aesthetics of everyday life, the aesthetics of commodities and a political aesthetics. General aesthetics has the task of making this broad range of aesthetic reality transparent and articulateable.⁸⁴

Som et viktig konsept innenfor nyere estetikk åpner atmosfærens fenomenologi opp for et bredere studiefelt. Det som gjenstår er å gjøre det lettere å artikulere alle de forskjellige estetiske fenomenene.

2.3 Atmosfære og arkitektur

Juhani Pallasmaa skriver om atmosfærens rolle i forbindelse med den kroppslige erfaringen av arkitektur. I «Hapticity and Time» og «Space, Place and Atmosphere» gjør han rede for at atmosfære oppstår i arkitektur som er laget for både den haptiske og optiske sansen.

Pallasmaa bygger videre på Merleau-Pontys filosofi om at mennesker *berører* ting og rom gjennom synet, og utøver kritikk mot formalistisk arkitektur, spesielt i forhold til såkalt «skjør» arkitektur.⁸⁵ Det som kjennetegner førstnevnte er at den kun orienterer seg mot øyet, mens sistnevnte leder betrakterens følelsesmessige investering i større grad. Gernot Böhme, på sin side, skiller mellom arkitektur som bare henvender seg til kroppen, og arkitektur som forholder seg til en nærværende kropp i «Atmosphere as Mindful Presence in Physical Space». Han hevder at arkitekter skaper rom for en bevisst kropp, ikke bare en fysisk kropp,

⁸¹ Ibid., 117-118.

⁸² Ibid., 124.

⁸³ Ibid., 125.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Pallasmaa, «Hapticity and Time», 4.

gjennom produksjon av atmosfære. I begge disse teoriene utgjør atmosfærisk betoning differansen mellom ulike typer arkitektur. Både Böhme og Pallasmaa argumenterer for at det må tas mer hensyn til at erfaringen av arkitektur er forankret i sansene. Dette innebærer blant annet en større bevissthet rundt *synestesi*. Ifølge Böhme, er synestesi en forutsetning for opplevelsen av atmosfære.

2.3.1 *Synestesi*

Maurice Merleau-Ponty beskriver synestesi i *Phenomenology of Perception* som en reaksjon som oppstår spontant ved persepsjon.⁸⁶ Ulike sanseintrykk kobles på tvers og reagerer synkront, selv om impulsen som trigget reaksjonen retter seg mot kun én av sansene. Ifølge Merleau-Ponty er dette en automatisk prosess som utgjør et viktig aspekt i persepsjon. Synestesi inngår nemlig som en grunnleggende reaksjonær del av menneskers sansemåte. Det er for eksempel vanlig at farger knyttes til andre sanser. Glad, dyster og energisk er temperament som ofte brukes bevisst for å karakterisere farger. I forbindelse med synestesi kan fargen imidlertid også ha en korresponderende lyd eller temperatur som fremstår umiddelbart for mottakeren, gjerne ubevisst.⁸⁷ Auditive og taktile sanseintrykk fungerer også som kryssreferanser.

Synestesi er et vanlig fenomen ettersom det er tett sammenknyttet til persepsjon, understreker Merleau-Ponty, men det forekommer ofte ubemerket fordi mennesker er vant til å oppfatte verden på en «rasjonell» måte. Det vil si at fokuset havner på den spesifikke sansen som mottar en impuls, mens de andre, automatiske inntrykkene blir undertrykket. Merleau-Ponty påpeker, igjen, at den naturvitenskapelige kunnskapens forrang sørger for at ren erfaring gjerne fortrenses til fordel for rasjonell sansing.⁸⁸ Hos blinde oppfattes imidlertid verden mer direkte gjennom kroppen, og dette er i stor grad betinget av synestesi. «This is why some blind people manage to picture a colour when it is described, by way of an analogy with, for example a sound», skriver han.⁸⁹

⁸⁶ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 237.

⁸⁷ Merleau-Ponty, *The World of Perception*, 60.

⁸⁸ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*: 238.

⁸⁹ Merleau-Ponty, *The World of Perception*: 60.

2.3.2 Arkitektur for kroppen

I likhet med Gernot Böhme, utgjør synestesi, som den ble formulert av Merleau-Ponty, et sentralt utgangspunkt for Juhani Pallasmaa når han poengterer det nære forholdet mellom blikk og berøring. Pallasmaa påpeker at samfunnet fortsatt preges av en kartesiansk oppfatning om at kropp og sinn er to separate enheter, noe som underbygges av den vestlige konsumer-kulturen.⁹⁰ Dette dualistiske bilde projiseres på menneskelige aktiviteter ved at de kategoriseres som enten fysiske *eller* intellektuelle. I skoleopplæringen er for eksempel fysiske fag, som kroppsøving, isolert fra teoretiske fag som matematikk.⁹¹

Utdanningspraksiser anerkjenner ikke menneskers fundamentale legemlighet som integrert i tankeevnen så vel som i de fysiske evnene, skriver Pallasmaa. Dette blir problematisk når arkitektens viktigste egenskap er å investere seg både konseptuelt og fysisk i designprosessen.⁹² De må altså ha en evne til å faktisk leve seg inn i arkitekturen; å forestille seg hvordan det er å være tilstede i et rom, i tillegg til å skape dette rommet via matematiske beregninger.

Pallasmaa hevder at arkitektur nærmer seg en eksistensiell og metafysisk filosofi gjennom måten rom, struktur, materialer, gravitasjon og lys blir utforsket.⁹³ Han skjelner mellom to former for persepsjon som påvirker opplevelsen av arkitektur: den ene styres av det fokuserte syn, mens den andre benytter det perifere syn.⁹⁴ Førstnevnte retter seg mot overfladiske kvaliteter og gjør at betrakteren forholder seg til arkitekturen på en rent observerende måte, mens sistnevnte trekker inn de andre sansene og engasjerer hele betrakterens kropp.⁹⁵ Det er gjennom den perifere persepsjon at atmosfære oppleves.

Pallasmaa kritiserer flate-orientert formalisme samt arkitektur som gir ensformige romopplevelser gjennom uniform belysning eller ved å utelate mikro-klimatiske forskjeller.⁹⁶ Strengt formalistisk arkitektur blir gjerne til i et forsøk på å kvitte seg med eller skjule aspekter som kan minne om tid og aldring, hvorav arkitekturen strippest ned til de mest essensielle arkitektoniske elementene.⁹⁷ Dette var en fordel i forbindelse med hurtig boligproduksjon på 1930-tallet hvor funksjonell arkitektur eller «funkis» oppstod som en ny

⁹⁰ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, (Chichester: Wiley, 2009), 11.

⁹¹ Ibid., 12.

⁹² Ibid., 15.

⁹³ Ibid., 19.

⁹⁴ Pallasmaa, «Space, Place and Atmosphere», 38.

⁹⁵ Ibid., 39.

⁹⁶ Pallasmaa, «Hapticity and Time», 1.

⁹⁷ Ibid., 2.

masseprodusert boligtype. Men idealer om perfektjon og evig ungdom strekker ikke til da aldringsprosessen er uunngåelig, argumenterer Pallasmaa. På 30-tallet brøt også arkitektene Alvar Aalto, Erik Gunnar Aspelund og Erik Byggmann med den ekstreme formalismen for å utforske mulighetene i multisensorisk arkitektur.⁹⁸ De la vekt på ulike materialers spesifikke egenskaper til fordel for å benytte et rent flate-orientert formspråk. Multisensorisk arkitektur dreier seg om at materialene forholder seg til alle sansene og skaper rom for kroppslig erfaring. Alle materialer har sitt eget språk, hevder Pallasmaa, hvorav materialets natur, dets historie og bruksmåter gjennom tiden, danner grunnlaget for vårt forhold til materialet.

På bakgrunn av materialforståelsen trekker Pallasmaa frem potensialet som ligger i *skjør* arkitektur. Skjør brukes i den forstand at strukturen ikke blir fremhevet som blant denne arkitekturens viktigste attributter.⁹⁹ Aldring og særpreg betraktes dessuten ikke som svakheter. Paradoksalt nok kan et synlig eldet materiale gjøre at arkitekturen virker mer holdbar og solid, skriver Pallasmaa. Han hevder at denne motstridende logikken kommer til uttrykk ved gjenbruk av bygg som tidligere har hatt en annen funksjon. «The insertion of new functional and symbolic structures short-circuits the initial architectural logic and opens up the emotional and expressive range.»¹⁰⁰ Skjør arkitektur i form av renoverte bygg, kombinerer historiske- med «nye funksjonelle og symbolske strukturer». Den formale logikken til bygget utsettes for en «atmospheric ‘weakening’» som vil si at arkitekturens formalisme blir brutt opp gjennom atmosfæren.¹⁰¹ I eksempelet med renoverte bygg oppstår atmosfæren i møtet mellom byggets historiske attributter og den nye symbolikken. Det er ofte en form for nostalgi som utgjør den følelsemessig relasjon til slike bygg. I maleri og film brukes også skjør arkitektur for å skape en viss atmosfære, ofte i benyttelsen av forlatte eller nedbrutte bygg, skriver Pallasmaa.¹⁰²

2.3.3 *Produksjon av atmosfære i rom*

I den teknologiske tidsalder har virtuelle rom blitt en sentral del av det moderne samfunnet. Arkitektenes oppgaver dreier seg også om å holde tritt med teknologiske nyvinninger, samtidig som de må møte konkrete menneskelige behov, som også er i utvikling. Det har

⁹⁸ Ibid., 4.

⁹⁹ Ibid., 5.

¹⁰⁰ Ibid., 6.

¹⁰¹ Pallasmaa, «Space, Place and Atmosphere», 37.

¹⁰² Pallasmaa, «Hapticity and Time», 6.

imidlertid også oppstått en fornyet interesse for kroppen, noe Gernot Böhme formulerer som: «[t]he issue of mindful physical presence[...]».¹⁰³ Fokuset på bevisst kroppslig nærvær i arkitektur opplever en renessanse, hevder han.

Heinrich Wölfflin var en av de første som reflekterte rundt den bevisst fysiske erfaring av arkitektur på slutten av 1800-tallet. Han argumenterte for at arkitektur ikke kun var et romslig volum laget for øyet, men ble realisert gjennom kroppen.¹⁰⁴ August Endells arkitekturteori inkorporerte Wölfflins tanker til en viss grad: idealet for arkitektur skiftet fra fasadens estetikk til innerom og volumer laget for kroppen. Böhme skriver at Endells rammeverk var lettere for samtidens arkitekter å jobbe ut ifra enn Wölfflins fenomenologiske arkitekturteori, men «[t]he architect's task remained, for all the inversions, to work on large sculptures people could step into.»¹⁰⁵ Hele omfanget av Wölfflins refleksjoner, som la vekt på nærvær i rom, ble dermed forbigått frem til langt utover 1900-tallet.¹⁰⁶ Relasjonen mellom rom og den fysiske kroppen havnet riktignok i sentrum, men ikke den *bevisste* fysiske kroppen, påpeker Böhme.¹⁰⁷

Böhme spør: «[w]hat does physical presence mean and what does designing spaces in which people will be physically present imply for architecture?»¹⁰⁸ Et viktig kjennetegn for en bevisst kropp er fysisk *nærvær*. Følsomhet er et nøkkelement i nærvær, skriver Böhme. Mennesker har ofte en følelse av hvordan det er å oppholde seg i et rom. Rommet består samtidig av objektive komponenter som ikke tilhører menneskers følsomme aspekt, understreker Böhme. På samme måte kan stemning og humør være forankret i betrakteren forut for og uavhengig av rommet. Men det finnes en link mellom rom og følsomhet; en opplevelse som oppstår i summen av disse aspektene, og som ofte ligger i underbevisstheten, hevder Böhme, og det er dette han kaller atmosfære. Han understreker at de atmosfæriske effektene som oppstår i rommet må tas på alvor fordi de kan frembringe fysiske reaksjoner hos betrakteren «[...]it can have a psychosomatic impact through the tone of the mindful body.»¹⁰⁹ Atmosfæren er altså den bevisste kroppens helhetlige erfaring av rommet, og den kan påvirke det mentale som det fysiske velvære gjennom sin betoning. Böhme skriver at de ulike faktorene som bidrar til å fremkalle atmosfære kan håndteres og kontrolleres av aktører.

¹⁰³ Böhme, «Atmosphere as Mindful Presence in Physical Space», 21.

¹⁰⁴ Ibid., 23.

¹⁰⁵ Ibid., 25.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., 27.

¹⁰⁸ Ibid., 25.

¹⁰⁹ Ibid., 27.

Konkrete faktorer, som objekter og de arkitektoniske elementene, kan i tillegg til ikke-konkrete fenomener, som lys og lyd, betegnes som generatorer. De ikke-konkrete generatorene er i stand til å modulere romopplevelsen i like stor grad som de konkrete. Fenomener som lys kan blant annet definere rommets grenser og retninger, og skape overskridende atmosfærer i rommet.

Med inspirasjon fra Hirschfelds teori om hagekunst og scenedesign, karakteriserer Böhme tre ulike grupper for produksjon av atmosfære.¹¹⁰ Den første antyder menneskers bevegelse i rom; den utforsker de fysiske mulighetene for bevegelse som rommet legger til rette for. «[T]he generators focus mainly on the geometric structures and the physical constellations.»¹¹¹ Generatorene begrenser eller utvider den psykologiske og fysiske opplevelsen av rommet. Andre gruppe består av synestetiske egenskaper. Som tidligere nevnt, er dette sensoriske kryssreferanser som oppstår automatisk. Eksempler som Böhme trekker frem er blant annet et varmt lys eller en kald blå. De synestetiske erfaringene kan trigges ut ifra hvordan generatorene spiller sammen i rommet: «[...]a space can be experienced as cool because in one case it is completely covered in tiles, in another painted blue, and in a third has a relatively low temperature.»¹¹² Det er spesielt viktig for en arkitekt å være observant på at synestetiske reaksjoner har mye å si for hvilken atmosfære som produseres. Den tredje hovedgruppen kaller Böhme for sosiale karakteristika. Han omtaler generatorene som symbolske, kulturelle eller tidsbestemte. Det er i størst grad interiørdesignere som bruker denne kategorien, selv om de også er en del av arkitektens arbeid. «These social characteristics definitely imply the others, intimated motion and synesthetic properties for instance, but with the addition of purely conventional qualities, those associated with meanings.»¹¹³ Utover at den tredje gruppen hentyder til de to andre, er den altså et meningsbærende element. Pallasmaas omtale av skjør arkitektur i form av renoverte bygg er et relevant eksempel. Symbolske attributter eller gjenbruk av materiale kan skape assosiasjoner til abstrakte konsepter og ting utenfor rommet.

Faren ved iherdig bruk av generatorer i arkitektur er at de kan skape et preg som er overdrevent teatralisk og iscenesatt. «The concentration on architecture as staging settings, on the one hand, and on the visitors' and users' sensitivities on the other, could manoeuvre us

¹¹⁰ Ibid., 29.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

into a world of mere surface, of backdrops, simulation and finally the virtual.»¹¹⁴ Böhme frykter at arkitekturen kan bli kunstig hvis den konstrueres med hensikten å simulere følelser. Arkitektene må først konsentrere seg om et annet aspekt som er en essensiell del av romoppfatningen: den rent taktile sensasjonen. Et eksempel på dette er når turister besøker nye steder og det oppstår en forsterket nysgjerrighet for omgivelsene. Ofte medfører dette et behov for å bekrefte kroppens tilstedeværelse, noe som stimuleres ved å ta på ting for å kjenne deres form og motstanden de gir. Böhme konkluderer med at arkitekturens styrke ligger i spillet mellom arkitektur for kropp og kroppslig nærvær.¹¹⁵

2.4 Velvære

Gernot Böhme understreker altså at atmosfærer har en intensitet og påvirkningskraft som gjør at arkitekter bør være bevisste på hvilken atmosfære de produserer i rom, og understreker det psykosomatiske aspektet knyttet til erfaringen av atmosfæren. I et stasjonsrom kan en negativ atmosfære på denne måten ha en uheldig innvirkning som forsterker den negative følelsen som ligger hos stressede reisende. På den annen side ligger det et potensiale for å produsere et behagelig nærvær i rommet gjennom en positiv atmosfære.

Følelsen av romlig velvære er noe som teoretikerne har gjort rede for indirekte i denne delen. Både Böhme og Pallasmaa fremhever betydningen av atmosfære for måten omgivelsene erfares. Pallasmaa beskriver erfaringen av atmosfære i arkitektur som en følelse av mental og kroppslig tilhørighet. Tilhørighet er en positiv sensasjon som oppstår på bakgrunn av at subjektet finner seg til rette og føler en sterk forankring i et rom. Denne opplevelsen kan også beskrives som en form for velvære. Böhme, på sin side, skriver om det bevisste og kroppslige nærvær i rom, og når dette er en positiv form for nærvær, er det nærliggende å omtale det som *velvære*. Han skriver også eksplisitt at denne opplevelsen av rom oppstår i tilknytning til rommets atmosfæriske betoning. I begge tilfeller knyttes altså følelsen av velvære til en positiv atmosfære. Lysets rolle når det gjelder romfølelse, strekker seg også ut til produksjon av atmosfære. Det er i tillegg interessant å se på hvor relevant lysbruken kan være for erfaringen av velvære. Benyttelsen av lys som kunstobjekt er aktuelt å granske videre ettersom lysets estetiske rolle er sentral her

¹¹⁴ Ibid., 31.

¹¹⁵ Ibid.

3 Lys som kunstobjekt

Light, if taken seriously as a material element and not just a tool for visibility, can become extraordinarily artistic – affective and effective, moving beyond representation instead of serving as its handmaiden.¹¹⁶

- Mieke Bal, 2007

Det er særlig etter at det tas i bruk som medium i kunsten at betydningen av lysets diverse effekter og former utforskes. El Lissitzky og László Moholy-Nagy trekkes frem som et tidlig eksempel på kunstnere som jobber med lys, rom og persepsjon på 1920- og 30-tallet.¹¹⁷ En viktig utvikling skjedde imidlertid på slutten av 60-tallet da det omfattende *Art and Technology*-programmet ble satt i gang av Los Angeles County Museum of Art, et prosjekt om la vekt på å igangsette samarbeid mellom vitenskapsfolk og kunstnere.¹¹⁸ Et av målene med dette var å minke gapet mellom humanistiske og naturvitenskapelige forskningsmetoder. Lys skulle vise seg å bli et av programmets viktigste forskningsmedier. Dette fenomenet kunne nemlig fortelle mye om både persepsjon og sensorisk deprivasjon. Til tross for at samarbeidsprosjektene hadde varierende utfall, la de blant annet basisen for den videre kunstproduksjonen til banebrytende lyskunstnere som deltok, derav Robert Irwin og James Turrell.¹¹⁹ I tiden som fulgte dukket det opp samtlige kunstnere som fortsatte å utforske lysets estetiske og pædagogiske egenskaper. Gjennom kunsten åpnes det også etterhvert opp for nye tanker om lysets fenomenologi.

Jan Butterfield skriver at *Light & Space*-kunstnernes frembrudd på 60-tallet førte med seg en omveltning i synet på hva kunst er.¹²⁰ Kunstnere som jobbet med lys gikk nemlig vekk fra «kunstobjektet» i den forstand at det var et konkret og håndgripelig objekt. Samtidig påpeker hun at lyskunsten lå under den kunstteoretiske hovedradaren i nærmere 30 år. Men, som neste delkapittel eksemplifiserer, blir bruken av lys etterhvert et aktuelt tema i ulike kunstteoretiske diskurser, spesielt i tilknytning til den nyere generasjonen lyskunstnere hvor

¹¹⁶ Bal, «Light Politics», 168.

