

Det skapende møtet

*- En teoretisk og en praktisk-
estetisk studie av personens
møte med materialet i den
skapende prosessen.*



MARTE GULLIKSEN

HOVEDFAGSOPPGAVE I FORMING

Høgskolen i Telemark
Avdeling for estetiske fag
og formkultur, Notodden

1997

(MOT MIDDAGSTID)

Under varme, såre
håndflater
Under brennende puter, bløte
og slitne
Kiler vått
kaldt
tre

Risler i armene
Glitrer i knærne

Langsomt tørrere tre
Langsomt føyende form
Langsomt glir varme, såre
håndflater
I blinde mønstre
mens øynene
svikter
og jeg

ser

Gulliksen
NOVEMBER, 1996

Forord

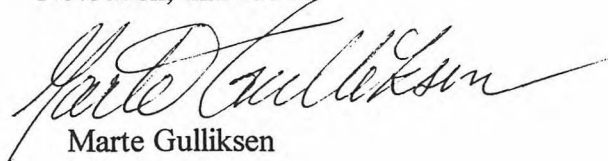
Denne hovedfagsavhandlingen begynte på grunnlag av en klar, men uformulerbar idé om hvordan jeg og materialet "møtes" i den skapende prosessen. Jeg kunne se for meg situasjonen, erindre bevegelsene, kjenne luktene, og forstå innholdet som én, enhetlig intuisjon. Men idet øyeblikket jeg skulle forklare dette til andre, forsvant selve kjernen i ordene. Begrepene unnvek alltid kjernen og jeg klarte aldri å forklare den fullt ut. Innimellom trodde jeg at jeg endelig hadde klart å formidle hva jeg mente, men fikk alltid spørsmål tilbake som med all tydelighet røpet at mottakeren også hadde snublet i ordene før kjernen hadde blitt nådd. Mitt mål med hovedfagsavhandlingen ble å kunne forstå delene denne helhetlige intuisjonen bestod av, og å utvikle begreper og måter å forklare det på, slik at andre også kunne forstå.

Høsten 1995 og våren 1996 ble brukt til å formulere klarere og klarere det jeg mente. Til slutt var noen elementer klarlagt, men for hver gang noe var blitt formulert, forsvant noe annet bak en sky av diffuse unntak, utdypinger og selvmotsigelser. Men bak det hele lå samme, opprinnelige kjerne som et Barokkens "tema dux", alltid liggende et sted inne i den polyfone fugen. Min utvikling av forståelse i arbeidet med denne avhandlingen kan forklares gjennom en sammenligning med utviklingen av fugetemaene.

I begynnelsen klang kjernen alene som en ren melodi, bare forståelig for meg. På samme måte presenterte Bach først "tema dux" i sine fuger. Da jeg formulerte problemet, ble det innført nye begreper og flere parallelle tema. I fugen innføres temaet også i stadig nye stemmer, mens førstestemmen går over til et kontrapunkt, dansende rundt temaet. I løpet av høsten 1996 og våren 1997 utviklet avhandlingen seg videre etter fugeprinsippet. For hver gang "tema dux" dukket opp var vinkelen inn dit ny, og jeg kunne forstå det med grunnlag i den bearbeidingen det hadde vært gjennom. Avhandlingen som foreligger her, gjenspeiler dette. Langsamt utvikles forståelsen. Når temaene er blitt bearbeidet i fugens gjennomføringsdel, føres stemmene sammen til en konkluderende kadens. Der deltar de samme temaene, men vi forstår dem på et dypere nivå. Slik er det også med denne avhandlingen. Etter å ha presentert temaene i teoridelen, glir gjennomføringsdelen inn i de praktisk-estetiske prosjektenes polyfoni. I de siste kapitlene føres temaene igjen sammen og danner grunnlaget for en ny forståelse av det som opprinnelig var den uformulerbare men klare kjernen.

Jeg vil gjerne takke de som trøstig stilte opp underveis for å hjelpe utviklingen av denne avhandlingen. En takk til Paula Fure og Lars Bjørklid ved Høgskolen i Telemark som veiledet, hjalp og spurte, og som aldri mistet troen på at jeg selv hadde visshet om kjernen. En takk til Ketil André Thorgersen som minnet meg på det ekte og det opprinnelige når polyfonien virket overveldende. En takk til dem som misforstod når jeg forklarte, og tvang meg til å tenke nytt, og til slutt en takk til dem som med friske øyne leste korrektur en lang helg i mai.

Notodden, mai 1997



Marte Gulliksen

Innhold

Forord

Innholdsfortegnelse

Figurliste

| | |
|---|----------|
| 1. Problemområdet..... | 1 |
| 1.1. Innledning | « |
| 1.2. Studiefeltets innhold - en presentasjon. | 2 |
| 1.3. Problemområdet i en teoretisk kontekst | 3 |
| 1.3.1. Personen | 4 |
| 1.3.2. Materialet | 5 |
| 1.3.3. Den skapende prosessen | 6 |
| 1.4. Problemområdet i en didaktisk kontekst | « |
| 1.5. Problemstilling og begrepsavklaring | 7 |
| 1.5.1. Problemstilling | « |
| 1.5.2. Begrepsavklaring | 8 |
| 2. Metodepresentasjon..... | 9 |
| 2.1. Studiefeltet og fenomenet som studeres | « |
| 2.2. Strategi og metode | 11 |
| 2.2.1. Den teoretiske undersøkelsen | 12 |
| 2.2.2. Den praktisk-estetiske undersøkelsen | 13 |

DEL I

-DEN TEORETISKE UNDERSØKELSEN

| | |
|---|-----------|
| 3. Personen, materialet og situasjonen..... | 15 |
| 3.1. Om forholdet mellom sansning og erkjennelse | 16 |
| - den før-objektive opplevelsen | |
| 3.1.1. En presentasjon av Maurice Merleau-Ponty | « |
| 3.1.2. Merleau-Ponty i en kontekst | 18 |
| 3.1.3. Relevans og praktiske konsekvenser av Merleau-Pontys teorier for mitt problemområde | 21 |
| 3.1.4. Den skapende prosessen som vedvarende deltakelse i det før-objektive modus | 22 |
| 3.2. Om sansning og persepsjon | 23 |
| 3.2.1. Det fysiologiske grunnlaget - sansningen | 24 |
| 3.2.2. Det fysiologiske grunnlaget - nervenet | 25 |
| 3.2.3. Persepsjonen | « |
| 3.2.4. Utviklingen av persepsjonsstrategier | 26 |
| 3.2.5. Montagu: Berøringens betydning | 28 |
| 3.2.6. Kroppens sansning i den skapende prosessen | « |
| 3.3. Om erfaring og erkjennelse | 30 |
| 3.3.1. Kognitive, affektive og psykomotoriske aspekter ved erfaringen | « |
| 3.3.2. Kolb: erfaringen som grunnlag for læring - komplekse sammenhenger | 31 |
| 3.3.3. Den estetiske erfaringen | 32 |
| 3.3.4. Bergson: Den skapende aktiviteten som utslag av den menneskelige natur | 33 |
| 3.3.5. Møtet som erkjennelse | 35 |

| | |
|--|----|
| 4. Vår kulturs forhold til materialet..... | 38 |
| 3.4.1. <i>Materialet i kulturen og vitenskapen</i> | « |
| 3.4.2. <i>Materialets stofflighet som motpart i møtet</i> | 40 |
| 3.5. Den skapende prosessen..... | 42 |
| 3.5.1. <i>Eisner: The process of representation</i> | « |
| 3.5.2. <i>Det estetiske elementet</i> | 43 |
| 3.6. Personens møte med materialet i den skapende prosessen | 45 |
| - en summerende drøfting av de presenterte teoriene | |
| 3.6.1. <i>Den skapende utøvelsens fysiske aspekt</i> | « |
| 3.6.2. <i>Tre grupper av elementer ved personens opplevelse i interaksjonen med materialet</i> | 46 |
| 3.6.3. <i>En utvidet variasjon av figur 1 - problemområdet etter de tre gruppene</i> | 48 |
| 3.6.4. <i>Ulike forklaringsmodeller</i> | 49 |

DEL II - DEN PRAKTISK-ESTETISKE UNDERSØKELSEN

| | |
|---|-----------|
| 4. Strategi for den praktisk-estetiske undersøkelsen..... | 53 |
| 4.1. Framdrift og styringsredskaper | « |
| 4.2. Metodedrøfting | 55 |
| 4.2.1. <i>Innsamling</i> | « |
| 4.2.2. <i>Analyse, drøfting og tolking</i> | 56 |
| 5. Det praktisk-estetiske prosjektet..... | 59 |
| 5.1. Presentasjon av det estetiske prosjektet | « |
| 5.1.1. <i>Den estetiske konteksten</i> | « |
| 5.1.2. <i>Det estetiske prosjektet i forhold til problemområdet</i> | 61 |
| 5.2. Prosjekt 1..... | 62 |
| 5.2.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.2.2. <i>Oversikt over framdrift og data fra prosessen</i> | 63 |
| 5.2.3. <i>Interaksjonen med materialet</i> | 64 |
| - <i>Å bli kjent med materialet og å bli kjent med formen</i> | |
| 5.2.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 67 |
| - <i>Den bevisste og den ubevisste oppmerksomheten</i> | |
| 5.2.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P1</i> | 69 |
| 5.2.6. <i>Hovedtrekk ved P1</i> | 70 |
| 5.3. Prosjekt 2..... | 71 |
| 5.3.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.3.2. <i>Oversikt over framdrift og data fra prosessen</i> | 72 |
| 5.3.3. <i>Interaksjonen med materialet</i> | 73 |
| - <i>Den fysiske deltakelsen i prosessen.</i> | |
| 5.3.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 76 |
| - <i>Å beskrive det ubeskrivelige</i> | |
| 5.3.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P2</i> | 79 |
| 5.3.6. <i>Hovedtrekk ved P2</i> | |
| 5.4. Konsekvenser fra P1 og P2 for den videre studien..... | 80 |

| | |
|--|-----|
| 5.5. Prosjekt 3..... | 82 |
| 5.5.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.5.2. <i>Oversikt over framdrift og data fra prosjekt 3</i> | 83 |
| 5.5.3. <i>Interaksjonen med materialet</i> | 84 |
| - <i>En intens, sanselig (taktil) opplevelse av formens utvikling i et materiale</i> | |
| 5.5.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 87 |
| - <i>Den deltakende observeringen av en prosess som løper av seg selv</i> | |
| 5.5.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P3</i> | 88 |
| 5.5.6. <i>Hovedtrekk ved P3</i> | 89 |
| 5.6. Prosjekt 4..... | 90 |
| 5.6.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.6.2. <i>Oversikt over framdrift og data fra prosjekt 4</i> | 91 |
| 5.6.3. <i>Innholdet i interaksjonen</i> | 92 |
| - <i>Hvordan stoffet styrer formen og formen styrer arbeidet.</i> | |
| 5.6.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 96 |
| - <i>Om det som ikke noteres</i> | |
| 5.6.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P4</i> | 97 |
| 5.6.6. <i>Hovedtrekk ved P4</i> | « |
| 5.7. Prosjekt 5..... | 98 |
| 5.7.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.7.2. <i>Oversikt over framdrift og data fra Prosjekt 5</i> | « |
| 5.7.3. <i>Innholdet i interaksjonen</i> | 99 |
| - <i>Deltakelsen i kontinuiteten</i> | |
| 5.7.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 102 |
| - <i>Notatene som mulighet for å formulere det uformulerbare</i> | |
| 5.7.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P5</i> | 104 |
| 5.7.6. <i>Hovedtrekk ved P5</i> | « |
| 5.8. Prosjekt 6..... | 105 |
| 5.8.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.8.2. <i>Oversikt over framdrift og data fra Prosjekt 6</i> | 106 |
| 5.8.3. <i>Innholdet i interaksjonen</i> | 107 |
| - <i>Den effektive arbeidsmåten og nærheten til materialet</i> | |
| 5.8.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 111 |
| - <i>Opplevelsene i pausene</i> | |
| 5.8.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P6</i> | 113 |
| 5.8.6. <i>Hovedtrekk ved P6</i> | « |
| 5.9. Prosjekt 7..... | 114 |
| 5.9.1. <i>En formal-estetisk beskrivelse</i> | « |
| 5.9.2. <i>Oversikt over data og framdrift fra Prosjekt 7</i> | 115 |
| 5.9.3. <i>Innholdet i interaksjonen</i> | 116 |
| - <i>Den ensidige sanselige opplevelsen av materialet</i> | |
| 5.9.4. <i>Bevissthetsformen i interaksjonen</i> | 117 |
| - <i>Den beroligede, sanselige stemningen</i> | |
| 5.9.5. <i>Forholdet mellom prosessen og produktet, P7</i> | 119 |
| 5.9.6. <i>Hovedtrekk ved P7</i> | « |

| | |
|---|------------|
| 6. Et dybdesøk etter de sentrale elementene ved personens møte..... | 121 |
| med materialet i den skapende prosessen | |
| 6.1. Det deltakende møtet | « |
| 6.2. Det skapende møtets tre plan..... | 123 |
| 6.2.1. <i>Det fysisk-mekaniske planet</i> | 125 |
| 6.2.2. <i>Det estetiske ide-planet</i> | 126 |
| 6.2.3. <i>Det erkjennelsesmessige planet</i> | 128 |
| 6.3. Utvikling av forståelsen - tendenser i undersøkelsens makrostruktur..... | 131 |
| 6.3.1. <i>"Att tala om det tystssta och tyda det mångtydiga"</i> | « |
| 6.3.2. <i>Ekthetsproblemet</i> | 132 |

DEL III - DEN DIDAKTISKE KONTEKSTEN

| | |
|--|------------|
| 7. Den didaktiske konteksten..... | 135 |
| - følger av og forutsetninger for de kognitive utviklingsmulighetene og læringen i det skapende møtet | |
| 7.1. Samfunnskonteksten..... | 136 |
| 7.1.1. <i>Kunnskapssamfunnets fjellkjede</i> | « |
| 7.1.2. <i>Verdiene som vitale strukturer</i> | 138 |
| 7.1.3. <i>Hverdagen og informasjonsparalysen</i> | 139 |
| 7.1.4. <i>Opplevelseskommersialismen</i> | « |
| 7.1.5. <i>Kunnskapens og kunstens samtidighet</i> | 140 |
| 7.2. Om læring..... | 141 |
| 7.2.1. <i>Kunnskapen</i> | 142 |
| 7.2.2. <i>Det dynamiske kunnskapsbegrepet</i> | 143 |
| 7.2.3. <i>Ferdighetene</i> | 145 |
| 7.2.4. <i>Prosessen som metode</i> | « |
| <i>- reduseres betydningen av hensiktsmessigheten?</i> | |
| 7.3. Læring i det skapende møtet..... | 146 |
| 7.3.1. <i>Det skapende møtet som integrert erkjennende aktivitet</i> | 147 |
| 7.3.2. <i>Det fysisk-mekaniske planet</i> | 148 |
| 7.3.3. <i>Det estetiske ide-planet</i> | 149 |
| 7.3.4. <i>Det erkjennelsesmessige planet</i> | 150 |
| 7.3.5. <i>Formidlingen av denne læringsprosessen</i> | 151 |
| 7.3.6. <i>Sammenhengen mellom planene: de to søylene</i> | 152 |
| 8. Sluttord og videreføring..... | 154 |

Noter

Litteraturliste

Vedleggliste

Figurliste

| | <i>Side</i> |
|--|-------------|
| Figur 1 - Problemområdet..... | 2, 124 |
| Figur 2 - Design | 11 |
| Figur 3 - Kolb: Experimental learning (<i>formalia i teksten</i>) | 31 |
| Figur 4 - Personens opplevelsessyklus i møtet med materialet i den skapende prosessen | 48, 124 |
| | |
| Figur 5 - Kontekster til problemområdet..... | 49 |
| Figur 6 - Design på den praktisk-estetiske undersøkelsen. | 53 |
| Figur 7 - P3 sett nedenfra (<i>eget foto</i>) | 58 |
| Figur 8 - P1(<i>eget foto</i>) | 62 |
| Figur 9 - Oversikt over prosjekt 1 | 63 |
| | |
| Figur 10 - P2 (<i>eget foto</i>) | 71 |
| Figur 11 - Oversikt over prosjekt 2 | 72 |
| Figur 12 - P3 (<i>eget foto</i>) | 82 |
| Figur 13 - Oversikt over prosjekt 3 | 83 |
| Figur 14 - P4 (<i>eget foto</i>) | 90 |
| | |
| Figur 15 - Oversikt over prosjekt 4..... | 91 |
| Figur 16 - P5 (<i>eget foto</i>) | 98 |
| Figur 17 - Oversikt over prosjekt 5 | 99 |
| Figur 18 - P6 (<i>eget foto</i>) | 105 |
| Figur 19 - Oversikt over Prosjekt 6 | 106 |
| | |
| Figur 20 - P7 (<i>eget foto</i>)..... | 114 |
| Figur 21 - Oversikt over Prosjekt 7 | 115 |
| Figur 22 - I arbeid (<i>eget foto</i>) | 119 |
| Figur 23 - Skapserien lukket (<i>eget foto</i>) | 120 |
| Figur 24 - Skapserien åpen (<i>eget foto</i>) | « |
| | |
| Figur 25 - Det skapende møtets tre plan..... | 124 |
| Figur 26 - P4, Linjen og frøet (<i>eget foto</i>) | 134 |
| Figur 27 - "Legoklossmodellen" av det skapende møtet | 135, 147 |
| Figur 28 - Læringen på det fysisk-mekaniske planet | 148 |
| Figur 29 - Utelatelsen av de fysisk-mekaniske elementene | 149 |
| | |
| Figur 30 - Læringen på det estetiske-ide-planet..... | « |
| Figur 31 - Utelatelsen av de estetiske ide-elementene | 150 |
| Figur 32 - Læringen på det erkjennelsesmessige planet | « |
| Figur 33 - Utelatelsen av de erkjennelsesmessige elementene | 151 |
| Figur 34 - Personen og materialet som to søyler, kontinuerlig tilstedeværende i alle de tre planene. | 152 |
| Figur 35 - I arbeid med P2 (<i>eget foto</i>)..... | 155 |

1. PROBLEMOMRÅDET

1.1. Innledning

Sentrum i denne avhandlingen er et studium av personens møte med materialet i den skapende prosessen. Studiefeltets innhold og plassering er lettest å forklare med utgangspunkt i hvordan jeg selv oppdaget det:

I de siste 6 årene før jeg begynte å studere forming, hadde jeg studert musikk. For meg var begrepet kunst synonymt med musikk. Den skapende prosessen var situasjonen der jeg eller andre framførte musikken, og kunstens materiale var det auditive og det abstrakte i tonene, fraseringen, musiseringen. Da jeg begynte å studere forming, ble jeg reintrodusert for et materiale som konkret motspiller i skapingen. Den fysiske bearbeidingen, det harde arbeidet, og den nesten påtrengende konkretiseringen i det ferdige objektet, dannet en sterk kontrast til musikkens forgjengelige immaterialitet. På samme tid som konseptueringen, uttrykket og tolkingen hadde likhetstrekk i musikken og i formingen, var selve prosessene svært forskjellig. Bearbeidingen av treet ble en fysisk prosess, som på en måte kom nærmere min egen kropp. Dette var en overraskelse for meg, fordi mitt instrument tidligere først og framst hadde vært stemmen. Sangstemmen min er en del av meg selv, og jeg ville ikke trodd at jeg kunne oppleve at et materile som et objekt i verden kunne komme nærmere inn på meg enn det mine egne stemmebånd kan.

Denne oppdagelsen reiste flere spørsmål: Hva er det som gjør at denne kontakten med materialet er så spesiell? Hvordan kan dette materialet utenfor meg komme så nært? Hva er det som gjør at jeg plutselig kan våkne opp etter å ha arbeidet intensivt lenge, og se meg selv stående rolig og bare ta på treet, og hva betyr denne sensoriske kontakten for min opplevelse av materialet?

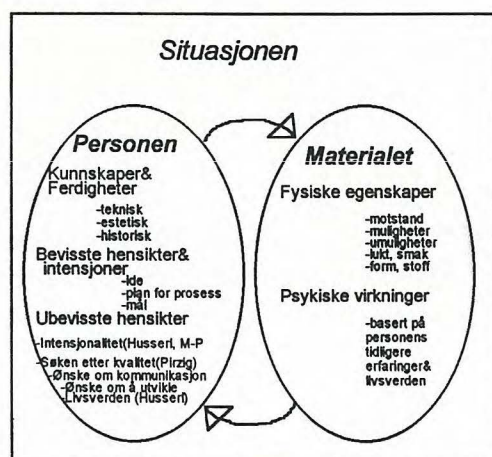
Det er noe spesielt som foregår i den skapende prosessen i det personen konseptuerer selve idéen i et konkret medium. Dette har ikke bare med en bestemt holdning å gjøre, for da ville jeg ikke opplevd så sterkt skille mellom stemmen og treet. Heller ikke kan det være rene fysiologiske/psykologiske prosesser, fordi den kunstneriske opplevelsen rommer mer enn dette. På samme måte kan ikke skillet ligge ensidig i formutviklingen, mellom muligheten til å skape et genuint uttrykk i stedet for å uttrykke noen annens (komponistens) intensjoner, fordi opplevelsene kom allerede i de første prosessene, altså før jeg hadde opparbeidet en forståelse for, eller oppdaget mulighetene for å skape et personlig tredimensjonalt formuttrykk.

Min oppfatning er at årsakene til den spesielle opplevelsen ligger et sted innimellom disse mulige punktene: holdningen, de fysiologiske/psykologiske prosessene, den kunstneriske opplevelsen og formutviklingen. Ved å studere de ulike elementene nærmere, og forsøke å skissere det nettet av relasjoner prosessen består av, vil det være mulig å forstå bedre hva som foregår og hva som gjør hver enkelt situasjon spesiell.

1.2. Studiefeltets innhold - en presentasjon

I den skapende prosessen møtes en person og et materiale. Personen arbeider fysisk med materialet for å skape et bestemt uttrykk, en særskilt form, eller for å konkretisere en kunstnerisk idé. Materialet er valgt ut av personen som et hensiktsmessig medium å uttrykke seg i. Det har spesielle egenskaper, kvaliteter og muligheter som personen kan benytte seg av og ta hensyn til. Hun kan understreke eller skjule materialeegenskapene, og hun kan arbeide med eller mot materialets struktur. I transformeringen av materialet til et medium for sin idé, foregår det en interaksjonen mellom personen og materialet. Interaksjonen bygger på en form for kommunikasjon mellom dem, noe som igjen betinges av at vi som aktive mennesker oppfatter det som hender utenfor oss, og at vi kan reagere på det. Det er denne interaksjonen som kjennetegner personens møte med materialet i den skapende prosessen, og den er et nettverk av komplekse sammenhenger. Dette *skapende møtet* mellom personen og materialet er det som studeres i denne avhandlingen.

Problemområdet kan visualiseres slik:



Figur 1 - Problemområdet.

Figuren viser sentrum i mitt studiefelt: situasjonen der personen konkret arbeider med et materiale i en estetisk skapende prosess. Pilene mellom personen og materialet framstiller den interaksjonen jeg mener finner sted: Personen former materialet etter sine idéer og impulser. Hun har bestemte kunnskaper og ferdigheter, hun har bevisste hensikter og intensjoner med det hun foretar seg, og hun bærer med seg ubevisste hensikter og erfaringer fra alt hun har gjort og alt hun er. Kort sagt bærer hun med seg sin *livsverden*¹.

I denne situasjonen møter hun så et materiale. Dette materiale besitter visse fysiske egenskaper som personen tar hensyn til i prosessen, og som hun sanser når hun bearbeider det. Den nære fysiske kontakten gjør at personens kroppsopplevelse, og da spesielt den taktile sansningen av materialet, får en viktig rolle. Denne kontakten med materialet leder også til ulike psykiske

opplevelser for personen. Disse virkningene er igjen avhengige av personens livsverden. I denne interaksjonen mellom personen og materialet ser vi altså at personen former materialet, og at materialet gir respons tilbake. Sluttresultatet blir både et materiale formet til et estetisk produkt, og også en forandret eller utviklet person. I figuren er personen og materialet fremstilt som ovale former inne i situasjonen. Det må presieres at dette ikke betyr at *hele* personen, eller *hele* materialet nødvendigvis er "lukket inne" i denne situasjonen, men at de for å gjøre framstillingen enklere presenteres slik, fordi det er i den konkrete situasjonen at møtet mellom dem oppstår.

Personen, materialet og situasjonen er tre elementer som konstant er påvirkende og varierende komponenter i studiefeltet. Det er hvilket forhold det er mellom disse tre, hva hver enkelt av dem inneholder til enhver tid, hva det innebærer og hvordan innholdet og forholdet mellom dem forandrer seg fra prosess til prosess, som kan gi svar på hvordan nettet av interaksjon og kommunikasjon ser ut og henger sammen. På den måten blir de tre elementene studiefeltets '*variabler*'², ikke i den klassiske eksperiment-betydningen som eksperiment- og kontrollvariabler der resultatet kan regnes ut av korrelasjonen mellom disse, men som tre samvarierende elementer som konstant er til stede i, påvirker og skaper det nettet av sammenhenger studiefeltet består av.

Det er imidlertid ikke uproblematisk å bruke betegnelsen '*variabler*'³ om både personen, materialet og situasjonen. Personen og materialet er konstante, fysiske deltakere i situasjonen. De kan lett forstås som varierende størrelser, fordi personen utvikler seg og materialet er nytt fra gang til gang. Situasjonen, derimot, er ikke en like tydelig fysisk størrelse. Den er forskjellig fra gang til gang, men er alltid en skapende utvikling, og bærer klare kjennetegn på dette. Det er disse kjennetegnene som konstituerer situasjonen som en aktiv størrelse i studiefeltet. Studiefeltet - det skapende møtet - i seg selv, må ikke forveksles med denne situasjons '*variabelen*': Det skapende møtet som studeres er '*funksjonen*'⁴ av de tre variablene, altså den totale interaksjonen som foregår mellom personen og materialet, og som finner sted i denne situasjonen. Det ville også vært mulig å betegne situasjonen, materialet og situasjonen som varierende '*faktorer*'⁵, eller medvirkende omstendigheter ved studiefeltet, i stedet for variable størrelser. Dermed kunne spørsmålet om situasjonen er en variabel eller ikke, unnviktes. På den annen side vil personen og materialet vanskelig kunne forklares utfyllende som rene medvirkende omstendigheter. Videre i avhandlingen vil personen, materialet og situasjonen i hovedsak omtales som '*variabler*'.

1.3. Problemområdet i en teoretisk kontekst

Studiefeltet slik jeg beskrev det i figur 1 over, inneholder elementer fra mange fagfelt, ulike teoretiske tradisjoner og sammenhenger. Målet for studien er å finne ut mer om innholdet i de enkelte '*variablene*', for bedre å kunne forstå helheten i interaksjonen. På den måten blir avhandlingen preget av innhenting av teorier og oppfatninger fra mange og forskjellige retninger og tradisjoner, og en ny betraktning av disse i denne aktuelle sammenhengen. Det tenkende og det skapende mennesket blir sett på som en enhet. I denne betraktningssmåten ligger mulighetene for å komme til ny innsikt. Den følgende kontekstpresenteringen skal gi en oversikt over hvor avhandlingen plasseres i forhold til de teoretiske tradisjonene, og

dermed også en innføring i hvilke syn som legges til grunn for innhenting av disse.

1.3.1. Personen

Dagens teknologiserte hverdag, og de siste århundrenes fokusering på hjernens og tankens suverenitet over sansningen, hendenes kunnskaper og kroppens funksjoner, har ført til ubalanse på flere felt. Tenkeren blir sett på som overlegen håndverkeren, og de ulike kunnskapstypene de besitter blir gjerne stilt opp som diametrale motsetninger. Teknologien og nye maskiner gjør stadig mer av det tunge, tidkrevende fysiske arbeidet for oss. Parallelt med dette finner vi det motsatte synet, tankene om at det spesielle i menneskets vesen, det være seg "sjel", "bevissthet", "moral" eller hva man velger å kalle det, ikke ensidig er lokalisert til hjernen, eller endog som noe utenfor hjernen løsrevet "as mere thought" som Ryle uttrykte det⁶. Tenkerne innen denne retningen spør om essensen av det menneskelige kanskje er å finne i kombinasjonen mellom den sentrale nervestyringen og disposisjonene til de mentale strukturene i hjernen, og i resten av den fysiske kroppen der ferdigheter, fortroligheter og hensikter tilegnes, kultiveres og lagres.

Et av flere resultater av denne diskusjonen finner vi i redefinisjonen av kunnskapsbegrepet. Denne redefinisjonen lar kunnskapsbegrepet omfatte de tre begrepene ferdighets-, fortrolighets- og holdningskunnskap. Johannesen kom fram til disse tre begrepene som et alternativ til den rene, logiske Cogito-kunnskapen⁷. Han gjorde dette med bakgrunn i tankene fra Polanyi om den tause kunnskapen, den som mennesket behersket, men som det ikke kunne uttrykke i ord. Polanyi var igjen påvirket av Wittgensteins teorier om språkspill⁸.

Dette siste synet har den siste tiden kommet sterkere fram i debatten, kanskje fordi pendelen i for lang tid har svingt i den andre retningen. Det er med utgangspunkt i denne fløyen av dagens diskusjon at denne avhandlingen plasserer seg.

Maurice Merleau-Ponty⁹ beskriver i boka *The Phenomenology of Perception* sin oppfatning av hva vi sanser, hvordan vi sanser det, og forholdet mellom sansningen, persepsjonen, opplevelsen og erkjennelsen: Kroppen er intensjonal i sin væren til verden, sier han. Før logikken og før den objektive opplevelsen av sansingen, retter kroppen seg ut i verden med bevisste hensikter. Han kaller dette for kroppens pre-objektive forhold til sine omgivelser. Dette forholdet fører med seg at de sansestimuli vi får nødvendigvis er et utvalg. Sansestimuliene blir så igjen gjenstand for vurdering, utvelgelse og tolkning, og transformeres til objektive opplevelser og erkjennelser. Tankene til Merleau-Ponty vil danne utgangspunkt for oppbyggingen av den teoretiske undersøkelsen av hva som skjer i møtet med materialet i den skapende prosessen og hva det leder til.