¹¹⁷ Biesenbach og Marcoci, «Toward the Sun», 184.

¹¹⁸ Heynen, «Alien Exam», 55-58.

¹¹⁹ Lee, «Your Light and Space», 43.

¹²⁰ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 8.

Olafur Eliasson har vært en foregangsmann. Hans mest kjente verk, *The weather project* (2003), har blitt tolket på ulike måter av mange kunstkritikere. Dette kapittelet gjengir noen analyser av den nevnte installasjonen og legger generelt vekt på Eliassons lyskunst ettersom den appellerer til både kritikere og publikum på diverse vis.

Eliasson har jobbet med lys siden tidlig på 90-tallet, og er kjent for å konstruere installasjoner og miljøer hvor lyset setter ulike stemninger. Disse stedene inviterer til mellommenneskelige møter og samvær. Samtidig trekkes oppmerksomheten mot «You» og den individuelle erfaringen av kunsten via verkenes titler. Men Eliasson snakker åpent om strategiene sine, og hans rolle som «fenomen-produsent» er aktuell å trekke inn i forbindelse med teoretiseringen rundt atmosfære. Hans betraktninger om forholdet mellom øyet og kroppen kan i tillegg knyttes til både Juhani Pallasmaa og Maurice Merleau-Ponty.

3.1 Olafur Eliasson: Om mennesker og lys

Det ligger en kollektiv sammenknyttende faktor i vær-fenomener siden disse deles av alle mennesker, hevder Olafur Eliasson, og for de som bor i byene utgjør været et essensielt møte med naturen.¹²¹ Dette synet er en grunnstein for flere av hans kunstprosjekter, inkludert den anerkjente installasjonen, *The weather project*. Eliassons bruk av sol-formasjoner i ulike verk har blitt utgangspunktet for mange teorier og debatter om mennesker og lys. Lyset brukes blant annet til å gjøre betrakteren oppmerksom på sin aktive rolle i erfaringen av sine omgivelser, hvorvidt dette er konstruerte eller naturlige miljøer. I denne sammenheng er det også interessant å se på hvordan lysfenomenene til Eliasson setter i gang en perseptuell prosess som gir betrakteren en direkte referanse til naturlige lysfenomener.

¹²¹ Tate Modern. «About the installation: understanding the project», <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/understanding-project> (oppسøkt 28.03.2017).

3.1.1 Mikroklima

«A sunset is romantic, an extraordinary, gradual experience that lasts from the moment the sun nearly touches the horizon until its afterglow disappears» skriver Klaus Biesenbach og Roxana Marcoci.¹²² Beskrivelsen av solnedgang trekkes frem i tilknytning til *Weather project*. (Fig. 3.1) Verket tok form som en monumental, sol-konstruksjon som kastet et gul-oransje lys utover Tate Moderns turbinhall i London.¹²³ Biesenbach og Marcoci skriver at lysets intensitet kunne føles på kroppen og påpeker at den spesifikke lyskvaliteten i verket var i stand til å projisere forestillinger om solnedgang eller -oppgang. Mer enn 2 millioner besøkende fikk erfare verket, og blant publikum fantes det ulike oppfatninger om verkets atmosfære: noen fikk en dommedags-fornemmelse, mens andre mente installasjonen virket beroligende.¹²⁴ Til tross for de forskjellige tolkningene og tankene, forklarer Eliasson at installasjonen fungerte som et samlende moment. I samtalene som oppstod lå det en toleranse for de ulike meningene som ble uttrykket. Men i hva lå installasjonens tiltrekningskraft, som førte til at publikum la seg ned på gulvet, og oppholdt seg i rommet i timevis?

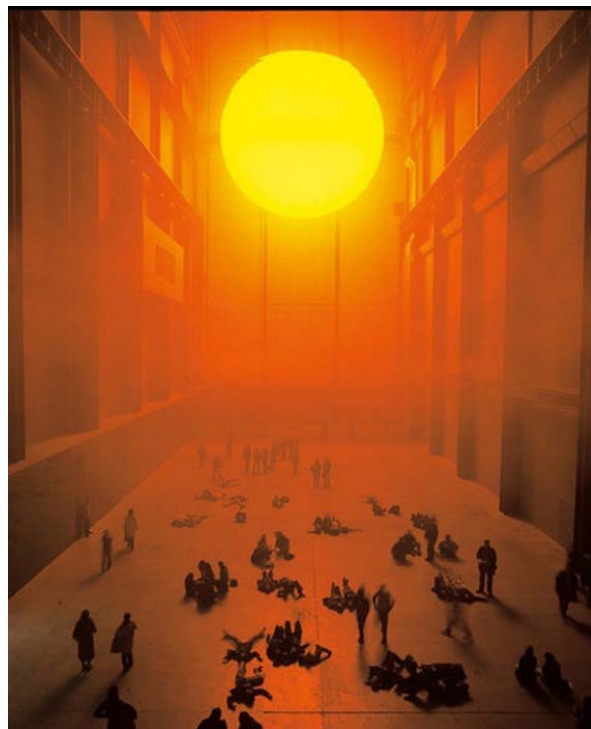


Fig. 3.1 Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003, installasjonsvisning, Tate Modern, London
Foto: Tate Photography

De fleste kritikere som omtaler Eliassons verker, trekker frem at han sjelden skjuler de mekaniske og tekniske sammensetning i sine installasjoner.¹²⁵ Solen i *Weather project* ble konstruert av 200 monofrekvens lamper montert opp i en halvsirkel på et stillas, og delvis skjult bak en semi-opak plate. Disse bestanddelene åpenbarte seg for betrakttere som stod nære nok eller til siden for solen. Samtidig var det et ganske bokstavelig element av «smoke and mirrors» rundt verket. Langs hele taket var det satt opp speil som reflekterte halvsirkelen slik

¹²² Biesenbach og Marcoci, «Toward the Sun», 191.

¹²³ Madeleine Grynsztejn «(Y)our Entanglements: Olafur Eliasson, the Museum, and Consumer Culture» i *Take your Time: Olafur Eliasson*, red. av Madeleine Grynsztejn, (San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007), 36.

¹²⁴ Zumtobel, «Ólafur Eliasson about 'Light is Life'», YouTube video, 5:11, lastet opp 20. april 2015, <https://youtu.be/ZIMYFybnWfs> (oppført 10.02.2017).

¹²⁵ Biesenbach og Marcoci, «Toward the Sun», 194.

at den fremstod som en sfære, og speilene gjorde dessuten at hallen virket dobbelt så høy. Eliasson benyttet også en tåkemaskin hvorav tåken tilslørte dybdeforståelsen. I tillegg forårsaket tåken at sollyset ble mer intenst, og gjorde at installasjonen fikk et mer realistisk preg som værphenomen – eller *mikroklima*, som Eliassons verket ofte betegner som.¹²⁶ På mange måter var elementene altså illuderende, samtidig som Eliasson generelt legger lite arbeid i å dekke over at det er en illusjon.

3.1.2 Representasjon av naturen

Weather project illustrerer betydningen av betrakterens personlige referanser ettersom mange av dem ser forbi illusjonen og velger å forholde seg til lyset på samme måte som sollys. Mieke Bal understreker at Eliassons kunst ikke konstruerer representasjoner i tradisjonell forstand.¹²⁷ I stedet, påpeker hun, befinner Eliassons kunst seg i grensesnittet mellom representasjon og virkelighet. Biesenbach og Marcoci argumenterer for en teori om at simulerte fenomenene skaper erindring av naturlige fenomener på grunn av den hyppige naturaliseringen av verden.¹²⁸ Dette skyldes en mental prosess hvor inntrykk fra naturen begynner å likne på representasjoner av seg selv.

Bal anskuer Eliassons kunst som knyttet til landskaps-sjangeren: et landskapsmaleri er en konkret representasjon av et sted eller en scene som presenteres for betrakteren på billedflaten. Det Eliasson gjør, er at han former omgivelser som betrakteren fysisk kan tre inn i. Mens maleriets landskaps-referanse altså befinner seg et sted utenfor lerretet, kan Eliassons landskap erfares der og da. Representasjoner vil samtidig alltid være en del av omgivelsene, og Bal reflekterer rundt dette paradokset i «Light Politics»: det er mulig å se ulike ting i Eliassons verker, men disse er ikke representasjoner i samme forstand som i maleriets avbildende modell, «[...] though his art engages the pervasiveness of representation in our visual surroundings».¹²⁹

¹²⁶ Grynsztejn, «(Y)our Entanglements», 36.

¹²⁷ Bal, «Light Politics», 156.

¹²⁸ Biesenbach og Marcoci, «Toward the Sun», 194.

¹²⁹ Bal, «Light Politics», 156.

På dette viset konstrueres ikke landskapet bare av Eliasson, men formes også gjennom betrakterens blikk, skriver Bal.¹³⁰ Dette er også tilfelle i *Weather project*. Når betrakteren velger å hengi seg til verket ved blant annet å sette seg på gallerigulvet er det fordi landskapet inviterer til en kroppslig, delaktig erfaring gjennom referanser til liknende settinger. I det hele tatt skaper Eliasson i sine verker mikroklimaer som innbyr til en erfaring av tid og sted i rommet som skiller seg fra oppfatningen av tiden utenfor galleriet. Men dette skjer samtidig som verket vekker bilder og forestillinger om scener og landskap som nettopp hentes fra livet utenfor gallerirommet.

3.1.3 Kroppens heliosentriske orientering

I tillegg til andre værphenomener, benytter altså Olafur Eliasson menneskers tilknytning til solen i stor grad som et middel for å utforske persepsjon. I verket *Your sun machine* (1997) havner solens passasje i fokus.¹³¹ For å lage verket fjernet Eliasson en bit av taket til Marc Foxx Gallery i Los Angeles slik at utelyset ble sluppet inn gjennom et sirkulært utsnitt. En lyssirkel oppstod på gulvet, og sirkelens bevegelse antydte dagslysets skiftning for betraktere som stilte seg rett ved. Lokalet ble til et observatorium for tid, hvor betrakterens følelse av temporalitet orienterte seg etter lyskulens forflytning, skriver Biesenbach og Marcoci. Samtidig poengteres det at denne oppfatningen skiftet for betraktere som tok himmellegemenes bevegelse i betraktning: det er nemlig subjektet som er i bevegelse, og ikke lysobjektet - selv om tilstanden kan fremstå som motsatt her på jorden.

Eliasson påpeker at verkene hans handler om «seeing yourself seeing».¹³² Å se er dessuten en aktiv handling, og måten ting fremtrer på påvirkes av personen som ser. «In work after work, Eliasson stages scenarios that make the viewer aware of him – or herself as an I/Eye», skriver Daniel Birnbaum.¹³³ Når han omtaler *Your sun machine* trekker Birnbaum frem at verket ikke bare handler om solen, men sikter til betrakteren og hvordan hans eller hennes aktivitet – i dette tilfellet som del av jordens bevegelse - påvirker kunstverket. Slike

¹³⁰ Ibid., 159.

¹³¹ Birnbaum, «Heliotrope», 137.

¹³² Olafur Eliasson og Robert Irwin, «Take Your Time: A Conversation» i *Take your Time: Olafur Eliasson*, red. av Madeleine Grynsztejn, (San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007), 55.

¹³³ Birnbaum, «Heliotrope», 141.

kunstverk bevisstgjør betrakteren på sin egen perseptuelle prosess, og kan potensielt gi betrakteren en større forståelse for sin rolle i møtet med både kunst og andre miljøer.

Betrakterens aktive rolle blir enda sterkere fremhevet i *Your rainbow panorama* (2011). Her utforskes samspillet mellom blick og fysisk bevegelse. Hele øverste etasje til Århus kunstmuseum er konstruert som en sirkulær glasspromenade med vindusfelt ikledd regnbuens farger.¹³⁴ Promenaden gir utsyn over hele byen som et fargekodet kart. Eliasson skriver følgende om konstruksjonen: «[i]t is a vehicle for looking anew, which frames views and frames you as you proceed through the seamless walkway of subtly transforming colour atmospheres.»¹³⁵ Når betrakteren stirrer ut gjennom et fargefelt over tid, justeres synet slik at fargen som toner bybildet tilsynelatende forsvinner. Dette viser hvor tilpasningsdyktig øynene er når de forholder seg til lys, ikke bare justeres pupillene etter mengden lys i omgivelsene, men det klarer å se forbi overflaten som lyset brytes i. Samtidig vil vindusfargen som bekler byen returnere hvis betrakteren tar et steg bortover i promenaden, og fargebetoningen gir et hyperrealistisk preg over utsikten.

Når betrakterens fot farges av lyset som brytes i glasset, vender plutselig oppmerksomheten tilbake til subjektet som en kropp i et rom fylt med lys. Betrakterens bevegelse påvirker også *hvor* intense de ulike fargefeltene fremstår; hurtig gange tilsvarer økt intensitet. «Your feet becomes your eyes», forklarer Eliasson.¹³⁶ I verket bruker han lys og farge for å vise at betrakterens fysiske aktivitet står i direkte forhold til synet. Eliasson argumenterer for at det er spesielt viktig å ta hensyn til denne måten å sanse på når det dreier seg om offentlig rom, noe som blir trukket inn igjen i neste kapittel.

3.2 Lysskulptur

«The terms *art* and *object* are virtually synonymous, yet for a decade and a half [*Light & Space*-artists] produced essentially no objects», hevder Butterfield.¹³⁷ Farger, glass, plast og skjermer ble brukt til å skape intense effekter og formasjoner i samspill med lys. Materialene

¹³⁴ Olafur Eliasson, «The Future is Curved», *Architectural Design*, vol. 84, no. 5, (september 2014): 86-93, doi:10.1002/ad.1813 (opp søkt 13.03.2017), 90.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Zumtobel, «Ólafur Eliasson», 7:26.

¹³⁷ Ibid., 8.

ble anvendt for å projisere eller bryte lys, og fungerte som former for media. Lyskunst blir altså kategorisert av Butterfield etter hvor håndgripelig verket er: kunsten kan beskrives som skulpturell når lyset fanges opp av et objekt, eller den kan kategoriseres ut ifra hvordan lyset brytes gjennom ulike media. Men om lyset presenteres alene, er det da lyskunst *uten* et konkret objekt? Det kan virke slik ut ifra Butterfields innledende påstand, men det råder samtidig en uenighet om lysets materialitet. De spredte meningene angående dette, viser til vanskeligheten som ligger i å kategorisere lyskunst. I denne sammenheng er det interessant å diskutere lysskulpturens håndgripelighet ved å analysere verk av henholdsvis DeWain Valentine og Olafur Eliasson.

3.2.1 Skulpturens lyseffekter



Fig. 3.2 DeWain Valentine, *Waterfall*, glass, bronse, 182,9 x 182,9 x 30,5 cm 1988, Herr og fru Robert Columbato, Los Angeles

I starten av 70-tallet utforsker DeWain Valentine, gjennom skulpturer i varianter av plast og glass, hvordan lyskvaliteter oppstår i materialer, farger, former og volumer som bøyer og tilslører lyset.¹³⁸

Waterwall fra 1988 er et verk som benytter sollyset refleksjoner i samspill med ulike elementer i uterommet. (Fig. 3.2) Skulpturen, som er støpt i bronse og dekket med glass, ble laget på oppdrag fra herr og fru Columbato, og ble satt opp ute ved et badebasseng med utsikt til havet.¹³⁹ Den fungerer også som en fontene, og på grunn av skulpturens plassering ved enden av bassenget fanger den opp

direkte sollys samt lysstråler som reflekteres fra vannoverflaten: «[...]it recieves the myriad rays of light that dance on the pool's sparkling surface and also absorbs

constantly changing color and light from the nearby sea.»¹⁴⁰ Butterfield beskriver et kontinuerlig spill mellom skulpturens refleksjon og refleksjonen av solstråler i vannet. Lyset kastes frem og tilbake mellom bassenget og skulpturen, og forsterker det glitrende sollyset på vannoverflatene. Sammenstillingen av bronse og glass gir dessuten en turkis glød som

¹³⁸ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 191.

¹³⁹ Ibid., 203.

¹⁴⁰ Ibid.

fremstilles i skyggen på bakken. Skulpturen, i samspill med vannoverflatene, fremhever kvalitetene til det skiftende sollyset. Selv om det kan virke som skulpturen er verkets kunstobjekt, oppstår altså effektene i sammenstillingen av elementene lys, luft, jord og vann. På dette viset fungerer det skulpturelle objektet som et medium i likhet med glassplater og skjermer i andre verk.

3.2.2 Lysinstallasjon i offentlig rom

Olafur Eliassons lysinstallasjon *Double Sunset* (1999) skapte, på samme måte som *Waterwall*, sin effekt ved å reflektere lys fra omgivelsene. I 1999 ble en disk på 38 m diameter med bølget, gult metall reist over bylandskapet i Utrecht, Nederland.¹⁴¹ (Fig. 3.3) Disken glødet i flomlyset fra de nærliggende

bygningene.¹⁴² Installasjonen var spesielt bemerkelsesverdig da solen var på vei ned i horisonten og to glødende diskene kunne observeres parallelt på himmelen. Synnøve Marie Vik skriver i *The Politics of Nature* at Eliasson trekker betrakterens oppmerksomhet mot den ekte solnedgangen ved å lage en imitasjon.¹⁴³ Når kunstig natur og ekte natur blir stilt ved siden av hverandre, slik Eliasson gjør, blir realismen i det naturlige sollyset også fremhevet, skriver Vik.



Fig. 3.3 Olafur Eliasson, *Double Sunset*, 1999
Foto: Hans Wilschut, 2000

Valentines *Waterwall* skaper effekter som skulpturelt objekt i sammenstillingen av naturlig lys, glass og farger. Eliassons installasjon reflekterte det elektriske lyset fra omgivelsene samtidig som det refererte til det naturlige lyset. Butterfield definerer likevel skulptur, i klassisk forstand, som kunst «[...] with density, weight and mass[...]».¹⁴⁴ Og

¹⁴¹ Olafur Eliasson Archive, «Double sunset, 1999», <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101384/double-sunset>, Image.

¹⁴² Eliasson, «Double sunset, 1999», Text.

¹⁴³ Vik, *The Politics of Nature*, 62.

¹⁴⁴ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 200.

lyskunstnere som laget verk gjennom bruken av lys og rom, skapte tilsynelatende ikke objekter, ifølge Butterfield. Pamela M. Lee argumenterer til forskjell: «[b]ut light and space, as Eliasson's works amply demonstrate, are no mere abstractions. They are deeply material things.»¹⁴⁵ Lyset, og særlig naturlig lys, er et flyktig medium ettersom det er luftig og kontinuerlig endrer omfang og form. Gjennom kunsten er det likevel mulig å forsterke lysets materielle fremtoning. James Turrell legger vekt på at lyset har en fysisk form *fordi* det kan erfares slik. Han fremhever det han betegner som lysets egen tinglighet i sine verk.¹⁴⁶ Tomme rom fylt med lys kan for eksempel føre til at betrakteren oppfatter lysformer og -masser.¹⁴⁷ Såkalte lysrom utgjør også en vesentlig del av Turrells kunstproduksjon.

3.3 Lyset i himmelen

James Turrells fascinasjon for ulike lysfenomener inspirerte ham til å sette igang *Roden Crater Project*; et ambisiøst lyskunst-prosjekt. Siden midten av 70-tallet har Turrell arbeidet med å omgjøre en utdødd vulkan i Arizona-ørkenen til observatorium for diverse himmelfenomener.¹⁴⁸ Samtidig som vulkanens topografi i stor grad er bevart, konstrueres det spesialiserte rom i vulkanens indre.¹⁴⁹ I rommene sammenstilles lyset fra himmelen og Turrells lyskunst på ulike måter for å utforske persepsjon. En stor del av forarbeidet har gått ut på å lage en oversikt over kraterets plassering i forhold til de ulike himmellegmenes bevegelser. Turrell har måttet tegne ned en nøyaktig oversikt med diverse astronomiske detaljer slik at observatoriene fungerer som de skal. Første del av det omfattende prosjektet er fullført, og dette innebærer at seks av 21 rom er ferdigstilt anno 2017.¹⁵⁰ Ifølge Turrell skal lyset i rommene kunne kjønnnes på kroppen: «the gathered starlight will inhabit [the] space, and you will be able to feel the physical presense of that light».¹⁵¹

¹⁴⁵ Lee, «Your Light and Space», 35.

¹⁴⁶ Heynen, «Alien Exam», 60.

¹⁴⁷ Ibid., 55.

¹⁴⁸ Sinnreich, «Between Heaven and Earth», 41.

¹⁴⁹ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 83-84.

¹⁵⁰ Roden Crater Project, «About», <http://rodencrater.com/about/> (opp søkt 26.05.2017).

¹⁵¹ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 84.

Sun and Moon Chamber er et av rommene som er fullført i *Roden Crater Project*. Her benyttes camera obscura-teknikken for å projisere et bilde av henholdsvis månen og solen på



Fig. 3.4 James Turrell, *Sun and Moon Chamber*,
Foto: Florian Holzherr

en monolitt – også kalt «image stone» - midt i rommet.¹⁵²(**Fig. 3.4**) En kikkhulls-linse befinner seg i adgangstunnelen mellom to underjordiske ramper som leder opp til kammeret. Via øst-portalen kommer lyset inn, og det samles opp i adgangstunnelens linse før det projiseres på vestsiden av steinen i kammeret. Månens projeksjon er mest fokusert hvert 18,61 år når den står i sin sørligste deklinasjon og bildet av månen projiseres midt i tunnelen.¹⁵³ Projeksjonen av solnedgangen opptrer midt på steinen to ganger i året: ved vinter- og sommersolverv. Samtlige andre rom i *Roden Crater* er orientert etter diverse sol- og månefenomener, hvorav soloppgang, solnedgang og forskjellige månefaser opptrer for publikum på ulike vis.

Månen og solen er, vel og merke, himmellegmer som befinner seg såpass nære at de påvirker naturens rytme og de genrelle levevilkårene på jorden. Men Turrell vil også utforske lyset fra fjerne stjerner og galakser som kan observeres på jorden flere millioner år etter at det ble sendt ut. Gernot Böhme omtaler lyset som kommer fra fjerne himmellegmer som «lights in space», bokstavelig talt lys i rommet.¹⁵⁴ Lyset fra disse stjernene og planetene oppfattes som lyspunkter på himmelen. Det kan ikke benyttes til å bedømme avstander eller dybde ettersom de befinner seg så langt borte, men som lyspunkt kan de likevel bidra til navigering. Fjerne stjerner og planeter regnes altså ikke som direkte lyskilder, skriver Böhme, selv om lyset opptar himmelen i større grad ved tåkeforhold. Turrell hevder derimot at det er mulig å trekke lyset fra universets fjerne himmellegemer ned til jorden, og lysets fysiske nærvær kan erfares gjennom hele kroppen når det bringes inn i rommene til *Roden Crater*.

¹⁵² Roden Crater Project, «Celestial Events», <http://rodencrater.com/celestial-events/> (oppsøkt 21.11.2016).

¹⁵³ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 85.

¹⁵⁴ Böhme, «Light and Space», 69.

3.4 Lysinstallasjon eller «spectacel»?

Flere kritikere har med varierende hensikt beskrevet lyskunstens effekter. Pamela M. Lee trekker frem ulike omtaler av *The weather project* hvorav James Meyer, som har minimalismen som spesialfelt, får en særskilt rolle i sin kritikk av verket.¹⁵⁵ Eliassons installasjon blir riktignok betegnet som teatralisk og spektakulær av samtlige kritikere, men hos Meyer brukes adjektivene i en negativ forstand.¹⁵⁶ Lee understreker imidlertid at Meyer unnlater å beskrive hva «spectacel» innebærer. Han tar ikke høyde for hvordan begrepet brukes i nyere kunstkritikk. Meyers kritikk setter Eliassons verk i en minimalistisk kunstteoretisk diskurs, hvor innvendingene oppstår på basis av en sammenlikning med minimalistisk skulptur. Det er særlig installasjonens skala som er problematisk.

3.4.1 Skala vs. lys

Ved å feste speil i det høye taket og konstruere en monumental sol, krymper Olafur Eliasson betrakterne i rommet, skriver Meyer. Han beskriver sin opplevelse av *The weather project* på følgende måte: «I look up: Where am I? I am a speck in a distant, cavernous space, surrounded by the minuscule reflections of the many visitors who surround me. I am a remote, disembodied image; I am small.»¹⁵⁷ I «No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture» forklarer Meyer at det er problematisk å bruke en slik skala siden det har en negativ innvirkning på publikums nærvær i verket.

Weather project følger en trend hvor svære installasjoner lages for å fylle opp gallerirom, hevder Meyer. Det er hensiktsmessig å benytte en slik strategi for å vekke oppsikt og, ikke minst, trekke publikum til museene. Men om trenden betraktes i sammenheng med den antropomorfe målestokken til minimalistisk skulptur, blir den feilslått. Meyer trekker frem at minimalistene nemlig forholdt seg til den menneskelige kroppsskala da de laget skulpturer. Dette var blant annet en reaksjon mot modernistisk kunst som ikke la like mye

¹⁵⁵ Lee, «Your Light and Space», 36.

¹⁵⁶ Ibid., 45.

¹⁵⁷ James Meyer, «No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture», *Artforum International*, (sommer 2004), <https://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960> (oppsøkt 14.02.2017).

vekt på fenomenologien i det fysiske møtet mellom betrakter og verk. Eliassons verker har ellers blitt konstruert i mer kropps-nære målestokker, påpeker Meyer, men i *Weather project* blir betrakterne minimert, og samtidig separert fra kroppene sine når de observerer seg selv i takspeilene. Han hevder at den overveldende skalaen gjør det vanskeligere for betraktere å beholde en kritisk holdning og unngå å bli en del av «the spectacle».¹⁵⁸

«[...]Eliasson's *Weather project*, point to an instrumentalization of the phenomenological tendency itself, within a scenario of unrelenting global museological competition».¹⁵⁹ Verkets sosiale mottakelse overgår de perseptuelle kvalitetene, og når kunst trekker til seg massene, skriver Meyer, blir museet et møtested som folk oppsøker for «å se andre og bli sett».

Mens publikum og andre kritikere priser Eliassons installasjon på grunn av dets appellerende effekt som værphenomen, klarer Meyer å utøve skepsis mot kunstverket ved å analysere det i forhold til en annen kunstteoretisk diskurs. Han viser at det ligger et potensiale i å dra inn nye perspektiver for å gjennomføre fenomenologiske analyser med et mer kritisk blikk. Dette kan være fordelaktig i tilfeller hvor verket oppnår en popularitet som potensielt overskygger andre aspekter ved kunsten.

3.4.2 *Naturlig lys som referanse*

Mye av appellen til Olafur Eliassons kunst ligger i måten den bærer klare referanse til naturlige fenomener som solly. Som neste kapittel viser, fungerer solen i seg selv som en referanse til konseptet om tid ettersom de fleste mennesker har en biologisk klokke som følger vekslingen mellom lys og mørke. Men opplevelsen av tid er også subjektiv, hvorav betrakterens indre temporalitet forandrer seg i henhold til sted og situasjon. Oppfatningen av tid i et gallerirom skiller seg for eksempel fra tiden som oppfattes utenfor rommet. Dette er også en del av det som gjør opplevelsen av kunst i en kunstinstitusjon annerledes fra det å betrakte utsmykninger i offentlige rom.

Til tross for at det ligger en naturalisme i «sollyset» til Eliassons verker, betegnes de ofte som kunstige og iscenesatt. Lysdesigneren, Yaron Abulafia, påpeker at lyset i *The weather project* ikke gav fra seg noen varme, samtidig som det skapte en forventning om

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

varme hos publikum på grunn av sol-referansen.¹⁶⁰ En av strategien til Eliasson går ut på å «denaturalisere» miljøene, skriver Mieke Bal. I *Notion motion* (2005) fylles et gallerirom med vann, og *Moss wall* (1994) er en vertikal vegg som består av ekte mose «Yet, in spite of the presence of actual water, nothing is real. The rivalry does not concern the sun and the sea; all of this is artificial, theatrical», skriver hun.¹⁶¹ Ved å ta inn naturlige elementene og stille dem opp i et gallerirom, blir de kunstiggjort.

Lyset som ble brukt i *Notion Motion* var samtidig et elektrisk lys som opptrådte med den samme flyktigheten som naturlig lys; det elementet som er vanskeligst å mestre i naturen, skriver Bal.¹⁶² Kunstnere må ofte bruke «ekstremt kunstig» lys for å muliggjøre de rommene de vil lage, påpeker hun.¹⁶³ Denne strategien blir blant annet benyttet til det fulle i Turrells lysrom. Ved å tidvis tillate lyset å være flyktig, går Eliasson imidlertid imot tendensen til å bruke kunstig lys som et dominerende verktøy. «It is a decision to unfix what artificial light can fix, and instead to accept differences in light[...]», skriver Bal.¹⁶⁴ Som de følgende kapitlene viser, skaper også kunsten på Nydalen- og Sinsen T distinkte romfølelser gjennom bruken av to ulike former for lys.

¹⁶⁰ Abulafia, *The Art of Light on Stage*, 61.

¹⁶¹ Bal, «Light Politics», 158.

¹⁶² *Ibid.*, 168.

¹⁶³ *Ibid.*, 167.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 168.

4 Naturlig lys

I vestlig filosofi og kunstteori blir naturlig lys ofte beskrevet i relasjon til solen og dens symbolske rolle. Selv i tekster som eksplisitt omtaler lysets fenomenologi, blir det kun gitt en overfladisk redegjørelse for de ulike egenskapene til naturlig lys. Et unntak er Juhani Pallasmaa som beskriver kvalitetene til lystyper som dagslys og skumring. Han gjør rede for lys og skygge-forholdets innvirkning på menneskers mentale tilstand, noe som også kan være relevant i forbindelse med lyssettinger i offentlige rom. En annen som nevner noen naturlige lyskvaliteter er Gernot Böhme. Han beskriver dagslys og lyset på nattehimmelen, men i den generelle analysen av lysets fenomenologi, vektlegger Böhme forholdet mellom *kunstig* lys og romforståelse. Til forskjell fra Böhme, argumenterer Pallasmaa for at uterommets sykliske lys spiller en viktig rolle for opplevelsen av arkitektur og byrom.

Ettersom naturlig lys har spesifikke effekter og kvaliteter som blir oversett i mange tekster om lys, er det aktuelt å beskrive disse egenskapene mer utfyllende i dette kapittelet. I min analyse av Sinsen T vil jeg fokusere på hvordan kunstneren har brukt utelyset for å skape atmosfære og velvære i et offentlig miljø. Dette gransker jeg gjennom min egen erfaring av stasjonsrommet, samt ved hjelp av noen av Böhme og Pallasmaas begreper. Jeg trekker også frem andre verk hvor kunstnerne har benyttet naturlig lys. Eksempelvis Maria Nordman som er kjent for å utforske menneskers forhold til naturen i samtlige av verkene sine, og Robert Irwin som gransker vinduets funksjon.

4.1 Sollysets rytme

I mesteparten av litteraturen innenfor vestlig filosofi, helt tilbake til den greske antikken, har solen hovedsakelig som en metafor for metafysiske eller menneskelige tilstander. Ulike kulturer og religiøse grupper har i tillegg personifisert, mystifisert og tilbedt solen på bakgrunn av det de betrakter som dens livsgivende kraft. Oldtidens byggherrer brukte solens plassering som utgangspunkt for plassering av templer, og til alle tider har mennesket forsøkt å fange opp sollyset i diverse medier.

I samtiden har forøvrig lyset blitt et kunstnerisk materiale og et medium, noe som lyskunstens ulike former viser. Enkelte kunstnere anvender elektrisk lys, mens andre kunstnere skaper effekter gjennom bruken av den autonome lyskilden, solen. Det er spesielt i

bruken av sistnevnte lyskilde at kunstverkene beskrives som dynamiske og skiftende i uttrykk. Sollyset kan danne unike lyskvaliteter og atmosfærer, og har i tillegg en sterk tilknytning til tid. Dette kan spores tilbake til benyttelsen av solur, og det reflekteres i arkitekturen og lysinstallasjoner hvor lysets varierende intensitet gir skiftende uttrykk og form. Virkningen av det naturlige lyset gjør også at betrakteren inviteres til å erfare temporalitet. Sinsen T-banestasjons permanente utsmykning er særlig et eksempel på et verk hvor utelyset gir forskjellige effekter ved ulike tider på dagen og på året.

4.1.1 *Speilinger*

T-banestasjonen på Sinsen ligger på bakkeplan og har en åpen plattform med tretak. I tillegg er stasjonen utstyrt med et trappehus som leder ned fra Trondheimsveien og en undergang som fører under togsporene til Hans Nielsen Hauges gate og Torshovdalen. Det industrialiserte preget i bruken av betong brytes blant annet gjennom stasjonens utsmykning, *Speilinger* (2006), hvor glass, folie og inndragningen av utelyset bidrar til å skape en lettere atmosfære.¹⁶⁵

Arkitektfirmaet Jensen og Skodvin tegnet stasjonsbygget, og i 2006 stod stasjonen ferdig med grafisk kunst laget av Viel Bjerkeset Andersen.¹⁶⁶ Selve utsmykningen er ikke integrert i bygningen, men fremtrer som luftig og selvstendig. Samtidig setter den sitt preg på arkitekturen gjennom fargereflekterende sirkler som er trykket på glassplatene flere steder på stasjonen. De preger vindusfasadene til trappehuset (**Fig. 4.1**), to glassrekker som danner en triangulær rad mellom sporene i retning Storo (**Fig. 4.2**) og taket over undergangen (**Fig. 4.3**). Sirklene består av to typer transparent folie, også kalt dikroisk film.¹⁶⁷ De reflekterer farger avhengig av formen og styrken på lysstrålene som treffer filmen, og fargede lysavtrykk «speiles» på betongen. Stasjonens generelle lampebelysning og T-banens strølys er andre lyskilder som skaper refleksjoner i utsmykningen, men det er lyset fra solen som gir de sterkeste effektene.

¹⁶⁵ Viel B. Andersen, «Biografi», 2016, http://viel.no/wp-content/uploads/2016/06/CV-VIEL_2016.pdf, 3.

¹⁶⁶ Sporveien, «Kunst på T-banen», https://www.sporveien.com/Content/2484911/2014575_StasjonerKunst_LR_komplett.pdf, 22.

¹⁶⁷ Viel B. Andersen, «Speilinger», http://viel.no/portfolio_page/speilinger/ (opp søkt 03.11.2016).



Fig. 4.1 Sinsen T,
*trapphusets fasade mot
perrongen*
Privat foto: tatt 09.12.15
Sirklene er dekorative
innskudd på glasset



Fig. 4.2 Sinsen T,
*glassraden mellom
sporene*
Privat foto: tatt
03.02.16.
Avbildet i fart [deler av
grafitti i venstre
billedkant]



Fig. 4.3 Sinsen T,
nærbilde av
undergangen
Privat foto: tatt
16.06.16
Lysavtrykkene i sin
klareste form

Speilinger har tre forskjellige uttrykk. For en betrakter som ikke beveger seg, fremstår folien som et dekorativt element på vindusglasset. Hvis betrakteren er i bevegelse, glimter folien til siden lysrefleksjonen skifter i forhold til betrakterens plassering. Ved forbikjøring i T-banevognen blir lysglimtene spesielt effektfulle på glassrekken mellom sporene. På grunn av togets hastighet dras sirklene utover slik at de utarter seg som en fargekomposisjon på glasset. Det som gir stasjonen et særlig dynamisk uttrykk, er forøvrig lysavtrykkene som projiserer på betongen når utelyset brytes i folien. Denne effekten skifter i sammenheng med lysets intensitet og solens plassering på himmelen.

Flere besøk ved Sinsen T viser utsmykningens variasjoner gjennom dager, uker og år. Ved et besøk februar 2016 skinte sollyset direkte på glasset til trappehuset. Lysets ble brutt i folien slik at det dannet en klar komposisjon som ble forvrengt i trappene (**Fig. 4.5**). Været var like fint i desember 2015, men siden solen lå lavere på himmelen var det heller et jevnt dagslys som traff glasset. Lysavtrykket ble projisert høyere opp på veggen og utartet seg som et lett fargespill på betongen (**Fig. 4.6**). I juni 2016 ble lysavtrykket observert i sin klareste form i undergangen. (**Fig. 4.3**) Solen stod høyt på himmelen og strålene skinte direkte på



glasstaket. På betongen oppstod det en detaljert refleksjon av den dikroiske folien, og fargede sirklerydte veggene og gulvet langs hele undergangen. Samtidig blir kun et hint av farge reflektert på veggene ved skydekke, som eksemplifisert i bildet fra 9. desember 2015. (**Fig. 4.4**)

Fig. 4.4 Sinsen T,
undergangen
Privat foto: tatt 09.12.15
Det hvite lyset ved skydekke
projiserer en svak farge på
veggen og får sirklene til å
gløde.

Lysavtrykkenes form og farge skaper ulike stemninger i sammenheng med lysets kvalitet. På solværsdager oppstår en energisk romfølelse i kombinasjonen av fargeavtrykk, klart lys og refleksjonen til den blå himmelen i

glasset. Atmosfæren på stasjonen blir luftig og åpen og har en oppløftende psykosomatisk virkning. Et industrialisert, kaldt preg dominerer

imidlertid som stasjonens atmosfære på overskyede dager. Da gjør den gjennomgående gråfargen at stasjonsbygget går i ett med himmelen, og sirklene reduseres til et todimensjonalt og dekorativt element med en svak glød. Stasjonsrommet fremstår som tungt og kan oppleves som energitappende.

Fig. 4.5 Sinsen T,
*trappeoppgang til
hovedveien*
Privat foto: tatt 03.02.16,
kl. 13.08.
Grafikken på glasset t.v.
kaster et intenst lysavtrykk
på trappen t.h. grunnet
direkte sollys.