Sammen med den økende fokuseringen på kroppen og den kunnskap som dannes og lagres der, kom interessen for den haptiske opplevelsen. Haptisk opplevelse kan defineres som resultatet av en aktiv taktil berøring av en gjenstand e.l.¹⁰. I tillegg utredes betydningen av taktil stimulering og hudkontakt i forbindelse med sykepleie og under barns oppvekst¹¹. Denne kunnskapen om sansningen, spesielt den taktile sansningens betydning for personens opplevelse og erkjennelse, blir sentral i denne avhandlingen. Dessuten legges det vekt på å finne ut noe om hvordan hjernen fungerer og forholdet mellom det fysiske og det

psykiske i persepsjons- og betydnings-utvinningsprosessen, samt noe av det fysiske og psykiske grunnlaget for motorikken og bevegelsene. Dette vil gjøre det mulig å forstå noe av det fysiske grunnlaget ved den skapende prosessen i materialet.

Den erfaring og erkjennelse personen utvikler i dette møtet er også sentral. Kolbs modell om "Experimental learning" vil være med på å gi en oversikt over hvordan erfaringen og erkjennelsen henger sammen. Dessuten vil Bubers og Bollnows møtebegrep etterhvert bli sentralt i avhandlingen, både som erkjennelsesform og i beskrivelsen av forholdet mellom personen og materialet (jeg-det-møtet kontra jeg-du-møtet).

1.3.2. Materialet

En parallell til den beskrevne utviklingen av forholdet mellom kroppen og tanken finner vi i kunstens historie og forholdet mellom den stofflige materien og den formale oppbyggingen. Synet på det materiale som fenomen innen europeisk kunst og estetikk har blitt styrt av en diktomi mellom form og stoff som tilsvarende diktomien mellom kroppen og tanken. I denne avhandlingen kommer jeg videre til å henvise til hvordan Bernt Karlsen framstiller denne utviklingen og parallelliteten i sin hovedfagsavhandling¹².

Det denne avhandlingen søker å finne ut, er hva det er, dette materialet personen bearbeider i den skapende prosessen. Sentrale spørsmål som stilles er: Hva inneholder og hva betinger denne andre variabelen i situasjonen, og hva er det i den som personen interagerer med, persiperer og bearbeider? Det er den spesielle kontakten med materialet som skiller musikkopplevelsen fra formingsopplevelsen, og derfor blir en avklaring av hva dette materialet egentlig er, så viktig. Hva det spesielle materialet betyr for personen, er også interessant, fordi dette styrer hvordan personen forholder seg til og forstår materialet. For å finne svar på dette, vendes oppmerksomheten igjen til Karlsens avhandling der han samtidig med å beskrive utviklingen av diktomien mellom formen og stoffet, også undersøker dette som ahistoriske prinsipper grunnlagt i forskjellige filosofiske, psykologiske og erkjennelsesteoretiske tradisjoner. I tillegg kommer det fram elementer av dette i forbindelse med hvordan personen sanser og persiperer, og i sammenheng med den videre presentasjonen av selve den skapende situasjonen.

Utgangspunktet for problemområdet lå for meg i erfaringer med arbeide i materialet tre, og den praktisk-estetiske undersøkelsen vil også ta utgangspunkt i treet som materiale. Det er altså en underliggende konkretisering i forhold til trematerialet som ligger til grunn også for den teoretiske presentasjonen av materiale-variabelen, men denne konkretiseringen har ikke andre direkte konsekvenser for innholdet i den teoretiske studien annet enn at det er et tredimensjonalt materiale som studeres. Dette utgangspunktet har denne avhandlingen felles med Karlsens undersøkelse av diktomien mellom form og stoff. Hans studier fokuserer det generelle prinsippet "form" og "stoff", men det konkretiseres i det estetiske prosjektet der 20 hesjestaureer bearbeides og drøftes som stofflig-estetiske objekter. Det er den samme balansen mellom det generelle og det spesifikke som forsøkes etablert her.

1.3.3. Den skapende prosessen

Deweys beskrivelser av den skapende prosessen og den estetiske erfaringen er sentrale i denne avhandlingen¹³. Han er blant annet opptatt av kunsten som erfaring (Art as Experience) og av forholdet mellom erfaring og undervisning (Experience and Education). Andre teoretikere som danner en del av denne avhandlingens referanseramme, er Malcolm Ross¹⁴ og Rollo May¹⁵. Det er også skrevet mange interessante hovedfagsavhandlinger i forming om dette feltet¹⁶. Min undersøkelse vil forsøke å dra nytte av det arbeidet som er gjort her, fordi det viser hvilke teoretikere som har vært brukt og på hvilken måte de er blitt brukt for å bygge opp en referanseramme for faget.

Hva som foregår i selve representasjonsprosessen, er det sentrale problemet i forhold til denne tredje 'variabelen': selve situasjonen. Josephson gjorde i forbindelse med opprettelsen av Arkiv för dekorativ konst i Lund, en undersøkelse av hvordan kunstnere betraktet sin skaping¹⁷. Han skisserte i framstillingen av denne to hovedgrupper, der den ene mente at den kunstneriske idéen var klar omtrent før materialet var valgt, mens den andre fastholdt at det var i selve bearbeidningen at idéen ble klar. Denne organiseringen er til hjelp for å finne ut hva studiefeltet inneholder. Eisners beskrivelser av representasjonsprosessen er også interessant i denne forbindelse. Ved en forelesning over hvilke problemstillinger som kan være av interesse å studere i forhold til de kunstneriske fenomenene, satte han opp fem hovedgrupper av spørsmål som med fordel kunne stilles til idé-konseptueringen i den skapende prosessen¹⁸. Han beskrev her prosessen der idéen transformeres til et medium gjennom et materiale, og uttalte: "The difficulty is to fix an idea in a material throughout the whole process into a medium. Then (when it has become a medium) you can start modifying it into art." Til denne prosessen stilte han spørsmålene: Hvordan projisere, modifisere eller redigere en idé? Hvordan vet en kunstner/håndverker når gjenstanden er ferdig? Hvordan er en i kontakt med -"to be tuned in to" - det en lager? Denne beskrivelsen og disse spørsmålene vil også danne grunnlag for studien av denne tredje variabelen.

1.4. Problemområdet i en didaktisk kontekst

Det er viktig å skape nye teorier og utvidet forståelse av hva som foregår i de kunstneriske prosessene, påpekte Eisner i en annen forelesning¹⁹. Vi trenger en referanseramme og en filosofi om hva som foregår, og vi trenger ord å bruke om dette. Ordene og begrepene styrer måten vi ser ting på, hvilke preferanser vi har, hvilken smak og hvilken livsstil vi har. Dessuten må vi ha kunnskap om hva som foregår i prosessen, for å kunne legitimere dens plass i skolen, all den tid skolens oppgave er så tett knyttet til å utvikle forstanden (eng: mind). Læreplanene og målene i skolen styres av hvordan samfunnet vil at barn skal tenke, hvilke meninger, mentaliteter, holdninger vi vil at barna skal få. Forstanden er kulturelt betinget og den utvikles på flere måter enn gjennom kognitive prosesser. Hvis skolen ikke ser mulighetene som ligger i den spesielle kognitive utviklingen som ligger innen kunst og håndverk, er faget faktisk unødvendig, konkluderte Eisner. Han satte opp flere hypoteser om hva kunsten og de kunstneriske prosessene som generelt kunnskapsområde inneholder²⁰.

Spesielt interessant i vår sammenheng er de mulighetene prosessene åpner for å lære seg å tenke innen et bestemt medium og oppøvingen av en oppmerksomhet for nyanser, nye løsninger. Dessuten er erfaringen av å virkeliggjøre idéer, sentral i studiefeltet. I den følgende teoretiske og praktisk-estetiske undersøkelsen vil det spesifikke ved selve bearbeidningen av materialet komme sterkere fram som emne. De utviklingsmulighetene som kommer til syne gjennom den teoretiske og den praktisk-estetiske studien, vil i didaktikkdelen, kapittel 7, bli gjenstand for en drøfting. Her vil dette bli sett i forhold til en større kontekst både innenfor faget, resten av skolens områder, og samfunnets behov. Dette er det didaktiske grunnmotivet for avhandlingen: å finne ut mer om hva det er faget forvalter. Gjennom å studere dette elementet av selve faget, vil en bli det mer bevisst og slik øke mulighetene til å utnytte det bedre.

1.5. Problemstilling og begrepsavklaring

1.5.1. Problemstilling

Med grunnlag i problemområdet slik det ble skissert, og orienteringen i den aktuelle teorien, formuleres følgende problemstilling:

1. a) Hva skjer i interaksjonen mellom personen og materialet i den skapende prosessen?
b) Hva betyr dette for personens og prosessens utvikling?
2. Hvordan kan jeg ved å studere denne interaksjonen
 - bli den mer bevisst,
 - forstå den bedre,
 - utnytte den bedre?

- En teoretisk undersøkelse, og en praktisk-estetisk studie, analyse og drøfting av egne opplevelser i den skapende prosessen i forhold til

 - personen (sansning og erkjennelse)*
 - materialet (stoff og form)*
 - situasjonen (den estetiske skapelsesprosessen)*

1.5.2. Begrepsavklaring

Det er tidligere nevnt et ønske om å finne generelle trekk i personens møte med materialet, samtidig som utgangspunktet for studien var personlige opplevelser, og at det er vanskelig å undersøke annet enn seg selv i et konkret opplevelsesstudium. Denne dobbeltheten fører til at begrepet *personen* får en tosidig betydning. I hovedsak brukes begrepet til å betegne et ubestemt menneske som er den aktive parten i den skapende prosessen. Det brukes bestemt form, for å vise at det er snakk om en konkret person med sine oppfatninger, muligheter og habitus²¹. I den teoretiske undersøkelsen, er det den generelle personens muligheter for sansning, persepsjon, erkjennelse og deltakelse som studeres, grunnlagt i de generelt menneskelige fysiologiske, genetiske og kognitive muligheter slik biologien, fysiologien, psykologien, filosofien osv, beskriver den. I den praktisk estetiske undersøkelsen er det *meg* som konkretisert person som studeres i mine konkrete situasjoner med materialet. Denne subjektive opplevelsen drøftes kontinuerlig i forhold til den konkrete viten og de generelle filosofiske standpunktene. På denne måten blir personbegrepet presisert i forhold til et konkret eksempel, på samme tid som det ikke gjøres for isolert subjektivt.

Det er den samme dobbeltheten vi finner i begrepet *materialet*, slik det ble beskrevet ovenfor. Det betegner både materialet som et generelt, stofflig og formmessig objekt i verden, og det betegner det konkrete materialet tre. Det er bevisst valgt å unngå begreper som 'det materielle' og 'det materialistiske', fordi disse begrepene har en negativ klang slik det blir brukt i forbindelse med konsument-holdningen i dagens samfunn.

Situasjonen er den skapende prosessen der personen aktivt bearbeider et materiale estetisk. Selve studiefeltet, '*det skapende møtet*', oppstår i denne konkrete representasjonsprosessen når personen møter materialet. Begrep som *interaksjon* og *kommunikasjon* brukes for å betegne samhandlingen og samspeilet i denne situasjonen. Selve begrepet *møte* har flere betydninger som rommer ulike mellomting mellom det vanlige dagligdagse møtet, til erkjennelsesrystende, eksistensielle møter, slik Bollnow beskrev det²². Som utgangspunkt for forståelsen av begrepet fram til denne avklaringen, brukes begrepet møte om selve interaksjonsprosessen der materialet og personen er de to sidene som *møtes* i den skapende prosessen. I disse "dagligdagse", små møtene kan jeg så søke etter de større sammenhengene slik blant annet Bollnow beskrev dem. En mer inngående drøfting av møtet som begrep blir tatt opp i et eget kapittel, kapittel 3.3.5.

Hva som ligger i begrepet *estetisk* i denne avhandlingen, er i hovedsak den estetiske opplevelsen og erkjennelsen, med utgangspunkt i den opprinnelige greske betydningen: sanselig, altså som motsetning til "anaesthetic" (eng: bedøvelse) usensitiv, usanselig. Dette blir også nærmere presisert senere i kapittel 3.3.3. og 3.5.2. I tillegg brukes begrepene *kunstnerisk skaping*, og *kunstneriske prosesser* for å betegne situasjonen. Begrepet kunst brukes i denne avhandlingen med grunnlag i Deweys definisjon: "kunst er det som er født av en estetisk prosess". Årsaken til dette er at det som studeres har sammenheng med en type opplevelse, og en type holdning som fører til en estetisk opplevelse, og som dermed ikke avkreves noen begrensninger på hva som er eller ikke er "God Kunst". Det prinsippet avhandlingen bygger på, er at det som beskrives som det skapende møtet med materialet, er noe som kan oppleves av alle. Det er ikke nødvendigvis reservert for kunstnere eller eksplisitt begavede mennesker.

2. METODEPRESENTASJON

Målet for denne studien er å forklare og forstå hva som skjer og hvilken betydning det som skjer har for personens møte med materialet i den skapende prosessen. Gjennom denne studien av innholdet og relasjonene mellom studiefeltets tre 'variabler', søkes det også å opprette en parallell begrepsliggjøring og bevisstgjøring, som igjen kan ligge til grunn for en dypere forståelse og følgelig en bedre utnyttelse av studiefeltets spesialiteter. Feltet som skal studeres er holistisk: det er mange elementer som henger sammen, og påvirker hverandre parallelt. Disse sammenhengene skal klargjøres uten å miste den helhetlige karakteren av syne. De tre aktive 'variablene': personen, materialet og situasjonen, danner tre vinkler inn i studiefeltet, og også tre faste punkt å relatere den utviklende forståelsen til. Utover i undersøkelsen vil det utvikles nye forståelsesmodeller og nye visualiseringer parallelt med utviklingen av forståelsen.

Selve studien er todelt mens avhandlingen i sin helhet er tredelt: Først utføres en teoretisk undersøkelse, der aktuell teori blir presentert og drøftet. Strategien for innhenting av denne teorien er lagt opp etter de tre 'variablene'. Studiens andre del kalles den praktisk-estetiske undersøkelsen. I denne studerer jeg hvordan jeg selv opplever møtet med materialet i sju estetiske prosjekter, og drøfter dette opp mot den teoretiske referanserammen som ble opprettet i teoridelen. Også her relateres funnene til personen, materialet og situasjonen i analysen og bearbeidningen av dataene. I avhandlingens siste del presenteres resultatene fra studien inn i en større samfunnsmessig og pedagogisk kontekst med utgangspunkt i det læring og utviklingspotensialet som ligger i møtet.

2.1. Studiefeltet og fenomenet som studeres

Jeg kaller det som skal studeres for et *studiefelt*. Begrepet brukes for å romme både det konkrete *fenomenet* som studeres og de teoretiske *feltene* som kan forklare situasjonen. Selv om det ikke er et sosialt felt som studeres, slik Hammersley og Atkinson beskriver feltmetodikken, vil denne studien som prinsipp kunne passe inn i den samme beskrivelsen: "Å samle inn data gjennom å oppholde seg lenge i det feltet som beskrives."² Til å begynne med, undersøker jeg det teoretiske elementet av feltet i den teoretiske undersøkelsen. Etterpå går jeg inn i det konkrete utførende elementet av feltet når jeg studerer mine egne opplevelser. Her samler jeg inn data gjennom notater før, underveis og etterpå i en kombinert observerende og reflekterende situasjon. Selve den konkrete designen for den praktisk-estetiske undersøkelsen presenteres for seg selv i kapittel 4.

Det som utspiller seg i studiefeltet - det skapende møtet - er et fenomen, allikevel vil jeg ikke i denne avhandlingen bruke en ren fenomenologisk metode: Det er tre trekk som er sentrale i fenomenologien. Det første er det subjektive perspektivet. Det eneste vi kan erkjenne, er tingen slik den er for meg, sier Husserl³. Dette er også et premiss for denne avhandlingen. Personens møte med materialet eksisterer bare gjennom det subjektet som opplever dette. Det er derfor perspektivet til hele studien ligger i personens opplevelse⁴. Det andre sentrale trekket i fenomenologien er tesen om betydningen. Det

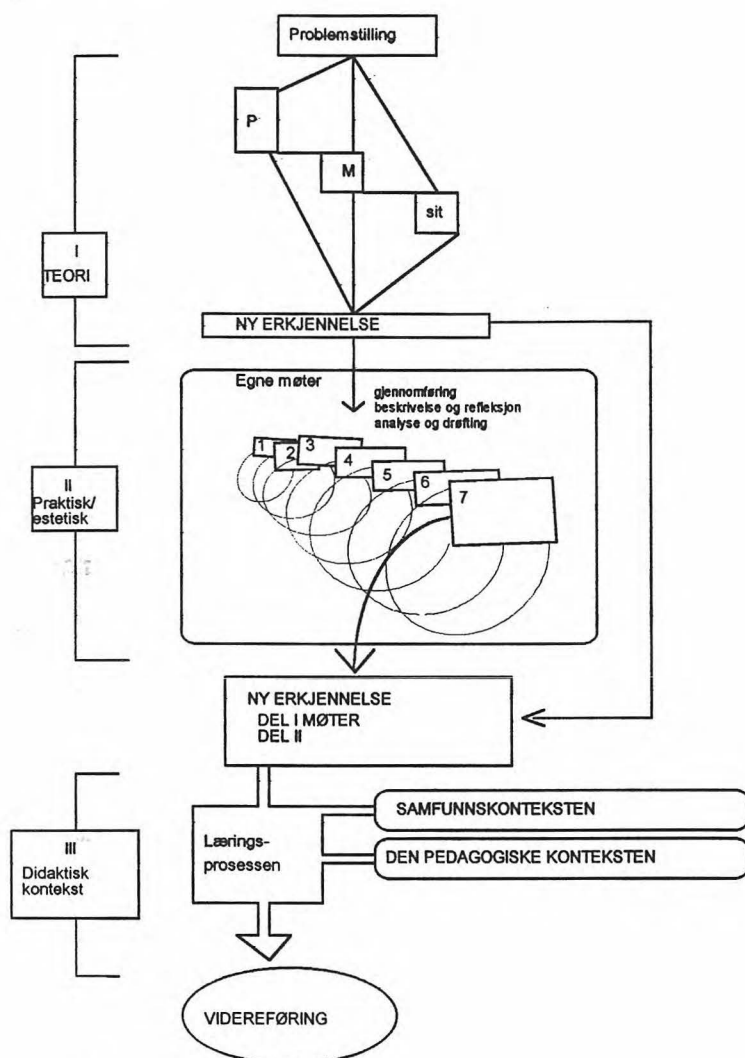
personen oppfatter av fenomenet, danner hennes forståelse av fenomenets betydning. Denne betydningen, *noema*, er resultatet av forståelsesprosessen, måten fenomenet er oppfattet på (noesis), og den konstituerte forståelsen, og bæres av det subjektive jeg-et⁵. Det er den betydning det skapende møtet med materialet har for personen som er interessant også i denne studien. Det er det tredje trekket ved fenomenologien etter Husserls beskrivelser, som ikke korrelerer med denne avhandlingens forståelse: tesen om reduksjonen. Den eidetiske reduksjonen vil komme til forståelse av fenomenets betydning gjennom en reduksjon og fokusering på selve fenomenets *essens*. Jeg har allerede beskrevet studiefeltet som mangesidig og komplekst, og at målet for avhandlingen er å gå i dybden på feltets elementer for å få en større innsikt i dem og samtidig en klarere oversikt over sammenhengene mellom dem. For å nå dette målet er det ikke mulig å studere eller analysere feltet for å komme frem til en eller annen essens eller kjerne, fordi det medfører en abstraksjon vekk fra den komplekse partikulariteten i den unike situasjonen. I så måte er fremgangsmåten i denne avhandlingen heller motsatt av den fenomenologiske reduksjonen: Jo mer fenomenet studeres, jo mer komplekst fremtrer dette. Samtidig relateres hver nye del av kompleksiteten til helheten, slik at oversikten og plasseringen av elementgruppene blir klarere.

Disse betenkningene til den rene fenomenologiske metode har visse likhetstrekk med den kritikken Ricoeur rettet mot fenomenologien, og den metoden som brukes til å avklare studiefeltet i denne avhandlingen, er også sterkt preget av Ricoeurs løsning i retning av en hermeneutisk fenomenologi, der det gås fortolkende, hermeneutiske, "omveier" inn i stoffet⁶. Å fortolke noe betyr her å redegjøre for hvilken mening det formidler, og hvordan det kan forstås. I stedet for å fenomenologisk redusere fram en forståelse av fenomenets betydning, vil det i denne avhandlingen bli forsøkt å trenge nedover i dybden av de komplekse opplevelsene gjennom å tolke dem. Selve begrepet hermeneutikk stammer fra det greske ordet *hermeneuin* som betyr å forstå, tolke, tyde⁷, og ble opprinnelig brukt innen teksttolkning. Det var også semiotikken som var Ricoeurs emne. I hovedsak består den hermeneutiske tolkningsprosessen i å se deler i forhold til helheten og helheten i forhold til delene. Denne vekselvirkningen driver tolkingen og forståelsen i en hermeneutisk sirkel eller spiral oppover til en stadig større og klarere forståelse av fenomenet.

Fremgangsmåten for å komme fram til denne forståelsen blir dermed langsom. Det søkes å oppdage et møte mellom personen og materialet, og for å forstå dette kreves det å stadig være åpen for det som utspiller seg, og stadig komme tilbake til feltet fra ulike sider. Proust beskrev sin metode for å forstå sine erindringer som en stadig streven etter å hente dem frem, huske dem når de kommer og "holde dem opp for intelligensens lys" slik at de ikke forsvinner tilbake til samme glemsel som de kom fra, uten å ha gitt noen dypere forståelse på hva de ville si og hvorfor de kom⁸. Først når han klarte å fange erindringene lenge nok til å belyse dem slik, ville han komme til noen erkjennelse. Til en viss grad kan i alle fall den praktisk-estetiske delen av studien sies å ha likhetstrekk med denne fremstillingen. Jeg forsøker der å fange de opplevelsene jeg har i notater og drøfting av innhold, karakter og betydning av disse notatene, for å sette dem i en større forståelseskontekst. I den teoretiske undersøkelsen er forholdet omtrent motsatt: andres teorier om 'variablene' i studiefeltet presenteres, mens innholdet i disse teoriene stadig blir holdt opp mot (lyset fra) studiefeltets kjerne.

2.2. Strategi og metode

Gangen i studien visualiseres slik:



Figur 2 - Visualisering av progresjonen

I den teoretiske undersøkelsen presenteres først personen: hvilke filosofiske, teoretiske, biologiske og genetiske muligheter hun har til å sanse, erkjenne, erfare og forstå. Videre presenteres materialet som personens "motpart" i møtet: hvilken plass materialet har i vår kultur og hva det er, det materialet som personen møter. Til slutt presenteres situasjonen: den skapende prosessen, og studiefeltet avgrenses nærmere inne i denne. Avslutningsvis i denne teoretiske undersøkelsen, skisseres det hvilke hovedtrekk som nå kan gjenfinnes i studiefeltet både begrepslig og visuelt, og hvilke kontekster de ulike forklaringsmodellene kommer fra.

I den andre delen av undersøkelsen nærmer jeg meg problemområdet gjennom en praktisk-estetisk gjennomlevelse av sju tilsvarende situasjoner. Jeg konstruerer slike prosesser i arbeid med materialet tre, og gjennomfører dem med kunstneriske og estetiske intensjoner.

Årsaken til valget av treet, ble presentert i kapittel 1. Problemområdet. Underveis og etter prosessene skriver jeg ned hva jeg har gjort og opplevd. Disse notatene blir gjenstand for en analyse og drøfting i forhold til de erfaringene jeg gjorde i den teoretiske delen av undersøkelsen. Som illustrasjonen viser, vil hvert prosjekt bygge på de foregående der drøftingen av hvert prosjekt føyer til en ny del i en hermeneutisk forståelse, som tidligere forklart.

Etter del 2 følger kapittel 6, som er en sammenfattende presentasjon av resultatene fra både den teoretiske og den praktisk-estetiske undersøkelsen. Denne forståelsen danner grunnlaget for utvidelsen av perspektivet i del 3, der studiefeltet blir drøftet i forhold til en didaktisk kontekst.

2.2.1. Den teoretiske undersøkelsen

I kapittel 1. Problemområdet presenterte jeg hvilke teorier som i hovedsak ville danne konteksten til den teoretiske undersøkelsen. Disse teoretikerne er valgt ut fra tre kriterier:

- Subjektivitetskriteriet. De er teoretikere som har vært med på å forme min forståelse,
- Diskurskriteriet: Teorier som er relevante og sentrale for faget,
- Legitimeringskriteriet: Andre teorier som finnes innen de tilsvarende områdene som har blitt hentet inn for å gi mulighet til å betrakte studiefeltet fra en annen vinkel⁹.

Det er naturlig at det er det første kriteriet som har vært det styrende for valget av hovedteoretikerne. Blant annet gjelder dette Dewey og hans beskrivelser av den estetiske erfaringen som presiserte selve den skapende prosessen som interessant område for personens opplevelse og erkjennelse, og ikke minst Merleau-Ponty, som gav det første grunnlaget til avgrensningen av selve studiefeltet innen dette området. Jeg gjør i kapittel 3.1. en presentasjon og drøfting av Merleau-Pontys teoriers betydning og relevans for studiefeltet. Det vil alltid i enhver avhandling være et emne for diskusjon hvorvidt de utvalgte teoretikerne er sentrale, aktuelle eller relevante for sammenhengen, og dette problemet blir tatt opp underveis i avhandlingen.

Oppbyggingen av den teoretiske undersøkelsen foregår som en diskurs, der de tre 'variablene' blir drøftet i forhold til helheten i studiefeltet. Det legges vekt på først å presentere det utvalgte elementet av de enkelte teoriene før selve drøftingen av dennes betydning tar til. Spesielt kommer dette fram i forhold til den fysiologiske forklaringen av hvordan personen sanser og persiperer. Der er det ikke er noen bestemt teoretikers oppfatning som beskrives, men en presentasjon av biologiske, genetiske og kognitive prosesser, slik de kommer fram i den utvalgte litteraturen. Allikevel vil presentasjonen og spesielt den etterfølgende drøftingen, nødvendigvis være preget av min subjektive forståelse av teoriene, fagfeltene og studiefeltet. De konklusjonene som trekkes vil også være preget av dette. Dette behøver imidlertid ikke begrense validiteten verken i presentasjonen eller konklusjonene, all den tid utvalget og utvalgskriteriene har blitt gjenstand for en kritisk vurdering.

Denne drøftende fremgangsmåten vil gi en mulighet til å få innsikt i sentrale element ved studiefeltets 'variabler' og også helheten av disse, gjennom de ulike kontekstene teoriene

trekker opp. Dermed vil den teoretiske undersøkelsen kunne opprette et solid grunnlag for å gå inn i den praktisk-estetiske studien.

2.2.2. Den praktisk-estetiske undersøkelsen

Merleau-Ponty er opptatt av at hvis vi vil studere noe som har med persepsjonen å gjøre, må vi ta utgangspunkt i selve kroppens forhold til omgivelsene. Dette kan bare gjøres ved å innse at en selv er et persiperende objekt, og så forsøke å forstå sin egen persepsjon¹⁰. Med grunnlag i dette gjennomfører jeg dermed *selv* et antall prosesser. I dem observerer, beskriver og reflekterer jeg over hvordan jeg selv opplever interaksjonen med materialet tre i mine skapende prosesser. Den bevisste refleksjonen og opplevelsene blir fanget opp av notater og loggbokføring. Andre stikkord, bilder og assosiasjoner som noteres i løpet av prosessen kan fortelle om ubevisste opplevelser. Gjennom siden å reflektere over og analysere disse, kan jeg bli bevisst flere av de ubevisste prosessene, og dermed få en bedre innsikt i den totale interaksjonen mellom meg og materialet. Den konkrete metoden for denne praktisk-estetiske studien bygger på den forståelsen av studiefeltet som ble etablert i den teoretiske studien. Dette er årsaken til at den først presenteres i kapittel 4.

Den hermeneutiske tolkingen bygger på analyse av enkeltdeler, og presenteres forklarende for leseren slik at også en oversikt over helhetene kommer fram. Hvordan forskningsresultatet forklares og formidles påvirker også vår forståelse og tolkning. Østerberg¹¹ peker på at det i denne sammenhengen er viktig å forstå retorikken, fordi det oftest er gjennom det logisk oppbygde språket vi sammenfatter og formidler vår forståelse. I vårt samfunn er retorikken mistenkeliggjort, skriver Østerberg, fordi ordet retorisk har kommet til å stå for knep og bedrageri¹². I vår forskning og fremstilling, er det sannferdige og redelige det som motstår retorikkens fristelse til å la form fremtre på bekostning av innhold. Det er her estetikken kan ta opp i seg retorikken i stedet for å fordrive den. Det er de estetiske fagene som er retorisk "eksakte" og viderekomne, fordi de har en høyt oppdreven ferdighet til å tolke alle slags tekster, alle slags tegn, utfyller Østerberg. Gjennom å uttrykke og forstå gjennom kunsten kan en si noe direkte til vår estetiske erfaring, og dermed gjennom fokuseringen på singulariteten og det estetiske kan mye bli sagt, og stemningen bli formidlet. Østerberg viser spesielt til Adornos forfatterskap som betydningsfullt for en slik betraktningssmåte, spesielt blant sosiologer og videre til *humaniora* og de estetiske fag¹³.