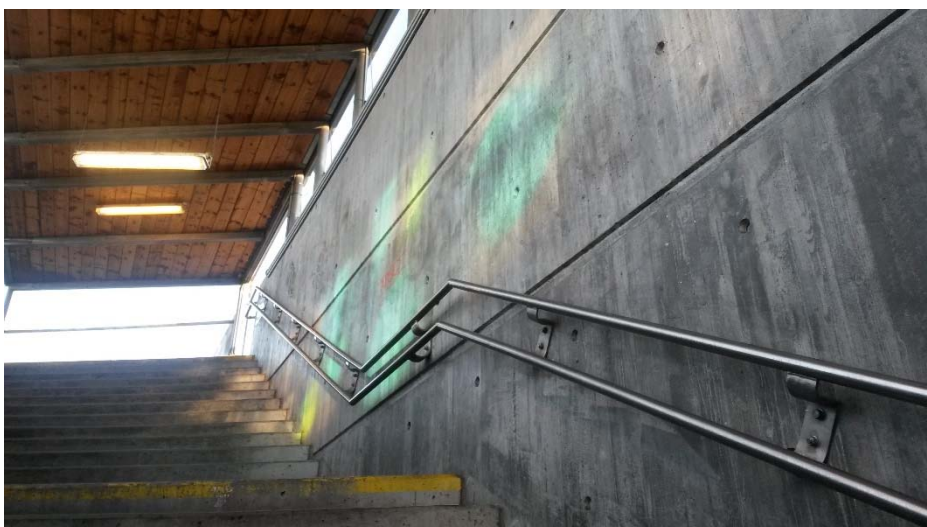
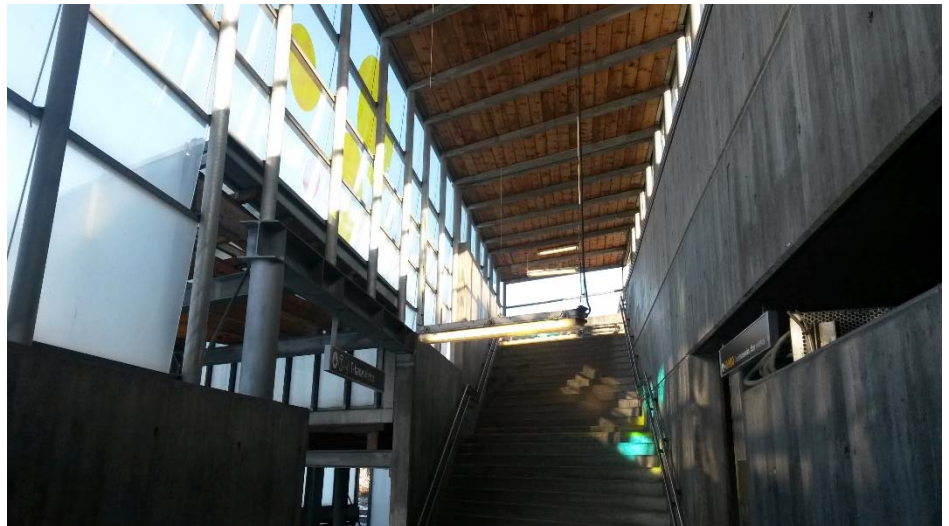


Fig. 4.6 Sinsen T, *nærbilde av
trappeoppgangen*
Privat foto: tatt 09.12.2015, kl. 13.13.
Klart vær, men uten direkte sollys blir
refleksjonen dusere. Klokkeslettet er
likt som **Fig. 4.5**, men folien projiseres
på et annet punkt.

4.1.2 Sykliske lysforandringer

Lyset som kommer fra solen har en syklisk, målbar rytme som følger jordens rotasjon. Samtidig erfares sollyset som veldig variert i løpet av de ulike tidene på dagen. Ettersom

været kan skifte mange ganger i løpet at et tidsrom på kun en time, blir uforutsigbarhet et fremtredende element blant utelysets egenskaper. Juhani Pallasmaa skriver om kvaliteten i det kontinuerlige spillet mellom lys og skygge. Han legger vekt på måten disse vekslende lys- og skyggekkvalitetene trekker inn øyet og kroppen. Som tidligere beskrevet, skjelner han mellom det skarpe, fokuserte synet og det perifere synet som er mer tilbaketrukket og utydelig.¹⁶⁸ I dagslys, eller sterkt lys generelt, bruker mennesker det skarpe syn, mens lystyper som skumring oppleves med det mer taktilt orienterte perifere syn.

Gernot Böhme omtaler også dagslysets kvalitet, og skriver at det skaper «unlimited light-cleared space».¹⁶⁹ Det sterke lyset brer seg ut og blottlegger alle omgivelser tilsynelatende fritt. Dette er en kategori som er relevant å trekke frem i tilknytning til Sinsen T siden det er en utestasjon, hvorav arkitektoniske elementer som tak og stasjonsbygg skjerner pendlere fra det ubegrensede lyset. Skygger og mørke definerer samtidig det naturlige lysets romlige karakter, skriver Böhme: «it [natural light] [...] must unfold each morning and fold together, and disappears at night.»¹⁷⁰ I den kortfattede omtalen av naturlig lys skriver han altså ingenting om temporalitet, selv om dette lyset opptrer i en repetitiv syklus som nettopp kan betegnes som tid. Det at Böhme kun beskriver lysets romlige kvaliteter her, kan ses i sammenheng med at han primært analyserer bruken av elektrisk lys. Men i samspill med skyggen fremtrer utelyset på mange ulike vis innenfor et tidsrom på 24 timer, så det er tydelig at en av de spesifikke egenskapene til naturlig lys er at det innebærer en oppfatning av tid.

4.1.3 Skygge og lys i offentlig rom

Det er blant annet i tilknytning til det sterke lysets dominans at Juhani Pallasmaa trekker frem hvordan synssansen har den viktigste plassen i den vestlige verden.¹⁷¹ Han fremhever skyggens betydning for opplevelsen av arkitektur og rom, ettersom bruken av ensartet og sterkt lys er mest utbredt i offentlige rom og gater.¹⁷² Slikt lys er blant annet hensiktsmessig å bruke i overvåkningssamfunn.¹⁷³ Her vil det bidra til at det fokuserte øyet får fastholde en distansert kontroll over byrommet, hvilket hjelper til med å holde borgerne under konstant

¹⁶⁸ Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne*, 74.

¹⁶⁹ Böhme, «Light and Space», 67.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne*, 35.

¹⁷² Ibid., 74.

¹⁷³ Ibid., 78.

oppsyn. Når visuell kontroll har den viktigste plassen i byplanleggingen, vises det lite hensyn til kropp og individualitet, skriver Pallasmaa.¹⁷⁴ Han argumenterer for at offentlige rom bør ha en mer dempet og sporadisk fordelt belysning. Lyset har en forbindelse til mørket, og balansen mellom disse polene kan påvirke den psykiske helsen. Å variere lysbruken med skygger gir mulighet for mental tilbaketrekning og privathet, hevder Pallasmaa, to viktige elementer for menneskers kreative evner.

Sinsen T er eksempel på et offentlig rom hvor lyset nettopp tillates å opptre mer vekslende i forhold til mørket. Det er riktignok en generell lampebelysning på stasjonen som gir oversikt over rommet når solen har forsvunnet. Denne formen for lys, som også er mest vanlig i offentlige rom, pleier å



Fig. 4.7 Sinsen T, *undergangen på kveldstid*
Privat foto: tatt 15.05.2017

forholde seg til Böhmes 'light-cleared

space'-kategori. Men lampebelysningen er ganske dempet og gul på Sinsen T, og noen områder er mer mørklagt enn andre. (Fig. 4.7) Dette er muligens en konsekvens av at det kan være vanskelig å få en helt jevn belysning i et uterom uten å bruke intenst og kaldt lys. Til tross for at Sinsen Ts lampebelysningen er varm, skaper den en dunkelhet gjennom måten det fremhever betongens materialitet, og de mørke områdene forsterker denne romfølelsen.

4.2 Vinduets tapte funksjon?

Samspillet mellom lys og glass er ofte kilden til variasjoner av virkninger og uttrykk. Glassets hovedfunksjon i arkitekturen har lenge vært å slippe inn lyset samtidig som det verner innerommet mot utsidens elementer. Juhani Pallasmaa argumenterer samtidig for at vinduet har stor relevans for erfaringen av arkitektur, hvorav en overdreven og konstant elektrisk belysning har nedgradert denne funksjonen.

Vekslingen mellom lys og mørke har en biologisk innvirkning på mennesker, og

¹⁷⁴ Ibid., 49-50.

Pallasmaa beskriver hvordan ulike lys-forhold påvirker persepsjonen. En svak skygge- og lysvirkning tilslører det skarpe syn og drar inn kroppen, hevder han. Mens dagslyset er kilde til årvåkenhet, er skyggen viktig for en annen type nærvær i rom. Ved å la skyggen utfolde seg, blir rommets dybder og avstander vanskeligere å bedømme og dette gir plass til «den taktile fantasi».¹⁷⁵ Pallasmaa fremhever det perifere syn fordi det skaper intimitet, samler tankene og fungerer som en kilde til kreativitet, mens «stærkt og ensartet lys lammer fantasien», hevder han.¹⁷⁶ Vinduet hadde tidligere en funksjon som mekler mellom to verdener, «mellem lukket og åbent, inde og ude, privat og offentlig, skygge og lys».¹⁷⁷ Men lys har etterhvert blitt et «rent kvantitativt» element, skriver Pallasmaa.¹⁷⁸ Vinduets ontologi har således skiftet fra sin funksjon som mekler til å bli kun et fravær av vegg.¹⁷⁹

Gernot Böhme skriver at utelys spilte en spesielt viktig rolle for arkitekturen da glass- og stål-produksjonen var i utvikling, og hans omtale av vinduet begrenser seg til dette momentet.¹⁸⁰ Samtidig hevder han at lysteknologiens frembrudd diversifiserte forholdet mellom lys og rom. Mange ulike lystyper utviklet seg etter dette, og de mangfoldige formene for elektrisk lys gjør det nå mulig å holde omgivelsene konstant opplyst både inne og ute.

Men det er klart at vinduet fortsatt spiller en konkret rolle for hvordan lys opptrer i arkitekturen. Bruken av vinduer på Sinsen T både regulerer det naturlige lyset, og skaper samtidig stasjonens estetisk uttrykk. Et vekslende spill mellom lys og skygge utfolder seg i stasjonsarkitekturen, og lyset brytes i folien på vinduet slik at betongen dekorerer med farger. I forbindelse med dette er det relevant å dra inn lyskunstneren, Robert Irwin, som utforsker vinduets funksjoner, utover den estetiske, i flere verker. Verk som *Window Room* (1973) bidrar til å sette i gang refleksjoner om vinduets rolle som mekler mellom innerom og uterom.

4.2.1 Vinduet og lyset – innside og utside

Et av vinduets hovedoppgaver er å regulere mengden utelys som slipper inn i et rom, men på grunn av elektrisk belysning legges det, ifølge Pallasmaa, mindre vekt på det naturlige lysets

¹⁷⁵ Ibid., 74.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., 75.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 75-76.

¹⁸⁰ Böhme, «Light and Space», 63.

innvirkning på måten rommet fremtrer. Robert Irwins *Window Room* fra 1973 er en permanent del av kunstsamlingen til hertug Giuseppe Panza de Biumo i Varese.¹⁸¹ Verket virker tilsynelatende enkelt ettersom det består av et rom med en åpning i den ene veggen (**Fig. 4.8**). Åpningen er dessuten rektangulær og vender ut mot det italienske landskapet – som et vindu. Irwin fikk ideen under en omvisning av hertug Panzas kunstsamling.



Fig. 4.8 Robert Irwin, *Portal Room* og *Window Room*, 1973, Villa Panza, Varese, Italia Foto: Rowley Gallery

Han syntes rommene fremstod som klaustrofobiske og lukkede, hvilket inspirert ham til å bryte dem opp. Irwin laget to verk som skulle åpne de hvelv-liknende rommene: *Window Room* og *Portal Room*.

Som et ledd mellom innerrommet og hagen til Villa Panza, kan *Window Room* imidlertid gi ulike perseptuelle inntrykk. Jan Butterfield tolker verket som en innramming av utsiden gjennom et tvunget perspektiv.¹⁸² Hun beskriver assosiasjonene hun får til italienske malerier fra barokken. I samtale med Olafur Eliasson, kommenterer også Irwin forholdet mellom vinduet og rammen i omtalen av verket *1° 2° 3° 4°* fra 1997.¹⁸³ Rammen blir, i kunstsammenheng, forbundet med representasjon i sin gamle kontekst. «[...] add the sounds and the air and so forth and it becomes, on a visceral level, more real», påpeker Irwin.¹⁸⁴ Meningsstrukturen til representasjon blir forskjøvet når det befinner seg noe «ekte» innenfor rammen i stedet for kun en representasjon, påpeker han.

«Vinduet» i *Window Room* har ikke glass; det finnes altså ingen barriere mellom rommet og utsiden. Dermed oppstår det en multisensorisk virkning ettersom sanseintrykkene fra hagen oppfattes av betrakteren som oppholder seg i rommet. Åpningen fungerer ikke altså kun som en innramming av utsiden, men uteelementene dras inn gjennom betrakterens direkte sansning. Slik setter Irwin vinduets rolle som mekler mellom innside og utside på spissen. Verket tilføyer dessuten det spesifikke lyset i Varese til Panzas omfattende samling av lyskunst.

¹⁸¹ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 36.

¹⁸² Ibid., 38.

¹⁸³ Eliasson og Irwin, «Take your Time», 57.

¹⁸⁴ Ibid.

4.3 Lyset i en 24-timers syklus

Juhani Pallasmaa skriver at det vekslende spillet mellom skygge og lys med fordel kan brukes til å skape stemninger i rom, og dette innebærer å gi mer plass til det naturlige lyset. Et av Maria Nordmans verker fokuserer nettopp på hvordan det naturlige lys- og skygge forholdet utfolder seg i arkitekturen gjennom dagen. Jan Butterfield beskriver hvordan den skiftende lysintensiteten i verket fremkaller ulike stemninger. Hun viser også til lyset påvirkningskraft i måten det endrer romoppfatning og atmosfære.

One Day Only, Dawn to Dusk (1979) av Nordman tar form gjennom en spesifikk dags forløp fra morgengry til skumring.¹⁸⁵ Datoen for visningen av verket ble 21. juni fordi det var den lengste dagen i sommerhalvåret, nemlig sommersonnsving. Sollyset varte fra ca. klokken fem om morgenen til ni på kvelden, hvorav verket la vekt på lysforandringene i løpet av dagen. Nordman brukte Universitetet i Berkeleys daværende kunstmuseum som lokale: en



sementkonstruksjon med utsprede takvinduer som slapp inn utelyset. I det forberedende arbeid dekket hun lokalets glassdører med

Fig. 4.9
Maria Nordman, *One Day Only, Dawn to Dusk*, blandet media, 1979
Installasjonsoversikt, tidl. Berkeley kunstmuseum, Berkeley, CA

transparente filtre i fargene rød, grønn og blå, og gulvet ble belagt med hvit, opak vinyl. (Fig. 4.9) Klokken halv fem om morgenen, en halvtime før solen stod opp, ble betrakterne sluppet inn i lokalet, og de kunne oppholde seg i rommet til halv ti, en halvtime etter at solen gikk ned. På denne måten fikk de også oppleve periodene med mørke. Alt annet lys i lokalet var

¹⁸⁵ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 107.

nemlig avslått i hele verkets varighet.

Butterfield beskriver soloppgangen som et gradvis skiftende lys i styrke og farge fra en blek, udefinert lysglød til et klart og rent lys.¹⁸⁶ Rundt klokken tolv var lysets intensitet på sitt sterkeste og gallerirommet ble forvandlet: «[...]a gleaming intensity turned the hard cement structure into a sanctuary.»¹⁸⁷ Solstrålene og refleksjonen fra dørenes fargede filtre ble ikke erfart som distinkte fenomener, men fylte hele rommet med farge. Butterfield refererer til glassvinduene i gotiske katedraler og tolker en mystisk symbolikk inn i verket. Nordmans egen uttalelse om verket tar for seg en fascinasjon for lysets kvalitet under sommersolverv.¹⁸⁸ Tiden som en syklus utforskes gjennom det naturlige lysets skiftende former «Time as a twenty-four-hour segment is a perfect increment – a cycle that only repeats itself», sier hun.¹⁸⁹ Kunsthistoriker, James Merle Thomas, omtaler også verket i *Artforum*.¹⁹⁰ Han trekker frem at Nordman lot dørene stå ulåst hele dagen.¹⁹¹ Siden lokalet var åpent for tilfeldige tilskuere, påpeker Thomas at verket kan kategoriseres som semi-offentlig. Mellommenneskelige møter blir også en viktig del av verksopplevelsen, skriver han, i stedet for at hver betrakter får en isolert estetisk erfaring. Den kollektive opplevelsen har, som det tidligere trekkes frem i forbindelse med Eliassons lysinstallasjoner, en innvirkning på erfaringen av kunst såvel som atmosfæren.

4.3.1 Skiftende atmosfærer

Det er nærliggende å trekke inn atmosfære-begrepet i sammenheng med Butterfields beskrivelser. Böhme hevder at atmosfære oppstår i møtet mellom betrakter, rom og objekt. Som nevnt i kapittel 2, produseres altså atmosfære ved hjelp av ulike generatorer. Atmosfæren vil forandre seg i tilknytning til at én av disse komponentene endres. Dette er en erfaring som Butterfield viser til når hun beskriver måten lyset påvirker hennes oppfatning av rommet: den grå sement-strukturen antar plutselig et helt annet uttrykk og dette forandrer stemningen i rommet. Lys kategoriseres også som en ikke-konkret generator hos Böhme, og i Nordmans verk kan det naturlige lyset betegnes som hovedgeneratoren av atmosfære. Få

¹⁸⁶ Ibid., 108.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid., 109.

¹⁸⁹ Ibid., 108.

¹⁹⁰ James T. Merle, «Anyone and Everyone», *Artforum*, , vol. 50, nr. 2, (oktober 2011): 268-269, <https://www.artforum.com/inprint/issue=201108&id=29047> (oppsøkt 21.11. 2016).

¹⁹¹ Ibid., 269.

andre objekter finnes i rommet, samtidig som lysets skiftning forsterkes ved hjelp av lysfiltre og belegg på gulvet. Kunstnerens materialbruk bidrar i tillegg til at det oppstår assosiasjoner til konsepter og ting utenfor rommet, såkalte sosiale karakteristika/generatorer. Disse fører til at Butterfield erindrer en sakral eller historisk stemning som hun altså forbinder med gotiske katedraler.

Pallasmaas kritikk av sterkt lys i byrom peker mot et savn av atmosfærisk betoning i offentlige rom. Han argumenterer for at en bedre balanse i forholdet mellom lys og mørke krever at skyggen får utfolde seg mer; litt på samme måte som dette forholdet utarter seg i naturen. Nordmans verk er relevant i denne sammenhengen fordi det fremhever aspekter ved utelysets naturlige dagssyklus. *One Day Only* viser hvordan lys- og skyggevirkinger kan gi et rom ulike atmosfæriske betoning, gjerne ved hjelp av enkle estetiske grep. Men kan liknende opplevelser skapes i offentlige byrom? Viel Bjerkeset Andersen har brukt noen av de samme materialene i utsmykningen på Sinsen T som Maria Nordmann i *One Day Only*. Det er interessant å sammenlikne effekten av lyskunst i et åpent offentlig rom kontra innerrommet til et kunstlokale.

4.3.2 Naturlig lys og temporalitet i offentlig rom

Naturlige lys- og skyggevirkinger forsterkes i *One Day Only*, mens på Sinsen T brukes filter og glass for å fremheve lysets egen kvalitet og styrke. Siden stasjonsrommet er åpent og lyset blir jevnere fordelt enn i et innerom, er også lyseffekten til *Speilinger* mer konsentrerte og enkle. I Maria Nordmans verk fylles derimot hele rommet av lysets skiftende intensitet. Bruken av naturlig lys genererer distinkte og ulike atmosfærer i disse verkene selv om kunstnerne benytter samme type materialer og lys. Det at kunstverkene opptrer i ulike kontekster hvor deres funksjon og betrakterenes temporalitet er forskjellig, har også mye å si.