I den praktisk-estetiske studien av personens møte med materialet, tar jeg for meg en slik singularitet og forsøker å forstå og forklare den i sin estetiske, sammenhengende karakter. Ved å bringe inn Ricoeurs hermeneutiske fenomenologi legges det vekt på en parallell eller kombinert estetisk- og analytisk-retorisk utvikling av forståelse av problemområdet. Til sammen vil de to veiene gi en helhetlig innsikt og forståelse av emnet gjennom en langsom utvikling av forståelsen. Dette blir gjort i en veksling mellom en reflektering over egne opplevelser, der innsiktene kommer underveis i formuleringsprosessen, og en analytisk organisering og bearbeiding av stikkordene, notatene og refleksjonene. Gjennom analysen av disse får jeg konkrete holdepunkter til hva som skjer, og hva dette kommer av og leder til. Dette danner grunnlag for at jeg i den senere presentasjonen og drøftingen av resultatene fra undersøkelsen velger ut sentrale hendelser slik de ble beskrevet i notatene

og setter dem i en sammenheng slik at innholdet forblir det samme, men at det er mulig for utenforstående å forstå. Disse får en skjønnlitterær form, og blir stående noe adskilt fra den logisk/analytiske teksten. Hensikten med dette er å skildre prosessens forløp og innhold til leseren, i den samme formen eller vesenskarakter som den virkelig hadde da den forløp¹⁴. Vi har tidligere vært inne på Proust og hvordan han kom til innsikt i sine erindringer ved å beskrive dem og skildre dem, og slik "holde dem opp for intelligensens lys". På samme måte vil det estetiske språket her være en mulighet for å formulere opplevelsene i situasjonene. Bruken av en skjønnlitterær form vil også kunne formidle den *stemningen* jeg opplevde i prosessen. Dermed vil man kunne få en sterkere forståelse av hva problemområdet omhandler, og hva det er jeg har funnet ut. Med utgangspunkt i denne beskrivelsen trekkes drøftingen av resultatene fra den praktisk-estetiske undersøkelsen sammen med teorien fra kapittel 3. De konkrete resultatene blir dermed sett i lys av mer overordnede teorier og forklaringer samtidig som teoriene blir trukket ned til et konkret nivå. I sammenhengen vil dermed den skjønnlitterære refleksive beskrivelsen være et hjelpemiddel for å øke kommunikasjonen og forståelsen av resultatene ved hjelp av leserens empati¹⁵.

En presentasjon og drøfting av den konkrete designen og metoden i den praktisk-estetiske undersøkelsen følger som et eget kapittel først i del 2. (Kapittel 4)

DEL I

DEN
TEORETISKE
UNDER-
SØKELSEN



3. PERSONEN, MATERIALET OG SITUASJONEN

I dette kapitlet presenteres og kommenteres de teorier som er valgt ut som sentrale, for å forsøke å trenge dypere inn i stoffet, finne ut hva som er sagt, hvordan det er presentert og hvilken betydning det har for problemområdet. Det er personens møte med materialet i den skapende prosessen det søkes å finne ut noe om, hvilket betyr at personen og hennes opplevelse blir satt i sentrum. Problemområdet er holistisk og mangesidig, og av den grunn kan det være vanskelig å komme inn i og å få en oversikt over innholdet og sammenhengene. Det samlende punktet i teoriinnsamlingen er personens *opplevelse*, altså personens utgangspunkt for å kunne møte og følgelig interagere med materialet. Hva som styrer *at* og *hva* personen opplever, blir dermed et viktig kriterium for hva som skjer i prosessen og følgelig et viktig punkt i denne teoretiske tilnærmingen.

Med utgangspunkt i begrepet opplevelse presenteres først selve personen: hvilke kriterier som finnes for at hun overhodet kan oppleve noe, hvordan hun sanser og persiperer, hvilke prosesser ligger til grunn for dette, og videre hvordan personen erfarer og erkjenner, relatert til tilsvarende situasjoner. Etter at dette grunnlaget er lagt, søkes det å finne ut hvilket materiale personen møter i den skapende prosessen, og hvordan hun opplever det. Til sist undersøkes selve situasjonen; den skapende prosessen for å få større innsikt i hva den er, hva som skjer og hvordan personen opplever denne prosessen.

På grunn av at studiefeltet er så mangefasettert, er det verken mulig eller ønskelig å skulle presentere de tre 'variablene' som totalt adskilte enheter. Det vil hele tiden skjeles til de andre og til helheten i situasjonen, slik at konteksten kommer fram, og nettet av sammenhenger kan bli tydeligere. Samtidig vil det dermed også oppstå tvilstilfeller for hvor et gitt poeng skal presenteres, og tidvis vil visse elementer bli gjentatt flere steder, om enn fra varierende vinkler. Teoripresentasjonen er allikevel valgt å bygges opp rundt de tre 'variablene', fordi det både gir en viss oversikt, og mulighet for en viss dybde.

Det finnes andre måter å betrakte studiefeltet på, og det finnes andre veier inn i samme problemområdet. Følgelig er det også rom for frihet til å trekke andre konklusjoner av teoriene, eller ønske at andre elementer skulle kommet fram eller vært bredere presentert. Det som presenteres i avhandlingen er imidlertid et utvalg av teorier, gjort med henblikk på problemområdets innhold og hensikten med avhandlingen, og det er styrt av hva som blir sett på som viktig å få fram. Dette utsnittet av virkeligheten som kommer fram, er dermed en skildring av den virkeligheten som avhandlingen tar utgangspunkt i, og de konklusjoner som trekkes er også gjort innen dette utvalget av virkeligheten.

3.1. Om forholdet mellom sansning og erkjennelse - den før-objektive opplevelsen

Menneskets forhold til omgivelsene er utgangspunktet for denne delen. Hva gjør at mennesket er i stand til å oppfatte omgivelsene, og hva er det som styrer vår persepsjon? Merleau-Pontys filosofi danner grunnlaget for disse spørsmålene, og innholdet i denne delen søker å forklare hva hans teorier går ut på og hvor sentrale de er i forhold til andre teorier om samme fenomen. Dessuten er det et poeng å avklare hvilken relevans disse teoriene har for mitt problemområde, og også hvilke konsekvenser Merleau-Pontys persepsjonsfenomenologi har for denne studien av personens møte med materialet i den skapende prosessen.

3.1.1. En presentasjon av Maurice Merleau-Ponty¹

Merleau-Ponty var en tidlig fransk eksistensialist², og en samtidig med Jean Paul Sartre. Han var en av de første i den generasjonen av franske tenkere som ble kalt *la génération des "3 H"* - de tre H-enes generasjon, på grunn av deres bakgrunn i Hegel, Husserl og Heideggers tanker fra den tyske fenomenologien³. Fram til 1920 var fransk universitetsfilosofi preget av rasjonalisme. Henry Bergsons filosofi hadde, sammen med bla. Mourniers etter hvert utviklede personalisme åpnet for en sterkere påvirkning fra fenomenologien, samtidig som det var en renessanse for Hegel og Karl Marx i Frankrike.

Merleau-Ponty var professor i psykologi ved Sorbonne-universitetet i Paris 1948-52, og fikk 1953 et professorat i filosofi ved Collège de France. Han var tidligere marxist selv om han klart tok avstand fra teorien og praksisen til det franske kommunistpartiet. Senere tok han avstand fra dette politiske standpunktet, noe som skapte en enda dypere kløft mellom ham og hans tidligere forbundsfelle Sartre.

Sartre og Merleau-Ponty har det til felles at de dannet en slags tredje vei i forhold til den kantianske idealismen (kritisismen) og Bergsons vitalisme og spiritualisme: De hevder begge at mennesket er et endelig situert vesen, hvilket gir det den friheten de kaller eksistens⁴. Forskjellen mellom disse finnes i hovedsak i synet på hva menneskelig sameksistens er. Sartre beskriver fenomenet som noe vi *ikke* er, det er et objekt som jeg som subjekt kan forholde meg til. Kommunikasjon er dermed en dialektikk mellom å være et subjekt og et objekt for andre, fremholder Sartre. Merleau-Ponty, derimot, mener at den eksistensielle relasjon er å kommunisere med fenomener som ennå ikke er stivnet til objekter. Dermed betyr kommunikasjonen en åpen sameksistens av uklare bånd mellom meg og de andre. Dette forholdet var det Maurice Merleau-Ponty undersøkte i sitt hovedverk, *Phénoménologie de la perception*, som utkom i 1945.

Utgangspunktet for Merleau-Pontys tenkning er prinsippet om at vår forståelse av verden er grunnet i vår kropps forståelse av sine omgivelser eller sin situasjon. Mennesket er gjennom sin kropp alltid rettet ut mot sine omgivelser. Det opplever,

det sanser og det deltar, og vi har alltid en hensikt med det vi gjør⁵. Merleau-Ponty kaller dette kroppens intensjonalitet i sin væren til verden. Men det som intenderes er ikke objekter, men fenomener i deres vorden, fortsetter han. Dermed snakker han om det som kommer til å oppstå, og det som kommer til å skje, som noe som vi og vår kropp er med på å forme med vår hensikt eller intensjon.

Verden for oss er det vi sanser. Det som mennesket kommuniserer med i verden, er fenomener som ennå ikke er stivnet til objekter. Disse fenomenene kan av den øvede fenomenolog oppfattes som et perseptuelt felt som åpner seg for menneskekroppen. Det perseptuelle feltet har mange lag, eller modus. Det første laget er det pre-refleksive moduset⁶, der intensjonaliteten viser seg. Det pre-refleksive modiet er eksistensielt. Det er gjennom dette at jeg eksisterer, og at jeg kan forholde meg til verden. Det er også dette som styrer hva jeg opplever og persiperer videre, fordi det velger ut og styrer min sameksistens med verden. Det er dette Merleau-Ponty mener med at kroppen bebor rommet. Siden, når refleksjonen setter inn, forandrer jeg modus. Den måten jeg forholder meg til situasjonen på, til materialet og til det som videre skal skje, blir derfor styrt av hvilket modus jeg er i.

Andre modaliteter av eksistens mennesket har, er seksualiteten og talen. Gjennom begge disse kan mennesket åpne seg intensjonalt mot verden. Forholdet mellom tanken og talen er den samme som mellom kroppen og omverdenen. Talen er en fortsettelse av tanken. Gjennom talen henvender jeg meg intensjonalt mot andre, for ved hjelp av ordene å kunne forstå meg selv og det jeg tenker. Gjennom det sagte ord blir tanken fullbyrdet, og dermed erkjenner vi, mener Merleau-Ponty.

På grunn av kroppens eksistensielle forhold til omverdenen kan den ikke sammenlignes med andre fysiske gjenstander, men snarere med et kunstverk⁷. De enkelte delene av kroppen er ikke en sammenføyning av vilkårlige deler, men en enhet eller syntese hvor alle deler står i et indre forhold til hverandre. Det er i denne syntesen at kroppen retter seg intensjonelt ut mot omgivelsene, og det er på denne måten at menneskekroppens forhold til omgivelsene er spesielt. Som eksempel på dette viser han til hvordan en organist installerer seg i et ukjent orgel⁸. For å bli kjent med dette stemmer han seg selv etter dette spesielle orgelets egenart, han former seg etter dets form, han lytter og justerer sin egen musisering. På den måten har han på svært kort tid lært seg å utnytte orgelets potensiale og klangmuligheter. Han kunne ikke ha analysert seg fram til det samme resultatet. Heller ikke kunne han ha fokusert på den mekaniske innlæringen, fingeres bevegelser, eller hvilke toner de frembrakte. For å skape musikk sammen med instrumentet må organisten gå inn i situasjonen med hele seg, lytte, kjenne, forsøke og rette seg etter det som etter hvert viser seg å være riktig. I denne situasjonen installerer organisten seg i orgelet, sier Merleau-Ponty. Det er kroppen hans som besitter en stilltiende kunnskap om orgelet, om musikken, om hvordan en skal spille, og det er den som kommuniserer med omverdenen, i eksempelet representert ved orgelet.

Denne måten å betrakte kroppens forhold til omgivelsene på, er interessant å ta med i en studie av personens møte med materialet i den skapende prosessen, fordi hvis vi bruker Merleau-Pontys teorier i denne sammenhengen, vil vi kunne plassere det første aspektet av møtet mellom personen og materialet som et nett av sammenvevde tråder av intensjonalitet fra personens kropp til materialet, til omgivelsene og til situasjonen. Siden denne nære kontakten styrer det vi videre persiperer og erkjenner i og av situasjonen, vil en viktig del

av forståelsen av hva som skjer i møtet og hva det leder til, ligge i å oppdage, forstå og se konsekvensene av det pre-refleksive modiet av persepsjonen slik den opptrer her. Dette kan bare gjøres gjennom å delta i situasjonen selv, og studere seg selv som persiperende og deltakende, sier Merleau-Ponty, noe vi skal se nærmere på nedenfor.

Det har altså flere interessante konsekvenser for forståelse av mitt problemområde å ta utgangspunkt i Merleau-Pontys persepsjonsfenomenologi. Det er derfor interessant nå å finne ut hvor sentrale hans teorier er, og hvordan han står i forhold til andre teoretikere som befatter seg med de samme problemene.

3.1.2. Merleau-Ponty i en kontekst

Merleau-Ponty og rasjonalistene

Merleau-Pontys filosofi tar for seg forholdet mellom den ytre sansepåvirkningen og bevisstheten. Dermed er han inne i bevissthetsfilosofien og omgir seg med de problemene som er sentrale både innen rasjonalismen og empirismen: hvordan forholdet mellom sansepåvirkningen og bevisstheten beskrives og hvor vekten skal legges. Siden Descartes' utredninger om Cogito har den ledende forståelsen av dette forholdet vært preget av et endelig skille mellom tenkning og sansning, og mellom subjekt og objekt. Kant utviklet dette skillet ytterligere i sine tre verk: Kritik der Praktischen Vernunft, Kritik der Reine Vernunft og Kritik der Urteilskraft. Descartes, Kant, Spinoza og Leibniz er fire sentrale navn innen rasjonalismen slik vi finner den i moderne filosofi. Begrepet rasjonalisme anvendes her om en erkjennelsesteoretisk retning som motsatt av empirismen bygger på den forståelsen at mennesket bare kan komme til erkjennelse gjennom tanken⁹.

Erkjennelsen har et rasjonelt grunnlag (jfr. betegnelsen rasjonalisme), og bygges gradvis opp av logiske slutninger og sammenhenger. Som et premiss for denne erkjennelsen, ligger forståelsen av seg selv som erkjennende og bevisst individ (erkennessubjektet), adskilt fra det sansende subjektet. Bakgrunnen for dette premisset ligger i tanken om at bevisstheten omfatter visse medfødte idéer og begreper som ikke er avledet av erfaringen, men som er en betingelse for å kunne gi erfaringen en meningsfull fortolkning.

Rasjonalistene gir altså bevisstheten og erkjennelsen et primat over sansningen, og bevisstheten om seg selv som tenkende som et premiss for forståelsen generelt. Dermed setter de seg i et uløselig dilemma, sier Merleau-Ponty. Han stilte seg svært kritisk til de rasjonalistiske tankene, eller tankene innen "de intellektualistiske retningene"¹⁰ som han kalte dem. Det faste skillet mellom det empiriske Jeget og det erkjennende Jeget reduserte kroppen til et objekt i verden på linje med andre objekter, som det sanne Jeg (som tenkende og erfarende sjel eller lignende) kan observere og forstå. Hvis vi holder fast på dette skillet, argumenterte Merleau-Ponty, så ville vi bli sittende fast i et dilemma mellom sansningen som bevissthetstilstand og bevisstheten om denne sansningen. Dermed vil vi aldri fullt ut kunne forstå verken kroppen eller sansningen. Det kantianske erfaringsbegrepet er for snevert; kroppen, sansningen og erkjennelsen kan ikke skilles ad, sier Merleau-Ponty, og går dermed inn i tradisjonen fra Heidegger og Sartre. Hvis vi ønsker å forstå forholdet mellom sansning og erkjennelse, må vi ta utgangspunkt i kroppen og persepsjonen.

We shall understand this only if the empirical self and the body are not immediatly objects. [...] The subject of perception will be overlooked as long as we

cannot avoid the dilemma of *natura naturata* and *natura naturans*, of sensations as a state of consciousness and as the consciousness of a state, of existing in itself and existing for itself. Let us then return to sensation and scrutinize it closely enough to learn from it the living relation of the perceiver to his body and to his world.

Inductive psychology will help us in our search for a new status for sensations, by showing that it is neither a state or a quality, nor the consciousness of a state or a quality. In fact, each of the alleged qualities [...] is inserted to a certain form of behaviour.¹¹

Det han sier er altså at vi må studere persepsjonen og også atferden for å forstå og beskrive dette forholdet. Dette utgangspunktet har flere fellestrekk med empiristenes, men han kritiserer dem for ikke å ha gått langt nok, eller sett de fulle konsekvensene av dette utgangspunktet.

Merleau-Ponty og empiristene.

Sentrale navn innen empirismen er de engelske filosofene Locke, Berkley, Hume og J.S. Mill¹². Empirismen er en annen erkjennelsesteoretisk hovedretning som motsatt av rasjonalismen bygger på oppfatningen at all viten om virkeligheten stammer fra sanseerfaringen. Alle begreper stammer fra sanseerfaringen, mener empiristene, og begrepene er meningsfulle bare når de stammer fra gitte erfaringer. Denne begreps- eller meningsempirismen utelukker dermed eksistensen av de aprioriske begreper som rasjonalismen bygger på. Videre mener empiristene at all viten som uttrykkes i begreper også kommer av sanseerfaringen. Dette kalles vitens- eller bevis-empirisme¹³. Erfaringens utgangspunkt i menneskets subjektive erkjennelse skaper et problem for empiristene i forhold til hva objektiv erkjennelse er og hvordan den oppstår.

Et ytterpunkt innen empirismen kan vi finne i Berkleys filosofi. Han levde på 1800-tallet, og var av den oppfatning at "the only thing truly known are ideas, and that ideas can only exist in the minds that perceive them. Matter is simply complexes of sensations. Nothing really exists except perceiving and being perceived."¹⁴ Vi ser her at tanken om selve persepsjonen har utviklet seg til en ren idealisme. Verden utenfor jeget er derfor ikke interessant, fordi det ikke er sikkert at den eksisterer. Dermed representerer Berkleys syn en interessant motpol til rasjonalistene, bla. Descartes, som sier at det eneste vi vet er det vi rasjonelt kan gripe med tanken, og ikke minst det siterte utsagnet til Kant ovenfor. På en måte er alle tre idealister, men på en diametralt motsatt måte.

Merleau-Pontys studieområde, *fenomenet* persepsjon, befinner seg midt i denne diskusjonen. Som empiristene tar han utgangspunkt i sansningen og persepsjonen og gir den et primat i forhold til bevisstheten, men han setter kroppen og den viten denne besitter foran den bevisste sansningen igjen. Merleau-Ponty fremhever i *The Phenomenology of Perception* hvordan intellektualismen diktomi leder til en misforståelse også hos empiristiske filosofer når de forsøker å beskrive fenomenet persepsjon. Disse gjør feil når de oppfatter persepsjonen som fenomen i den fysiske kroppen, der den objektivt kan undersøkes som et element i systemet av vår erfaring. Dette synet fant vi også i sitatet over. I det samme sitatet sa Merleau-Ponty også: "Let us then return to sensation and scrutinize it closely enough to learn from it the living relation of the perceiver to his body and to his world"¹⁵. Dette kritiserer han de empiristiske filosofer for ikke å gjøre i sine undersøkelser. De forsøker å undersøke fenomenet persepsjon gjennom en annen person.

Når de forsøker å beskrive denne andre personens persivering uten å erkjenne at de selv er sansende vesener, vil de ikke oppdage at deres egen sansning faktisk motsier disse beskrivelsene. Det blir umulig for oss å forstå hvordan vi sanser og persiperer hvis vi holder fast på denne oppfatningen, fordi vi da blir sittende fast i det samme dilemmaet som ble beskrevet ovenfor.

Merleau-Ponty og behavioristene

Fokuseringen på kroppen og poenget med å studere dens kunnskap gjennom atferden (se det samme sitatet), gjør at Merleau-Ponty nærmer seg behavioristene i psykologien. Disse hevdet at menneskets "psyke" ikke kunne undersøkes i seg selv, men bare kunne studeres gjennom atferden. Merleau-Ponty kritiserer behavioristene for at de feiltolker denne væremåten som ren respons på stimuli i mekanistiske årsak-virknings-forhold mellom gjenstander¹⁶. Heller ikke på denne måten kan menneskekroppen betraktes som noe objektivt gitt eller målbart. Ei heller kan kroppen betraktes fra biologisk standpunkt som en levende organisme på linje med andre organismer med "selvbevarende helhet av innsikter, reflekser og selvregulerende forløp"¹⁷, slik det ble beskrevet av Lebensfilosofene¹⁸. Menneskekroppen skiller seg fra andre organismer gjennom det pre-objektive forholdet den har til sine omgivelser. Som vi så over, mente han at dette forholdet igjen styrer vår atferdsstruktur.

Merleau-Ponty og fenomenologien.

Merleau-Ponty har sitt utgangspunkt i den tyske fenomenologien som vokste fram på 1800-tallet. Det sentrale punktet i denne tradisjonen var oppmerksomheten rundt hvordan vi forholder oss til verden og hvordan vår kropp oppfatter omverdenen. Husserl er den mest sentrale filosofen bak utforming av den fenomenologiske metode. En annen filosof som har ytt sentrale bidrag til det teoretiske fundamentet er, som vi så ovenfor, Heidegger. Fenomenologiens utgangspunkt er at væren er det subjektet forholder seg til, og at det i denne væren opptrer fenomener. Et fenomen er noe som kommer til syne for menneskene. Den fenomenologiske vitenskapsmetodikken foreskriver en deskriptiv beskrivelse av fenomenene, og gjennom den skal en finne *essensen* til tingene. Den deskriptive beskrivelsen av fenomenene og forståelsen av essensene, gir en *noematisk refleksjon*, sier Husserl¹⁹. Noema er et begrep som beskriver den samlede enheten av tingenes essens og vår opplevelse av det. Det beskriver subjektets perspektiv i hva som kjennetegner det som person. Den noematiske refleksjonen og forståelsen av verden er en syntetiserende tankeaktivitet i motsetning til Descartes og Kants beskrivelser. Merleau-Ponty siterer Eugen Fink, en av Husserls assistenter, når han skal formulere forholdet mellom sansningen og refleksjonen:

Reflection does not withdraw from the world towards the unity of consciousness as the world's basis; it steps back and watch the forms of transcendence fly up like sparks from a fire; it slackens the intentional threads which attach us to the world and thus brings them to our world because it reveals that the world as strange and paradoxial²⁰.

Det er altså en slik "betraktende" refleksjon Merleau-Ponty mener utgjør det refleksive modiet i motsetning til den kantianske rasjonalismens oppstyking av bevisstheten.

Fenomenologien som forskningsmetode kom i sin tid som en reaksjon på dette, samt som en reaksjon på den logiske empirismens behandling av materialet. Dens område er subjektets møte med væren, og det som er interessant å studere ved tingene, er hvordan de opptrer for meg. Det vi opplever, gir vi betydning og mening, vi tillegger det en intensjonalitet. Men vi selv har også en intensjon med hvordan vi forholder oss til det. Vi ser det vi vil se og opplever det vi vil oppleve. Selve bevissthetsopplevelsen i vår væren er delt i to typer persepsjoner sier Husserl²¹. Den ytre persepsjonen omfatter det vi persiperer utenfra: Den materielle væren - det fysiske, den fremmedpsykiske væren - hvordan vi opplever og tolker andre, de matematiske gjenstanders væren, de kunstneriske gjenstanders væren og de sosiale dannelser - rettsdannelsenes væren. Den indre persepsjonen er den mer psykologiske dimensjonen: persepsjonen av den egenpsykiske væren.

Det Merleau-Ponty skiller seg ut fra disse andre fenomenologene med, er altså at han setter kroppen før både persepsjonen og intellektet. Kroppen har en stilltiende kunnskap som er intensjonal og retter seg ut mot omverdenen. Denne kunnskapen er ikke bevisst, men den setter grenser for hva vi bevisst kan oppfatte.

3.1.3. Relevans og praktiske konsekvenser av Merleau-Pontys teorier for mitt problemområde

De argumentene Merleau-Ponty fører for sin teori om menneskets ulike modaliteter av persepsjon, er interessante i vår sammenheng. Hans teorier er i den senere tiden blitt gjenstand for ny interesse i fagmiljøer som omhandler den skapende aktiviteten, fordi de gir en mulighet til forståelse av hva denne aktiviteten går ut på, hva som initierer den, hvordan den forløper og hva den betyr for den deltakende personen. Vi finner eksempler på dette innen fagfeltet musikk, blant annet Bjørkvold og Grennes²², innen dans, og innen formingsforskning der det de senere årene har vært flere hovedfagsoppgaver som tar utgangspunkt i hans teorier. Fenomenologi som metode er ofte brukt innen formingsforskningen, nettopp fordi den tar utgangspunkt i det mennesket persiperer²³. På grunnlag av dette velger jeg å bruke Merleau-Pontys persepsjonsfenomenologi som en måte å forstå og organisere mitt problemområde: menneskets opplevelse av møtet med materialet i den skapende prosessen.

Det pre-refleksive modiet av persepsjonen styrer det jeg persiperer og erkjenner i situasjonen. Når jeg da vil studere personens møte med materialet i den skapende prosessen for å finne ut hva som skjer og hva det leder til, må jeg oppdage, forstå og se konsekvensen av det pre-refleksive modiet slik det opptrer her. Det Merleau-Ponty kritiserer empiriske filosofer for å gjøre, er at de forsøker å beskrive hvordan andre persiperer mens de glemmer at de selv kontinuerlig persiperer de også. Dette begrenser mine muligheter for å studere et eventuelt allment forhold, fordi den eneste jeg kan undersøke er meg selv. Dette må jeg gjøre gjennom å delta i slike prosesser, og forsøke å reflektere over hva jeg opplevde og hva som skjedde i ettertid. Dette premisset er velegnet i formingsforskning, fordi denne nettopp innebærer studier *av* og *i* egne prosesser²⁴.

3.1.4. Den skapende prosessen som vedvarende deltakelse i det før-objektive modus

Merleau-Ponty beskriver kroppen som erkjennelses-prosessens begynnelse og utgangspunkt. Gjennom denne deltar vi i verden ved å opprette intensjonelle forhold til våre omgivelser, slik at de fysiske gjenstandene blir en forlengelse og forsterkning av kroppens muligheter. Dette forholdet finner vi ofte beskrevet i sammenheng med musikerens forhold til instrumentet. Grennes formulerer det slik: "Når vi møter instrumentet for første gang, er det noe fremmed som vi riktig nok enten reagerer automatisk på eller forstår intellektuelt. Men etter som vi lærer å beherske instrumentet, blir det en del av vår kroppslige kompetanse. I reell forstand er den blindes sanseapparat like mye i kroppen som i hånden.²⁵" Det er det samme forholdet som oppstår mellom personen, redskapen og materialet. Gjennom kroppens før-objektive interaksjon med materialet dannes en syntese der det skapende arbeidet utvikler seg. Personens fysiske deltakelse gir en sanselig syntese i opplevelsen som åpner for utviklingen av materialet til et medium. Produktet av denne prosessen vil dermed være et direkte resultat av personens før-objektive relasjon med omverdenen og materialet.

Det er altså ikke noe skille mellom den fysiske bearbeidningen av materialet, og bevisstheten på ideens utvikling og transformering gjennom materialet. Helheten er innbefattet i kroppens egen, umiddelbare deltakelse i verden, og kan dermed forklares intensjonelt. Merleau-Ponty beskriver dette forholdet i *L'œil et l'esprit* fra 1960²⁶. Direkte oversatt betyr tittelen "øyet og ånden", og han beskriver her malerens umiddelbare opplevelse av virkeligheten. Fordi maleren opplever verden umiddelbart og uten tanke på hvordan han instrumentelt kan utnytte den, kan han gjennom maleriet åpenbare menneskets vilkår og situasjon. "Maleren er det menneske, der hengiver sig så helt og fuldt til de ting, han ser, at tingene selv uttrykker sig ved hjelp af ham. Det er egentlig ikke så meget ham, der maler, som det er tingene der maler sig selv igjennem ham."²⁷ Det Merleau-Ponty her beskriver er hele den kunstneriske betraktningssmåte, dermed settes vårt problemområde inn i en større kontekst. Det han sier, er altså at malerens forhold til omgivelsene er intensjonalt og befinner seg i det opprinnelige, førobjektive modus av vår eksistens. Det spesielle med maleren er altså at han kan formidle sitt pre-refleksive forhold til omgivelsene videre til tilskueren gjennom sin kunst. Denne forståelsen finner vi også igjen hos Dewey: "Form, as it is present in the fine arts, is the art of making clear what is involved in the organization of space and time, prefigured in every course of a developing life experience." Vi kommer tilbake til dette senere.

Hvis vi trekker konsekvenser av Merleau-Pontys tanker til vårt problemområde, ser vi at den fysiske bearbeidningen av materialet er *mer* enn en gjennomføring av en estetisk idé. Det er *mer* enn en forløsning av egne kreative krefter, og det er *mer* enn en måte å uttrykke seg og sitt indre på; det er en type eksistens, i hvilken vi kan forstå oss selv og vårt forhold til verden. Det betyr i så tilfelle at vi vil kunne forstå noe av det som skjer i personens møte med materialet gjennom å forstå kroppens før-objektive forhold til omgivelsene, eller omvendt; at vi gjennom den kunstneriske skapelsesprosessen kan forstå verden bedre.

Fra dette synspunktet ser vi at selve forholdet mellom personen og materialet i den skapende prosessen, blir satt i skyggen av forholdet mellom personen og omverdenen.

Merleau-Ponty sier at de syntetiske sanseopplevelsene av verden (i tittelen representert ved øyet) smelter sammen med ånden, og at situasjonen - materialbearbeidingen, nærmest er et redskap som tingene kan utspille seg i. Vi kan spørre: er det samme tilfelle i all kunstnerisk skapende aktivitet? Ville Merleau-Pontys maler opprettet et lignende symbioseforhold med et maleprogram i en datamaskin hvis han behersket dette like godt som han behersket de konkrete penslene og lerretet? I forhold til vårt studiefelt ser vi at Merleau-Ponty trekker et bånd han kaller eksistens rundt interaksjonen mellom kunstnerens fysiske bearbeiding av materialet og hans opprinnelige idé og dermed også hans forhold til verden. Et aspekt ved problemområdet Merleau-Ponty dermed ikke kommer inn på, er hvor mye den fysiske kontakten med materialet betyr for utvikling av prosessen? Hva betyr den fysiske motstanden materialet gir? Og hva betyr det kroppslige slitet når Rodin elter leira eller når Michelangelo hugger ut sine figurer i marmor. I vår faglige sammenheng: hva betyr den fysiske kontakten med materialet når en elev eller student sliter med et hulhjern i en bit tre. I den sammenhengen blir det lett overdimensjonert å skulle snakke om et eksistensielt forhold til omgivelsene. Før vi kan forstå mer av dette, er det nødvendig å innhente mer kunnskap om selve den kroppslige sansningen og persepsjonen.

3.2. Om sansning og persepsjon

Det er nødvendig å ha en viss kjennskap til hvordan vårt sanseapparat er bygd opp og hvordan det fungerer, for å finne ut hva personens fysiske møter med materialet består av rent fysiologisk. I forhold til faget er en slik innføring tidligere gjort av Ringen²⁸. Først i denne delen gis allikevel en generell innføring i sansningen og persepsjonens fysiologiske basis, og det presenteres hvordan denne avhandlingen vil betrakte forholdet mellom det fysiske og det psykiske. Etter dette fokuseres det nærmere på kroppens sansning og persepsjon i den konkrete situasjonen som utgjør studiefeltet. I hovedsak er det den taktile kontakten som står i sentrum for utredningen, fordi det var den fysiske kontakten som var utgangspunkt for selve studiefeltet. Avklaring av hvordan den kroppslige (taktile og kinestetiske) sansningen foregår, og presentering av de intermodale sammenhengene mellom synet og berøringen vil være de mest sentrale emnene for dette kapittelet.

Det er svært mange ulike teorier og måter å betrakte både forholdet mellom sansningen og persepsjonen og sammenhengene mellom det fysiologiske grunnlaget og det psykiske konsekvensene. M. Heller er inne på dette problemet i innledningen til artikkelsamlingen *The Psychology of Touch*²⁹. Det er umulig å si noe helt sikkert, sier Heller, fordi det ikke finnes noen "single theory" om berøringens eller sansningens generelle forhold til psykologien. Feltet kan studeres fra svært mange vinkler og områder, og det vil fra hver vinkel avdekke ulike innhold og sammenhenger. I denne avhandlingen forsøkes det å presentere overordnede trekk som kan betraktes som rimelig sikre. Ut fra denne oversikten går det mer ned i dybden på bestemte, sentrale områder, og det som presenteres blir dermed et valgt utsnitt av de mangesidige teoriene³⁰.

3.2.1. Det fysiologiske grunnlaget - sansningen

Et menneskes sanseapparat omfatter ulike typer reseptorer som er sensible for påvirkning utenfra. En reseptor er en samlebetegnelse, og kan forklares som en gruppe av sanseceller eller tilsvarende som registrerer noe. Visse steder er det umulig å skille ut reseptorene som separate celler. I disse stedene foregår sansningen ved at selve de uklare nerveendene oppfanger "bølger" i omgivelsene som de registrerer og sender videre informasjon om³¹. Disse påvirkningene gir informasjon som sendes videre med nervesystemet til hjernen. Hjernen bearbeider, lagrer og setter disse impulsene sammen til inntrykk. Det er dette vi kaller persepsjonsprosessen. Reseptorene er plassert i forskjellige steder i kroppen, og er mottakelige for ulike stimuli. Den vanligste organiseringen av de ulike reseptorene er etter sansemodalitet - smak, lukt, hørsel, syn og følesans. En annen oppdeling, som er vanligst å bruke innen forskningen, er etter funksjon. Reseptorene kan organiseres etter funksjon i to hovedgrupper: *Eksteroseptorene*, som oppfatter ytre stimuli, og *proprioseptorene*, som registrerer kroppens stilling og bevegelse³². Det er denne siste oppdelingen som benyttes i denne avhandlingen. Eksteroseptorene kan videre deles i *nærreseptorer*, *fjernreseptorer* og *mellomreseptorer*³³. Fjernreseptorene registrerer som navnet sier, ytre påvirkning i avstand til kroppen, mens nærreseptorer registrerer det de fysisk kommer i kontakt med. Mellom disse gruppene finner vi mellomgruppen der det finnes sanseområder som har tilhørighet begge steder. Et eksempel på et slik område kan for eksempel være luktesansen. Bruker vi denne organiseringen, finner vi at også proprioseptorene er en type nærreseptorer.

Det taktile sanseapparatet består i hovedsak av ulike typer eksteroseptorer som oppfatter stimuli gjennom huden. Disse deles igjen opp i tre undergrupper: *Mekanoreseptorene*, *termoreseptorene* og *smerteseptorene*³⁴. Mekanoreseptorene registrerer trykk, berøring, slag og andre mekaniske påvirkninger. Termoreseptorene registrerer temperaturforskjeller, mens smerteseptorene registrerer ulike sammensetninger av stimuli som volder smerte. Det taktile sanseapparatet består bare av nærreseptorer.

I tillegg til eksteroseptorene som registrerer denne ytre påvirkningen, er det også et spørsmål om hvorvidt proprioseptorene er en del av det taktile sanseområde. Med bakgrunn i de fremlagte definisjoner mener jeg å kunne hevde at de *ikke* er det³⁵. Kroppens holdning, retning og forhold til materialet er en del av personens kinestetiske sansning og en del av hennes totale persepsjon, men ikke en del av selve det taktile sanseapparatet. Det taktile sanseapparat vil i denne avhandlingen brukes som betegnelse på de sansene som oppfatter ulike typer ekstern hudstimulering enten aktivt eller passivt (se nedenfor). For å beskrive kroppens sansning slik Merleau-Ponty forklarte den ovenfor, brukes begrepene kroppssansning eller kroppsperepsjon. Disse begrepene rommer både den taktile og den kinestetiske³⁶ sansningen.

Fram til 1970-tallet var de vitenskapelige fysiologiske studiene av den taktile sansningen - reseptorenes funksjon og tilknytning til nervene - i hovedsak utført som klassiske studier³⁷. Det som ble studert, var den passive mottakelsen av stimuli (passive-information research). Fra 1970 begynte en økende interesse for forskning på sansning som aktiv informasjonssøking (active-information research). I denne grenen av *somesthesis*³⁸, studerer en hvordan blant annet handa brukes som redskap til å kjenne igjen objekter ved aktivt å manipulere dem³⁹. I dag finner vi begge disse grenene parallelt innen slik forskning. Ostad (1988) definerer den første av disse sanseerfaringene for (passiv) taktil opplevelse,

mens han kaller den andre for (aktiv) haptisk opplevelse⁴⁰. Denne haptiske opplevelsen er i sterkere grad også knyttet sammen med den kinestetiske sansningen. Selve begrepene har sammenheng med hvordan vi oppfatter de taktile stimuleringene og integrerer dem i et haptisk system som danner grunnlag for senere forståelse. Dette kommer vi tilbake til siden i forbindelse med utviklingen av persepsjon og persepsjonsstrategier.

3.2.2. Det fysiologiske grunnlaget - nervenetet

Gjennom nervenetet sendes informasjonen videre til hjernen, som i seg selv er et organ dannet av nerveceller. Nervesystemet sender informasjon og signaler mellom de ulike sanseorganene, og jo flere forgreninger og elementer nervesystemet har, jo større er mulighetene for bevegelser, bevisste handlinger, kognitive aktiviteter og så videre. Vår psykiske evne henger sammen med hvor stort antal signaler nervesystemet kan lagre⁴¹. Informasjonen som sendes fra sansecellene registreres i hjernen som uorganiserte (kaotiske) signaler i hjernestammen. Det er hjernestammen som styrer bevisstheten. Hjernestammen styrer også de store kroppsfunksjonene og de lavere sensoriske områdene (smak, lukt, smerte), og den lagrer og sender videre informasjon til stammebarken. Barken sender signalene videre fra sanseorganene til de respektive lokalisasjonene i hjernen gjennom genetiske kilder (arv og miljø). Disse innvirker på nervenetets funksjon. Dette kan bare skje når en er bevisst, altså bevisst i fysiologisk forstand slik det blir styrt av hjernestammen. Økt aktivitet/bevissthet i hjernestammen øker bevisstheten, og gjør genereringen av informasjon og kunnskap raskere. Denne sammenhengen mellom fysiologisk og kognitiv aktivitet kan blant annet oppdages i faktumet at øket dose av kroppsøving i skolen bedrer resultatene i matematikk⁴².

Bergström kaller stammen og stammebarken for hjernens to generatorer: Hjernestammen, senteret for uorganisert mottak og generering av stimuli og krefter, genererer den kaotiske sanseinformasjonen, mens hjernestammebarken, senteret for strukturering av impulser til kunnskap og forståelse, genererer kunnskap og ordnede sammenhenger. Vår handling er sum av møtet mellom kaos og orden og disse to er konstante kilder til vår bevissthet. Det nevrofysiologiske nettet i hjernen er vårt fysiske jeg, mens vårt psykiske, subjektive jeg kan forklares som metastrukturene av dette. Det psykologiske og det fysiske er dermed ulike tilstander av samme neurale, numeriske rom som bæres av de neurale nettverk i hjernen, skriver Bergström⁴³. Dette vil vi komme tilbake til i del 3.3.

3.2.3. Persepsjonen

Persepsjonen, altså prosessen der vi registrerer eller oppfatter sansestimuliene, er en ferdighetsakt som utvikles mens vi vokser og som kan øves og spesialiseres. Persepsjonsakten utvikles fra generelle, ulokaliserte fornemmelser til spesifikke og nyanserte registreringer. Denne utviklingen foregår parallelt med den mentale og kognitive utviklingen. I begynnelsen kan den nyfødte registrere bevegelser og taktile stimulering, men den kan ikke plassere dette inn i en kognitiv forståelse i tid eller rom. Bevegelserne er unyanserte og grove. Barnet søker aktivt i sine omgivelser etter

sensoriske stimuleringer, og gjennom stadig og aktiv søking og persipering, oppøves evnen til å diskriminere ulik informasjon og å forstå de ulike signalene. Den mengden oppmerksomhet som rettes mot det som persiperes, styrer hvor nøyaktig vi registrerer dette. Gestaltpsykologien bygger på den forståelsen at menneskets trang til å organisere den sanselige informasjonen til meningsfulle helheter er medfødt, mens senere forskning også understreker læring og utvikling som initierende årsaker til dette. Piaget kom fram til at barn i sin sensoriske og perseptuelle utvikling ser ut til å styre oppmerksomheten mot det som er sansemessig tiltrekkende for seg selv⁴⁴. Det vi ikke er oppmerksom på, vil vi heller ikke oppfatte. Spesielt viktig er dette poenget i forhold til den taktile sansningen.

Denne kognitive prosessen der sanseimpulsene mottas, tolkes og bearbeides og den perseptuelle ferdigheten øves, er en leddet prosess. Gjennom en gjentatt taktil og motorisk opplevelse av gjenstander, og en visuelle erfaringen av figur-bakgrunn⁴⁵, får barnet etter hvert en forståelse av rommet og hva det er. Denne gradvise forståelsen innlemmes i det haptiske systemet, som Gibson beskrev som "the functionally discrete system involved in the seeking and pickup of information by hand"⁴⁶. Revesz⁴⁷ var den første til å bruke begrepet haptisk om dette. Ordet haptisk kommer fra gresk og betyr "able to lay hold of"⁴⁸. Det haptiske systemet rommer informasjon fra undersystemene: cutaneous touch (passiv taktil stimulering), haptic touch (taktil stimulering og bevegelse av leddene), dynamic touch (aktiv taktil stimulering med bevegelse av ledd og muskler), samt temperatur og smerte. Utviklingen av det haptiske systemet er i hovedsak rettet mot dekodning av gjenstandenes og materialets substans, heller enn objektets struktur og plassering i rommet. Dette har sin naturlige bakgrunn i at synet er bedre egnet til å gi informasjon om de romlige forholdene⁴⁹, noe vi kommer nærmere tilbake til under.

3.2.4. Utviklingen av persepsjonsstrategier

Synet og den taktile sansen oppfatter forskjellige sider ved verden, fungerer på ulike måter, og brukes på ulike måter. Hvordan vi bruker sansene og hva vi forstår gjennom dem er i tillegg til å være tillært, også et kulturelt fenomen. Gjennom synssansen kan vi gjøre overblikk, orientere oss, gjenkjenne gjenstander, dyr og mennesker på avstand, og forstå visuell kommunikasjon. Synssansen perseptueres gjennom en spontan organisering av helheten. På slutten av 1800-tallet begynte blikket å moderniseres, sier Søndergaard⁵⁰. Det moderne blikket er betraktende, urolig og skiftende. Verden glir stadig raskere forbi gjennom bilvinduene, men når vi fokuserer langt nok vekk, ser det nesten ut som om vi står stille. På TV flimrer bildene i stadig kortere klipp, og vi finner det ikke lenger underlig at vi stadig ser scenariet fra forskjellige vinkler. Øyet vårt har tilpasset seg de hurtige skiftene, og vi rekker å gripe fatt i helhetene for å danne oss et oversiktsbilde før scenen skifter⁵¹. Johansen viser til Alan Holmes' studier av billedpersepsjon i en landsby i Kenya⁵². Dette folket hadde sjelden eller aldri sett figurative bilder, og hadde store problemer med å lese dem fordi blikket deres fokuserte på bildets ulike deler snarere enn helheten. De enkelte delene isolerte seg fra hverandre, og dannet derfor ingen mening. Han nevner også flere eksempler der tendensen er den samme: at den raske skiftningen mellom bildene og muligheten til forståelse gjennom en visuell oversiktspersipering, ikke er mulig når en ikke er vant til det.

Motsatt av synssansens spontane helhetsorganisering står den taktile sansningen, som sekvensielt bygges opp av små elementer. Den aktive taktile gjenkjenning består av suksessive bevegelser, som siden blir analysert og integrert sammen med de foregående sanseintrykkene⁵³. Den taktile gjenkjennelse og forståelsen gjennom taktil sansning utvikles hos seende gjennom tre stadier. Piaget og Inhelder (1969) beskriver denne utviklingen hos barn som ser⁵⁴. Utviklingen går fra det fragmentariske og usystematiske til det systematiske og helhetlige. Det viktigste målet for denne utviklingen er å opprette systematiske strategier for å sette elementene inn i en helhetsforståelse. Dette gjøres ved å opprette visse referansepunkt som en stadig kan vende tilbake til, slik at en kan sette stadig nye elementer inn i den felles forståelsen. Merleau-Ponty er en blant flere som påpeker at sansningen ikke gir noen informasjon før subjektet har evnen til å bruke det⁵⁵. Han viser til et eksempel med en blindfødt som har blitt operert og kan se for første gang. Denne personen bruker øynene suksessivt som om han tok på gjenstanden, og han foretrekker også å ta på denne gjenstanden før han kan gjenkjenne eller forstå den. Merleau-Pontys person kan bare observere hånden som et bevegelig, hvitt mønster. Han har altså ikke lært å bruke synet på den helhetsgripende måten, men overfører den taktile persepsjonsstrategien direkte til synet.

Revesz ble nevnt ovenfor som den som først brukte begrepet haptisk forståelse. Han var en foregangsmann i studiet av skillet mellom visuelle og taktile strategier for rompersepsjon og forståelse⁵⁶. Noe av det han understreket sterkest, var at selv om det er felles generelle lover som gjelder for persepsjonen i begge tilfellene (synet og taktiliteten), er de allikevel vesensforskjellige i strategi og i forståelse. Alle sanser har sin egen opplevelsesform og altså sin egen fenomenologi, og de indre forestillingene som dannes utfra taktile erfaringer er ikke analoge med de visuelle. Derfor gir de felles språklige begrepene vi bruker på begge erfaringene, en forestilling om en likhet som faktisk ikke er tilstede. Vår sanselige virkelighet er derfor en helhet av inntrykk fra flere områder som ikke kan erstatte hverandre, men som kan utfylle hverandre. Warren og Rossano har gått videre i disse studiene og sett nærmere på de intermodale sammenhengene mellom synet og berøringen⁵⁷. I persepsjon av tekstur er det den operative hånden som i første rekke tilveiebringer mest informasjon, mens synet guider håndens bevegelser. Til en viss grad kan synet også erstatte den kinestetiske sansningen i størrelse og plasseringen (spatial location) av den teksturale informasjonen. I persepsjon av figurer og former, er det den visuelle informasjonen som er mest nøyaktig, og det er også den vi stoler på hvis det skulle oppstå differens mellom sansemodalitetene. I forhold til plassering er, som vi også har sett over, det den visuelle informasjonen som er raskest, mest presis og informativ.

Hva som kommer først og hva som er viktigst av synet og berøringen, har vært mye diskutert. De dekker forskjellige områder, og kan dermed ikke settes så direkte opp mot hverandre. Men hva angår vår forståelse av verden og vår deltakelse i den, er den vanligste oppfatningen at det i hovedsak er den totale kroppssansningen som gir oss forståelse, formulert i maksimen: "Touch teaches vision"⁵⁸. Empiristen Berkeley som ble presentert i 3.1. fastholdt at det vi oppfatter gjennom synet, ikke umiddelbart gir mening: "The observer learns to attribute meaning to the visual array through the establishment of associations between patterns of visual stimulation and patterns of tactile and motor experience"⁵⁹. Denne påstanden har senere fått støtte fra en mengde empiriske bevis⁶⁰.

3.2.5. Montagu: Berøringens betydning

Montagu har gjort en grundig studie av den psykologiske betydningen berøringen har for mennesket⁶¹. I hovedsak er det den mellommenneskelige berøringen han undersøker her, men han kommer også inn på taktil opplevelse mer generelt, og er følgelig også aktuell i vår sammenheng. "Den taktile erfaringen spiller en fundamental rolle i veksten og utviklingen til alle pattedyr som hittil har blitt studert," postulerer han, "og trolig gjelder det samme også ikkepattedyr"⁶². Dette kommer både av den fysiske utviklingen som er direkte resultater av nervestimuleringene, og de emosjonelle stemningene den taktile kontakten fører med seg. Våre emosjoner har betydning på hormonene kroppen skiller ut, og er med på å styre kroppens vekst og utvikling.

Montagus studier presiserer som Berkeley, at det er de taktile opplevelsene som danner basisen for all vår forståelse. Det er den første sansen som utvikles i fosteret, og det er gjennom denne den første kontakten med den ytre verden opprettes. Siden danner den fysiske kontakten gjennom huden grunnlaget for forståelse og utvikling. Syn og hørsel er noe vi registrerer på avstand, mens den taktile kontakten gir oss en kroppslig forståelse av det som omgir oss. For å kunne gi mening til andre sansestimuli, må de kunne relateres til en opprinnelig fysisk kontakt. Det er denne betydningen Montagu tilfører det haptiske systemet, som opprettelse av muligheten for en senere imaginær fysisk kontakt med det vi bare ser, hører eller lukter, slik at vi kan sette pris på og forstå dette også⁶³. Den fysiske berøringen gir opplevelsen en sterkere grad av personlig involvering, "[...] touch involves my own subjectivity more than any other sense", siterer Montagu etter Ong, "When I feel this objective something 'out there', beyond the bounds of my body, I also at the same instant experience my own self. I feel the other and the self simultaneously"⁶⁴. Dette henger sammen med sanseområdenes spesielle natur: berøring er nær mens syn er fjern, fortsetter Montagu⁶⁵.

3.2.6. Kroppens sansning i den skapende prosessen

I denne delen har vi i flere sammenhenger sett at den taktile sansningen er et viktig grunnlag for hvordan vi forstår verden. Den taktile persepsjonen danner et haptisk system som gjør at vi kan gi mening til andre sanseropplevelser. Den fysiske kontakten øker personens ekspressive og intuitive midler til å persipere og interagere med omverdenen. Graden av dette er blant annet avhengig av om vi aktivt søker informasjon (haptisk persepsjon), eller passivt mottar stimuli (passiv-taktil persepsjon). Den kroppslige sansningen er konstant til stede og gir informasjon om omverdenen og kroppens posisjon og aktivitet i forhold til omverdenen. Innen datateknologien arbeides det nå etter teorier om at den aktive taktile stimuleringen øker personens ekspressive og intuitive midler til å interagere og persipere den virtuelle verdenen inne i datamaskinen. Ved å forsøke å skape gode "haptiske interfacer"⁶⁶, håper de å kunne senke læretiden, få høyere rater med informasjonsutveksling, forbedre kvaliteten i utførelsen av oppgaven, øke engasjementet, og gi en rikere erfaring gjennom en multimodal stimulering⁶⁷.

Disse stikkordene oppsummerer også noe av det vi som er opptatt av kunst og kunstopplevelse lenge har vært opptatt av. Vi har registrert og opplevd hvor mye sterkere

opplevelsen er, når vi tar på selve kunstverket, og selv knar i leira, enn når vi ser bilder av det. Årsaken til dette kan altså faktisk kan ligge i både noe så konkret som sansecellenes oppbygging og kontakt med nervecellene, og sansemodalitetens persepsjonsstrategi. Med utgangspunkt i Deweys sentrale "learning by doing" begrep, har formingsfaget blitt bygget opp rundt aktiviteten, skapingen og den kunnskapen vi får når vi selv gjør noe, lager noe og tar på noe. Det er interessant å være bevisst at det er ulike grupper og typer av sanseceller som mottar de taktile og visuelle stimuliene, og at de oppfattes og lagres på forskjellige måter.

Personen i mitt studiefelt som bearbeider en trebit for å uttrykke en eller annen estetisk idé, sanser selvsagt ikke bare en taktil opplevelse av materialet. Hun ser, lukter og lytter til treet, til omgivelsene og til seg selv. Den taktile fysiske kontakten er imidlertid situasjonens utgangspunkt og sansningens initiering, fordi den konstant er knyttet til bevegelsene og manipuleringen av materialet: Personen kjenner armen bevege seg rundt emnet, kroppens posisjon i forhold til arbeidsbenken, bevegelsen av lemmene og slitet i musklene. Den direkte kontakten mellom materialet og nærreseptorene i huden bringer henne nærmere selve materialet enn det de andre sansene kan. Synet gir oversikt over arbeidet, styrer hendenes bevegelser, betrakter formen og forteller hvordan det bearbejdede objektet ser ut til enhver tid. Det er kulturelt betinget, trent til å oppfatte oversikter og hurtige skiftninger, men det kan lett overse det partikulære materialets minste elementer. Hørselen er også svært aktiv og registrerer yden av redskapene eller tettheten i treet. Den er mer påtrengende enn synet, for vi kan ikke lukke ørene på samme måte, men innimellom når maskinene bråker har vi muligheten til å ta på hørselvern. Slik kommer også hørselen noe på avstand. Lukten, derimot, kan ikke lukkes ute. Den kommer automatisk, siver inn i nesa og forteller om materialets levende forhistorie, gjennom safter og støv som blander seg med smaken når vi puster inn.

I studiefeltets situasjon er alle sansemodaliteter engasjert. Går vi tilbake til sammenligningen med musikkutøvelsessituasjonen, finner vi at det i hovedsak er hørselen og kroppens bevegelser som gir de sentrale sanseopplevelsene, selv om den auditive, immaterielle musikken også, om enn i svært liten grad, kan formidles visuelt gjennom notebildet, eller dramatiseringer⁶⁸. Den fysiske kontakten med materialet fremstår dermed tydeligere som noe som engasjerer hele kroppen og alle dens modaliteter. Situasjonen er krevende, og det kommuniseres direkte med et konkret objekt i verden som bearbejdes med egne krefter til et medium. Vi oppfatter prosessen og materialet gjennom alle sansene. Dette viktige poenget er nå interessant å føre videre inn i spørsmålet om hva denne fysiske kontakten betyr for personens videre erfaring og erkjennelse.

3.3. Om erfaring og erkjennelse

Vi har fram til nå i denne delen vært innom hvilke prosesser som ligger til grunn for personens mulighet for opplevelse. Først ble det prinsipielle teoretiske utgangspunktet for avhandlingen presentert i forhold til Merleau-Pontys persepsjonfenomenologi. Her ble også begrepet erkjennelse presentert i forhold til et rasjonalistisk og et empiristisk ståsted. Videre så vi nærmere på det fysiologiske grunnlaget for sansningen og persepsjonen, og hvordan spesielt persepsjonsstrategiene og utnyttingen, utviklingen og vektleggingen av de ulike sansemodalitetenes egenart både var fysiologisk og kulturavhengig. Den fysiske kontakten med materialet i den skapende prosessen engasjerte alle sansemodalitetene. Det var også en svært nær knytting mellom den aktive bearbeidingen av materialet og den taktile og kinestetiske sansningen.

Disse kapitlene danner grunnlaget for å gå videre, og bestemmer følgelig hvilket utsnitt av virkeligheten, eller snarere utsnitt av et utvalg av *teorier om virkeligheten* som presenteres. Det det søkes å finne ut mer om, er hva denne fysiske kontakten med materialet betyr for personens erfaring og erkjennelse.

3.3.1. Kognitive, affektive og psykomotoriske aspekter ved erfaringen

Erfaringen kan være både direkte sanselig, som erfaring av at en brenner seg på varme ovner; affektiv, at en erfarer at en ikke liker å brenne seg på varme ovner; og kognitiv, at en erfarer at påslåtte termostatovner under åpne vinduer er varmere enn tilsvarende som står andre steder i rommet. I så måte fører erfaringen med seg en læringssituasjon der personen selv i aktive prosesser utvikler kunnskaper, ferdigheter og holdninger. En virkelig læring har imidlertid først foregått når personen også kan nyttiggjøre seg erfaringen, og at denne fører til en endring i hennes oppfatning, forståelse og eller handlemåte⁶⁹. Vi så over at utviklingen av persepsjonen og persepsjonsstrategiene var et eksempel på en slik utvikling som kommer av en gjentatt sanseerfaring.

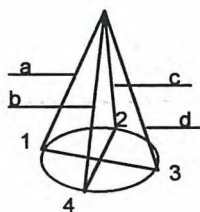
Selv om erfaringen har likhetstrekk med læring og nyttiggjøringssituasjonen, er den allikevel ikke å forklare som synonymt med kunnskap. Kunnskap kommer av "å kunne", noe en behersker som er resultat av en erkjennelse. Erkjennelsen som fenomen er en kognitiv akt⁷⁰ der en kommer til innsikt eller forstår noe. Som vi var innom både i kapittel 1, og i kapittel 3.1., settes det gjerne likhetstegn mellom den logiske, rasjonelle forståelsen og kunnskapen. Men kunnskap rommer mer enn det som kan uttrykkes i direkte begreper. Wittgenstein skilte mellom tre typer kunnskap, eksemplifisert i : -hvor mange meter høyt er fjellet Mont Blanc? -hvordan anvendes ordet "spill"? og hvordan låter en klarinett?⁷¹ Johannessen/Nordenstam formulerer et tilsvarende tredelt kunnskapsbegrep: Påstandskunnskap, ferdighetskunnskap og fortrolighetskunnskap⁷². Dette er et utvidet kunnskapsbegrep, men allikevel er dette kognitive forståelser som er resultater av en erkjennende prosess. Erfaringen som fenomen rommer mer enn denne kognitive forståelsen, og altså mer enn ren kunnskap, uansett om kunnskapsbegrepet er utvidet, eller ikke⁷³.

Erfaringen er en modning, en utvikling av forståelse på grunnlag av de sanselige opplevelsene, de affektive konnotasjoner, reaksjoner og erindringer, samt utvikling og

utviding av kunnskapen og intellektet. Den utviklende karakteren beskrives av Piaget som en adaptasjonsprosess⁷⁴. Piagets beskrivelse er gjort i forhold til den kognitive utviklingen, men kan allikevel være interessant å se også i forhold til den affektive og den psykomotoriske utviklingen (se Kolbs figur nedenfor). I adaptasjonsprosessen (tilpassingsprosessen) tilpasses den nye erfaringen gjennom to samtidige prosesser: assimilasjon og akkomodasjon. I assimilasjonsprosessen forstås deler av erfaringen med hjelp i allerede eksisterende forståelse, mens for at forståelsen skal bli dypere, må den eksisterende forståelsen akkomoderes eller omstilles, etter den nye erfaringen⁷⁵. Denne utviklingen foregår også i prosessen der det haptiske forståelsessystemet opprettes. De nye sanselige og motoriske erfaringene føyes inn i de allerede eksisterende erfaringene, som også blir forandret i det de nye impulsene kommer. Denne utviklede, haptiske forståelsen kan så danne grunnlag for at vi siden kan forstå og kjenne oss igjen i nye situasjoner gjennom erindringen av tidligere sanselige opplevelser.

3.3.2. Kolb: erfaringen som grunnlag for læring - komplekse sammenhenger

Erfaringen er altså et overordnet begrep som rommer personens totale bakgrunn og mulighet for forståelse. Den er dermed det grunnleggende elementet i hennes habitus⁷⁶, og omfatter både kognitive, affektive og psykomotoriske aspekter, grunnlagt i en utviklende læringsituasjon som kan forklares både fysiologisk og psykologisk. Kolbs utredninger om begrepet *experimental learning*, fremstiller læringens komplekse sammenhenger på en måte som også er interessant i vår sammenheng⁷⁷. Han tegner opp en utviklingspyramide innskrevet i en kjeGLE, der de affektive (a), perseptuelle (b), symbolske (c) og atferdsmessige (d) elementene av erfaringen utgjør de fire hjørnene. I det horisontale tverrsnittet av kjeGLEN danner en læringsprosess utvikles gjennom fire punkter knyttet til hvert av de fire hjørnene. Disse fire punktene er konkret erfaring (1), refleksiv observasjon (2), abstrakt konseptuering (3) og aktiv eksperimentering (4). Sirkelen som utgjør læringsprosessen beveges gjennom de fire feltene akkomodasjon, divergens, assimilasjon og konvergens. Slik utvider også Kolb Piagets kognitive utviklingsprinsipp tilsvarende slik det ble beskrevet over.