Andersens *Speilinger* er en *permanent* utsmykning i et offentlig rom, mens *One Day Only* foregikk i et kunstlokale i et tidsrom på kun en dag. Sistnevnte verk hadde altså både begrenset tid og sted, i tillegg til at de fleste betrakterne aktivt hadde oppsøkt verket. Subjekter som ferdes gjennom stasjons- eller byrommet erfarer ikke omgivelsene på samme måte som kunstinteresserte betraktere i et galleri. I forbindelse med omtalen av *Your rainbow panorama*, sier Eliasson at det i offentlige rom er vanlig å sanse gjennom fysisk aktivitet. Ofte følger øyet betrakterens bevegelse. Mens betraktere som oppsøker kunst har tid til å dvele ved

opplevelsen, får pendlerne i offentlige rom mer umiddelbare inntrykk av kunsten. Verk som *One Day Only* skaper et spesielt nærvær gjennom sine intense atmosfærer, og gir betrakteren en individuell oppfatning av tid i rommet. Til forskjell, opptrer offentlige utsmykninger som *Speilinger* for et publikum som i stor grad påvirkes av det eksterne tidspresset som inngår i byrommets rytme. Pendlere besøker også gjerne samme stasjon hver dag. Ettersom disse betrakterne altså har mindre tid til å oppfatte kunsten og ser det samme verket gjentatte ganger, er det passende at Andersens verk har et umiddelbart og dynamisk uttrykk.

4.3.3 *Det naturlige lysets spesifisitet*

De forutgående eksemplene viser at de forskjellige måtene å anvende naturlig lys på potensielt kan skape unike kvaliteter i kunst. *Speilinger* får et dynamisk uttrykk over lengere tid og gjerne ved gjentatte besøk, da effektene fremhever dagene og årstidenes forløp for pendlerne på Sinsen T. Til sammenlikning oppstod endrende atmosfæriske betoningene i *One Day Only, Dawn to Dusk* som strakk ut dagens forløp for betrakterne. Irwin, på sin side, viser at vinduet fortsatt fungerer som mekler for utelyset og at det dessuten har relevans utover at det er et estetisk medium. Disse ulike lyskunstnerne har gjort et spesifikt valg i å bruke lyset fra naturen.

Til tross for at kunstig lys nå opptar de fleste oppholdsrom, er det viktig å ikke overse det naturlige lysets innvirkning på romfølelse og -oppfatning. Dagslyset som skinner inn gjennom vinduet kan i mange tilfeller til og med dominere over et roms generelle elektriske belysning. En av motivasjonene bak Böhmes argumentasjon for å granske bruken av kunstig lys, er samtidig at mennesker har direkte kontroll over dette lyset. I tillegg til å skape stemninger, kan elektrisk lys styrke eller svekke trygghetsfølelse i offentlige rom, og små nyanser kan få store konsekvenser for hvordan romfølelsen blir. Dette ser jeg nærmere på i følgende kapittel.

5 Elektrisk lys

Når Gernot Böhme skriver om et behov for større bevissthet rundt bruken av lys, sikter han altså først og fremst til elektrisk lys. Hovedutfordring med lysbruk i offentlige rom ligger imidlertid i å balansere estetikk og sikkerhet. Böhmes to kategorier: 'light-cleared space' og 'illumination' kan havne i konflikt i denne sammenheng. Førstnevnte anvendes for å skape oversikt i rom, mens sistnevnte er en stemningssettende lystype. Ifølge Juhani Pallasmaa må lyset balanseres med skygge for å skape stemninger. På én side foreligger det dermed en risiko for at svakt lys vil gjøre det vanskeligere å orientere seg i offentlige rom, på en annen side kan sterkt elektrisk lys fungere som et element som dominerer rommet og manipulerer sansene. Dette peker Mieke Bal mot i «Light Politics» når hun skriver om kunstnere som bruker kunstig lys som et verktøy for makt. Hvordan kan elektrisk lys altså benyttes i offentlige rom for å skape velvære, samtidig som dette ikke går på kompromiss med årvåkenheten og sikkerheten til de som oppholder seg i rommet?

Følgende analyse er basert på den originale utsmykningen til Nydalen T, *Tunnel of Light* (2003). Jeg vil også undersøke den generelle lysbruken i stasjonsrommet. Dette med en hensikt om å avdekke lysinstallasjonens atmosfæriske effekter og romfølelse som ellers preger stasjonen, samt hvorvidt disse faktorene skaper en følelse av velvære. Bruken av reklameskjermer er dessuten nødvendig å trekke frem da disse også er en kilde til lys som påvirker opplevelsen av stasjonsrommet. Lysbruk og utsmykninger i offentlige rom må ta hensyn til mangfoldet med mennesker som oppholder seg i rommene. Som tidligere nevnt, har Olafur Eliasson uttrykket et engasjement for å skape kunst som er inkluderende, og for flere kritikere eksemplifiserer verk som *Weather project* lyskunstens potensiale til å skape en form for kollektivitet.

5.1 Velvære i offentlige rom

Installasjoner som anvender lys- og andre effekter kan skille seg ut som spektakulære momenter i ellers dagligdagse reiseforløp. Det å ferdes langs en rulletrapp innebærer for eksempel vanligvis ikke å omkranses med lyder eller blinkende lys som kontinuerlig skifter farge. Journalist og forfatter, Bjørn Brøymer, beskriver følelsen av «[...] å gå gjennom en

slags fremtidsvisjon på en moderne teaterscene» i en artikkel om Nydalen T fra 2009.¹⁹² I Oslos utsmykningshistorie har *The Tunnel of Light* vært et unikt innskudd med sitt oppsiktsvekkende lyd- og lysshow. Jeg trekker den frem her fordi den eksemplifiserer bruken av elektrisk lys for å skape et storslått uttrykk. Sjeldent har stasjonskunst tatt såpass stor plass og blitt integrert i arkitekturen på samme måte. Installasjonen ble imidlertid fjernet i 2015 etter hyppige tekniske problemer.

Det er nærliggende å reflektere rundt hvilke fenomenologiske implikasjoner som ligger i bruken av slike installasjoner, spesielt ettersom deres potensiale til å skape behagelig opphold på stasjonen kan gjøre dem til en viktig investering. Ved underjordiske stasjoner er det spesielt avgjørende å være bevisst på hvilken atmosfære som produseres. Dette er en type rom som kan vekke negative følelser som klaustrofobi hos de reisende. Lys og kunst bidrar til å åpne rommene, og kan trekke fokus fra nedtrykkende tanker. Forskningsrapporter fra SINTEF viser for eksempel at estetiske elementer fungerer som avbrekk i det monotone kjøremiljøet som oppleves i lengere veitunneler, noe som kan motvirke trøtthet.¹⁹³ I tillegg kan de forebygge angsten som fremkalles hos enkelte ved opphold i tunnelrom.

5.1.1 Den spektakulære lystunnelen

I 2003 ble Nydalen T-banestasjon ferdigstilt etter planene til arkitekt Kristin Jarmund.¹⁹⁴ Hun var også ansvarlig for ideen til utsmykningen *The Tunnel of Light*. Jarmund utarbeidet en lystunnel over rulletrappen til hovedinngangen: et kvadratisk hvelv i glass med 1800 lysrør installert bak glassplatene. (Fig. 5.1) Per Åge Lyså ved Intravision System AS skapte et integrert system med farget lys. Bjarne Kvinnsland komponerte et lydbilde som bestod av sampling av lyder sammenstilt med tekst av forfatteren Beate Grimrud som hun selv leste opp. Yngve Sandboe var ansvarlig for utviklingen av en software som samkjørte lyd og lys. Den audiovisuelle installasjonen ble aktivert ved bevegelsessensor og tilpasset seg de reisendes bevegelser i rulletrappen.

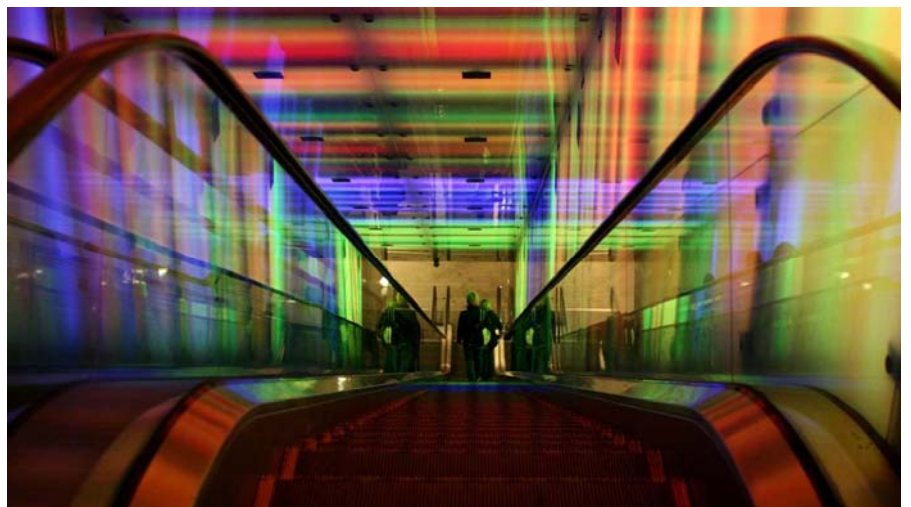
¹⁹² Bjørn Brøymer, «Elegant og lekkert i Nydalen», *Aften*, 150. årgang, nr. 469, (2009), 24.

¹⁹³ Gunnar D. Jenssen, Cato Bjørkli, og Marianne Flø «Vurdering av E39 Rogfast Trygghet, monoton og sikkerhet i krisesituasjoner og ved normal ferdsel», *SINTEF Teknologi og samfunn*, (oktober 2016), <http://www.frogmarka.no/andresider/Bro/Teknisk/Tunnel-sintef.pdf>, 20-28.

¹⁹⁴ Sporveien, «Kunst på T-banen», 20.

Nydalen Ts originale utsmykning var en multisensorisk sensasjon hvor farge, lyd og bevegelse spilte sammen rundt rulletrappen.¹⁹⁵ Gunnar Sørensen skriver at installasjonens hensikt var å sette i fokus opplevelsen av å reise. Man beveger seg på et vis gjennom tid og rom i rulletrappen, hvorav sammenstillingen av lys og lydklipp gir assosiasjoner til stemninger og steder, skriver Sørensen: «[...] hver årstid har sin sine lyder og sitt særskilte lys, etterhvert sted kjennetegnes ved sine lyder, og det finnes særpregede lys og lyder for livets ulike faser.»¹⁹⁶ *The Tunnel of Light* fikk mye media-oppmerksomhet, inkludert de klagene som kom da installasjonen ikke lenger var i drift.¹⁹⁷ T-banestasjonen vant også Mies van der Rohe prisen i 2005.¹⁹⁸

Fig. 5.1 Kristin Jarmund, *Tunnel of Light*, 2003-2015, blandet media, Nydalen T, Oslo



Hvilken konkret atmosfære var det som altså dukket opp i erfaringen av Nydalens lystunnel? Bidro den multisensoriske sensasjonen til velvære på stasjonen? Er atmosfære primært noe som tretr frem i rommet og dveler ved betrakteren, eller kan velvære oppstå momentant og ha en kortvarig virkning? En sammenlikning av *The Tunnel of Light* og *Halo* på Triangeln stasjon i Malmö kan bidra til å klargjøre dette.

5.1.2 Dvelende eller umiddelbar atmosfære?

Som Brøymers beskrivelse også understreker, orienterte *Tunnel of Light* seg mot en showestetikk. Blinking av lys og et omkransende lydbilde er teatraliske effekter som oppfattes umiddelbart. I tunnelen fikk omgivelsene en intens sensorisk fremtredelse. Dette tilførte et

¹⁹⁵ Sørensen, *Fargelegg byen!*, 343.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Sturle S. Nærø, «Prisbelønt utsmykning forfaller», *Aftenposten*, (2012), <http://www.aftenposten.no/osloby/Prisbelont-utsmykning-forfaller-137910b.html> (oppført 15.11.2016).

¹⁹⁸ Graeme Fearguson og Kristin Jarmund, «Nydalen Metro Station.», *MiesArch*, <http://www.miesarch.com/work/2629>(oppført 14.12.2016).

element av spenning på reisen inn eller ut fra stasjonen. Til sammenlikning kan lysbruken i *Halo* på Triangeln C eksemplifiseres som et stemningsbyggende element. Her spres det gul-oransje lyset utover rommet i samspill med den reisendes bevegelse opp rulletrappen i søndre del. I tillegg til den gradvise utspredelsen av lys, bygges stemning opp av sol-formasjonen i taket som blir synlig for betrakteren over tid. Installasjonen gjensker opplevelsen av å tre inn i varmen sollys og produserer en oppløftende atmosfære i det underjordiske stasjonsrommet.

Halo har også likhetstrekk med *Weather project*. Triangeln C fylles ikke med tilsynelatende samme intensitet som installasjonen på Tate Modern, men fargen på lyset er av samme type som gir konnotasjoner til sollys. På Malmö-stasjonen oppstår imidlertid denne assosiasjonen selv før betrakteren har oppfattet lysrør-formasjonen i taket. I tillegg dreier det seg om forskjellige solfenomener, henholdsvis solnedgang og soloppgang. *Weather projects* lys ble reflektert og spredt ut av speilene i taket, i likhet med lyset i *Halo* som reflekteres i metallet til rulletrappen. Den gradvise utspredelsen av lys i tilknytning til reisen opp rulletrappen erfares dessuten på kroppen som varmen, noe som også beskrives ved Eliassons installasjon. På Malmö referer utsmykningen til følelsen av å kjenne solstråler som trer frem fra bak et skylag eller lyset fra solen som kommer opp i horisonten. Det skapes et velvære på stasjonen som varer.

Den atmosfæriske belysningen til *Halo* trer altså frem gradvis og er stemningssettende på en annen måte enn det intense lyset i *Tunnel of Light*. Sistnevnte relaterte mer til effektene som brukes i teater og show for å skape en umiddelbar begeistring. En scene fra Science Fiction filmen, *2001: A Space Odyssey* av Stanley Kubrick, ligger i bakhodet som en referanse til det visuelle uttrykket. I en av filmens velkjente scener reiser hovedkarakteren, astronauten Dave, gjennom et ormehull hvor blinkene lys i diverse farger viser vei. Men inntrykket av utsmykningen på Nydalen T var ikke begrenset til en optisk visualisme; de ulike lydelementene i *Tunnel of Light* trakk dessuten kroppen inn i erfaringen. Som Pallasmaa skriver, gjør hørselssansen at kroppen absorberer rommet ved å gi informasjon om dets volumer og materielle egenskaper.¹⁹⁹ Til sammenlikning appellerer *Halos* lyskvalitet til kroppen gjennom referansen til sol og varme. Effektene til Nydalens lysinstallasjon var intense og momentane. Følelsen som oppstod kan likevel betegnes som atmosfærisk, og installasjonen skapte velvære gjennom sitt spektakulære uttrykk.

¹⁹⁹ Pallasmaa, *Arkitekturen og sanserne*, 78-79.

5.1.3 Teatralisk lyskunst

Etter postmodernismen har tverrfaglig analyse og teori blitt vanligere for å formidle ny kunnskap om ulike kunstdisipliner. Yaron Abulafia gir blant annet en oppsummerende historisk oversikt over utviklingen i lysbruk på teateret. Dette er relevant i tilknytning til at Gernot Böhme trekker frem scenelys når han ramser opp lystyper som kan skape 'illumination': «[...]something like the light that falls on stage to tone it- or, still better, tune it».²⁰⁰ Kategorien utgjør et basiselement til atmosfære, påpeker han. Böhme hevder dessuten at analyse av ulike scenelys og scensettinger kan gi overblikk over måten diverse atmosfærer produseres.²⁰¹ Abulafia analyserer bruken av lys ved noen utvalgte moderne teaterproduksjoner, derav operaoppsetningen *Madame Butterfly*.²⁰² Sistnevnte ble satt opp i Paris i 2011 av kunstner og regissør, Robert Wilson, som er særlig kjent for sitt stiliserte scenografiske uttrykk.²⁰³ Wilson forklarer at han ofte arbeider med å underbygge teaterets kunstighet.²⁰⁴ Dette er synlig i måten han bruker lys sammen med tung, maskeliknende sminke, noe som gir en markant chiaroscuro-effekt i skuespillernes ansikt. Den hyppige bruken av farget lys avslører dessuten karakterenes temperament og stemningene i ulike scener.

Men det kan settes på spissen om det er mulig å analysere produksjon av atmosfære som generell praksis ved å studere teater. Atmosfærens setting spiller nemlig en stor rolle for hvilken form den tar. Ved å betrakte hvordan Abulafia går frem i sin analyse, blir det klart at rammeverket er spesialisert til lysbruken i teateret: han gransker de semiotiske og poetiske aspektene i teaterstykkenes narrativ i forhold til de estetiske og fenomenologiske aspektene i lysbruken på scenen. I denne sammenheng er det verdt å påpeke at atmosfæren på scenen i større eller mindre grad erfares i relasjon til – og dermed farges av – stykkets narrativ. Om Wilsons oppsetning brukes som eksempel, har også kunstigheten i miljøet på scenen mye å si for oppfatningen av atmosfære. Distansen mellom publikum og scenerommet gjør muligens at atmosfæren begrenser seg mer til blikket.

²⁰⁰ Böhme, «Light and Space», 72.

²⁰¹ Böhme, «Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space», 9.

²⁰² Abulafia, *The Art of Light on Stage*, 125.

²⁰³ Ibid., 126-127.

²⁰⁴ Bår Stenvik, «Kontroll og Kaos», *Det Norske Teateret Bakteppe: Reportoarmagasinet*, (vår 2017), Oslo: European Theatre Convention, 13.

Abulafias rammeverket komplementerer altså teaterets spesifikke form, mens i kunstsammenheng vil atmosfæren erfares i et annet perspektiv ettersom et narrativ ikke utgjør en obligatorisk del av kunst. Dette inkluderer Olafur Eliassons «teatraliske» installasjoner, til tross for deres illusjonistiske preg. Eliasson inviterer dessuten publikum til fysisk deltakelse i verkene, noe som skaper en atmosfærisk betoning som hele kroppen får ta del i. Følgelig skiller arkitektur seg fra teater og kunstinntallasjoner igjen, når det gjelder å fremkalle atmosfærer. Böhme understreker at overdreven bruk av generatorer kan føre til en kunstig og iscenesatt romforståelse, noe som ikke er ønskelig for arkitektur. I tillegg til en større bevissthet rundt produksjon av atmosfære, er det altså relevant å beskrive hvilken sammenheng atmosfæren trer frem i, og hva disse miljøene har å si for typen atmosfære og opplevelsen av denne.

5.1.4 Lysbruk og romopplevelse på Nydalen T

I juli 2016 ble hele stasjonsrommet og hovedinngangen til Nydalen T gjenåpnet etter et større vedlikeholdsarbeid.²⁰⁵ Dette innebar blant annet å installere en ny utsmykning samt å utvide plattformen. Rulletrappens kvadratiske glasstunnel gjenstår, men glassplatene er nå mørklagt. **(Fig. 5.2)** Ferden nedover kan i det hele tatt oppleves som en ferd fra lyset og ned i mørket, spesielt på dagtid. Lysstriper med et blålig ishvitt LED-lys er installert langs trappeforløpet. Stasjonsrommet har dessuten et dempet lys: spotter utgjør hovedbelysningen og fremhever den varme tonen i takets kremhvite farge. Men de svarte veggene rundt plattformen absorberer lyset slik at rommet virker komprimert. **(Fig. 5.3)** Lyset på stasjonen har altså en merkbart diskontinuitet: det går fra utelyset oppe ved hovedinngangen, via det kalde LED-lyset langs rulletrappen og ned i den mer dunkelt belyste perrongen.

²⁰⁵ Sporveien, «Nydalen», oppdatert 02.10.2015, https://www.sporveien.com/inter/prosjekter/artikkel?p_document_id=2459853 (oppsøkt. 03.02.2016).

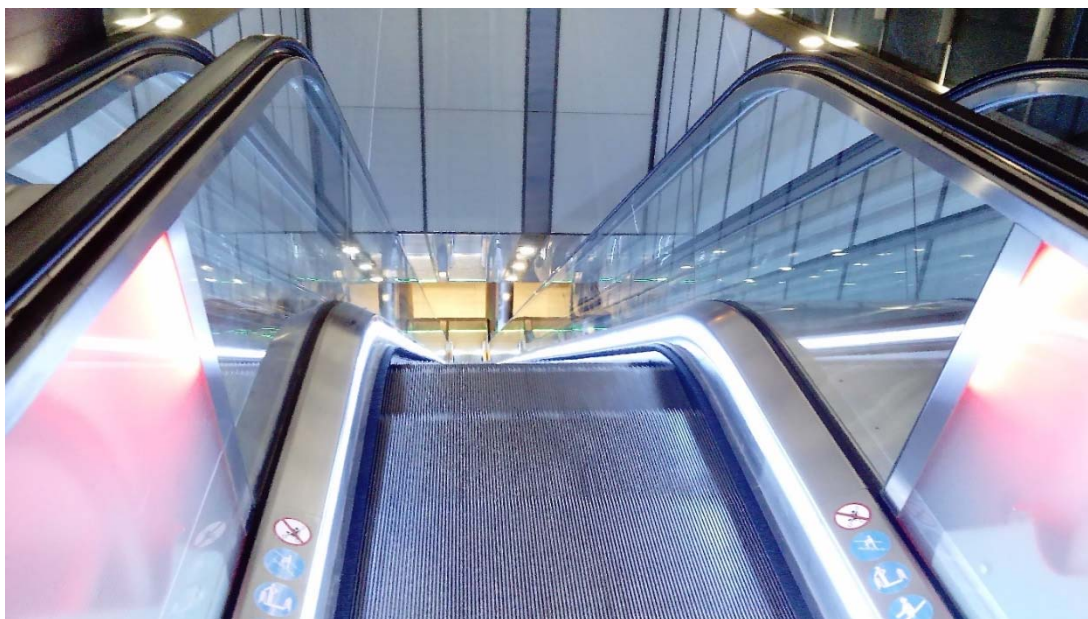


Fig. 5.2 Nydalen T, rulletrappen v/hovedinngangen, Privat foto: tatt 24.03.17
Glasstunnelen tar opp det blålige skjæret til LED-stripen langs trappeforløpet

Tunnel of Light fungerte tidligere som en overgang mellom stasjonens ulike deler. Det var en spektakulært sortie fra dagslyset og entré inn i det underjordiske stasjonsrommet, for å bygge videre på teaterkonnotasjonen til Brøymer. Taket over hovedinngangen er i stedet dekorert med *Urban Templates*, et monumentalverk i akryl av kunstneren Ole Jørgen Ness.²⁰⁶

Denne trer hovedsakelig frem for de reisende på vei ut av stasjonsrommet, mens for betrakteren som beveger seg ned i stasjonsrommet, har et viktig atmosfærisk element forsvunnet fra Nydalen T. Reklameskjermer er dessuten satt opp på veggene slik at de vender mot perrongen fra hver sin side, og disse fungerer som distraherende blikkfang.

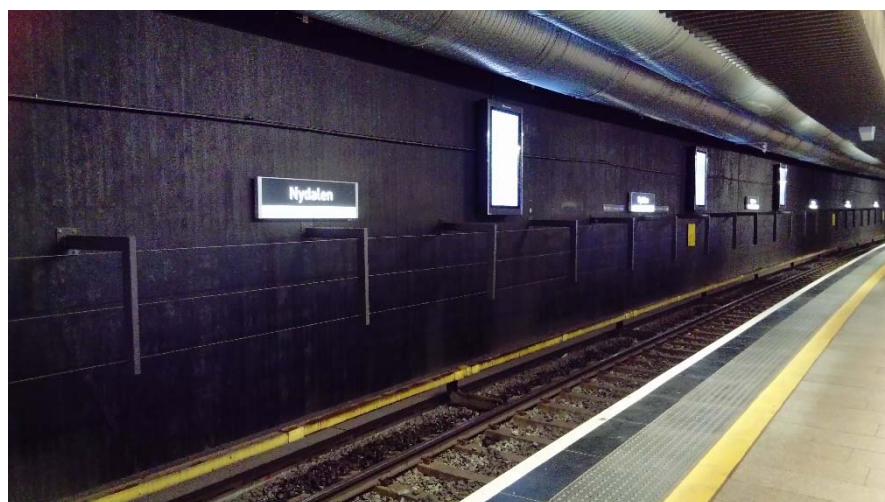


Fig. 5.3 Nydalen T, utsynet fra perrongen, Privat foto: tatt 24.03.17

²⁰⁶ Karl A. Kjelstrup, «Slik er Nydalen T-banestasjon nå», *Nordre Aker Budstikke*, oppdater 02.07.2016, <http://nab.no/nyheter/slik-er-nydalen-t-banestasjon-na/19.12923> (oppført 20.12.2016).

5.2 Skjermenes tidsalder

Et annet aspekt av lys og effekter slik de anvendes i *The Tunnel of Light*, er at de har potensiale til å forbedre atmosfæren i offentlig rom hvor reklameskjermer dominerer. Gernot Böhme innleder «Atmosphere as Mindful Presence in Physical Space» med noen betraktninger om den teknologiske utviklingen i forhold til arkitektur. Det virtuelle rom, som mennesker trer inn i når de bruker mobilen eller PC-en, har blitt en synlig teknologisk tilstedeværelse i offentlige rom. Böhme argumenterer at den raske utviklingen i teknologi ikke betyr at menneskers kroppslige nærvær i rom forsvinner i og med at denne utviklingen er en viktig forutsetning for hyppigere reising og sosiale møter. Tvert imot ser både Böhme og Pallasmaa at arkitektene streber mot å møte menneskers økende forventinger til en komfortabel levestandard som utvikler seg i tråd med teknologien. I denne sammenhengen trekkes bevisstheten rundt atmosfære inn som spesielt viktig. Det som gjør at et rom virker innbydende for det tenkende og sansende mennesket, er nemlig en behagelig atmosfærisk betoning, hevder de begge.

Reklamebransjens nye markedsføring utgjør samtidig et aspekt av den teknologiske utviklingen som gir det virtuelle rommet større plass i offentlige rom. Skjermer med reklamefilmer har i løpet av de siste årene dukket opp ved flere offentlige steder, inkludert T-banestasjonene i Oslo. Reklameskjermene er spesielt synlig i stasjonsrommet fordi de skal tiltrekke seg blikket og oppmerksomheten til de som venter på perrongen. Men i tillegg er de kilden til en ubehagelig form for belysning.

5.2.1 Markedsføring på kompromiss med velvære

Böhme omtaler også det sterke lyset som projiseres fra PC-skjermene: det kaster en matt glød på omgivelsene som kan frata rommet skygge og dybde, og dermed gi en flatere romforståelse.²⁰⁷ Lyset til reklameskjermene har samme egenskaper, i tillegg trekkes oppmerksomheten mot bevegelsen i reklamefilmene på skjermen. I et underjordisk stasjonsrom slipper ikke dagslyset til, noe som potensielt kunne brutt opp denne utflatende

²⁰⁷ Böhme, «Light and Space», 67.

belysningen. I tillegg dominerer ofte det blålige lysskinnet fra skjermene over stasjonens generelle lys. Dette er tilfelle ved Nydalen T hvor tunnelveggene er mørke, slik at skjermlyset blir spesielt fremtredende. På grunn av kontrasten mellom mørk vegg og lys skjerm blir også bevegelse fra filmene mer påtrengende i sidesynet.

Det finnes aktører som er blitt bevisste på reklameskjermenes negative effekter. I arbeidet med den nye undergrunnsbanen i Düsseldorf har byen stipulert å ekskludere all reklame fordi det går på kompromiss med opplevelsen av kunst og rom.²⁰⁸ Blant Oslos T-banestasjoner er Stortinget T spesielt utsatt for denne formen for markedsføring. I likhet med Nydalen T er flere store skjermer satt opp på rad og rekke mellom togsettene, men reklameskjermer i mindre format er også satt opp langs hele forløpet til rulletrappene på Stortinget T. Det virker ikke som skjermenes innflytelse på romfølelsen ble tatt i betraktning før de ble installert.

5.2.2 Påvirkning til sterkt lys på romforståelsen

James Turrell har gransket forholdet mellom lys og persepsjon siden 1960-tallet. Gjennom arbeidet har han, som tidligere nevnt, forsøkt å vise at lys blant annet kan opptre som en tinglig entitet i rom. «[W]e used to always think that light illuminates or illumines. We use light to reveal other things, but for me the greatest thing is that light becomes the revelation itself. So that way I'd like to give it physicality or thingness.»²⁰⁹ Men Turrells kunstobjekt er, ifølge ham, persepsjon i seg selv; han vil bevisstgjøre betrakteren sin egen sansning og lyset har blitt et viktig middel for å synliggjøre ulike perseptuelle prosesser.²¹⁰ En av verkstypene hans kalles for *Ganzfeld*. Begrepet er tysk og betyr «hele feltet» direkte oversatt.²¹¹ En ganzfeld-effekt oppstår hos personer som eksponeres for et flatt og monokromatisk visuelt felt over lengere tid, som for eksempel i arktiske landskap.²¹² I nevrovitenskap har slike ganzfeld blitt benyttet for å måle hjerneaktivitet. I enkelte tilfeller har effekten også blitt omtalt som

²⁰⁸ Charly Wilder, «Art and 3-D Magic in a German Subway», *The New York Times*, oppdatert 19.02.2016, http://www.nytimes.com/2016/02/20/arts/design/art-and-3-d-magic-in-a-german-subway.html?_r=0 (opp søkt 30.09.2016).

²⁰⁹ Sinnreich, «Between Heaven and Earth», 48.

²¹⁰ Ibid., 40.

²¹¹ Melissa E. Feldman, *Another Minimalism: Art After California Light and Space*, (Edinburg: The Fruitmarket Gallery, 2015), 28.

²¹² Heynen, «Alien Exam», 63.

«white torture» fordi det kan føre til tap av sensoriske evner for eksempel i form av midlertidig blindhet. Men Turrells *Ganzfeld*-verker konsentrerer seg hovedsakelig om å vise hvordan lys kan endre erfaringen av rom.



Fig. 5.4 James Turrell, *Ganzfeld: Double Vision*, Ekebergparken, Oslo
Foto: Florian Holzherr

Lysrommene til Turrell er minimalistiske: de har få arkitektoniske elementer, er strippet for objekter og har en jevn belysning som skifter farge. (Fig. 5.4)

Ganzfeld-effekten oppstår i mangelen på noe å feste blikket på kombinert med det uniforme lyssignalet. Dette kan blant annet føre til at dybdesynet forsvinner over en periode, og skillet mellom vegg og gulv viskes ut slik at rommet kan oppfattes som uendelig vidt. Hjernen har i tillegg en tendens til å projisere former i lyset for å kompensere for tomheten på flaten. Disse

«hallusinasjonene» likner på lysavtrykkene som oppstår når øynene lukkes eller prøver å venne seg til et mørkt rom.

Turrells *Ganzfeld* skaper likevel ikke den samme intense

effekten som kan beskrives som ‘white torture’ fordi erfaringen av sensorisk deprivasjon har såpass kort varighet. Når lyset skifter farge oppstår det en forandring i lyssignalet, så følelsen av blindheten rekker sjeldent å tre i kraft.

Böhme påpeker at de fleste føler seg utrygge eller utilpass når de oppholder seg i rom som erfarses som små og klaustrofobiske eller sterkt opplyst og vidstrakte.²¹³ Førstnevnte gir liten muligheten for fri bevegelse, mens det i sistnevnte tilfelle er vanskelig å få overblikk over hele rommet.²¹⁴ Turrells *Ganzfeld*-rom føyer seg til siste kategori siden de totalt opplyste veggene og mangelen på romlige elementer gjør at det virker veldig utstrakt. Reklameskjermer i offentlige rom utstråler også et lys som opptar rommet, men dette lyset jevner ut skyggene til objektene rundt, noe som bidrar til å gi en flatere romforståelse. I likhet med lyset i *Ganzfeld*, forårsaker også skjermene en viss mangel på dybdesyn. I sin helhet kan stasjonsrom med skjermer altså oppfattes som en interessant krysning mellom de romtypene som Böhme nevner: i stedet for å gi oversikt, vil lyset fra skjermene komprimere rommet ved

²¹³ Böhme, «Light and Space», 67.

²¹⁴ Ibid., 66-67.

å ta vekk erfaringen av dybde. På denne måten kan reklameskjermene gi en surrealistisk romforståelse.

5.3 Lyseffekter og sikkerhet

Ganzfeld- og *Skyspace*-verkene til James Turrell, samt de tidligere nevnte lysinstallasjonene til Eliasson, viser hvorfor det er viktig å forstå relasjonen mellom lys og persepsjon. Visse lystyper og -effekter kan gi desorienterende og svimlende virkninger, noe som underbygger behovet for å ha omfattende kunnskap om lys. Turrell kunnskapsgrunnlag stammer for eksempel fra ulike felter. Han studerte matematikk og psykologi i tillegg til kunsthistorie ved Panoma College i California fra 1961 til 1965.²¹⁵ Siden tidlig på 70-tallet har han studert aspekter rundt sensorisk deprivasjon, og i disse studiene har han samarbeidet med andre lyskunstnere så vel som folk med naturvitenskapelig kompetanse.²¹⁶

I offentlige rom er det spesielt viktig at bruken av lys ikke går på kompromiss med sikkerhet, og det foreligger et krav om at lyset gir oversikt over rommet. Böhmes 'light-cleared spaces'-kategori innebærer som sagt at rommene oppfattes som åpne med mulighet for fri bevegelse.²¹⁷ Lyset må ha den fundamentale egenskapen som filosofene kaller 'brightness'. Böhme skriver at bruken av slikt lys gir en trygghetsfølelse siden betrakteren erfarer å ha overblikk over rommet. Offentlige rom med mørklagte områder kan, til forskjell, oppleves som utrygge da skyggelagte steder gir assosiasjoner til fare.²¹⁸ Men som tidligere nevnt, understreker Böhme at også intenst lys kan gi en ubehagelig romopplevelse.

5.3.1 Elektrisk lys og fargevirkning

Lyskunst har en spesiell kraft i sin umiddelbarhet og i måten den kan endre oppfatningen av rom. Det er samtidig viktig å påpeke at denne kunsten også kan være kilden til ganske individuelle erfaringer. Et essensielt aspekt ved lys og farger, er at de kan oppfattes ulikt hos

²¹⁵ Ursula Sinnreich, "Biography", i *James Turrell – Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, red. av Ursula Sinnreich, (Unna: Hatje Cantz, 2009), 114.

²¹⁶ Heynen, «Alien Exam», 58.

²¹⁷ Böhme, «Light and Space», 66.

²¹⁸ *Ibid.*, 67.

forskjellige betraktere. Som kurator og forfatter, Melissa E. Feldman, skriver i katalogen til lyskunst-utstillingen *Another Minimalism* «[...]no two people see the same redness of an apple [...]».²¹⁹ James Turrell utforsker hvordan ulike lyssignal kan endre persepsjonen av omgivelsene, noe som også innebærer å vise til fargenes foranderlige karakter.

I verkstypen *Skyspace* kombinerer James Turrell elektrisk lys og naturens lys. Verket fremstår som et observatorium for himmelen og dens skiftende lys. Kunstopplevelsen innebærer imidlertid også at betrakteren blir mer oppmerksom på *måten* farger oppfattes. Turrell konstruerer et rom med en åpning i taket som gir tilsyn til himmelen. Åpningen har en rektangulær eller sirkulær form i ulike *Skyspaces*.²²⁰ I Ekebergparken benyttet Turrell parkens gamle vannreservoar til verkene, *The Color Beneath* og *Ganzfeld: Double Vision*, 2013.²²¹ Sistnevnte danner forpartiet til førstnevnte verk. Betrakteren går inn i det underjordiske *Ganzfeld*-rommet for å komme videre til det sirkulære rommet med *Skyspace*, og dermed har de allerede blitt eksponert for sterkt lys i skiftende farger innen de trer inn i rom nummer to. Rotunden har en langstrakt benk som følger hele veggen slik at betrakterne kan sitte ned, lene seg inntil veggen og se opp på himmelen gjennom en sirkulær åpning i taket. Bak noen vegglister og rett under åpningen, skjuler det seg LED-lysslynger som belyser veggene i skiftende farger. Himmels farge forandrer seg dessuten i forhold til fargen som reflekteres på veggen rundt åpningen; en såkalt simultankontrast oppstår.²²² Dette er et fenomen som dukker opp i tilfeller hvor farger settes opp imot hverandre. Én gråfarge kan for eksempel virke brun når den sammenliknes med en annen gråfarge som inneholder blått. I tillegg vil himmelen virke nærmere ettersom betrakteren fokuserer på åpningen over lengere tid. Som Turrell forklarer, blir himmelen dratt ned til toppen av rommet.²²³ I hvert fall frem til en fugl flyr over åpningen og illusjonen brytes, som Butterfield påpeker i sin beskrivelse av et annet *Skyspace*-verk, *Second Meeting* (1986-88).²²⁴

The Colour Beneath setter persepsjonens flyktighet i fokus. Det viser samtidig spillet i utelysets skiftende styrke ved soloppgang eller -nedgang, hvor det elektriske lyset forandrer

²¹⁹ Feldman, *Another Minimalism*, 24.

²²⁰ Sinnreich, «Between Heaven and Earth», 40-41.

²²¹ Ekebergparken, «Skyspace og Ganzfeld», James Turrell, <http://ekebergparken.com/nb/kunst/ekeberg-skyspace-og-ganzfeld> (oppført 20.01.2017).

²²² Nils Kristian Rossing, «Goethes 'fysiologiske farger' (induserte farger)», NTNU, <https://www.ntnu.no/documents/2004699/13781057/Induserte+farger.pdf/d9f1b27e-b626-4576-81ff-01865fb12d95>, 2-3.

²²³ Sinnreich, «Between Heaven and Earth», 46.

²²⁴ Butterfield, *The Art of Light and Space*, 81.

himmelens fremtredelse ved simultankontrast. Opplevelsen av verket strekker seg altså i tillegg ut over et lengere tidsspenn. Feldman skriver at i en tid hvor multi-tasking og digitale distraksjoner regjerer, kan slike verk hjelpe betraktere med å bli mer selvbevisste og til å forlenge oppmerksomhetstiden. Effektene fra verk som gransker persepsjonen gjennom lys- og fargevirkninger kan altså gi et sterkere kroppslig nærvær ettersom de sensoriske virkningene oppstår over tid.

5.3.2 *Sentrum T: en konflikt mellom kunst og sikkerhet*

I mange tilfeller havner de praktiske og estetiske aspektene i konflikt med hverandre under arbeid med offentlige rom. Trapperom er især et område hvor utsmykning og arkitektur må vurderes nøye i relasjon til sikkerheten. I forbindelse med det blinkende lys- og fargespillet i *The Tunnel of Light* på Nydalen T er det relevant å ta stilling til spørsmål som: kan lyseffektene fremkalle anfall (epileptiske, migrene o.l.)? Vil lysintensiteten forstyrre romforståelsen til folk som beveger seg i trappen? Gjør bruken av bevegelsessensor installasjonen til et skremsel- eller overraskelsesmoment? Når det gjelder skjermene langs trappene til Stortinget T, må det vurderes om reklamen forstyrrer betrakteren på flere måter enn at den er distraherende: påvirkes for eksempel balansen til de reisende når de oppfatter bevegelse fra skjermen i sidesynet?