Figur 3 -
Kolb: Experimental learning

Utviklingen på alle nivåene driver erfaringen oppover i pyramiden mens forståelsen av enkeltelementene integreres i en kompleks helhet. Marjo Räsänen fremstiller dette som en hermeneutisk utviklingsspiral innfelt i Kolbs pyramide i forbindelse med *experimental art learning*⁷⁸. I bevegelsen oppover, kommer man i følge Kolb, gjennom tre stadier. På barnestadiet preges utviklingen av en tilegnelse og oppfatning av seg selv som

"undifferentiated - immersed in the world". På ungdomsstadiet begynner personen en spesialisering, der selvet er "content - interacting with the world". Senere følger det siste stadiet, der selvet er en prosess - "transacting with the world". Kolbs visualisering av utviklingens kompleksitet og tette sammenknytting, er et hjelpemiddel til å forstå og se sammenhenger i hva som skjer i personens erfaring og erkjennelse i hennes skapende møte med materialet. Men hva er det som er spesielt med den erfaringen som oppstår i det skapende møtet med materialet og som gjør at det estetiske eller skapende elementet skiller erfaring ut fra andre erfaringssituasjoner?

3.3.3. Den estetiske erfaringen

Betydningen av ordet estetikk kommer fra å sanse, å føle og fornemme. Med grunnlag i denne betydningen begynte Baumgarten på 1700-tallet å bruke ordet estetikk i forbindelse med den sensitive, sanselige opplevelsen. Mennesket har to måter å erkjenne på, sier Baumgarten: den matematiske og den estetiske. Den matematiske erkjennelse gir innsikt i deler og logiske slutninger, mens den estetiske erkjennelse gir innsikt i helhetene og sammenhengene⁷⁹. Den estetiske opplevelse, kunne føres tilbake til et eventuelt utgangspunkt for denne opplevelsen: en *estetisk gjenstand*, person, landskap, musikk, eller lignende. Denne var ikke nødvendigvis vakker, men heller stemningsformidlende på en eller annen måte⁸⁰. Vi ser altså her en forklaring av innholdet i estetikkbegrepet som en betegnelse på en aktivitet som rommer en type sanselig erkjennelse. Estetikk som filosofisk begrep, vanligvis brukt om kunsten og læren om det vakre i sin allminnelighet, vil vi komme tilbake til i kapittel 3.5.

Dette behøver imidlertid ikke bety at den estetiske opplevelse dermed er irrasjonell og umiddelbar, påpeker Løvlie⁸¹. Han viser til at substantivene av ordet på engelsk, *sense*, på fransk, *sens*, og på tysk, *Sinn*, betyr både sans, følelse, mening og sinn. Dale(1990) har også påpekt det samme med henvisning til Johannesens utvikling av begrepet estetisk praksis⁸². Kunstforståelsen inntreffer umiddelbart, men er ikke forutsetningsløs, skriver Dale: Forutsetningen for den umiddelbare kunstforståelsen, er en *estetiske erfaring* vi har opparbeidet oss. Den umiddelbare reaksjonsevnen i estetisk sammenheng er betinget av vår kulturelt foredlede evne til å oppfatte perseptuelt avgrensede helheter. Det er en intransitiv forståelse som ikke kan oversettes til språklig form. Vi kan forklare et kunstverks formale-estetiske elementer, og hvordan det konkret er bygget opp, men vi kan ikke beskrive den egenartede følelsen vi får når vi opplever det. Dermed er kunstopplevelsen betinget av at vi selv har tilegnet oss et eget repertoar av kunstverk, slik at vi kan motta det egenartede, det nye og det uventede. Spesielt Bourdieou har tatt opp dette faktumet i sin sosiologiske studie av dømmekraften. Begrepet *habitus* viser til dette systemet av disposisjoner mennesket erverver gjennom et bestemt sosialt miljø og som siden styrer hvordan de handler og tenker⁸³.

Den estetiske erfaringen skapes i selve erfaringsprosessen, skriver Løvlie⁸⁴, med utgangspunkt i Deweys tanker fra *Art as Experience*. Han legger dermed noe annet i begrepet estetisk erfaring enn det Dale og Johannesen gjør. Dale bruker begrepet i forbindelse med en kunnskaps- og forståelsesbakgrunn vi har opparbeidet oss gjennom å betrakte kunst, og derigjennom som en foredlet evne til å umiddelbart oppleve kunstverket og dets historiske, formale og estetiske konnotasjoner. Dewey beskriver den estetiske

erfaringen også som en spesiell *type* erfaring, på samme måte som Baumgarten og Kant, og ikke bare som et spesielt erfaringsområde. Det som skiller den estetiske erfaringen fra andre typer erfaring, er at den består av prosessen og produktet: Erfaringens estetiske moment oppstår i selve fullføringen av prosessen. Den estetiske erfaringen er dermed en fullført erfaring for personen, og er dermed idealet for all erfaring overhodet.

Den estetiske erfaringen begynner ikke i punktet, men i relasjonen og interaksjonen. Det er gjennom denne kontakten med materialet personen både opplever og distanserer seg fra opplevelsene. Dette vil også si at når hun interagerer med materialet for å uttrykke sin idé, er det samtidig et kommunikativt perspektiv i tillegg til den konkrete fysiske kontakten. Det estetiske perspektivet tilhører den kommunikative kompetansen mellom nærheten og distansen til sitt eget uttrykk, sin egen opplevelse og det konkrete produktet slik det blir utformet.

Den estetiske erfaringen er helheten av den *produktive, representative og kommunikative handling*. I kunstverket representeres kunstnerens fullførte erfaring med den konkrete prosessen. Det veksler mellom å virkeliggjøre kunstnerens inspirasjon og mottakerens empati, samtidig som det står fram i sin egenart. Det betyr at selvets uttrykk i og gjennom et medium som etablerer kunstverket, er en langtrukken interaksjon mellom noe som springer ut av selvet og av objektive betingelser. I denne prosessen antar de begge en form de ikke hadde⁸⁵.

Vi får estetiske *opplevelser* underveis i prosessen. Disse kommer av at vi sanser, forstår og stadig ser nye løsninger og nye muligheter i det de dukker opp i materialet vi bearbeider. Disse opplevelsene gir oss erfaringer⁸⁶. Men de erfaringene vi gjør underveis i prosessen, er ikke estetiske erfaringer før selve produktet er ferdig.

3.3.4. Bergson: Den skapende aktiviteten som utslag av den menneskelige natur

Før vi går videre med undersøkelsen av erfaringen og erkjennelsens innhold og funksjon i møtet med materialet i den skapende prosessen, er det interessant å se litt nærmere på hvilke hensikter personen har med overhodet å være skapende eller initiere en estetisk prosess. Dette vil sette selve studiefeltet i et større perspektiv og kan danne en mer omfattende kontekst til tematiseringen av *møte*-begrepet.

Menneskets trang til å skape har alltid vært tilstede, både i østlig og vestlig kultur. De har skapt myter, filosofiske forklaringer, gjenstander og kunstverk for å forklare tilværelsen, formidle opplevelser eller forskjønne omgivelsene. Denne trangen satte Bergson i et nytt og videre perspektiv i "L'Evolution creatice"⁸⁷. Bergson var en nøktern vitenskapsmann som sluttet seg til protesten mot tidens rasjonalistiske oppfatning av at man ved fornuftens hjelp kunne forstå hele tilværelsen⁸⁸. Utviklingen av de biologiske livsformene kunne ikke ha foregått i en slik lovmessighet med oppdelte utviklingstrinn som kunne analyseres og forstås, hvilket naturvitenskapen syntes å bygge på. Det er naturlig for mennesket å forstå det på denne måten i ettertid, fordi vår fornuft ikke kan arbeide på noen annen måte, men det er et selvbedrag å tro at det var slik det foregikk. Utviklingsprosessen er skapende, og hemmeligheten er en bakenforliggende livskraft, *élan vitale*⁸⁹, som driver verden fremover

mot stadig høyere former for liv. Den er en ikke-materiell kraft som driver verden fremover og presser utviklingen videre. *L'élane vitale* er en skapende utvikling som stadig søker nye former å utvikle seg på. Siste og foreløpig høyeste trinn på denne utviklingen representerer mennesket, sier Bergson: Mennesket selv, er i sitt bevissthetsliv beslektet med den skapende livskraften, det er selv i stand til å skape nye idéer, nye former, og bruke de ressursene verden byr på til å skape nye sammensetninger med sterkere krefter. Livskraften utspiller seg i varigheten, *la durée*, som er den erfaringen vårt sinn gjennomlever når vi deltar i verden. Varigheten er derfor ett med menneskets erfaring, sier Bergson, og gjør dette til utgangspunkt for hele sin filosofi.

Sjelelivet er en kontinuerlig strøm som på samme måte som livskraften ikke kan deles opp i tilstander som kan bli gjenstand for analyse. Derfor kan heller ikke mennesket bruke sin analyserende fornuft til å forstå den. Den analyserende fornuften er egnet til praktiske formål, og den kan gi vitenskaplig erkjennelse i snever forstand, men den kan ikke gi innsikt i selve livet. Til dette kunne vi bruke intuisjonen, sier Bergson. Intuisjonen analyserer ikke, og den bygger ikke på en konstruktiv forståelse av elementene, men den går direkte på den umiddelbare livsprosessen og setter en helhetsforståelse inn i den totalt innsikten.

Kjerschow ser i essayet *Bergson i musikken* Bergsons tanker om varigheten i forbindelse med fremføringen av musikk⁹⁰. Når man lytter til eller skaper musikk, må man innta en fruktbar holdning. Denne holdningen er en åpen intuitiv opplevelse og mottakelighet for den kontinuiteten av toner som til sammen danner et musikkverk. Å inneha denne holdningen vil gi oss forståelse av "den meningsfylde som utspiller seg i prosessen", altså vil vi kunne forstå mer av prosessens vesen og dermed også vår egen tilværelse og utvikling.

"Det å skjønne, begripe, annamme - uansett hva det er - er å fatte noe som en meningsfull sammenheng. Det gjelder i vitenskapen, i kunsten, i det praktiske liv. Men det å annamme en sammenheng på et område synes altså å innebære en ganske annen holdning enn det gjør på et annet.

La oss gå i oss selv og tenke over hvordan vi faktisk forholder oss når et musikkstykke "taler" til oss, dvs. danner et forløp som synes å inneha en slags nødvendighet i sin sammenheng og sin utvikling. La oss lytte en gang til, for kanskje vi ved første gangs lytting nettopp ikke klarte å innta en fruktbar holdning, etter alt det som her har vært sagt som man *ikke* kan forholde seg til som om det var musikk! Det er den *fruktbare* holdning det dreier seg om å studere, - men vel og merke ikke *mens* vi inntar den, for da forstyrres den.⁹¹"

Musikkstykket han viser til, er Sæveruds *Rondo amoroso*. For å innta den fruktbare holdningen, må vi oppgi vår aktivt undersøkende, forstående attitud, og "liksom spenne oppmerksomhetens seil og la det fylles slik at bevisstheten krenger under musikkens trykk". Det er en holdning uten baktanke, og lytteren er aktivt medskapende i prosessen fordi vi deltar med vår egen empati og hengivenhet.

Utøveren selv inntar samme holdning etter hvert, selv om den nødvendige begynnelsen er i den bevisste og ytre verden.

"For å kunne frembringe og meddele musikken som åndsfenomen via sansene er vi nødt til å gå veien om det fysiske og yttersiden av vårt jeg.: Vi må bruke våre fingre i dette tilfellet å trykke den samme tangenten ned elleve ganger og så sørge for å treffe tangenten til venstre.⁹²"

Men disse elleve trykkene på tangenten er ikke identiske. Den gjentatte bevegelsen virker som en fysisk side ved den indre oppladningen, der den ene tonen lader opp til den neste. Dette forutsetter det Bergson kaller "la survivance du passé dans le présent"³³, det at det som har vært lever videre i, og fyller det nåværende. Dermed er kontinuiteten representert i øyeblikket av alt det forgangne sammen med fremtidens muligheter. Det er minnet som setter oss i stand til å spenne over hele dette forløpet og "favne over varighetens sammenheng". På denne måte har alt en musisk side, påpeker Kjerschow at Bergsson kommer fram til, og hvis vi forholdt oss ikke-analyserende til andre fenomener som utfolder seg i tiden, ville vi kanskje oppleve en tilsvarende meningsfylde i disse også.

Hvis vi nå bruker Bergsons begreper på studiefeltet, blir derfor den skapende aktiviteten et resultat av menneskets bevissthetskarakter, som et medfødt instinkt med en trang til å skape, utvilke. Den prosessen personen gjennomlever blir et nytt kapittel i hennes egen varighet - den skapende prosessen er hennes erfaring av det å være menneske. Kanskje det er slike basale sammenhenger med hennes egen identitet og hennes eget opphav som gjør den skapende prosessen så viktig?

3.3.5. Møtet som erkjennelse

Det mest sentrale begrepet i avhandlingen er personens *møtet med materialet*. Studiefeltet er avgrenset til den interaksjonen som foregår i den fysiske delen av den estetisk skapende prosessen. Personen er den ledende og opplevende parten i denne situasjonen, men materialet styrer hvilke fysiske muligheter personen har, det gir insitammenter til den videre bearbeidingen, og det avgir lukt, støv, smak osv som personen sanser.

Hittil i denne teoretiske utredningen, har vi vært innom hvilke muligheter personen har til å oppleve materialet og situasjonen, og hvilke prosesser som ligger til grunn for dette. Dessuten har vi vært innom hva dette betyr for personen, og personens erfaring og erkjennelse, og en mulig årsak til hvorfor dette er viktig for henne. Det som ennå ikke har blitt presisert, er hva som spesifikt legges i begrepet møte. I det følgende søkes det å forklare hvorfor begrepet møte brukes om denne interaksjonen, og hva dette innebærer.

Møtebegrepet har vært mye diskutert innen fagområdet eksistensfilosofi, da forstått som menneskets møte med verden og dermed dette møtes betydning for personens forståelse av sin eksistens. En sentral teoretiker i denne sammenhengen, er Otto Friedrich Bollnow³⁴. I boka *Eksistensfilosofi og pedagogikk* undersøker han hvordan innholdet i begrepet møte har blitt forandret og utvidet. Den første utviklingsfase i møtebegrepet begynner i Bubers jeg - du filosofi fra 1920 tallet, sier Bollnow. Martin Bubers filosofi betoner duets selvstendighet i forhold til jeget. De to er likeverdige partnere i en samtale, og vi kan bare forstå livet ut fra møtet mellom disse. Dermed skiller Buber også sterkt mellom jeg - du forholdet og jeg - det forholdet. Det siste begrepet angår forholdet til tingverdenen. Tingverdenen opptrer som et samlet hele der det er umulig å ordne forskjellige gjenstander i forhold til hverandre. Forholdet jeg - det innebærer altså ikke et møte, sier Buber, noe som er interessant i forhold til problemområdet i min undersøkelse.

Møtet jeg - du er eksklusivt, og det karakteriseres av menneskelig jevnbyrdighet og dialogisk kommunikasjon. Jeget stilles ovenfor ett eneste du, alle andre blir utelukket i situasjonen. Vi kan ikke forutse hendelsen, men i det det skjer, får vi en følelse av lykke, siden det bare er i denne situasjonen at vi har mulighet til å finne oss selv og forstå at vi virkelig lever⁹⁵. "Duet møter meg av nåde" sier Buber, men jeget har ofte problemer med å holde duet fast som et du; det reduseres til et det.

Den andre utviklingsfase av innholdet i møtebegrepet begynner i årene etter den andre verdenskrig, sier Bollnow⁹⁶. Møtebegrepet ble med utgangspunkt i den dialektiske teologien utvidet til å omfatte flere andre former for eksistensielt engasjement. Menneskets møter med situasjoner, med forgangne tider, med kulturer og med diktning fikk alle plass i det nye møtebegrepet.

Av dette ser vi altså at vi har to ulike definisjoner på møtebegrepet, sier Bollnow: et vidt og et trangt. I det *vide* begrepet finner vi møtet definert som en allmenn sjelelig berøring fra menneske til menneske. Det inneholder tanker om dannelse og utvikling, og dermed også hvordan vi opplever verden i videste forstand. Det *trange* møtebegrepet innebærer en eksistensiell berøring med et annet menneske eller, hvis mulig, med en ikke-menneskelig virkelighet. Det er denne trange betydningen av begrepet Bollnow utdyper videre under navnet det eksistensielle møtet, for å "bestemme det så nøyaktig som mulig i sin mer pregnante betydning"⁹⁷. Denne eksistensielle opplevelsen preges av en grepethet og indre rystelse. Den oppstår i en konfrontasjon mellom møtepartene og er diskontenuerlig i sin natur. Slike møter kan altså ikke planlegges i en undervisningssammenheng, men allikevel oppstår de ikke helt av seg selv utav ingenting.

Ethvert møte har et element av "imot", sier Bollnow. Han illustrerer dette med uttrykket to skip som møter hverandre, i betydningen "de er begge i bevegelse og seiler forbi hverandre". Vi bruker ikke ordet møte når skipet seiler forbi noe som står stille. Den samme betydningen finner vi i uttrykket to mennesker som møtes på gaten⁹⁸. Et eksistensielt møte forutsetter kunnskaper og kjennskap til den aktuelle møtesituasjonen eller "imot"-parten i den, og et forhold til de situasjonsaktuelle verdiene. Myhre sier om dette:

At møteopplevelsen blir til en møteopplevelse, avhenger altså ikke bare av at verdien, manifestert f.eks. som kunst, diktning, religion, en heroisk handling, er der, men at eleven har kraft og mottakerevne, har syn og sans, dybde og kraft nok til å ta utfordringen⁹⁹.

Et eksistensielt møte etter Bollnows definisjon, må altså være *forberedt* i den forstand at en må ha kunnskap og forståelse om motpartens innhold, emne og verdi, men det kan ikke *planlegges* som et ledd i en undervisning e.l.

Rollo May er en teoretiker som gjennom sine kreativitetsteorier i senere tid har gått inn i møtebegrepet¹⁰⁰. Han knytter dette til en optimal erkjennessituasjon. Møtet er menneskets samspill med verden, et møte mellom et subjekt og noe objektivt. Men allikevel er ikke dette noe subjektivt fenomen, fordi dette er den eneste måten mennesket har å forholde seg til verden på. Kreativiteten, mener May, er det intenst bevisste menneskets møte med sin verden. Bevisstheten om verden, oppmerksomheten på hva som befinner seg i den og hvilken innvirkning dette har på oss, er en kreativ bevissthet. Det er i denne situasjonen at nye ting kan skapes og oppstå. Ut av møtet kommer kunstverket, sier May.

May beskriver møtets intensitet ved at et menneske er oppslukt, fanget og fullstendig engasjert av situasjonen. Det karakteriseres av en lidenskap, av bevegethet og av kvalitet ved engasjementet. Det følges av en opplevelse av glede og det har noe i seg som utløser vitalitet. Møtet engasjerer altså følelsene. May sier om dette i forhold til fornuften: "Fornuften fungerer bedre når det er følelser tilstede, fordi individet ser skarpere og mer nøyaktig når det er følelsesmessig involvert". Denne holdningen, intensiteten og hensikten han beskriver har mange likhetstrekk med studiefeltet slik det er beskrevet tidligere i avhandlingen.

Ser vi på Mays beskrivelser av møtet, se vi flere likheter med Bollnows møtebegrep. Det intenst bevisste menneskets møte med verden, kreativiteten, har mye til felles med det Bollnow kaller det eksistensielle møtet. Dessuten beskriver også May møtet som en gjennomrystende opplevelse. Allikevel er de ikke helt like. May beskriver dette som en slags fødselssituasjon der nye ting kan skapes og oppstå, mens det hos Bollnow er en eksistensiell situasjon der mennesket kan erfare at det lever. May kaller alt menneskelige samspill med verden for møter. Dette er det vide møtebegrepet hvis vi bruker definisjonen Bollnow satte opp: en allemenn sjelelig berøring som gir en opplevelse av virkeligheten.

May beskriver her møtet med verden som det som utløser kreativiteten, og det som gir idé kraft og inspirasjon til skapelsesprosessen. Dermed snakker han ikke direkte om det som er avhandlingens problemområde, men det som ligger forut for det. Det er allikevel ingen grunn til å tro at May mener at personens møte med omverdenen opphører i det den fysiske frembringelsen tar til selv om han ikke direkte problematiserer dette.

Grethe Hagenes skrev i 1992 en hovedfagsavhandling i forming over temaet *Møtet med kunst videreført i eget skapende arbeid*¹⁰¹. Her bruker hun blant annet Bollnow og May som kilder til å undersøke møtebegrepet og innholdet i det, og hun analyserer egne møter med kunst og hvordan de virker inn på det skapende arbeidet hennes. Hennes avhandling er interessant i denne sammenhengen fordi den tar for seg møtet med noe objektivt, med noe ikke-personlig. Blant annet viser hun til hva Bollnow sier om møter med kunst/ åndsverdenen. I disse møtene befinner den ene partneren seg i fjern fortid, og taler bare til oss gjennom sitt verk, sier Bollnow. Situasjonen er ikke dialektisk som i møter mellom flere personer. Premisset for at det skal oppstå et eksistensielt møte mellom de to partene, som gjør at mennesket rystes og lutres, er at den "objektive" parten angår oss, at den engasjerer. Personen må derfor ta et standpunkt, og selv finne et ståsted slik at kunsten blir en ekte, forpliktet virkelighet. Kunsten må være ekte og ha kraft, men må samtidig være uventet slik at vi blir forbauset og engasjert.

Kunsten slik Bollnow og videre Hagenes bruker det, eksisterer her som part i møtet bare som representant for den opprinnelige kunstneren. Materialet i seg selv har dermed kun en *representativ* betydning, og ikke en betydning i seg selv. Noe av det samme viser May til er den opprinnelige betydningen av ordet møte: det gresk/hebraiske ordet "å kjenne" som betyr å ha samlag. To personer, maler og betrakter, møtes, og de er begge aktive. Maleren gjennom sitt verk, tilskueren gjennom sin betraktning. Det er i møtet kunstverket skapes, sier Rollo May¹⁰².

Hva betyr så dette for mitt problemområde der det er en person som møter et materiale?

Det eneste Buber ville beskrive som et møte, var jeg - du forholdet. Bare her fantes den gjensidigheten som var nødvendig for at et møte skal oppstå. Menneskets problem, var at de alt for lett reduserte duet til et det, og dermed tingliggjør virkeligheten så korrekt og lettfattelig at det ikke er noe mystikk igjen. (Jmfør punkt 3.4.1. - materialet som gjenstand og estetisk objekt). Personens møter med materialet er et jeg - det forhold hvis vi skal bruke Bubers definisjon, og de er derfor ikke noe eksistensielt møte. Bollnows definisjoner på det eksistensielle møte, så en tid ut til å kunne inneholde slike møter mellom menneske og ting. Imidlertid fant vi ut at de eneste gjenstandene som kunne få plass i slike eksistensielle møter, er gjenstander eller tanker som representerer en annen person, eller et annet du, for igjen å si det med Bubers ord. Dermed kan personens interaksjon med materialet i den skapende prosessen heller ikke passe inn i Bollnows definisjon av møtebegrepet.

Når denne avhandlingen bruker begrepet *møtet med materialet* i den skapende prosessen, ser det altså ut som om det ikke er et erkjennelsesteoretisk møte som omhandles, all den tid materialet i denne situasjonen ikke representerer noe annet enn seg selv og sine muligheter. Innholdene i mine møter har allikevel visse likhetstrekk med det Bollnow beskriver. Bearbeidningen av materialet er en representasjonsprosess der vi forsøker å forandre materialet til et medium for vår opprinnelige idé, og idéen selv blir bearbeidet av materialets muligheter og prosessens utvikling. Personen interagerer med materialet, og materialet gir tilbake intense sanselige opplevelser som personen erfarer og lar prege utviklingen videre. På den måten får materialet noe av den samme motbevegelsen som Bollnows "du". Men det ser ut til at dette elementet av "i mot" ikke ligger i materialet, men i personens opplevelse av det, når hun gjennom de affektive, kognitive og psykomotoriske erfaringene i bearbeidningen av idéen opplever en form for motgående bevegelse som tvinger prosessen fremover. Vil det dermed si at det er seg selv personen møter i prosessen gjennom sin egen opplevelse og erfaring? Dette spørsmålet må foreløpig stå åpent, og ligge som en mulighet for forståelse til den videre teoretiske presentasjonen når den betegnende nok forandrer fokus fra *personen* til *materialet*.

3.4. Vår kulturs forhold til materialet

Menneskets tanker og handlinger er styrt av den kulturen det er en del av. Denne delen begynner derfor med en avklaring av hvilket forhold vår kultur har hatt til materialet, og følgelig også materialets plass i kunsten. Bernt Karlsen fullførte i 1994 en hovedfagsavhandling i forming med tittelen *Det stoffliges estetikk*¹⁰³. I denne gjør han en grundig undersøkelse av innholdet i og diktomien mellom form og stoff (det materiale) oppgjennom historien fram til i dag. Paula Fure holdt høsten 1995 en forelesning på hovedfag i forming om 'det materiale' som dimensjon i filosofi og estetikk. Disse to kildene vil i hovedsak danne utgangspunkt for dette kapittelet¹⁰⁴, og danne grunnlag for å finne mer ut om hvilket materiale det er vi befatter oss med i den skapende prosessen, og hvordan vår kulturs filosofi og estetikk virker inn på våre oppfatninger av dette i dag.

Førsokratikerne, de tidligste greske filosofene, skilte ikke mellom vitenskap, filosofi og religion eller mellom ånd og materie. Tenkningen og forskningen var preget av et hethetlig syn på tilværelsen der alle sider var fasetter av samme sak og ikke kunne studeres uavhengig av hverandre. I den eleatiske skolen, der vi blant annet finner filosofen Parmenides, ser vi den første kimen til et skille mellom ånd og materie¹⁰⁵. Ut av dette vokste tankene om en uforgjengelig materie, og filosofer som Demokrit og Epikur utviklet tanker om at materien var satt sammen av små byggeklosser, som kunne rives fra hverandre og settes sammen til nye materialer og skapninger. Vi kaller slike filosofer atomister eller materialister. Med disse var skillet ånd - materie et faktum, og filosofene utropte den åndelige sfæren som sitt hovedområde.

Med utviklingen av skillet ånd - stoff kom også skillet mellom formen og stoffet. Aristoteles utforsket denne diktomien, og forklarte stoffet som det som fyller en form. Formen er en slags støpeform av usynlige mønstre eller idéer, og alle objekter er ufullkomne representasjoner av disse formene. De virkelige, evige formene kan aldri bli gjenskapt i noe konkret materiale. Sammensmeltingen av form og stoff skjer i en kontinuerlig prosess: Hypokeimenon. Ut av dette skillet organiserte han objektene inn i klasser og grupper, noe som ble grunnlag for den senere naturvitenskapen. Tradisjonen etter Aristoteles har være styrende for hele det europeiske tankesystemet. Karlsen beskriver perioden etter Aristoteles som en overgang fra kaos til kosmos (orden). De rasjonelle idéene gir orden, og verden skal forklares og forstås med logiske strukturer. På samme måte ordner formen virkeligheten og gir orden til det kaotiske stoffet. Derfor fremholdes det i denne perioden at formen har og bør ha overherredømmet over mateien. Så vidt vi vet er det ikke dette som var Aristoteles' syn. Han var i stedet opptatt av en tredje vei: foreningen av formen og stoffet.

I senklassikken og over i middelalderen hadde disse tankene vokst seg sterke. Karlsen beskriver dette som en overgang "fra den onde materie til en stoffløs verden". Filosofene ville forene tro og tanke, og det stofflige forsvinner fra forskningsområdene fordi det ikke anerkjennes som noen vei til å kunne forstå Gud.

På 1600 - tallet opplever vi derimot "det fortrengetes tilbaketog" sagt med Karlsens ord. Med vitenskapsmenn som Bacon og Descartes kommer materien igjen inn som emne, men nå som et rent objekt for empiristenes vitenskapelige undersøkelser. Materialet som objekt blir underlagt vitenskapelige Metoder (med stor bokstav) og blir et område for den naturvitenskapelige granskningen, og når Gallilei forener naturvitenskapen med en matematisk tenkemåte, ser den moderne vitenskapen dagens lys. Innen filosofien ser vi samtidig en utvikling som ennå sterkere poengterer skillet mellom ånd og materie. Skillet mellom subjekt og objekt presiseres, og dermed også skillet mellom jeget som legemlig tilstedeværelse og ånd eller tenkende bevissthet. Når vår fysiske kropp kan underlegges en naturvitenskapelig gransking og analyse, åpnes samtidig mulighetene til å tvile på de sansedataene kroppen gir vår logiske tanke. Subjektet blir splittet i subjektiv bevissthet og objektiv fysisk tilstedeværelse. Dette gjør samtidig alle andreobjekter, de som bare kan sanses gjennom vår ufullkomne kropp, enda fjernere fra oss. Vi var inne på dette i første del av kapittelet.

Splittelsen innen filosofien mellom rasjonalister og empirister blir nå enda tydeligere. I vår postmoderne virkelighet er vi i dag kommet til den ytterste polariseringen i dette. Den

Splittelsen innen filosofien mellom rasjonalister og empirister blir nå enda tydeligere. I vår postmoderne virkelighet er vi i dag kommet til den ytterste polariseringen i dette. Den logisk -resonnerende vitenskapen har forklart og forstått materien som objekt, og det er ingen tvil om at denne forskningen har gjort mye godt for utviklingen innen teknologi, sykdomsbekjempelse og annen forskning. Men samtidig har stadig flere filosofer siden begynnelsen av 1900-tallet, blant annet Nietzsche, Heidegger, Bergson og Marcel, pekt på farer ved dette. Vi har endt opp fremmedgjorte for oss selv som deltakende kropp i verden, som ansvarlig deltaker i samfunnet, og vi har enda større vanskeligheter med å forstå andre mennesker eller dyr eller ting, fordi vi bare kan se dem utenfra som objekter. Dette har gjort at vår evne til å forstå, oppleve empati og se helheter er fjernere nå enn noen sinne, skriver Karlsen.