Det oppstod en sikkerhetskonflikt på Stortinget T-banestasjon i forbindelse med ferdigstilling av stasjonen i 1976. Stasjonen ble designet av arkitekt Håkon Mjelva og het på den tiden Sentrum T.²²⁵ Den originale trappenedgangen hadde et høyt tak i tønnehvelv med rektangulære, dype kassetter langs veggene.²²⁶ Metallkasettene ble farget i sterke shatteringer av oransje, rød og blå som utgjorde et stramt, tredimensjonalt mønster med noen fargevariasjoner.²²⁷ (**Fig. 5.5**) Under testkjøringen av rulletrappen, bemerket flere at de opplevde svimmelhet, fremgår det i en artikkel fra Aftenposten.²²⁸ Noen oppfattet at de beveget seg horisontalt selv om trappene gikk bratt nedover. Metallkasettene orientering langs trappen ble utpekt som en sannsynlig kilde til ubehaget. Stasjonens rulletrapp har en 30 graders stigning og 14 meters høydeforskjell fra topp til bunn, og svimmelhet kunne medføre

²²⁵ Sporveien, «Kunst på T-banen», 5.

²²⁶ Aftenposten, «Farlige T-banetrapper?», *Aftenposten*, 117. årgang, no. 579, (1976), 11.

²²⁷ Sørensen, *Fargelegg byen!*, 32.

²²⁸ Aftenposten, «Farlige T-banetrapper», 11.

en større risiko for stygge fall, heter det. Mjelva hevdet at høyden på hvelvet i forhold til rulletrappens helling også kunne være årsaken til den svimlende fornemmelsen. «Det er imidlertid ingen stor operasjon å vende feltene [på veggen] til loddrett stilling», uttalte han.²²⁹ Prosjektleder Finn W. Oppsahl ville avvente endringer på stasjonen siden meningene var delte om trappene. «Noen finner dem OK» og heisen var tilgjengelig for eldre eller de med nedsatt førighet, bemerket Oppsahl.²³⁰ Beslutningen skulle tas avhengig av publikums tilbakemelding på nyåret 1977.

Anno 2017 pryder Mjelvas kassetter fortsatt stasjonsgangene. Men langs rulletrappen er hvelvet skjult under et nytt tak-påbygg, og kassettfeltene her har blitt tildekket av slette metallplater. Hele utformingen til rulletrappen er komprimert til en tube-form, og preges i stedet med de små reklameskjermene langs trappens forløp.

(Fig. 5.6)

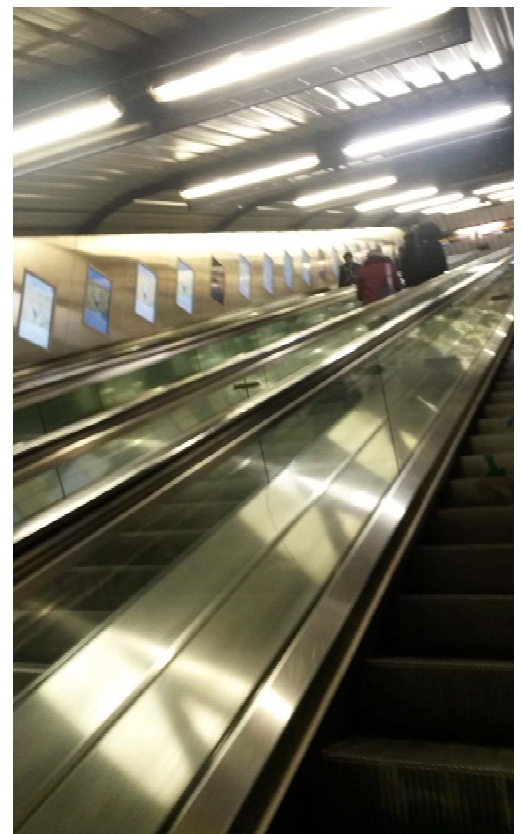


Fig. 5.5 Håkon Mjelva, *Sentrum T-banestasjon*
Foto: Leif Ørnelund, 1977, Oslo Museum, byhistorisk samling

Fig. 5.6 rulletrappen på *Stortinget T*
Privat foto: tatt 22. oktober 2016

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid.

5.4 Kollektivitet og kunst

I denne oppgaven nevnes det flere ganger at offentlig kunst og utsmykninger orienteres mot en annen type resepsjon enn galleri- og museumskunst. Dette dreier seg ikke bare om hvilken interessert subjektet har for estetikk, men at kunsten befinner seg i et rom for kollektivitet; et sted hvor mennesker med varierende temperament og tempo møtes og forholder seg til hverandre kontinuerlig. I foredraget «Light is Life» uttrykker Eliasson et ønske om å lage kunst som virker inkluderende, noe som han tror er mulig ved hjelp av lys. Denne tankegangen er spesielt relevant for settinger som offentlige rom. I artikkelen «Your Light and Space» reflekterer Pamela M. Lee rundt strategien til Eliassons når han lager titler som innledes med «Your» som i *Your sun machine* og *Your rainbow panorama*.²³¹ Dette referer til tanken om at verket formes gjennom betrakterens persepsjon, men peker også mot en individuell erfaring. Likevel blir begrepet «kollektivitet» trukket frem både av kunstkritikere og Eliasson selv i omtalen av kunsten hans.

5.4.1 Lysinstallasjoner som en investering i fellesskaps- og romfølelsen

Da den mye omtalte sol-installasjonen opptok Tate Modern i London ble museet omgjort til et offentlig sted for møter og fornøyelse. «[...]visitors sprawled out on the floor of the Turbine Hall as if catching rays on an industrial beachhead» skriver Lee etter James Meyers kritikk.²³² Installasjonen gjenskapte altså en oppførsel som vanligvis forbindes med en park- eller strandsetting. Museumsinstitusjonen ble et mikroklima hvor alle turister og London-beborere kunne absorbere «sollyset» og koble av. Eliasson skaper kunstopplevelser som gjerne erfares kollektivt, skriver Daniel Birnbaum.²³³ Sosial interaksjon er en del av det å oppleve kunsten, samtidig som det også dreier seg om private, estetiske erfaringer. De mellommenneskelige erfaringene *inkluderer* nemlig subjektivitet, skriver Birnbaum, noe som Eliasson viser: «Eliasson's art helps us realize general truths: the deeper one gets into oneself, the more obvious it gets that the very core of subjectivity is dialogical».²³⁴ Subjektene erfarer altså ting på hver sin måte, men erfaringene formes også av hvordan ulike subjekter forholder seg til hverandre.

²³¹ Lee, «Your Light and Space», 34.

²³² Ibid., 36.

²³³ Birnbaum, «Heliotrope», 133.

²³⁴ Ibid., 136.

I en tid hvor skjermer kan være dominerende elementer i offentlige rom, uansett om det er reklame eller i form av den utbredte mobilbruken, ligger det et stort potensiale i lysinstallasjoner til å hevde seg over skjermene og trekke fokuset vekk fra dem. Lys og lyseffekter har ofte en direkte og umiddelbar innvirkning på betraktere. Ifølge Eliasson og hans kritikere, samt Juhani Pallasmaa og Gernot Böhme, har bruk av stemningssettende lys og lyskunst potensiale til å skape en sterkere fellesskapsfølelse i offentlige rom. At offentligheten i økende grad viser interesse for å gjenoppdage sitt sensoriske register, understreker dessuten Melissa E. Feldman. Det bekreftes med lange køer til utstillinger av Yayoi Kusama, James Turrell og performance av Marina Abramovic; alle kunstnere som er kjente for å utforske persepsjonen.²³⁵

Da *Tunnel of Light* ble fjernet, tapte Nydalen T en del av sitt helhetlige uttrykk, noe som skjer ved de fleste steder hvor utsmykningen fungerer som en integrert del av arkitekturen. Men ettersom installasjonen hadde et såpass intenst og atmosfærisk uttrykk har tapet fått konsekvenser for den generelle romfølelsen på stasjonen. Monumentalverket i taket som nå utgjør den nye utsmykningen gir stasjonen et nytt uttrykk, men sensualismen som den originale installasjonen genererte er borte. Lyskunstens perseptuelle kvaliteter bør ikke undervurderes ettersom mye peker mot at en investering i slik kunst altså kan bidra til å skape et sterkt velvære i offentlige rom.

²³⁵ Feldman, *Another Minimalism*, 84.

6 Avslutning

I denne teksten har jeg trukket frem noen av måtene lyset benyttes for å lage effekter, forme romoppfatning og produsere atmosfærer. I tillegg har det vært relevant i diskusjonen om lys å skjelne mellom naturlig og elektrisk lys, for å danne grunnlaget for en mer omfattende forståelse av lysets fenomenologi. Jeg har i denne forbindelse spesielt vektlagt betydning av lys når det gjelder å skape et sterkere romlig nærvær og velvære i offentlige rom.

Avslutningsvis er det interessant å oppsummere hva som har kommet frem gjennom å sammenlikne lysutsmykningene samt den generelle lysbruken ved de to stasjonene, Sinsen T og Nydalen T. T-banestasjonenes primære lyskilder og dette lysets innvirkning på erfaringen av de to stasjonsrommene er årsaken til at de ble valgt som oppgavens studieobjekter. De eksemplifiserer nettopp to distinkte måter å bruke lys på. Dette inkluderer de spesifikke uttrykkene som skapes gjennom benyttelsen av lys i utsmykningene, hvor den elektriske lysinstallasjonen *Tunnel of Light* ble erfart som spektakulær og intens, mens utsmykningen *Speilinger* oppleves som mer diskret og minimalistisk i bruken av utelyset.

6.1 Lys og romfølelse

Vi har sett at lysbruken med fordel kan tilpasses stasjonstypen. Det å skape lyssettinger som kan bidra til å forme behagelige miljøer er et viktig ansvar. Blir lyset i offentlige rom for svakt eller sterkt vil det, paradoksalt nok, fungere som et foruroligende element selv om det brukes med en hensikt om å skape trygghet. Mens innerom uten vinduer er særlig avhengig av å åpnes opp for å virke luftigere, bør uterommet avgrensnes slik at menneskene som oppholder seg der har muligheten til å skjermes fysisk og mentalt. Begge disse utfordringene har vært nærliggende ved stasjonene som har blitt beskrevet i denne oppgaven.

6.1.1 Belysningen i offentlige rom

Gernot Böhme har poengtert at mangelfull eller for intens belysning gjerne skaper en klaustrofobisk opplevelse, mens jevnt lys som 'light-cleared space' bidrar til å åpne rommet. Inne-stasjoner som Nydalen T har en større risiko for å virke innelukket og er dermed helt

avhengig av lysbruk som gir en mer åpen romfølelse. Når det gjelder utestasjonen Sinsen T har Böhmes 'unlimited light-cleared space'-kategori vist seg å være relevant. Opphold i uterommet preges nemlig av været og intenst dagslys. Det ubegrensede dagslyset kan virke forstyrrende på reisende som venter på perrongen. Men arkitektoniske elementer gir både ly og kan generelt forbedre romfølelsen: takkonstruksjonen beskytter mot uvær, mens innslag av glass filtrerer og regulerer mengden lys som slipper inn. I tillegg må stasjonen ha en elektrisk belysning som gir god oversikt på kvelden når den primære lyskilden, sola, er borte.

I min analyse av den generelle stasjonsbelysningen har jeg sett på virkningen av den varme, indirekte lampebelysning i stasjonsrommet til Nydalen T. Dette lyset gir en relativt jevn oversikt over rommet, samtidig som det dempes gjennom dets refleksjon i taket og avgrenses på grunn av de sorte tunnelveggene. Reklameskjermene bidrar til at rommet komprimeres ytterligere, og dette kan føre til at oppholdet på perrongen erfares som ubehagelig. Til sammenlikning oppleves Sinsen T som åpen og luftig med en vital atmosfære, i hvert fall ved opphold på stasjonen under forhold med klar himmel og direkte sollys. Men det energiske uttrykket opphører når himmelen er grå og betongen går i ett med omgivelsene. Det hvite lyset som preger uterommet på slike dager har i tillegg en utflatende effekt i stasjonsrommet. I nattetimene er stasjonens lyskilde imidlertid en gulaktig og dus lampebelysning. Denne gir begrenset oversikt over rommet. Lyset fremhever også betongens materialitet på en måte som forsterker dunkelheten i romfølelsen. Den helhetlige opplevelsen av rom skifter altså i stor grad i forbindelse med utelysets flyktighet slik at følelsen av velvære også forandres. På basis av dette har jeg blant annet konkludert at stasjonenes utsmykninger har en viktig funksjon.

6.1.2 Lyskunstens innvirkning på romfølelsen

Da lysinstallasjonen *Tunnel of Light* prydet rulletrappen på Nydalen T, fungerte den også som en overgang mellom det åpne inngangspartiet med vinduer og det underjordiske rommet. Installasjonen hadde kraften til å omstille romoppfatningen til betraktere som var på vei fra utsiden og inn i det mer komprimerte stasjonsrommet. Kunstens lydelementer, kombinert med lyseffektene, bidro også til å skape et sterkere fysisk nærvær hos betrakteren. *Speilinger*, på sin side, har en innvirkning på romfølelsen på Sinsen T først når lyset skaper effekter i utsmykningen. Spillet i glasset og folien danner en energisk atmosfære. Stasjonsbygget blir

lyst opp, i tillegg til at refleksjonene gir betongen farger slik at den får en lettere fremtoning som preger den helhetlige romfølelsen. Det varierende lyset i uterommet, i tillegg til utsmykningens skiftende form, reflekterer dessuten lysets skiftning over tid, noe som utgjør utelysets spesifikke kvaliteter. Men, som jeg også har påpekt, innebærer benyttelsen av naturlig lys også en uforutsigbarhet, og på stasjonen har lysets dramatiske endringer konsekvenser for en atmosfære som også skaper velbehag.

Erfaring av velvære knyttes til utsmykningene på hver sin måte, men ved begge stasjonene skapes altså en behagelig atmosfærisk betoning når lyset antar en estetisk form. Her kan det igjen trekkes inn hvordan omgivelsene dessuten spiller en rolle for hvilken atmosfære som produseres. Den spektakulære atmosfæren som *Tunnel of Light* genererte stod i kontrast til den dagligdagse følelsen av å reise. I tillegg er et underjordisk rom en setting hvor det nettopp kan være praktisk å bruke en utsmykning som er teatralisk som også kan fungere som et distraksjonsmoment. *Speilinger*, på sin side, mykner opp de industrialiserte omgivelsene på Sinsen og tilfører energi gjennom sine farger. Samtidig er utsmykningen et overfladisk element som legger seg lett oppå stasjonens tunge vegger og trekker fokuset mot glasset. På denne måten gjør den at trappebygget og undergangen fremstår som mer luftige og åpne konstruksjoner.

6.2 Velvære eller trygghet?

Trygghet er en del av velvære, men det er ikke det som *definerer* velvære. Gernot Böhme og Juhani Pallasmaa har argumentert for at tilhørighet og kroppslig nærvær i rom er en vesentlig del av det som skaper atmosfære. En romlig forankring som oppleves som behagelig, betegnes i denne oppgaven som velvære. Trygghet utgjør ofte et aspekt av dette velvære, men gode atmosfærer skaper gjerne et nærvær i rom som innebærer en enda høyere grad av komfort. Trygghet er samtidig et av de offentlige rommenes viktigste attributter. Dette kan være en årsak til et ensrettet fokus på sikkerhet i enkelte byrom, mens elementer som bidrar til å generere behagelige stemninger blir nedprioritert.

Men ifølge Pallasmaa og Böhme er atmosfærer en essensiell del av menneskers generelle opplevelse av sine omgivelser. Pallasmaa har påpekt at det aspektet som gjør arkitekturen levende og sier mest om i hvilken grad betrakteren føler seg tilpass i rommet er

atmosfære. I denne sammenheng kan altså arkitekter og byplanleggere dra nytte av å arbeide med rommenes helhetlige betoning i større grad.

6.2.1 Sikker og stemningsfull lyskunst

Pallasmaa har argumentert for at stemningsfull belysning innebærer å gi skyggen en mer prominent rolle, hvorav dempede lystyper som skumring skaper en sterk atmosfærisk betoning i rom. I likhet med ham, ser Böhme den klareste forbindelsen til atmosfære i 'illumination', men for Böhme er ikke denne lyskategorien like avhengig av skyggen. Ettersom det foreligger et krav om at lyset i offentlige rom, og særlig i stasjonsrom, må gi oversikt, kan det dessuten settes under tvil om det er realistisk å følge opp Pallasmaas oppfordring til å la skyggen få utfolde seg mer. Men utforming av offentlige rom krever ikke nødvendigvis et valg mellom *enten* sikkerhet eller estetikk.

Det har kommet frem at gode atmosfærer kan produseres ved hjelp av enkle estetiske grep. Stemningsfullt lys innebærer for eksempel ikke bare en balanse i lys-skygge forholdet, men kan dessuten skapes i kombinasjon med spesifikke farger og materialer. Böhme har påpekt dette flere ganger, spesielt i forbindelse med beskrivelsen av hvordan atmosfære bringes frem ved hjelp av ulike generatorer. Det eksemplifiseres blant annet i lysinstallasjonene til Olafur Eliasson som gav assosiasjoner til sollys på grunn av den spesifikke lysfargen og hele verkets form, noe som appellerte til et mangfold av betrakere. Den samme lystypen bidrar til å skape en følelse av velvære på Triangeln C. I sistnevnte eksempel forsterkes lyseffekten ved hjelp av metallet i rulletrappen. Ulike materialers lysreflekterende evner trekkes også frem som en styrende faktor for måten rom formes og oppfattes.

Konflikten rundt Sentrum T eksemplifiserer riktignok at en estetisk god sammensetning av materialer og farger potensielt kan gå på kompromiss med sikkerheten. Samtidig har de kunstnerne som jobber spesifikt med lys - som James Turrell og Eliasson - tilegnet seg omfattende kunnskap om nettopp *hvordan* lyset påvirker persepsjonen. De viser hvilke miljøer som kan føre til sensorisk deprivasjon, og tilbyr generelt tiltrengt informasjon om diverse lys- og romsetninger samt deres innvirkning på betrakteren. Det bør understrekes at en avgjørende del av ethvert konstruksjonsarbeid er at det må skje i samarbeid mellom fagfolk fra ulike felter, og at offentlige utsmykninger inngår i dette.

6.3 Lys for årvåkenhet eller tilbaketrekning?

«[S]amfunn som ikke legger til rette for å utvikle visuelt stimulerende omgivelser, [kan] lett fortone seg som umenneskelige.»²³⁶ skriver Gunnar Sørensen avsluttende i *Fargelegge byen!*. Lyset har vært gjenstand for forskning i mange ulike vitenskaper. De rapportene som trekkes frem er særlig de som påviser konkrete og målbare helseeffekter ved lysbruk. Den europeiske kommisjonens rapport «Health Effects of Artificial Light» er viktig i så måte at den gjør rede for helserisikoen til mange lystyper, blant annet de som brukes i husholdningen. En annen type studie er «The effect of light on the performance capability of pupils» fra OSRAM som dreier seg om lyset innvirkning på døgnrytme og årvåkenhet. Denne ble gjennomført med en bakenforliggende hensikt som peker mot bruken av lys for å effektivisere arbeidsmiljøer.