Når vi studerer objektene rundt oss, ser vi etter lovmessigheter og sammenhenger. Karlsen viser i epilogen i sin avhandling til Adorno som sier at vi må begynne å "oppleve ulikhetene i bjørkebladene", å oppleve den totale partikulariteten, uten å skulle redusere det til enkle fakta og konkrete lover. Da vil vi kunne forstå at mangfoldet medfører enhet. Næss sier noe av det samme; at vi må oppleve vår eksistens som en sam-eksistens, der vår tilværelse er i en realitet som synes bunnløs mangfoldig, men som allikevel er *en*. Her er vi inne på de samme tankene om opplevelsen av de sammensatte helhetene i vår tilværelse, som vi var inne på i forbindelse med den skapende prosessen. Tankene er her satt i forbindelse med en umiddelbar og intuitiv opplevelse av de små enhetene, uten å skulle analysere og forstå dem.

Ut av dette historiske tilbakeblikket og det dagens forskere sier, kan vi se at vi i vår kultur har to ulike måter å forholde oss til omverdenen på. Den ene er en analyserende anskuelsesmåte, der vi ved rasjonell tenkning og mekaniske forklaringsmodeller søker forståelse. Den andre er en konseptuell verdiopplevelse, der egenartene til det enkelte materialet kommer til oss gjennom vår sansning og opplevelse av disse.

3.4.2. Materialets stofflighet som motpart i møtet

Det materiale personen møter i den skapende prosessen, har både stofflige og formmessige aspekter. Alle ting er sammensatt av form og stoff, skrev Aristoteles: Formen og materien er to ulike fenomen før de sammensettes, men de eksisterer på forskjellige plan. Formen, i den fagfilosofiske betydningen av ordet, kan ikke eksistere utenfor gjenstanden annet enn som en idé (eidos). Formen som idé, er den abstrakte essensen som kan klassifiseres og forklares i begrep¹⁰⁶. Treet personen møter i denne avhandlingen har som form flere kjennetegn som organisk vekst, med stamme, greiner, blader og så videre. Videre kan vi organisere det i flere arter eller typer, eller helt ned til individnivå der vi finner tre A og tre B som ulike eksemplarer av arten/idéen. Materialet i den fagfilosofiske betydningen av ordet, fyller alltid en eller annen form og eksisterer kun konkret. Treet som materiale er det konkrete treverket formen tre består av. Materien, *stoffet*, er alltid tilgjengelig for sansene, men det er ikke reduserbart til et abstrakt begrep på samme måte som formen. Selv om det kan karakteriseres ved hjelp av ord, begreper og matematiske formler, vil alltid helheten av selve det konkrete stoffet kun eksistere som den fysiske representasjonen i det værende. Det konkrete emnet personen møter i prosessen er dermed en syntese av formen tre/buske og stoffet treverket.

idé avskåret fra de fleste kjennetegnene til den opprinnelige formen. Treverket er kuttet til planker, greiner er fjernet og lengdene kappet opp. Dermed kommer det konkrete materialet, treverket, sterkere til syne som en ren mulighet for videre bearbeiding. Karlsen illustrerer hvordan stoffet kommer til syne gjennom formen, i et eksempel med to objekter som hver består av to pinner lagt i kors¹⁰⁷. I det ene, objekt A, er pinnene saget over, mens pinnene i objekt B er brukket av. De to objektene er av samme konkrete materiale, de er nøytrale i form og innhold og de er ordnet likt i form, proporsjon, ballanse osv. Allikevel er de diametralt motsatte: I objekt A er stoffet underlagt teknikk og bearbeiding i sagingen. En fullendt idé forekommer bare i abstrakte tilstand, blant annet slik Platon beskrev idéenes verden¹⁰⁸, men i objekt A er formen så *ideal* som mulig i konkret virkelighet, fordi materien her er "utslettet" ved hjelp av en helhetlig, bearbeidet form. I objekt B derimot, har bruddflatene tagger og fliser som stikker ut og forstyrrer formen. I det mer amorfe elementet kommer selve materialet til syne, og gjør objektet mislykket som en *ideal* form.

I den skapende prosessen er det i hovedsak materialets stofflige muligheter personen bearbeider, og det er denne som i sterkest grad er motparten hennes i interaksjonen. Materialets formmessige utgangspunkt er allikevel med i personens forståelse av det materialet hun bearbeider, og påvirker også utviklingen av det ferdige produktet. Det endelige resultatet av prosessen, når materialet er forvandlet til en representasjon for personens form-idé, vil også inneholde materialets stofflige elementer. Disse er alltid til stede i materialet, uansett form. Den opprinnelige formen "tre" vil i større eller mindre grad bare komme fram i produktet som en konnotasjon gjennom gjenkjenningen av de stofflige egenskapene.

Det stofflige som motpart i det skapende møte, understreker det sanselige elementet, ved at de stofflige kvalitetene erfares gjennom sanselige opplevelser, og forstås gjennom det haptiske systemet. Den lyttende holdningen til materialets aspekter, blir en sensitiv, sanselig opplevelse av materialet, slik Baumgarten beskrev det ovenfor. Interaksjonen med materialet tegnes dermed enda tydeligere opp som en estetisk opplevelse også i den mest direkte sanselige betydningen. Dette er et element som er særskilt for det estetisk skapende i materialer i motsetning til den musiske utøvelsen slik det ble presentert i innledningen til problemområdet.

3.5. Den skapende prosessen

Den siste 'variabelen' i studiefeltet: den skapende prosessen, har blitt ventet med helt til sist i denne teoretiske utredningen. Fordelen ved dette, er at vi nå har bygget opp en forståelse av personen og materialet, slik at situasjonen kan avgrenses rundt disse to avklarede "deltakerene". Denne avklaringen av situasjonen vil også danne et grunnlag for og overgang til den praktisk-estetiske undersøkelsen i del 2.

I denne avhandlingen brukes begrepene *skapende arbeid* og *den skapende prosessen* i betydningen *estetisk skapende*. Med dette understrekes det at handlingens utgangspunkt og mål er fullbyrdelsen av en kunstnerisk idé eller impuls. Den kunstneriske idéen eller impulsen behøver ikke være revolusjonerende og ny for hele menneskeheten, og opplevelsene i prosessen forbeholdes ikke bare profesjonelle kunstnere i lykkelige stunder: Idéen kan være ny for den personen det gjelder, og impulsen kan være viktig for henne selv personlig. I det hun forsøker å kommunisere denne idéen til andre gjennom å skape en materialisert representasjon, begynner denne avhandlingens studiefelt.

Dette utvidete kunstbegrepet benyttes i avhandlingen for å markere den skapende prosessens seriøsitet i forhold til selve arbeidet og i forhold til idéen. Jeg gjør dette med støtte i John Deweys definisjon på hva kunst er og hvordan den frembringes i *Art as Experience* fra 1934¹⁰⁹. Han skriver her: "Kunst er de gjenstander som er født av en estetisk prosess", og fortsetter tankerekken med å si at alle skapende prosesser kan være estetiske, og at all menneskelig erfaring kan være estetisk. De mest grunnleggende premisene for dette er at en tar seg tid, oppviser tålmodighet og arbeider med kjærlighet til materialet, til oppgaven og til den som skal se det. Vi var innom dette temaet i forbindelse med den estetiske erfaringen.

3.5.1. Eisner: The process of representation

Eisner beskriver den kunstneriske frembringelsen som "the process of representation"¹¹⁰. Det skjer en transformering av personens idé gjennom et materiale, slik at materialet kan blir et medium som kan formidle og forklare idéen. Den skapende prosessen består av "monitoring, modifying and editing the idea". Den opprinnelige visjonære idéen og idéen som formidles gjennom det endelige produktet, er dermed ikke det samme. Det ferdige produktet er en unik syntese av den modifiserte idéen og det forvandlede materialet, som til sammen danner et medium for en kunstnerisk idé.

Representasjonsprosessen er avhengig av at personen samtidig konsentrerer tanken om den opprinnelige idéen, og det fysiske arbeidet slik det utvikler seg, fortsetter Eisner, og tar opp tanker vi kjenner igjen fra Kjerschows presentasjon av Bergsons teorier i kapittel 3.3.4. Hun må være stemt inn til det hun gjør. Lik fiolinisten konsentrerer hun ikke oppmerksomheten ensidig på fingrenes bevegelser eller hva som står på notene, men på den musikken som til en hver tid strømmer ut av instrumentet. I denne konsentrasjonen på situasjonens pluralistiske elementer, utnytter personen de mulighetene som oppstår gjennom utviklingen. Det er en lyttende, oppmerksom holdning til situasjonen, som ikke er en monolog fra personen til materiale, men en diskusjon eller konversasjon, der idéen utvikles av arbeidet. Eisner viser her til Aristoteles' utsagn: han som hører villig, er en kunstner¹¹¹.

Det Eisner beskriver, har likhetstrekk med en av de to kunstneriske arbeidsprosessene Josephson nevner i sin studie "Konstverkets fødsel"¹². Josephson samler her de ulike oppfatningene om hvordan den kunstneriske idéen oppstår, og hvordan den kunstneriske prosessen forløper, i to hovedretninger. Den ene gir han stikkordene *Ur visionen fødsel formen*: Den opprinnelige kunstneriske idéen kommer som en "vision plötsligt frambrutande, blytliska nedslag från obekanda rymder"¹³. Denne visjonen er fullstendig og tilstrekkelig i seg selv, og kunstverket blir bare forringet av gjenskapelsen i et materiale. Rafael forteller at han fikk en slik visjon av sin *Madonna*. Det ferdige kunstverket var klart i hans tanker før han tok til å lage det. Den endelige formen ble tilstrebet å være så lik den opprinnelige visjonen som mulig. Dette synet på den kunstneriske skapelsen blir interessant i vår sammenheng, nettopp fordi det fysiske arbeidet med materialet blir tillagt så liten viktighet. Vissheten om denne forståelsen av den kunstneriske skapelsesprosessen, kan ligge som en sunn motpol til denne avhandlingens fokusering på viktigheten av den fysiske bearbeidingen, selv om den ikke blir problematisert videre.

Den andre retningen gir Josephson stikkordet *Ur formen fødsel formen*, og det er her vi ser paralleller til det Eisner beskriver. Den endelige formen fødes bare gjennom arbeidet. Michelangelos skulpturer ble utviklet suksessivt i bearbeidingsprosessen av et allerede gitt formmateriale. Av de mulighetene materialet gir og av de idéene som kommer før og under arbeidet, utvikles kunstverket gradvis. Josephson siterer her Delacroixs utdyping av disse tankene¹⁴.

Han (Delacroix) säger, att konstverket är fabrikasjon och arbete. Konstnären uppfinner endast, under det han arbetar. Formen föds i penseln, och de målare som endast ha stora idéer, äro alltid dårliga målare. Delacroix citerar Hebbels ord: Den hänförelse, som en konstnär har för sitt ideal, kan han endast bevisa genom att realisera detta ideal med alla sin konsts medel. Det räcker inte att skåda in i dimmorna och utropa. "Å, vilken skön gudinna jag ser!" Det skapar ingen gudinna på duken. Han erövrar henne enbart genom att måla henne. Han skulle aldrig taga till penseln, om hon uppenbarade sig för honom fullständigt.

I den skapende prosessen slik Eisner beskrev den og slik Josephson lar Delacroix forklare den, åpner problemområdet i denne avhandlingen seg som et felt av utvikling og samspill mellom personen og materialet. Det består av personens mottakelighet for hendelsene som oppstår underveis i den fysiske bearbeidingen, som styrer utviklingen av idéen og materialet. Det er altså den fysiske kontakten og bearbeidingen som utløser prosessen, og som åpner veien en må gå for å forløse det kunstneriske uttrykket. Men dette er noe mer enn ren fysisk kontakt og stimulering av reseptorer og nervesystem. Overfører vi Eisners metafor med fiolinspilleren til vår konkrete situasjon, ser vi at personen ikke er bevisst sine henders bevegelser, eller materialets oppbygging eller noe annet som partikulære elementer, men *den utviklende helheten* slik den stadig nærmer seg en forløsning av hennes kontinuerlig utviklede idé.

3.5.2. Det estetiske elementet

Problemområdet i avhandlingen, personens møte med materialet i den skapende prosessen, består dermed både av denne fysiske forankringen i situasjonen, og av transformasjonen av idéen gjennom materialet til en ny, samlet helhet. Utgangspunktet ligger altså i personens nære kontakt med materialet, de taktile opplevelsene og bevisstheten om hendenes arbeid.

Implisitt ligger opplevelsen av å skape noe selv, å erfare, å oppnå ferdigheter og å erverve kunnskaper gjennom eget arbeid. Det er også en estetisk prosess, som vi var inne på i kapittel 3.3.3., men selve begrepet estetikk har vi ikke problematisert. Selve betydningen av ordet estetikk er vanskelig å gripe, fordi det har blitt definert forskjellig av ulike filosofer opp gjennom tidene, samtidig som det er blitt brukt (og misbrukt?) og nesten utvasket innholdsmessig. Det er i forbindelse med skjønnhet, det smakfulle og det kunstneriske vi oftest finner begrepet estetikk. I denne avhandlingen har vi imidlertid vektlagt det estetiske som en sanselig opplevelse og en erkjennelsesform med utgangspunkt i blant annet Baumgartens teorier. I tillegg til estetikken som 'det skjønnne', rommer altså estetikkbegrepet også dimensjonene 'det sanselige' og 'det skapende'¹¹⁵.

Selve ordet estetikk kommer fra det greske ordet *aesthesis* eller *aisthanesthai* som betyr å føle og fornemme, og det er i denne opprinnelige betydningen Baumgarten definerte sitt begrep. Men fram til 1800-tallet ble det bare brukt i forbindelse med skjønnheten. Estetikk som filosofisk område omfattet det å sanse det skjønnne og det hadde sin historiske begynnelse i opprettelsen av et poetisk samfunn i Hellas¹¹⁶. Man var av den oppfatning at det som var skjønt, samtidig var godt for sjelen. Derfor skilte ikke grekerne mellom det gode og det vakre, noe som vises i begrepet *kalokagatia*, som betyr det godvakre. Den klassisk-tradisjonelle estetikken omhandler triaden det Skjønnne, det Gode og det Ene. Dette triadiske grunnmønsteret er blitt beholdt helt fram til i dag, påpeker Wyller, selv om den nærmere utlegningen av de ulike elementene skifter¹¹⁷. Thomas Aquinas definerte skjønnheten slik: "I skjønnhet er det tre egenskaper. For det første: helhet eller fullendthet, det som er gått i stykker er av den grunn uskjønt. For det annet: de rette proporsjoner eller samstemthet. For det tredje: Klarhet: derfor sier vi at noe er skjønt når det har en skinnende farge."¹¹⁸ Skjønnheten er altså en gjenstands attributt, og det kan bli objektivt sanset, forstått og beskrevet. Estetikken kunne derfor være en vitenskap om det skjønnne¹¹⁹.

Den estetiske prosessens krav om skjønnhet, er i denne avhandlingen noe tilsidesatt for dimensjonene 'det skapende' og 'det sanselige'. Allikevel kjennes Thomas' kriterier om helhet, harmoni og klarhet igjen i kravene til den estetiske erfaringen og representasjonsprosessens gjennomføring og mediering av personens form-idé (se kapittel 3.3.3.). Men mens Thomas' krav gikk på selve objektet, er det kriterier til prosessen som blir beskrevet i denne avhandlingen. Thomas' skjønnhetskriterier er allikevel ikke beskrivelser av statiske forhold. Gjenstandens skjønnhet kommer stadig til oss i det vi persiperer den. Gjennom sansningen kommer vi fram til erkjennelse av gjenstanden som "har skjønnhet", en skjønnhetserfaring som i seg selv er skjønn¹²⁰. Slik er vår erkjennelse av skjønnheten og vår forståelse av kriteriene stadig utviklende og stadig i bevegelse. Vi gjenkjenner altså her de samme sammenhengene mellom sansningen og erkjennelsen som er beskrevet tidligere. Selv om produktets eventuelle skjønnhet ikke blir problematisert i denne avhandlingens studiefelt, vil skjønnhetsvurderinger alltid ligge til grunn for dette. Den estetiske prosessen rommer helheten av 'det skjønnne', 'det skapende' og 'det sanselige'. Alle disse tre dimensjonene er med på å danne kriterier for personens form-idé og dermed gi konsekvenser for det integrerte kunstneriske arbeidet¹²¹.

3.6. Personens møte med materialet i den skapende prosessen - en summerende drøfting av de presenterte teoriene

Vi har til nå sett at studiefeltet beskrives som ulike relasjoner mellom personens idé på den ene siden og materialet som vordende medium for denne idéen på den andre. Ut av denne konkrete bearbeidingen av form fødes kunstverkets eller produktets endelige form. Situasjonen har altså et konkret utgangspunkt i den fysiske utførelsen, i likhet med musikk-utøvelse. Hva kan vi på grunnlag av denne undersøkende presentasjonen av de aktuelle teoriene si er spesielt med det estetisk skapende i et materiale i forhold til musikken¹²²?

3.6.1. Den skapende utøvelsens fysiske aspekt

Det er selve den fysiske deltakelsen som styrer hvordan vi opplever et musikkstykke, sier Barthes (1982) som deler musikkopplevelsen opp i to typer musikk, med utgangspunkt i den fysiske utøvelsesdimensjonen¹²³.

Det finnes to typer musikk... den musikken man lytter til, og den musikken man selv spiller. Disse to typer musikk er totalt forskjellige kunstarter, hver med sin egen historie, sin egen sosiologi, sin egen erotikk. Den samme komponist kan være middels når du lytter til ham, men fabelaktig når du spiller ham [...]

Den musikken man selv spiller kommer fra en aktivitet som er svært lite auditiv. Den er fram for alt manuell (og derfor på en måte også mye mer sensuell) - en muskulær type musikk der hørselsansens rolle kun er å godkjenne og der hele kroppen så og si hører - ikke sjelen¹²⁴.

Det er ikke vanskelig å kjenne seg igjen i denne beskrivelsen. Den fysiske deltakelsen i musiseringen, eller skapingen krever en annen grad av engasjement, en annen grad av deltakelse. Når jeg selv fremfører et musikkstykke må jeg legge til noe av meg selv og mine egne erfaringer for at det skal bli mer enn bare fremførelse av notebildet. Dermed opplever jeg selv musikken på en annen måte. Jeg kommer nærmere komponistens opprinnelige idé gjennom å aktivt bruke min spesielle forståelse av musikken og min egen kropp til å formidle den.

Det er kanskje lettere å oppdage dette skillet innen musikken enn i andre kunstarter, fordi både det som utøves og det som lyttes til er noe laget av en annen person - en komponist. Når musikeren fremfører et verk, er det et verk hun har hørt andre spille før, hun har sett notene, og hun har etter hvert tilegnet seg en opplevelse av hva stykket gir. I hennes fremførelse forenes alt dette i den fysiske utføring av stykket, og gir henne en musikalsk opplevelse. Dette gjør at musikerens musikalske opplevelse nødvendigvis har en begynnelse i det hun sanser - i lyttingen, øvingen, lesningen av notene og repeteringen - helt til det blir en del av hennes kroppslige kompetanse.

Innen annen kunst er inngangen til den skapende prosessen friere, eller rettere sagt mer kompleks. Den opprinnelige idéen kommer fra oss selv, kanskje som en direkte erfaring vi kan føre tilbake til en sanselig opplevelse¹²⁵, eller den er en mer eller mindre direkte avledet erfaring eller intuisjon¹²⁶. Den kognitive og den manuelle bearbeidingen av idéen går dermed i større grad parallelt, og det kan være vanskelig å skille ut hva eksakt som kommer av den fysiske kontakten med materialet. Allikevel er det det denne avhandlingen

søker å gjøre ved gjentatt tilbakevending til kjernen i studiefeltet.

3.6.2. Tre grupper av elementer ved personens opplevelse i interaksjonen med materialet

På grunnlag av det som er kommet fram i teoridelen kan vi, for å få oversikten over de ulike elementene av personens opplevelse, forsøksvis organisere de relasjonelle elementene i tre grupper (Se også figur 4 i kapittel 3.6.3.):

- (1) Det som har direkte med den fysiske sansningen og persepsjonen å gjøre - som leder til kontakt, kommunikasjon og videre til fysisk/motorisk vekst og kognitiv utvikling.
- (2) De emosjonelle opplevelsene og de kognitive erindringene og forståelsene - som virker inn på fysisk vekst og utvikling gjennom hormonutskillelsen, og på utviklingen av situasjonen og produktet.
- (3) Det som i hovedsak har med utviklingen av idéen/produktet å gjøre - som kommer av insitammenter fra materialet, av sansning, persepsjon og emosjoner.

Innen alle tre gruppene er det både en kontinuerlig lateral sansning og erkjennelse, og en kontinuerlig vertikal kontakt med erfaringene fra tidligere opplevelser¹²⁷.

Gruppe 1: Den direkte fysiske sansningen og persepsjonen.

Den fysiske kontakten gir kunnskaper, forståelse, den gir også fysisk motorisk vekst og ferdigheter. For hver gang vi har gjort noe selv, får vi nye ferdigheter som vi kan utnytte bedre siden. Et kinesisk ordtak som er blitt mye sitert i didaktisk sammenheng i Norge, går slik: "Det jeg hører, det glemmer jeg; det jeg ser, det husker jeg. Men det jeg gjør, det forstår jeg."

Den manuelle kontakten virker engasjerende fordi den stimulerer flere sanseområder, og krever mer engasjement av utøveren. Vi kjenner treet, vi lukter, vi smaker, vi forstår. Alle disse sanseelementene føyer seg inn i vårt haptiske system, som med utgangspunkt i den opprinnelige taktile opplevelsen danner grunnlag for en senere forståelse¹²⁸.

Den taktile opplevelsen er spesiell i forhold til andre sanseerfaringer både når det gjelder fysisk funksjonsmåte og persepsjonsstrategiene. Som nærreseptorer, er de tettere knyttet sammen til vår opplevelse, og det er de som gir oss en opplevelse av virkeligheten. Når vi aktivt bruker hendene og kroppen vår for å søke informasjon, øker vi vår mulighet til å oppfatte denne typen informasjon betraktelig (active-information research). Dette kommer blant annet av at vi da bedre kan utnytte den taktile sansens persepsjonsstrategi. Vi persiperer taktile sansestimuleringer suksessivt, slik at vi gradvis setter nye informasjoner inn i en helhet. Fremgangsmåten er systematisk og veksler mellom helheter og deler, slik at de små forskjellene og de enkelte delene kommer tydeligere fram. Dette gjør at det spesielle ved materialets stofflighet er lettere å oppdage og få kontakt med.

Gruppe 2: De emosjonelle opplevelsene

Taktil opplevelse er nært knyttet til våre emosjoner, blant annet fordi det er gjennom denne vi for første gang oppfatter omverdenen: Et seks uker gammelt foster reagerer på berøring¹²⁹, og lenge før ører eller øyne er utviklet vil fosteret ha dannet en kontakt med moren gjennom vannet som omgir det. Denne fysiske kontakten tilbyr beskyttelse og trygghet, og vi bærer disse opplevelsene med oss gjennom resten av livet, sier Montagu. Det er sammenheng mellom mengden av taktil stimulering og vår emosjonelle utvikling og tilstand. Våre emosjoner virker igjen inn på vekst og utvikling ved at de påvirker hormonutskillelsen.

Den kunstneriske kontakten med materialet er også i sterk grad preget av våre emosjoner, fordi det på en måte er dem vi uttrykker og dem vi uttrykker oss med. Det er også gjennom mottakerens empati og mulighet for å leve seg inn i de emosjonene som er manifestert i kunstverket, at den estetiske opplevelsen blir formidlet. Den fysiske opplevelsen i den taktile kontakten gir oss både en perseptuell og emosjonell kroppslig erindring, som gjør at vi senere kan forstå andre objekter, sette pris på tekstur og sette oss inn i situasjoner (det haptiske systemet). Kunstverkene kan spille videre på denne evnen, foreslo Berenson i 1890¹³⁰. Berenson grep fatt i et utsagn av Goethe om at kunsten skulle være "life-enhancing" - altså øke verdien av livet. Dette kunne kunstneren få fram ved å få betrakteren til å føle at han opplevde virkelige fysiske følelser når han ser på et kunstverk. Berenson kalte dette *ideated sensations* - "symboliserte/imaginære følelser". Det som skilte kunstverket fra andre objekter, var at det i så stor grad kunne stimulere våre taktile verdier og erindringer, slik at vi virkelig gjenopplevde dem ved å se på kunstverket.

Kunstnerens oppgave i sitt skapende arbeid blir i følge Montagu å forestille seg de følelsene hun vil formidle, og visualisere dette i kunstverket.

The artist, in creating a work of art - unconsciously for the most part, sometimes consciously - imagines all the sensations felt or which he supposes to be felt by whatever he is attempting to organize and harmonize into an equivalent of what he feels to be intrinsically, and what at the same time it says and mean to us¹³¹.

Det er sine egne sanselige opplevelser kunstneren formidler gjennom sine kunstverk. Dermed betyr det at hun idet hun skaper kunstverket bevisst eller ubevisst erindrer sine egne opplevelser for å kunne formidle dem. Hun gjør seg nye erfaringer av disse erindringene i det hun forsøker å transformere dem gjennom materialet, samtidig som den nye situasjonen og det aktuelle materialet gir henne enda flere erfaringer¹³².

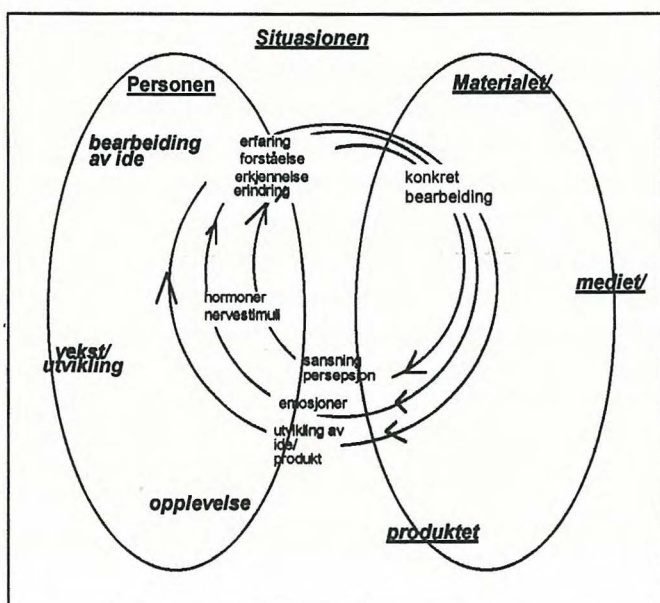
Sammenhengen mellom erindringene, emosjonene og den skapende aktiviteten, er én av flere interessante vinkler inn til en forståelse av hva som skjer i det skapende møtet. Disse teoriene sier altså at det i møtet foregår en sanselig erindring av tidligere erfaringer og emosjoner, og en sanselig deltakelse i situasjonen som skaper det endelige kunstverket ut fra den opprinnelige immaterielle idéen. Dette er én vinkel inn av mange mulige, og det skal ikke fremheves at denne skulle være mer korrekt enn andre, fordi det vil være å skulle postulere svar på kunstens vesen. Det som er sikkert, er at emosjonene er viktige i prosessen, og at den fysiske kroppskontakten fremhever denne emosjonelle knyttingen til materialet eller til situasjonen.

Gruppe 3: Utviklingen av idéen/produktet

Gjennom interaksjonen med materialet utvikles både idéen og formen til produktet tilslutt kan stå som et medium for personens (utviklede) idé. I den fysiske bearbeidingen sanser, persiperer og opplever personen selve materialet og dets mulighet for form; hun mottar materialets insitamenter. Selve opplevelsen av de motoriske bevegelsene i det hun bearbeider materialet, gir også insitamenter til idé-utviklingen. Utviklingen av den kunstneriske idéen er ofte blitt problematisert, men i hovedsak går disse studiene nærmere inn på selve idéutviklingen hos personen, som ofte foregår før vårt studiefelt begynner, og tematiserer mindre selve det fysiske grunnlaget for utviklingen av den. (se bla. Aksnes' beskrivelser¹³³) Hva eksakt eller spesielt den fysiske bearbeidingen tilfører personen og idé-utviklingen ser altså ut til å være lite problematisert. Dette kan blant annet ha en sammenheng med at idéen kanskje ses på som ferdig før prosessen starter, at det manuelle aspektet ved gjennomføringen og kontakten med materialet blir tillagt mindre verdi på grunnlag av slik samfunnet forholder seg til materialet generelt, eller at den fysiske frembringelsen i sterk grad blir studert som grunnlag for en erkjennende (estetisk erkjennende) prosess som altså foregår på et kognitive plan når personen erfarer visualiseringen av sin idé. Dessuten er det kanskje en sammenheng med at et slikt studium vanskelig kan gi innsikt i generelle trekk eller betydninger, fordi hver situasjon har forskjellig person, materiale og kontekst forøvrig. Det er dermed et lite avklart, men svært spennende område den praktisk-estetiske undersøkelsen i denne avhandlingen skal inn på i neste del.

3.6.3. En utvidet variasjon av figur 1 - problemområdet etter de tre gruppene

Følgende illustrasjon kan visualisere hvordan jeg nå forstår problemområdet på grunnlag av den foreløpige undersøkelsen av hva som foregår i møtet med materialet i den skapende prosessen.



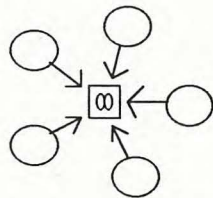
Figur 4 -

Personens opplevelsessyklus i møtet med materialet i den skapende prosessen

Personens opplevelse og interaksjon med materialet fremstilles her av tre heltrukne sirkler med piler tegnet inn for å illustrere en stadig bevegelse. Disse tre sirklene representerer de tre gruppene som inngår i personens opplevelse. Personen opplever, erfarer, bearbeider idéen og handler kontinuerlig med materialet i situasjonen. Det er hennes kontakt med materialet som styrer retningen utviklingen tar.

3.6.4. Ulike forklaringsmodeller

I den teoretiske fremstillingen har vi også vært innom flere ulike forklaringsmodeller for hva som skjer i personens møte med materialet, hva det betyr for henne, og med hvilken hensikt hun går inn i situasjonen. Dette har gitt ulike filosofiske, erkjennelsesteoretiske og antropologiske *kontekster* å betrakte problemområdet fra.



Figur 5 -
Kontekster til
problemområdet.

De presenterte forklaringsmodellene representerer bare et utvalg av mange mulige teorier. De er i denne sammenhengen også bare blitt brukt som diskusjonsparter i forhold til problemområdet heller enn som fullstendig presenterte teorier. En direkte sammenligning mellom de ulike kontekstene kan dermed være interessant, men ikke utfyllende. I dette kapittelet forsøkes det allikevel å se kontekstene i en helhetlig sammenheng¹³⁴. Den første av kontekstene er representert av Merleau-Ponty (med røtter i eksistensialismen), andre er Dewey (pragmatismen), tredje Bollnow (erkjennelsesteori¹³⁵), fjerde Bergson (vitalismen¹³⁶) og femte og siste kontekst er representert ved Montagu og hans berørings"filosofi". Rekkefølgen teoretikerene er plassert i her kommer av rekkefølgen de ble presentert i foran.

Merleau-Ponty sier at det som skjer i personens skapende prosess, er et konkret eksempel på et før-objektivt forhold der personen forholder seg eksistensielt til omgivelsene gjennom materialet. Prosessen rommer en ubevisst deltagelse med omgivelsene som kunstneren kan manifestere i et kunstverk. I motsetning til Bollnow som sier at det må være et møte med en annen for å gi erkjennelse, får Merleau-Pontys maler erkjennelse gjennom sin bearbeiding av materialet til representasjon for forståelsen av omverden. Montagus tanker om hva som skjer i møtet med materialet har stikkordene erindring og opplevelse: som en bevisst eller ubevisst avklarende holdning til egne erindringer og tidligere sanselige opplevelser. Vi fremsatte mulighetene av at personen uttrykt med Bollnows møtebegrep på en måte møter seg selv i møtet med materialet. Det er noe i retning av dette Montagu snakker om, og kanskje også Merleau-Ponty, i og med at det er kroppens intensjonalitet som utgjør grunnlaget for det pre-refleksive forholdet til mverdenen, og at denne intensjonaliteten er styrt av personens tidligere erfaringer og livsverden forøvrig.

Alle fem forklaringsmodellene har et element av utvikling hos personen som hensikt og mål med prosessen. Merleau-Pontys eksistensielle deltagelse skal manifesteres i produktet, slik at andre kan oppleve hans direkte forhold til omgivelsene. Det er altså et mulig mål om bedre forståelse av vår tilværelse og vår menneskelige eksistens som ligger bak den kunstnerlige skapende prosessen Merleau-Ponty beskriver. Deweys beskrivelser av prosessen inneholder et sterkt element av den estetiske erfaringen, der personen utvikler seg selv og får erkjennelse gjennom å utvikle seg selv og produktet. I motsetning til Merleau-Ponty fremholder ikke Dewey noen erkjennelse av eksistens eller generelt om menneskets forhold til verden som element i den estetiske erfaringen. Dette kommer av at Dewey er psykolog og pedagog og opptatt av hvordan mennesket lærer og ikke i første rekke å finne svar på de filosofiske spørsmålene om hva mennesket er. Dermed avklares en svakhet med denne sammenligningen: forklaringsmodellenes ulike kontekster hindrer en direkte sammenligning innbyrdes. Imidlertid kan denne samme svakheten også gi positive konsekvenser, i og med at vi nettopp oppdager disse skillene mellom forklaringsmodellenes kontekster og dermed kan forstå dem bedre.

Det samme skillet kan vi oppdage mellom Bergsons vitalistiske tanker på den ene siden og Bollnows og Montagus forklaringer på den andre siden, selv om det ikke er fullt så tydelig her. På samme måte som Merleau-Ponty beskriver Bergson den skapende prosessens hensikt og mål som et anliggende for menneskeheten - det er en menneskelig nødvendighet å skape, og gjennom det skapte ser vi at verden beveger seg fremover, og vi opplever vår spesielle plass som meddeltaker i *L'elain Vitale*. I denne sammenhengen er det interessant å minne om hvordan vår vestlige kulturs forhold til materialet har vært opp gjennom tiden som et objekt som kan analyseres og forstås, beskrives med tall og tabeller og brukes konstruktivt for å drive den teknologiske utviklingen videre. Utviklingen av det hensiktsmessige objektet er en skapende utvikling det også, men det gir ikke større innsikt og forståelse av materialet, fordi den ikke ser det som en mulig medskaper. Slik jeg forstår personens skapende møte med materialet i lys av Bergsons teorier i sammenheng med Heideggers, Marcells og Merleau-Pontys beskrivelser, er det en slik forståelse av materialet som *mysterium* og ikke som *problem* som mennesket må være skapende sammen med for virkelig å kunne delta i *L'elain Vitale*¹³⁷.

Bollnow er i forhold til prosessens mål på linje med det Dewey beskriver, i og med at Bollnow også snakker om den skapende prosessen som erkjennelse. Men dette gjelder bare hvis vi kan påstå at det virkelig foregår er erkjennelsesrystende møte hos personen når hun arbeider med materialet, fortsetter Bollnow, og går dermed vekk fra Deweys beskrivelser. Vi får erkjennelse av å utvikle prosessen, vi forstår, oppdager, og vi utvikler idéen gjennom materialet helt til det er blitt et medium for vår opprinnelige idé. Et av Bollnows krav var at denne erkjennelsen skulle komme brått og avrevet fra helheten. Alle de andre diskusjonspartnere i denne kontekstdrøftingen, med unntak av Bergson, beskriver prosessens karakter som kontinuerlig utviklende med diskursive trekk, der det er det kontinuerlige som gjør at personen erkjenner. Bergson fastholder at erkjennelsen opprinnelig kommer som en intuisjon, men den kommer på grunnlag av den kontinuerlige fremdriften.

Dale er inne på det dialektiske forholdet mellom den kontinuerlige utviklingen og den diskontinuerlige forståelsen¹³⁸. Det er skille mellom det å gjøre en erfaring og det å rekonstruere en erfaring, skriver han mens han viser til Gadamer. Moderne forskning har lært oss gode metoder for gradvis utvikling av våre kunnskaper, der det man allerede har

lært blir bekreftet, og at nye kunnskaper føyer seg inn i systemene og utvider dette. Med det er ikke av dette vi virkelig erfarer livsviktige fakta. Disse kommer brått og overraskende på oss, slik at vi plutselig ser en bit av sannheten. "Kunnskap forstår jeg som en konsekvens av erfart sannhet" skriver han på grunnlag av dette. Dette trekker han over i kunstopplevelsen og forståelsen. Opplevelsen av kunst kan ikke bare komme gjennom en slik kontinuerlig påbygging av allerede assimilerte kunnskaper, den estetiske erfaringen kommer brått og direkte til oss, og det er det som gjør at vi erfarer, på grunnlag av denne tidligere assimilerte kunnskapen. Forholdet mellom disse er dialektisk og gjensidig forklarende. På denne måten er det mulig å beskrive personens opplevelse og erkjennelse i møtet med materialet som en slik veksling mellom den kontinuerlige og den diskontinuerlige erfaringen.

Disse ulike kontekstforklaringene er interessante å presisere fordi de forteller noe om hva det er som foregår i prosessen og hva det betyr for personen. Slik de er presentert i denne avhandlingen med utvalgte sitater, sammenhenger og tolkinge, gir de imidlertid ikke grunnlag for å trekke faste konklusjoner i forhold til studiefeltet. I denne oppsummerende drøftingen har jeg påpekt hvordan jeg forstår de ulike teoriene, og hvordan jeg ser sammenhengen mellom dem. Dette danner så grunnlag for forståelsen som blir tatt med inn i den praktisk-estetiske undersøkelsen og senere for den didaktiske drøftingen. Gjennom den videre studien av konkrete situasjoner, vil det være mulig å komme bedre til innsikt i det spesielle ved det fysiske møtet med materialet, noe den teoretiske tilnærmingen bare kunne fortelle om i generelle trekk.

DEL II

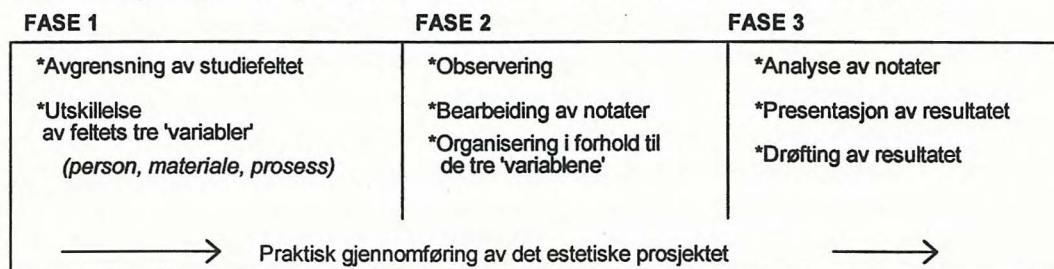
DEN
PRAKTISK-
ESTETISKE
UNDER-
SØKELSEN



4. STRATEGI FOR DEN PRAKTISK-ESTETISKE UNDERSØKELSEN

4.1. Framdrift og styringsredskaper

Hoveddesignen på den praktisk-estetiske undersøkelsen kan framstilles slik:



Figur 6 - Design på den praktisk-estetiske undersøkelsen.

- Fase 1 har grunnlag i teoridelen og omfatter kapittel 4. Strategi for den praktisk-estetiske undersøkelsen.
- Fase 2 er den konkrete gjennomføringen av undersøkelsen.
- Fase 3 er bearbeidingen av notatene og presentasjonen av resultatene slik det kommer fram i avhandlingens kapittel 5 -flg.

Observasjonsguide

Jeg forsøker å notere så mye som mulig av det jeg opplever, sanser, reflekterer, assosierer og erkjenner i forhold til materialet, formutviklingen og prosessens framdrift. Problemstilling 1 og 2¹ gir hovedretningslinjene for det som noteres. Disse presiseres i styringsspørsmålene:

Hva er oppmerksomheten rettet mot ?

Hva reflekterer jeg over?

Hvordan opplever jeg materialet?

Hvordan og hva styrer prosessen framover?

Hvilke sammenhenger er det mellom disse punktene?

Disse spørsmålene er retningslinjer som skal hjelpe meg til å notere så mye som mulig av det som er relevant for undersøkelsen. Samtidig kan dette virke avgrensende på det jeg noterer, og slik holde fokus på selve studiefeltet.

Innsamling

Metoder, betenkninger og idéer til datainnsamlingen er hentet fra flere ulike kvalitative metoder, i hovedsak observasjon, introspeksjon, retrospeksjon og feltforskning². Det er valgt tre typer dokumentasjon:

- 1) Notater, stikkord - etterhvert som det skjer skrives "alt" ned, som stikkord, tegn osv.
- 2) Renskrevene notater - mer utfyllende, forklarende, noe mer systematisert etter temaer og overskrifter.
- 3) Beskrivelser - med utgangspunkt i opplevelse, en viktig hendelse osv, gjennom å skrive og erindre hendelsen, forstå hva som utløste den og hva den innebar.

Jeg åpner for å bruke språkets estetiske element for å kunne beskrive estetiske, sanselige opplevelser. Ved hjelp av dette språket får jeg mulighet til å gripe situasjonen på en annen måte enn den "kjølige" objektive noteringen. Dermed får også selve noteringen et tolkningsaspekt mer bevisst knyttet til seg (om tolking, se under). Det er dette estetiske, eller skjønnlitterære, ved notatene som blir ført videre i de skjønnlitterære bolkene som presenteres i avhandlingen³.

De første to prosjektene, P1 og P2, får funksjon som en type åpningsprosjekter der jeg går åpent inn i forhold til hva jeg kan finne ut og hvordan jeg kan notere det. Jeg prøver ut ulike måter å notere, beskrive og reflektere på, og også ulike måter å arbeide på. Denne innfallsvinkelen understrekes ytterligere ved at jeg venter med å bearbeide og analysere notatene fra P1 og P2 til prosessene er ferdig. Erfaringene herfra leder til en serie på fem prosjekter, P3-P7, der situasjonen forsøkes å utnyttes mer optimalt, noteringen er mer strukturert, og analyseringen kan foregå underveis.

Analyse/tolking

- * Alle observasjonsdata skrives først inn i en kontinuerlig sammenheng, der innholdet deles opp i ulike meningssammenhenger og nummeres.
- * Meningssammenhengene organiseres på nytt etter problemområdets tre sentrale 'variabler': personen (sansning og erkjennelse), materialet (stoff og form) og situasjonen (den estetiske skapelsesprosessen)⁴.
- * Innen hver av disse tre gruppene analyseres innholdet: hva som står, hva det kommer av og formen, karakteren og bakgrunnen til de konkrete notatene. Dessuten undersøkes sammenhengen mellom den spesifikke gruppen og de andre gruppene.
- * En sammenlignende analyse av de tre gruppernes innhold, form, karakter og bakgrunn, gir innsikt i hva som er hovedtrekkene og sammenhengene i hele prosessen. Ulike tolkingalternativer settes opp.

I avhandlingen presenteres de mest sentrale fakta fra denne bearbeidingen i en oversikt over framdrift og data fra prosessen, men i hovedsak fungerer analyse og tolkingdelen som et grunnlag for den etterfølgende drøftingen.

Presentasjon/drøfting

Det som i analysen har kommet fram som sentralt for den aktuelle prosessen, danner utgangspunkt for en presenterende drøfting av (1) innholdet og (2) bevissthetsformen i hvert enkelt prosjekt i forhold til aktuell teori og de foregående prosjektene.

Drøftingen knytter seg til aktuelle situasjoner/hendelser presentert i en skjønnlitterær form. Disse skildringene har sitt utgangspunkt i notatene fra prosessen, men er til en viss grad blitt redigert og satt sammen fra ulike steder for å formidle en spesiell sammenheng eller et spesielt innhold. Grunnlaget for redigeringen ligger i forståelsen etablert i analysen. De originale ordene og uttrykkene fra notatene foretrekkes der dette er mulig for å få en større nærhet til den opprinnelige situasjonen.

Skildringene brukes som en formidling av mine opplevelser i prosessen, min forståelse av situasjonen og min interaksjon med materialet. De kommuniserer den stemningen og den forståelsen av betydningsfulle hendelser og opplevelser som var til stede i prosessen. Dermed

er de med på å danne en fast referanseramme for drøftingen og knytte fokuset rundt selve saken (problemområdet).

4.2. Metodedrøfting

4.2.1. Innsamling

Hva som noteres

Spesielt innen feltforskning understrekes det viktigheten av at en noterer "alt" som kommer opp, slik at notatene blir så utfyllende som mulig og ikke styrt av bakenforliggende hypoteser. Det samme gjelder til en viss grad for fenomenologien, der en søker å beskrive fenomenet slik *det viser seg* for noen. Denne beskrivelsen søkes å være så sann og så utfyllende som mulig. Jeg forsøker å gjøre dette ved å være ytterst bevisst det jeg skal studere, samtidig som jeg ikke lar dette føre til noen utvelgelse av det jeg noterer; jeg skal notere alt jeg opplever i den grad det lar seg gjøre. Noteringssituasjonen i den praktisk-estetiske undersøkelsen har dermed liketer i formen som første fase i en fenomenologisk metode. Men de ordene jeg noterer ned, og det språket jeg noterer det ned i, er ikke rent deskriptivt skildrende av konkrete hendelser. Bruken av et estetisk språk vil ta opp i seg mer enn det som konkret foregår, og innebærer et visst tolkingsaspekt allerede som notater fra prosessen. Dette behøver ikke bety at de er mindre relevante for å beskrive det som foregår, tvert imot kan en skjønnlitterær språkbruk være mer presis og fange mer av den konkrete hendelsen fordi den også spiller på ordene, setningenes sammenvoksthet og underliggende betydninger: 'Språkspillet' (Wittgenstein) kommer tydeliger fram⁵. Det sentrale problemet i forhold til en slik noteringsform, er hvorvidt notatene virkelig blir notater for å skildre det som skjer, slik at ikke formen selv 'tar over' og viker innholdet til siden for studiefeltet. Substansen, innholdet derfor må til enhver tid gå foran og styre formen.

Selvobservasjon/retrospeksjon

Min opplevelse i prosessen vil nødvendigvis være preget av *at* jeg studerer meg selv og min opplevelse. Denne bevisstheten vil dermed også være en del av opplevelsen. Min grundige kjennskap til problemstillingen og teorien rundt det, vil styre forskningsprosessen, både kilden, hva jeg opplever, og utvalget og tolkningen av disse opplevelsene slik de kommer fram i notatene og i refleksjonen. Men dette gir også en unik mulighet til å komme inn på problemområdet. Eisner sier om dette at forskeren *må* være bevisst hva han leter etter og ha klare problemstillinger for å kunne oppfatte helhetene⁶. Det som beskrives i forskningen er "meningen eller betydningen av meningen slik den forekommer i et kulturelt nettverk av mening", og dermed er det nødvendig å være bevisst de sammenhengene fenomenet oppstår i og også hensikten med å studere dem. Noe av den samme argumentasjonen er det vi finner hos Alexanderson i hans studier av kunstneres og læreres refleksjoner over egen praksis. Han dokumenterer deres praksis gjennom videoopptak, og bruker videokameraets fysiske tilstedeværelse i rommet som et middel til å få lærerene til å være bevisst sin egen refleksjon gjennom hele situasjonen⁷.

Reflection-in-action

Det er det samme middelet som Alexanderson bruker som jeg forsøker å utnytte i denne undersøkelsen, med den forskjellen at min refleksjon foregår i en ubrutt linje gjennom begge leddene (handlingen og refleksjonen). Mitt forhold til de egne opplevelsene kan dermed best

beskrives med utgangspunkt i Schöns utredninger om reflection-in-action og reflection-on-action⁸. Den reflekterte praktiker, sier Schön, utvikler først sin kunnskap når han tydeliggjør seg selv og sin handling. Gjennom refleksjonen under handlingen (reflection-in) forholder han seg aktivt til sitt arbeid og mål. Etterpå reflekterer han bevisst tilbake på sin egen handling (reflection-on). Det er i denne siste refleksjonen at den praktiske kunnskapen får sin endelige gjennomføring. I denne tosidige refleksjonen skapes mening og forståelse, og holdningen kan nesten kalles en form for konversasjon med situasjonen. Gjennom mine notater forsøker jeg å formulere noe av denne kommunikasjonen, og gjennom denne bevisstheten vil jeg kunne studere min egen opplevelse og refleksjon.

Tidsaspektet

Hukommelsen når jeg reflekterer tilbake til opplevelser, kan lett bli styrt av ønsketenkninger, innpodete minner og falske fortolkninger. Dermed kan det være lett å blåse opp viktigheten av noe i etterkant, som ikke var så essensiell i selve prosessen. Trianguleringen mellom de ulike notateteknikkene (stikkord, logg, beskrivende, reflekterende og skildrende) er en måte å begrense denne faren på. Gjennom en grundig analyseringen med utgangspunkt i en fenomenologisk metode for analyse av kvalitative meningsinnhold⁹, vil jeg ha et grunnlag å forstå hva som står i disse notatene. En sammenholdning med teori, vil sette refleksjonene i en sammenheng, og eventuelt korrigere dem på den måten.

Den skapende situasjonen

Den konstante selvobserveringen vil ufravikelig påvirke min bevissthet og oppmerksomhet mens jeg arbeider estetisk. Jeg vil dermed ikke kunne gå inn i en ufortyrret skapende prosess, og på den måten vil situasjonen kanskje ikke være så reell som studieobjekt. Dette er imidlertid ikke en uvant situasjon på grunn av studiesituasjonen jeg er i. I de aller fleste prosjektene gjennomført i skolesammenheng de siste tre årene har jeg på forskjellig måte og i ulik grad forholdt meg bevisst til min egen prosess gjennom blant annet loggskrivning, prosjektrapporter. Noteringssituasjonen er dermed ikke ny, men har en mer organisert styring. Den skapende situasjonen vil dermed bli forholdsvis lik de fleste andre prosesser jeg har gjennomført de siste årene, og på den måten ikke bli forstyrret i så stor grad¹⁰.

4.2.2. Analyse, drøfting og tolking

Jeg ønsker å forstå hva som skjer i den skapende prosessen. Jeg må dermed gå inn i notatene, finne ut hva som står der og av dette tolke hva det kan bety, mens det stadig skjer en vekting mellom engasjementet i saken og logisk/analytisk vurdering av fakta, slik at tolkingen blir redelig i forhold til det opprinnelige studieobjektet. Det som skjer i tolkingen er altså en kontrollert vekslings mellom avstand og nærhet til saken, der den opprinnelige nærheten i opplevelsen er representert ved notatene og de skjønnerliterære skildringene. Framgangsmåten blir altså langsom. Jeg går inn i den aktuelle situasjonen og forsøker å drøfte de små elementene og de enkelte hendelsene, slik at det komplekse nettet av sammenhenger kan komme fram. Marcel og Adorno er to teoretikere som har framhevet en slik framgangsmåte¹¹. Fortløpende i drøftingen vil det også bli drøftet metodiske problemer der de dukker opp, som et ledd i den hermeneutiske forståelsesprosessen. I tillegg vil det i kapittel 6, den sammenholdende presenteringen av funnene fra både den teoretiske og den praktisk-estetiske studien, bli drøftet to sentrale problem som også har betydning for metoden: begrepene som blir brukt og ekthetsproblemet.

Nærhet og distanse til de opprinnelige opplevelsene

Gjennom de ulike stadiene av bearbeidingen av notatene fjerner jeg meg stadig fra den opprinnelige, nære opplevelsen. I analysen forholder jeg meg så objektiv som mulig til de konkrete notatene. Jeg oppretter en større avstand til den opprinnelige opplevelsen, og forholder meg så nøytralt analyserende som mulig til innholdet i prosessen slik notatene foreviser. I tolkingen av disse kombinerer jeg altså distansen og nærheten slik at jeg kan gjøre relevante tolkinger av innholdet. Nærheten gjøres tilgjengelige for andre gjennom de bearbeidede formuleringene av notatene fra prosessen. Gjennom vekslingen mellom avstand og nærhet til saken utvikles det ny forståelse der stadig nye sider kan trekkes inn i tolkingen. Denne måten å utvinne forståelse på beskrives blant annet av Riceour¹².

De skjønnlitterære bolkene

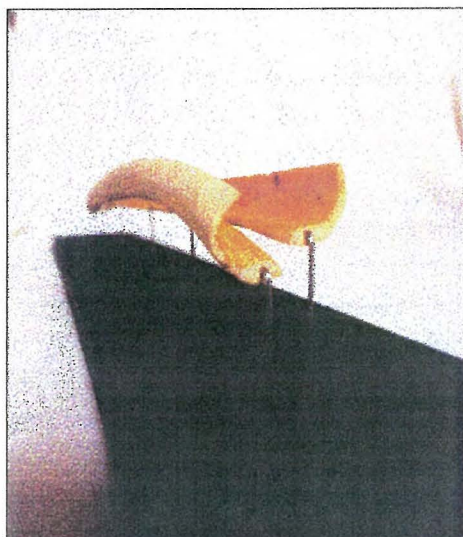
Det som representerer nærheten til stoffet i den presenterende drøftingen er omformuleringer og sammenfatninger av den totale massen av notater fra prosessen. Disse presenteres i avhandlingen som skjønnlitterære bolker uthevet fra den andre teksten¹³. De inneholder dermed både elementer fra de spontane opplevelsene og notatene gjort under arbeidet, og de mer reflekterende forklaringene og skildringene gjort i pauser og i etterkant av prosessen. De enkelte bolkenes opprinnelse skilles ikke ut slik de presenteres og brukes i drøftingen. På grunn av at de skjønnlitterære bolkene er representanter for opplevelsen i prosessen og at denne opplevelsen kom både under og i etterkant, er det viktig at de inneholder begge elementer. De stykkene som presenteres er valgt ut fordi de formidler en nærhet til det aktuelle elementet som drøftes. Den grundige analysen danner bakgrunnen for dette utvalget og omformuleringen.

Det kan stilles spørsmål om hvor mye av de skjønnlitterære bolkene som er spontane opplevelser og hva som er omformulering for å få det begripelig, eller for å tilfredstille språklige idealer. Disse innsigelsene er forsøkt motarbeidet ved å tilrettelegge den grundige analysen på fenomenets premisser, ved å behandle notatene i originalform så lenge som mulig, og ved å være svært nøyaktig og forsiktig i bearbeidingen av de skjønnlitterære tekstene.

Tolking, troverdighet og gyldighet

I tolkingen av notatene og opplevelsene vil den stadige vekslingen mellom nærhet og avstand virke korrigerende. Som retningslinjer forøvrig slutter jeg meg til de samme kriteriene som Alexanderson. Han siterer Thångs kriterier for troverdighet i tolkingen: sannsynlighetskriteriet, konsistenskriteriet og absurditetskriteriet¹⁴. De samme kriteriene kan sies å gjelde for mine tolkinger, der jeg vurderer tolkingene ut fra hva som er sannsynlig og hva som gir en konsistens til den helhetlige sammenhengen uten at det blir absurd. Det som ligger bak kriterie-vurderingen, er både min forståelse av situasjonen slik jeg gjennomlevde den, og vurderinger på grunnlag av kjennskap til forskningsmetodiske sammenhenger og problem. At det er meg selv som erfarende subjekt som blir objekt for mine studier, vil øke faren for sirkelargumentasjon og selvbekreftende argumentasjonsrekker. Dette motarbeides ved å notere så mye som mulig, være nøktern og nøyaktig i analysen av dem, og stadig kontrollere tolkingen i forhold til disse.

Undersøkelsen vil bare ta for seg mine egne opplevelser, med henvisninger til andres i drøftingen. De konklusjonene jeg trekker vil dermed ha en begrenset gyldighet i overføring til andre. Allikevel vil det være muligheter for at andre kan forstå dette og kanskje kjenne seg igjen, fordi det jeg undersøker har røtter festet i det fysiologiske og psykologiske grunnlaget mennesket har.



Figur 7 - P3 sett nedenfra

5. DET PRAKTISK-ESTETISKE PROSJEKTET

5.1. Presentasjon av det estetiske prosjektet

- Mitt materiale er treet. Det er i treet jeg har arbeidet mest tidligere, og jeg kjenner til en del av dets muligheter og funksjoner. Det er i arbeid sammen med treet at jeg sterkest har opplevd en interaksjon, en kommunikasjonsprosess mellom mine idéer og materialets muligheter.
- Mitt uttrykk er den skulpturale bruksformen. I grenselandet mellom håndverk/kunsthåndverk og skulptur forsøker jeg å fortelle noe om meg selv og treet.
- Min estetikk er den sensitive, sanselige opplevelsen av det vordende og det ferdige objektet¹, mens den eventuelle skjønnheten er en prinsippvurdering i betraktningen. Jeg betrakter selv mine estetiske uttrykk som skjønne.
- Mine studieobjekter i den praktisk-estetiske undersøkelsen er sju prosjekter. De to første resulterer i to små skåler. De fem siste danner en gruppe elementer, som først bare ble kalt skap, men som underveis i prosjektet selv tok over og ble konkretiserte estetiske elementer av treet, skogen og min opplevelse. I begge prosjektgruppene er det de organiske formene som dominerer, og i begge er formene skåret ut av ett emne. I den siste prosjekt gruppen - de fem elementene, er formen laget av tynne einerstammer som er høvlet og kløyvd, hult ut og gitt lov til å slå seg. De to halvdelene av stammen er festet til en bakplate og kan lukkes opp og igjen. Inni noen av disse uthulte stammene er det plassert små former som så vidt synes utenfra gjennom sprekken mellom dørene.

5.1.1. Den estetiske konteksten

I grenselandet mellom skulptur og bruksform ligger spenningsfeltet mellom det som kan brukes og det som ikke kan brukes. Det opprinnelige håndverksmessige i bruksformen er grunnfestet i en uttalt hensiktsmessighet, brukbarhet, håndterbarhet og velgjorthet. Mennesket har alltid vært opptatt av å omgi seg med vakre ting, men har ofte ikke hatt råd til å eie ting som bare var vakre men uten funksjon. Bruksgjenstandene har dermed fylt både et bruks- og skjønnhetsbehov, der skjønnheten i disse ofte har ligget i den gode utførelsen, hensiktsmessigheten eller graden av nytte. Det estetiske i disse gjenstandene oppleves gjennom den sensitive, sanselige fornemmelsen av den rene formen, den gode utførelsen eller den perfekte passformen. I mine skulpturale bruksformer bryter jeg med denne oppfatningen. Hensiktsmessigheten eller brukbarheten blir tilsidesatt til fordel for de estetiske kvalitetene den rene formen besitter. Det håndverksmessige blir heller ikke så sterkt betont. Dermed irriterer den betrakterens blik. Gjenstandene mine har navn eller klare kjennetegn som gjør at betrakteren gjenkjenner den som en bruksform. Samtidig er det lett å se at de ikke er brukbare til den antydde funksjonen. Den første skåla har en kvist stukket gjennom, slik at det ikke er plass til noe i den; skapene er for tynne og har ingen hyller. Betrakteren blir tvunget til å stille spørsmål til seg selv eller til meg, og kommer ikke direkte til forståelse.