Som Gernot Böhme og Juhani Pallasmaa understreker, gir fenomenologiske analyser en forståelse av lysets rolle i relasjon til den helhetlige kroppslige erfaringen av rom. Resultatene fra OSRAMs studie gir riktignok konkret informasjon om lysets effekt på hjernens ytelsesevne, men de gir lite innsikt i subjektene følelsesmessige reaksjoner som også er en del av den helhetlige opplevelsen. Selv om det er snakk om forskjellige prosesser, inngår alle som en del av menneskets psykosomatiske erfaring av sine omgivelser. I en studie som skal avdekke fordelaktig bruk av lys i et miljø, vil fenomenologiske teoretikere argumentere for at de sansemessige erfaringene er særlig relevante. Det er på bakgrunn av en slik tilnærming at Pallasmaa hevder at det perifere syn kan være en viktigere del av persepsjonen enn det fokuserte syn.

6.3.1 Offentlige rom for perifere persepsjon

Innledningsvis presenterte jeg lyset på reiseveien: ofte en kald eller irrende belysning som får fargene i rommet til å virke blassere. Slikt lys benyttes i T-banevognene og i mange offentlig venterom. Et element som kan virke ekstra forstyrrende, er i tillegg reklameskjermer som med sitt uflatterende lys og loopen med filmer, fanger blikket til de som oppholder seg i rommet. Steder med slike elementer er slitsomme og krevende å oppholde seg ved, spesielt i

²³⁶ Sørensen, *Fargelegg byen!*, 390.

forbindelse med lange arbeids- eller studiedager. Det er nødvendig med avbrekk fra den fokuserte persepsjon, og offentlige rom kan i større grad være steder som trekker inn den perifere persepsjon. Kunstnerne, kunstkritikerne og -historikerne som har blitt inkludert i denne oppgaven, eksemplifiserer og underbygger relevansen til lysets estetikk. Det foreligger altså et stort potensiale i ulike måter å bruke lys som kan forvandle offentlige rom til steder for mental tilbaketrekningen, særlig med en bevissthet rundt atmosfærer.

Gjennom bruken av et mer dempet lys som samtidig gir oversikt over rommet og lyseffekter samt lyskunst, kan de offentlige rommene bli til mer kroppslig- og «visuelt stimulerende» miljøer. Noen eksempler på konkrete forbedringer kan ved utestasjoner som Sinsen T innebære å ta inspirasjon fra fargeavtrykkene i utsmykningen. Her vil farget lys på utvalgte steder gi den dunkle betongen en mer atmosfærisk betoning på overskyede dager eller på kveldstid. Komprimerte stasjonsrommet som Nydalen T kan med fordel åpnes opp ved hjelp av lysreflekterende materialer, lys og farge. På Nationaltheatret har man dessuten foretatt et enkelt estetisk grep ved å installere LED-striper som skifter farge langs trappeforløper til togperrongen. (Fig. 6.1) Dette er noe som hadde hatt en mer stimulerende effekt på de reisende også i rulletrappen på Nydalen T, som for øyeblikket har LED-lys kun i en kald hvitfarge.



Fig. 6.1
Nationaltheatret,
rulletrappen til
togperrong 1 og 2
Privat foto: tatt
27.04.2016

Flere fenomenologiske analyser av det offentlige rom og deres estetiske potensiale muliggjør forhåpentligvis ytterligere informasjon om hvordan det generelle bybildet kan forbedres. I en tid hvor virtuelle rom i form av PC-er, mobiler og reklameskjermer preger de fysiske rommene med konstant skiftende bilder og intenst lys, er det vanskeligere å fange

oppmerksomheten til de som oppholder seg her. Lysutstillingers generelle popularitet og oppstyret rundt installasjonen, *Tunnel of Light*, viser likevel til appellen som ligger i kunst som utforsker lys, rom og persepsjon. Ettersom den teknologiske utvikling peker mot en trend hvor skjermer sannsynligvis blir del av omgivelsene i økende grad, kan altså lyskunst og bevisst lysbruk være et middel som henvender seg til kroppen og jobber mot å forsterke menneskers romlige nærvær.

Litteraturliste

Bibliografi

Abulafia, Yaron, *The Art of Light on Stage: Light in Contemporary Theatre*, New York: Routledge, 2016.

Aftenposten. «Farlige T-banetrapper?». *Aftenposten*, 117. årgang, no. 579, (1976): 11.

Bal, Mieke. «Light Politics». I *Take your Time: Olafur Eliasson*, 153-182. Redigert av Madeleine Grynsztejn. San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007.

Biesenbach, Klaus og Roxana Marcoci. «Toward the Sun: A Protocinematic Vision». I *Take your Time: Olafur Eliasson*, 183-195. Redigert av Madeleine Grynsztejn. San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson 2007.

Birnbaum, Daniel. «Heliotrope». I *Take your Time: Olafur Eliasson*, 131-144. Redigert av Madeleine Grynsztejn. San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007.

Borch, Christian. *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*. Redigert av Christian Borch med tekster av Gernot Böhme, Olafur Eliasson og Juhani Pallasmaa. Basel: Birkhäuser. 2014.

Butterfield, Jan. *The Art of Light and Space*, New York: Abbeville Press Publisher, 1993.

Böhme, Gernot. «Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics». *Thesis Eleven*, vol. 36, no. 1, (1993): 113-126. Sage Publications, 2007, doi: 10.1177/072551369303600107 (oppsøkt 10.10.2016).

_____. «Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space». Oversatt av Jeremy Gaines, i *OASE Journal for Architecture*, nr. 91, (desember 2013): 21-32.

<http://www.oasejournal.nl/en/Issues/91/AtmosphereAsMindfulPhysicalPresenceInSpace#021> (oppsøkt 10.10.2016).

_____. «Light and Space. On the Phenomenology of Light». *Dialogue and Universalism*, vol. 24, nr. 4, (2014): 62-73. doi:10.5840/du201424491 (oppsøkt 10.10.2016).

Brøymer, Bjørn. «Elegant og lekkert i Nydalen». *Aften*, 150. årgang, nr. 469, (2009): 24-25.

Eliasson, Olafur. «The Future Is Curved». *Architectural Design*, vol. 84, no. 5, (september 2014): 86-93, doi: 10.1002/ad.1813 (oppsøkt 13.03.2017).

Eliasson, Olafur og Robert Irwin. «Take Your Time: A Conversation». I *Take your Time: Olafur Eliasson*, 51-61. Redigert Madeleine Grynsztejn. San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007.

Faxén, Karin. *Attraktion: konsten i Citytunneln/Attraction: the art in Citytunneln*. Malmö: Bokförlaget Arena, 2010.

Feldman, Melissa E. *Another Minimalism: Art After California Light and Space*. Edinburg: The Fruitmarket Gallery, 2015.

Flatby, Bjørg Å. *Kunst i forbifarten: Veikunstens intensjon. En vurdering av veikunstens intensjon med utgangspunkt i to utvalgte verk av kunstneren Viel Bjerkeset Andersen og offentlige publikasjoner som omhandler estetikk og kunst i veianlegg*. Universitetet i Oslo, 2009, <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-24198> (opp søkt 30.09.2016).

Gertz, Nolen. «On the Possibility of a Phenomenology of Light». *PhaenEx*, vol. 5, no. 1, (høst/sommer 2010): 41-58.
<http://ojs.uwindsor.ca/ojs/leddy/index.php/phaenex/article/viewFile/2852/2378> (opp søkt 10.10.2016).

Ginthner, Delores A. «Lighting: Its Effect on People and Spaces». *Implications*, vol. 2, no. 02, (2002). http://www.informedesign.org/_news/feb_v02-p.pdf (opp søkt 03.03.2016).

Grynsztejn, Madeleine. «(Y)our Entanglements: Olafur Eliasson, the Museum, and Consumer Culture». I *Take your Time: Olafur Eliasson*, 11-32. Redigert av Madeleine Grynsztejn. San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007.

Heynen, Julian. «Alien Exam». I *James Turrell – Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, 55-68. Redigert av Ursula Sinnreich. Unna: Hatje Cantz, 2009.

Jenssen, Gunnar D., Cato Bjørkli og Marianne Flø «Vurdering av E39 Rogfast Trygghet, monoton og sikkerhet i krisesituasjoner og ved normal ferdsel». *SINTEF Teknologi og samfunn*, (oktober 2016). <http://www.frogmarka.no/andresider/Bro/Teknisk/Tunnel-sintef.pdf> (opp søkt 13.11.2016).

Johnson, Galen A. «Introduction to Merleau-Ponty's Philosophy of Painting». I *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*. Redigert av Michael B. Smith. Northwestern University Press, 1993.

Kjelstrup, Karl A. «Slik er Nydalen T-banestasjon nå». *Nordre Aker Budstikke*. oppdatert 02.07.2016, <http://nab.no/nyheter/slik-er-nydalen-t-banestasjon-na/19.12923> (opp søkt 20.12.2016).

Lee, Pamela M. «Your Light and Space». I *Take your Time: Olafur Eliasson*, 33-50. Redigert av Madeleine Grynsztejn. San Fransisco Museum of Modern Art: Thames & Hudson, 2007.

Merle, James T. «Anyone and Everyone». *Artforum*, vol. 50, no. 2, (oktober 2011): 268-269. <https://www.artforum.com/inprint/issue=201108&id=29047> (opp søkt 21.11. 2016).

Merleau-Ponty, Maurice. *The World of Perception*. Oversatt av Thomas Baldwin. New York: Routledge, 2004.

_____. *Phenomenology of Perception* (1945). Oversatt av Donald A. Landes. New York: Routledge, 2012.

Meyer, James. «No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture». *Artforum International*, (sommer 2004).

<https://www.artforum.com/inprint/issue=200406&id=6960> (opp søkt 14.02.2017).

Nærø, Sturle S. «Prisbelønt utsmykning forfaller». Aftenposten. Oppdatert 15.11.2012, <http://www.aftenposten.no/osloby/Prisbelont-utsmykning-forfaller-137910b.html> (opp søkt 05.10.2016).

Pallasmaa, Juhani. *Arkitekturen og sanserne* (1996). Oversatt av Cornelius Holck Colding. Arkitektens forlag, 2014.

_____. «Hapticity and Time» fra *RIBA Discourse Lecture 1999*. Gale, Cengage Learning, 2008, <http://arena-attachments.s3.amazonaws.com/399141/0b23bf9abdfaa47226149d289555e379.pdf> (opp søkt 10.10.2016).

_____. «Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience». I *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, 18-41. Redigert av Christian Borch. Basel: Birkhäuser, 2014.

_____. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester: Wiley, 2009.

Sinnreich, Ursula. «Between Heaven and Earth». I *James Turrell – Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, 55-68. Redigert av Ursula Sinnreich. Unna: Hatje Cantz, 2009.

_____. «Biography». I *James Turrell – Geometrie des Lichts/Geometry of Light*, 111-116. Redigert av Ursula Sinnreich. Unna: Hatje Cantz, 2009.

Stenvik, Bår. «Kontroll og Kaos». *Det Norske Teateret Bakteppe: Reportoarmagasinet*, (vår 2017): 12-14.

Sørensen, Gunnar. *Fargelegg byen!*. Oslo Kommune – Kulturetaten: Unipub forlag, 2009.

Taylor, Lyle H. og Eugene W. Sucof. «The Movement of People Toward Lights». *Journal of IES*, (1974): 237-241, <http://dx.doi.org/10.1080/00994480.1974.10732257> (opp søkt 18.10.2016).

Tomassoni, Rosella, Giseppe Galetta og Eugenia Treglia. *Psychology of Light: How Light Influences the Health and Psyche*. *Psychology*, 6, (2015): 1216-1222, <http://dx.doi.org/10.4236/psych.2015.610119> (opp søkt 18.10.2016).

Vik, Synnøve Marie. *The Politics of Nature: An inquiry of the politics of aesthetics in between the sublime and relational in Olafur Eliasson's installations*. Masteroppgave i kunsthistorie - Universitetet i Bergen, 2009, <http://hdl.handle.net/1956/3325> (opp søkt 15.03.2017).

Wilder, Charly. "Art and 3-D Magic in a German Subway". *The New York Times*. Oppdatert 19.02.2016, http://www.nytimes.com/2016/02/20/arts/design/art-and-3-d-magic-in-a-german-subway.html?_r=0 (opp søkt 30.09.2016).

Zajonc, Arthur. *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*. Bantam Books: New York, 1993.

Kilder

Andersen, Viel B. «Biografi», http://viel.no/wp-content/uploads/2016/06/CV-VIEL_2016.pdf (opp søkt 12.11.2016).

Andersen, Viel B. «Speilinger», http://viel.no/portfolio_page/speilinger/ (opp søkt 03.11.2016).

Ekebergparken. «Skyspace og Ganzfeld», <http://ekebergparken.com/nb/kunst/ekeberg-skyspace-og-ganzfeld> (opp søkt 20.01.2017).

Eliasson, Olafur. «Double Sunset, 1999», <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101384/double-sunset> (opp søkt 10.03.2017).

Fearguson, Graeme og Kristin Jarmund. «Nydalen Metro Station». *MiesArch*. 2016, <http://www.miesarch.com/work/2629> (opp søkt 14.12.2014).

Helbig, Hanna. «The effect of light on the performance capability of pupils». OSRAM. 2011, https://www.osram.com/osram_com/news-and-knowledge/the-biological-effects-of-light---light-means-quality-of-life/scientific-studies-on-the-biological-effects-of-light/study-on-the-effect-of-light-on-the-performance-of-students/index.jsp (opp søkt 04.03.2017).

Illustrert Vitenskap. «Hvorfor slukkes lyset i kabinen når man skal lette og lande?». Oppdatert 21.10.2011, <http://illvit.no/transport/fly/hvorfor-slukkes-lyset-i-kabinen-nar-man-skal-lette-og-lande> (opp søkt 05.02.2016).

Rossing, Nils Kristian. «Goethes 'fysiologiske farger'(induserte farger)». *NTNU*, <https://www.ntnu.no/documents/2004699/13781057/Induserte+farger.pdf/d9f1b27e-b626-4576-81ff-01865fb12d95> (opp søkt 13.01.2017).

Roden Crater Project. «About», <http://rodencrater.com/about/> (opp søkt 26.05.2017).

Roden Crater Project. «Celestial Events», <http://rodencrater.com/celestial-events/> (opp søkt 21.11.2016).

SCENIHR. «Health Effects of Artificial Light». *European Commission: Cogeneris*, 2012, http://ec.europa.eu/health/scientific_committees/opinions_layman/artificial-light/en/index.htm (opp søkt 04.03.2017).

Sporveien. «Kunst på T-banen»,
https://www.sporveien.com/Content/2484911/2014575_StasjonerKunst_LR_komplett.pdf
(oppsøkt 9.11.2016).

Sporveien. «Nydalen». Oppdatert 02.10.2015,
https://www.sporveien.com/inter/prosjekter/artikkel?p_document_id=2459853 (oppsøkt
03.02.2016).

Video

Art 21. «James Turrell: ‘Second Meeting’». YouTube video, 3:32. Lastet opp 17. mai
2013, https://youtu.be/_BuJpDXkMz8?t=3m32s (oppsøkt 09.09.2016).

Zumtobel. «Ólafur Eliasson about ‘Light is Life’». YouTube video. Lastet opp 20. april
2015, <https://youtu.be/ZIMYFybnWfs> (oppsøkt 10.02.2017).

Figurliste

Figur 1 Klingberg, Gunilla. *Alla og Halo*. 2010. Foto: Karlo Baron,
https://sv.wikipedia.org/wiki/Konsten_i_Citytunneln_i_Malm%C3%B6#/media/File:Triangelns_hallplats.jpg (hentet 18.10.2016).

Figur 3.1 Eliasson, Olafur. *The Weather Project*. 2003. Foto: Tate Photography. London,
http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-12-cols/public/images/installation_view_olafur_eliasson_the_weather_project.jpg?itok=C4S1KzPz (hentet 30.03.2017).

Figur 3.2 Valentine, DeWain. *Waterwall*. 1988. Glass, bronse. 182,9 x 182,9 x 30,5 cm. Herr
og fru Robert Columato. Los Angeles,
<https://www.abbeville.com/uploads/abbeville/book/399/album/1872/th-2010-9780789201713interior05.jpg> (hentet 30.03.2017).

Figur 3.3 Eliasson, Olafur. *Double Sunset*. 1999. Foto: Hans Walschut, 2000,
<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101384/double-sunset> (hentet 30.03.2017).

Figur 3.4 Turrell, James. *Sun and Moon Chamber*. Foto: Florian Holzherr
http://archive.jamesturrell.com/wp-content/uploads/2013/05/fh_31_rgb-745x1127.jpg, (hentet
30.03.2017).

Figur 4.1 *Trappehusets fasade mot perrongen*. Privat foto: tatt 09. desember 2015. Sinsen T.

Figur 4.2 *Glassraden mellom sporene*. Privat foto: tatt 09. desember 2015. Sinsen T.

Figur 4.3 *Nærbilde av undergangen*. Privat foto: tatt 16. juni 2016. Sinsen T.

Figur 4.4 *Undergangen*. Privat foto: tatt 03. februar 2016. Sinsen T.

Figur 4.5 *Trappeoppgang til hovedveien*. Privat foto: tatt 03. februar 2016. Sinsen T.

Figur 4.6 *Nærbilde av trappeoppgangen.* Privat foto: tatt 09. desember 2015. Sinsen T.

Figur 4.7 *Udergangen på kveldstid.* Privat foto: tatt 15. mai 2017. Sinsen T.

Figur 4.8 Irwin, Robert. *Portal Room* og *Window Room*. 1973. Foto: Rowley Gallery. Varese. <http://cdn.rowleygallery.co.uk/2015/01/0311.jpg> (hentet 30.03.2017).

Figur 4.9 Nordman, Maria. *One Day Only, Dawn to Dusk*. blandet media. 1979. Installasjonsvisning. Berkeley, https://www.artforum.com/uploads/upload.000/id29047/article00_x290.jpg (hentet 30.03.2017).

Figur 5.1 Jarmund, Kristin. *Tunnel of Light*. 2003-2015. Foto: Bård Johannessen, http://1.bp.blogspot.com/-N-XS-QaNfWE/UKdSsx4n6II/AAAAAAAAERI/Ri_IDVkwJS0/s1600/Escalator_Tunnel-of-Light_installation_Nydalen_Metro_Station_Oslo_Norway_20121117.jpg (hentet 30.03.2017).

Figur 5.2 *Rulletrappen v/hovedinngangen.* Privat foto: tatt 24.mars 2017. Nydalen T.

Figur 5.3 *Utsynet fra perrongen.* Privat foto: tatt 24. mars 2017. Nydalen T.

Figur 5.4 Turrell, James. *Ganzfeld: Double Vision*. Foto: Florian Holzherr. Oslo, https://ekebergparken.com/files/styles/2col_square/public/13ekeberg-florianholzherr21_2.jpg?itok=-wGzeR6L (hentet 30.03.2017).

Figur 5.4 Mjelva, Håkon. *Sentrum T-banestasjon*. Foto: Leif Ørnelund. 1977. Oslo Museum, byhistorisk samling, http://oslobilder.no/OMU/OB.%C3%9877/4105?query=%22Stortinget+stasjon%22&count=24&search_context=1&pos=5 (hentet 18.10.2016).

Figur 5.5 *Rulletrappen på Stortinget T.* Privat foto: tatt 22. oktober 2016. Stortinget T.

Figur 6 *Rulletrappen til togperrong 1 og 2.* Privat foto: tatt 27. april 2016. Nationaltheatret togstasjon.