På den andre siden står fenomenet skulptur som "en tredimensjonal virkelighetsforeteelse som beror hos mennesket i en given situasjon, er av betydning for mennesket og dog uden

praktisk-materiale funksjon på det pågjeldende tidspunkt²”. Den betraktes med et estetisk blikk i en tilstand av *interesselose Wohlgefallen* (Kant), uten tanke på egen nytte eller praktisk bruk. Men mine gjenstander har med seg sine klare bruksaspekter. Skapene har dører, hengsler, et rom inni og de henger på veggen, og skålene viser uunngåelig fram sin skålform. Den rene interesseløse betraktningen blir forstyrret, og betrakteren må også her stille spørsmål.

Det er dette spennende midtfeltet jeg plasserer meg i og irriterer betrakteren nok til at han tør å komme fram til gjenstandene mine, se på dem, ta på dem og diskutere med deres elementer for å kunne komme fram til en personlig forståelse av hva de er. Dette krever en sart ballanse mellom de to tradisjonenes elementer i gjenstanden, og det krever en åpenhet og personlig innsats fra betrakterens side. Stopper han ved den rene bruksformen, vil han ikke kunne se gjenstandene som estetiske objekter. Stopper han ved den rene estetiske betraktningen av formen, vil han ikke oppleve bruksformens konnotasjoner. Innen kunsthåndverket finnes mange av de samme spenningsforholdene, og disse utnyttes ofte sammen med humor og selvironi, spesielt innen metallmaterialet. Jeg velger imidlertid å definere mitt uttrykk som skulptural bruksform, fordi ordsammenstillingen der klinger bedre i takt med min oppfatning av spenningsfeltet. Mine røtter er i formingsfaget, og jeg har mange gode idéer om underlige former. Dem forsøker je å uttrykke som best jeg kan uten at de får merkelapper enten som 'Kunst' eller 'Håndverk'.

Jeg har en sterk knytting til kunsthåndverkeren Elisabeth Engens former og uttrykk. For et par år siden var jeg på besøk i hennes verksted der jeg så og hørte henne fortelle om hvordan hun arbeider og tenker, og hvordan hun bearbeider materialet. Hennes former er levende og organiske som bølgende skall rundt markerte innvendige rom. Treet i hennes former er konstruktivt bygget opp og bearbeidet med supercut og slipeskiver på vinkelsliperen. Hennes måte å bruke det skulpturale og det håndverksmessige på, danser for meg i dette spenningsfeltet jeg skisserte over. Hun er dermed også vanskelig å plassere som ren kunsthåndverker, og har dermed deltatt både på NKs årsutstilling (i 1994 og 1996) og på høstutstillingen (1995)³.

Kristina Riskas keramikkskulpturer oppdaget jeg i det finske bladet *Form Funksjon* no 62 2/1996. Bildene viste deler av verket "Six Places by the Wayside": som høye og smale stående "ruller" av leire, stod de ulike elementene og viste samtidig som de skjulte sitt indre og ytre⁴. Disse formene, svarte og hvite i fargen, fant gjenklang i min oppfatning av treet og dro mine organiske former utover i lengden. Gjennom dette ble jeg minnet på den største opplevelsen av kunst jeg har hatt noen gang: Brancusiutstillingen i Pompidou-senteret i Paris 26 april 1995.

Brancusis former og hans uttrykk er like fullendt som det er enkelt. De vakre, lette linjene og de klare bevegelige formene han har i metall og stein, er helt unike⁵. Og på denne utstillingen var så mange arbeider samlet på en gang, at helheten ble totalt overveldende. Her stod også sokler han hadde lagd som hørte til skulpturene. Disse soklene var lagd i tre og skåret ut grovt i tunge, geometriske former som virkelig understreket det lette og organiske i skulpturene. Dermed beskrev han formene og materialet i direkte kontrast til min oppfatning av det: Det levende, organiske treet stod i geometriske, tunge representasjoner, mens det harde metallet og den tunge steinen var blitt formet til organiske, levende figurer. Slik oppstod en sterk motsetning mellom sokkelen og skulpturen, som på en underlig måte var

med på å binde dem enda tettere sammen.

Mitt eget uttrykk er ennå ikke kommet fram til noen endelig form, men jeg har sterke opplevelser av hva jeg betrakter som en god form, og hvordan jeg vil uttrykke det. Jeg blir stadig påvirket av nye inntrykk. Påvirkningen kommer både fra dem jeg nevnte over, fra jugendstilen, fra ulike former for minimalisme og fra andre jeg ikke lenger kan huske. Men konstant har det jeg lager elementer av det organiske og det levende. Det er kanskje derfor jeg er så opptatt av treet som materiale og trær som fenomen. Skogen representerer min kontinuerlige estetiske idé der det skiftende og foranderlige finnes om sommeren når bjørkestammene står hvite blant de dypgrønne kronene og om vinteren når stammene blir svarte mellom små og tynne, rimkledte greiner⁶. På avstand vises skogen som en vegg som sperrer for innsyn og beskytter noe inni. Ruvende trær satt sammen i en mengde, der det enkelte treet mister sin egenart til fordel for det massive og den skiftende rytmen i mellomrommene. Når jeg kommer nærmere, åpnes veggen i større rom mellom trærne, og jeg skimter det som er innenfor, og flere trær anes innover og innover med nye egenarter, nye sider og atter nye trær bakenfor. Inne i skogen står trærne rundt, vokter og beskytter eller er truende i tussemørket. De er levende og har hver sin historie å fortelle hvis jeg er villig til å lytte.

Når jeg bearbeider materialet tre, ligger alle disse tankene bak og betinger mitt forhold til materialet, hvordan jeg utvikler formene og hvordan formene utvikler meg. Dette gjør også at jeg forsøker å la kreftene i materialet få delta i de 5 siste prosessene som en del av det estetiske uttrykket. Slik har min arbeidsmåte også visse likhetstrekk med Iver Jåks⁷.

5.1.2. Det estetiske prosjektet i forhold til problemområdet.

Den viktigste årsaken til at sjangeren skulptural bruksform er valgt, er at dette er et uttrykk jeg er fortrolig med, og vet at jeg har mulighet til å arbeide skapende i. På denne måten gir valget av sjanger mulighet for en utviklende, skapende prosess slik den ble beskrevet i kapittel 3.3., der jeg kan interagere med materialet for å skape et estetisk uttrykk.

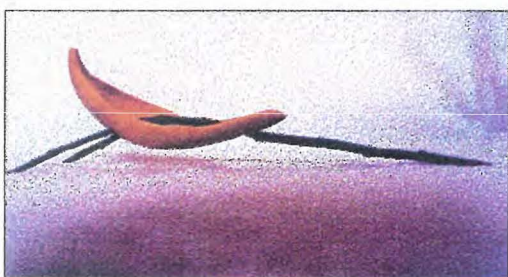
Tre som materiale er av samme grunn valgt fordi det er et materiale jeg kjenner og vet at jeg behersker. Dessuten er det organisk og levende, og gir sterke insitamenter i utviklingen av prosessen i form av sprekker e.l. hvis det blir behandlet utilbørlig, eller i form av linjespill i årringer, termodynamiske skiftninger og andre tilføringer til det utviklende produktets form og uttrykk. Dessuten er det rimelig hardt, slik at jeg må aktivisere kroppen og bruke muskler på å bearbeide det, samt at hver prosess tar relativt lang tid, slik at interaksjonen får en utvidet varighet. Allikevel er ikke materialet så tungt at det blir umulig å arbeide med hendene, men det er stabilt, solid og holdbart, hvis det blir behandlet på rette måte. Treet er et rimelig materiale som det også er mulig å skaffe selv. Dermed kommer man enda nærmere inn på treet og skogen som estetisk idé slik det ble beskrevet over.

Ved å arbeide med den skulpturale bruksformen får jeg aktivisert den skapende prosessens form og uttrykkselementer slik at det kan oppstå en estetisk prosess. Det er også relevant i forhold til den formingsfaglige konteksten avhandlingen som helhet står i: I M'87⁸ er skulptur og bruksform begge hovedelementer og viktige for elevens totale forståelse av formingsprosessen. Hovedemnet skulptur er imidlertid lite vektlagt blant formingslærere som underviser i skolen, mens hovedemnet bruksform er svært mye vektlagt⁹. Det er trolig at dette

har en sammenheng med at akolen er mer fortrolig/vant med sjangeren bruksform enn med sjangeren skulptur. Ved å kombinere dette i den skulpturale bruksformen, kan den utøvende selv bruke elementene i den sjangeren hun er fortrolig med, samtidig som elementer fra den andre sjangeren kan hentes inn, slik at en selv kan erfare hva spenningsfeltet mellom dem består av. Enda viktigere kommer dette til å bli i kunst og håndverksfaget i L97¹⁰. Her stilles elementene kunst og håndverk opp som to likestilte, men adskilte elementer faget skal inneholde. Forholdet mellom dem, det være seg distinksjonen eller likheten, blir dermed et svært sentralt spørsmål. Ved å studere hvordan den utøvendes interaksjon med materialet er i disse prosessene, er det mulig at dette forholdet kan avklares ytterligere.

5.2. Prosjekt 1

En skål som en sped begynnelse
-eller *Min gjerrige Konfektskål*



Figur 8 - P1

Dette første prosjektet aktualiserer problemet "bli kjent med materialet og å bli kjent med formen",

og hvordan arbeidet foregår med en "bevisst" og en "ubevisst" oppmerksomhet.

5.2.1. En formal-estetisk beskrivelse

Produkt 1 er en slags bladformet skål, 19 cm lang og 9 cm bred, med tre hull der en y-formet grein er stukket igjennom. Totallengden på grein og skål er ca 30 cm. Skåla er laget i bjørk og greina er fra et seljetre, og den holdes omtrent 5 cm over bordet av spennet i greina. Greina går gjennom skåla og forstyrrer bruksfunksjonen.


Formen på skåla er buet, og den ene enden er høyere og smalere enn den andre. Herfra sprer det seg bratte kanter oppi og på siden som danner et klart samlingspunkt på den innvendige skålformen. Linjene vider seg ut langs bredden på skåla før de samles igjen i den andre enden i en flatere og jevnere bue som også bøyer seg litt nedover. Denne svake bøyen markerer en imaginær linje opp til den andre enden. Skåla er dypest i den bratte delen og flater seg ut etterhvert. Under skåla er det i begge ender en klar "kjøl" som viskes ut mot midten. Ytterlinjene på skåla, sett fra siden speilvendes i linjen på greina. Greina er lengst i den lave enden, og slutfører linjen fra den høye enden av skåla. De sammenfallende og motsvarende linjene gjør at skåla og greina fungerer som en helhet. Dette gir også skåla en klar retning og

bevegelse langs det bakre beinet, gjennom skåla og opp forbi den høye enden. Hullet greina går igjennom er stort i den flate enden. Deretter deler greina seg opp, og hver ende føres ned i hvert sitt trange hull. Det går an å se gjennom det store hullet. Dette hullet er laget i marginen på treet, og utfra hullet sprer det seg årringer utover som ringer i vann. De beveger seg litt skeivt opp mot den ene kanten av den høye enden på skåla, og understreker skålas runding samtidig som de får den til virke litt skeiv. Under skåla er det et rom som aktiviseres av spennet som holder skåla oppe. Greina gir en svak svikt hvis det presses på skåla. Rommet under skåla aktiviseres ytterligere av skyggene fra de tre beina og lyset som kommer gjennom det store hullet.

Skåla er pusset og oljet men ikke tilsatt pigmenter. Greina har fortsatt bark på. Forskjellen i graden av bearbeiding markerer dermed de to elementenes mulige selvstendighet. Dette kommer også av at kvisten ikke er festet til skåla, men kan flyttes på. Skålas form virker lett. Den strever oppover og underkanten har en linje som gir formen spenst oppover. Lettheten kommer også av kvistens funksjon som tynne bein: det skal ikke mye til for å holde den oppe.

5.2.2 Oversikt over fremdrift og data fra prosessen

Prosjekt 1 - *Min Gjerrige Konfektskål* er laget av to ulike emner. Det første kom fra en stor, tørr planke og sprakk underveis, og den andre kommer av en bit rått tre. Arbeidet kan deles i tre faser¹¹. Første fase rommer planlegging av form-idé, oppstart, grovbearbeiding, koking og noe finutforming av det tørre emnet. Andre fase rommer oppstart og grovbearbeiding av det rå emnet, helt til en bit av formen knekker av. Tredje fase rommer utviklingen og ferdigstillingen av en ny form av "restene" fra andre fase og den opprinnelige idéen.

| | sprekk | | brudd | |
|--------------------|--|---|---|--|
| | Fase 1 | Fase 2 | Fase 3 | |
| Hva skjer |  -grovform -tørt materiale -kokt materiale | -rått materiale -grovform -kutt i fingeren | -ny form av "restene" -tørkende tre | |
| Notatenes karakter | -stikkord -"stillestående" skildringer | -beskrivelser -stikkord | -stikkord | |
| Notatenes Bakgrunn | -sanselige opplevelser av forhåndsbestemt form | -sanselige opplevelser -vag fornemmelse-intuitiv forståelse formulert gjennom refleksjon | -betraktninger over samsvar form og materiale | |

Figur 9 - Oversikt over prosjekt 1

Prosjektet ble gjennomført mellom 13.10.96 til 05.11.96 Til sammen ble det arbeidet i omtrent 7 hele arbeidsdager. En arbeidsdag defineres her og framover i denne avhandlingen som 12 timers arbeid. Dette prosjektet har karakter av et åpningsprosjekt: Det var ikke utarbeidet klare stikkord til hva som skulle noteres, eller bestemte kriterier for hvordan dette skulle studeres. Det er derfor sannsynlig at det som er skrevet er styrt av en underliggende forståelse av problemområdet, noe som kan ha følger for hva som er valgt ut til mer

inngående skildring og refleksjon. Dette behøver ikke bety at det som er notert er mindre sant, eller er feiltolket, men det kan ha blitt noe ensidig fokusert. Det som ble framhevet i noteringene er i alle tilfelle en del av min opplevelse av prosessen, som gjennom å bli fokusert på kanskje ble enda viktigere for min opplevelse, og dermed også mer relevant å ta med.

Notatene forekommer i fortløpende stikkord og i tre lengre skildringer/refleksjoner. Stikkordene/loggnotatene omhandler i hovedsak arbeidets framdrift, og i forbindelse med revurderingen av formen foran hver nye fase, også formutviklingen. Den første av de lengre beskrivelsene omhandler oppstarten av arbeidet, den andre angår i første rekke opplevelsen av materialets fuktighetsgrad, mens den tredje fordyper seg i en hendelse der jeg kuttet meg i fingeren. De to første skildringene er i presens. I disse brukes metaforer, allegorier, skildringer av sanselige fornemmelser og assosiasjoner som formidler en opplevelse, en stemning eller en forståelse. Den siste er i preteritum og foregår i etterkant som en forklarende "samtale" med erindringen av opplevelsen.

Det som er notert om *situasjonen* har bakgrunn i en gryende innsikt i form, materiale og framdrift. Bakgrunnen til notatene om *materialet* ligger i hovedsak i den fysiske kontakten, mens notatene om *personen* kan skrives tilbake til to kilder: en uformulert opplevelse som fikk en gryende forståelse etter hvert som skildringene ble skrevet (tilfelle en og to), og en forundring som opprinnelig ikke ble tillagt viktighet, men som i etterkant intuitivt ble forstått i sin helhet, slik at en refleksjon over opplevelsen ble nødvendig for å forklare denne forståelsen (tilfelle tre).

Min opplevelse av møtet med materialet i denne prosessen kan i hovedsak samles til to sentrale stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: å bli kjent med materialet og å bli kjent med formen
- Bevissthetsformen i interaksjonen: Den bevisste og den ubevisste oppmerksomheten

Den følgende presentasjonen og drøftingen av prosessen tar utgangspunkt i disse to gruppene.

5.2.3. Interaksjonen med materialet **- Å bli kjent med materialet og å bli kjent med formen**

Jeg brukte lang tid på å finpusse form-idéen i begynnelsen av dette estetiske prosjektet, slik at det første prosjektet skulle kunne gjennomføres raskt og at oppmerksomheten kunne fokuseres på opplevelsen av materialet og det fysiske arbeidet i stedet for formutviklingen. Da idéen var klar valgte jeg ut et bjørkestykke jeg hadde liggende fra før og skar raskt ut hovedformene. Materialvalget og utsagingen av emne skjer altså tilfeldig uten at jeg tar hensyn til det spesielle emnets egenart. Jeg gikk tidlig igang med håndredskapene. Dette førte til en del ekstraarbeid, men det førte også til at interaksjonen med materialet ble ført over en lenger periode, slik at jeg gjennom slitet fikk mulighet til å bli bedre kjent med det, siden den direkte interaksjon med materialet begynte i dette prosjektet i det jeg tok i bruk håndredskapene.

Sakte blir kroppen varm innenfra og utover og hendene såre under jernet mens formene langsomt kan skimtes tydeligere. I grovforming kjemper jeg med treet;

Huljernet presses ned og vrikkes framover, slik at små hakk står igjen og må gattes ut med kniven. Denne delen av arbeidet kjennes som en seig forhandling mellom to viljer. Treet og jeg må bli enige om et kompromiss. Min opprinnelige idé om figur og form introduseres for treet som en overtalelse med huljern og klubbe. Treet skyter rygg som en motvillig katt med fliser som faller av i sitt eget tempo og sin egen retning. Foran øynene mine viskes de nylagde formene ut av de skjelvende årringene etter hakkene med jernet. Hardt arbeid og fysisk styrke lirker hovedformene fram.

Treet trenger lang overtalelse før det blir med på mine idéer, men når formene først er funnet, glir kniven etter fibre som om det var avtalt enighet om fortssettelsen. Kniven smyger seg fram etter fiberretningen. Når de treffer hverandre, fibre og kniven, føyer de seg sammen som elver samles, møtes og glir ned over slake daler.

Måten jeg bearbeidet materialet på kalte jeg *overtalelse*. I notatene skriver jeg om dette i flere skildringer, der jeg forsøker å beskrive hvordan det kjennes å lete etter forhåndsbestemte former inni et ukjent materiale. Den valgte formen var ikke enkel. Den hadde sitt utspring i en tanke og jeg måtte bli kjent med idé-formene slik de blir i 3-dimensjonal virkelighet, konkretisert i et materiales fibre, retning, hardhet og styrke. Parallelt med at formene ble utviklet, gjorde jeg gjennom den fysiske bearbeidingen erfaringer med å lage former i 3-dimensjonalt materiale, og jeg lærte noe om materialet spesielt. Dette er kjente tema i en formingssammenheng, spesielt i forhold til Dewey. Min understreking av det å bruke tid, ta tid til å lære og tid til å forstå, gjerne gjennom å gå spesielt tunge veier for å få det til, kan sees i forhold til hvordan Dewey beskriver den estetiske prosessen: Gjennom den engasjerte, estetiske deltakelsen i prosessen tar en seg tid og utviser flid i sitt forhold til materialet. I dette viser en også kjærlighet til den som skal se og oppleve det ferdige produktet, sier Dewey. Produktet skal være helhetlig, fullført og godt laget, slik at betrakteren kan nyte det. En slik tanke om betrakteren er ikke direkte tilstede i mine notater fra prosjektet. Det som står kretser om formene og utviklingen av dem. Men i det uttrykte ønsket om å lage gode former som sammen danner et helhetlig uttrykk, kan det leses en hensikt og plan for det ferdige produktet som også nødvendigvis impliserer en betrakter. Min måte å komme nærmere inn på materialets muligheter for å kunne skape disse enhetlige formene, er gjennom å oppleve hvordan arbeidet flyter bedre når form og materiale treffer hverandre. Valget om å bearbeide lenger enn kanskje nødvendig med håndredskaper, førte med seg en nærmere knytting til materialet og formene, en mulighet blant annet beskrevet av Dewey.

Senere i prosjektet gav jeg etter hvert opp å bearbeide det tørre materialet. Det var for tungt, og jeg hadde ikke gode nok redskaper for hånden. Jeg dampkokte hele biten, og forsøkte på nytt.

Som et antiklimaks kommer materialet meg i møte med en konsistens tilsvarende et harskt fenalår. Uten vilje føyer det seg etter kniven. Fibrene og stoffene inni treet har sauset seg sammen til en masse, slik at bitene jeg spikker av ikke er taggete fliser, men jevne klumper. Ingen motstand, ingen glatte skjær, bare trå gjennomgang. Det damper opp i ansiktet, treet er varmt og vått å ta på så håndflaten blir myk og hvit, men arbeidet går fortere og det var dette som var den opprinnelige hensikten med å koke det.

Den økte formbarheten ble derimot ikke opplevd som noen seier over materialet: men mer som juks. I stedet for å overtale det til å følge formen på dets egne premisser, dopet jeg det ned til en føyelig masse og tvang min vilje igjennom. Det viste seg også senere at materialet, som i utgangspunktet var sprukket ikke tålte denne anstrengelsen. Den sprakk mer og mer, og til slutt var hele emnet ødelagt. Jeg var nå klar over at jeg hadde behandlet materialet

uvørent, men mente fortsatt at formen var god og mulig å gjennomføre. Derfor forsøkte jeg å realisere den samme idéen på nytt, denne gangen i en bit rått tre. Med erfaringen av det kokte og det tørre materialet ferskt i minne, kretset oppmerksomheten nå rundt dette materialets egenart. På nytt måtte grovformene hentes fram, og jeg ble langsomt kjent med et nytt emne. Etter hvert gjorde jeg også flere erfaringer av hvordan materialet tørker. Jeg noterte og skildret hvordan det hørtes ut når jeg dunket på treet i forskjellig grad av tørrhet, hvordan det lukte, hvordan det kom fram små tilfeller av mugg og hvor ulikt treet var formbart i forskjellige grader av tørrhet. Jeg hadde tidligere arbeidet litt i rått materiale, men aldri i rå bjørk, så hvert ledd i prosessen var nytt og spennende.

Min opplevelse i denne perioden var preget av en åpenhet for alle sanseinntrykk og en mottakelighet for materialets egenart. Jeg var bevisst denne varheten mens jeg arbeidet, og derfor kom det som et slag da jeg midt i denne andre gangs forsøk på utforming, knakk en av de tynneste formene. Igjen måtte treklumpen betraktes med nye øyne, men denne gangen ikke for å overtale den til å bli med på den formen jeg har bestemt. Denne gangen var det *jeg* som måtte overtales til å oppdage de formene som lå i restene av emnet. Arbeidet ble nå preget av en større intensitet. Jeg lette etter nye former, betraktet materialet, tegnet skisser og forsøkte meg fram. Fortsatt holdt treet på å tørke og til sammen gjorde den fysiske opplevelsen av det tørkende materialet og utviklingen av formene interaksjonen mellom meg og materialet enda tettere. Notatene veksler mellom stikkord og skildring og de preges av denne intense interaksjonen. Sinnet over den ødelagde formen gled over til iver etter å oppdage nye muligheter og det endte i en skål basert på hovedtrekkene fra den opprinnelige idéen men som var materialteknisk løst på en helt annen måte.

Store problemer med treet, arbeidet, formen, funksjonen, selvtilliten og lysten. Knekte av en bit i dag, og det var det. Jeg prøver visst å tvinge treet til noe det ikke vil. Glemmer å ta utgangspunkt i materialet selv før jeg kan gjøre noe bra. Men nå er jeg kommet på noe nytt: Kvister. Ordentlige kvister som jeg stikker inn gjennom hull jeg borer i midten av skåla. Det blir vakkert i form og årringer. Da kan jeg bruke treet fiber og spenn på å holde det oppe, og det motsvarer formen på selve skåla. Spenst og fult. Og opp i lufta. Dagen blir litt lysere etter hvert.

Treet er blitt hardt. Fibrene er ikke lenger så løse og vannfylte, og de henger sammen i mindre klaser. Stivere, eldre. Det går ikke lenger så lett å forme små biter. Jernet er kanskje sløvere, men treet er steilere. Nå kan den fine formingen ta til. De små elementene som gjør formingen helhetlig og gjennomarbeidet. Må prøve med én gang. Det kribler når jeg sitter her. Hvorfor står det på planen at jeg skal skive teori når trebiten ligger ensom nede, klar til å formes. Jeg lengter.

Det er bra.

Jeg har her forandret måte å jobbe på fra en konkret gjennomføring av en form jeg allerede hadde bestemt til en form som springer ut av dette spesielle emnets muligheter. Denne arbeidsformen krever en stor grad av kommunikasjon med materialet, for å oppdage dets muligheter og former. Igjen er det nødvendig å ta tid til å betrakte det, oppdage mulighetene og bearbeide det for at det overhodet skal bli noe resultat. Den økte intensiteten er kanskje et resultat av dette premisset. Det kan i denne sammenhengen være interessant å trekke paralleller tilbake til de to synene på den kunstneriske skapelsesprosessen, slik Josephson beskrev dem (kapittel 3.3.). Av så lite dokumentasjon og en så liten prosess er det for store konsekvenser å si at arbeidet skifter karakter i så sterk grad. At min oppmerksomhet skifter fokus, er det imidlertid mulig å si.

5.2.4. Bevissthetsformen i interaksjonen

- Den bevisste og den ubevisste oppmerksomheten

Jeg har allerede nevnt flere ulike eksempler på hvordan jeg forholder meg bevisst eller ubevisst til arbeidet, materialet eller situasjonen. Det er imidlertid ett spesielt tilfelle som viste seg svært viktig for min forståelse av hvordan jeg forholder meg i interaksjonen med materialet. Dette tilfellet begynner i situasjonen da jeg kuttet meg i fingeren (fase 2). Jeg fikk en støkk og ble sittende igjen med en vag fornemmelse jeg ikke klarte å finne årsaken til. Samme kvelden fikk jeg en intuitiv opplevelse av hva fornemmelsen handlet om, og gjennom en senere skriftlig refleksjon forstod jeg hva det var.

Redskapene glir etter hvert inn som forlengelser av armene når de utfører det arbeidet de er laget for. Men jeg er ikke bevisst dette. Når jeg er engasjert i dette arbeidet stopper jeg ikke opp og tenker over huljernet som et frammed element mellom meg og trebiten. Det er blitt varmt av arbeidet, og handa former seg etter det. Gjennom skaftet kjenner jeg hvordan eggen glir langs eller på tvers av fibrene, om det er trått eller glatt. Jeg hører lydene av skjærene som langsomt kommer dypere ned, mens den andre handa hviler på undersiden av skåla og forteller hvor tykke veggene er, og hvor jeg må ta av mer for at det blir jevnt. Treskjærerjernet er blitt en forlengt arm som gjør det jeg vil den skal gjøre før jeg bevisst kan formulere hva jeg ønsker.

Det er først når jeg brått blir revet ut av dette konsentrerte arbeidet, at jeg oppdager at jernet er noe annet enn en forlengelse av min egen arm. Nå glapp jernet plutselig taket, og fløy ukontrollert rett fram og dypt inn i tommelen. Jeg ble så forbauset at jeg må ha skreket til. Hvorfor ble jeg så forbauset? Det kunne ikke være fordi det gjorde vondt. Rene kutt gjør svært sjelden vondt. Heller ikke var det fordi jeg ble redd for blodet som sprutet utover. Jeg har kuttet meg i fingrene flere ganger enn jeg har behov for å huske. Nei, jeg skrek fordi jeg var så forbauset over at jernet faktisk var skarpt og i stand til å volde skade. Mens jeg arbeidet hadde eggen på jernet vært den fysiske ytterkanten på min vilje. Den var en del av meg og representerte mine egne muligheter til å formgi treet.

I dette øyeblikket når jernet vender seg mot meg og kutter meg i fingeren, dannes det en umiddelbar kontrast til hvordan jeg arbeidet sekundene før. Nå i ettertid kan jeg ennå se for meg hvordan venstrehanden løp over treet, stadig holdende fast, stadig oppsøkende på former og tykkelser, mens høyrehanden var en vag skygge bak den ytterste eggen på jernet. Skyvende, gravende, forskende etter formene. Den brå avrivningen gjør at jeg husker dette klart som om det skulle skje nå. Hadde jeg stoppet arbeidet på en annen måte; for å ta en pause, eller for å bytte verktøy, hadde jeg ikke kunnet huske dette slik, fordi min bevissthet da hadde vært rettet mot andre ting enn akkurat dette samspillet mellom hendene.

Jeg har i hovedsak to ulike arbeidsmåter i prosessen: en bevisst og en ubevisst. Begynnelsen av prosessen, da jeg jobbet med de store maskinene, er eksempel på en type bevisst arbeidsform. Som jeg beskrev over, gled jeg etterhvert inn i en annen bevissthetstilstand da jeg skiftet over til håndverktøy. Jeg ble ubevisst både redskapen, materialet og meg selv som adskilte enheter. I stedet ble de tre elementene flettet sammen i en felles, ubevisst oppmerksomhet, der helheten og utviklingen av formene var det eneste viktige. Jeg kunne ikke se dette mens det foregikk, fordi konsentrasjonen da var fokusert på helheten.

Det er ikke uproblematisk å bruke begrepene bevisst/ubevisst om mine to måter å forholde meg på. *Bevissthet om hva, og hva mener jeg med bevissthet?* er spørsmålet som følger. Det jeg beskriver er en bevissthet om redskapen, materialet og kroppen som singulære elementer i en prosess. Den bevisstheten jeg snakker om ser dermed ut til å være det fraseparerte erkjennende subjektet, som på avstand kan være bevisst de aktive elementenes deltakelse i prosessen. I såfall er dette en bevissthet slik vi finner den definert i rasjonalistisk tradisjon, noe jeg var inne på i kapittel 3.1. Tilsvarende finner vi i det jeg kaller ubevisst arbeidsmåte, beskrivelser av en situasjon der jeg ikke analytisk ser disse singularitetene adskilt fra hverandre, men heller fokuserer på helhetene, sammenhengene mellom materialets muligheter og gryende former, redskapen og meg selv. Når jeg kaller dette ubevisst måte å forholde meg på, holder jeg fast ved den rasjonalistiske tradisjonen.

Vi kan imidlertid også definere begrepet bevissthet fra en helt annen vinkel: Innen vårt fagfelt, det kunstnerisk skapende området, bruker vi ord som kunstnerisk bevissthet, intuitive arbeidsmåter og tilsvarende. De er alle representanter for ulike holistiske syn, der bevisstheten ikke nødvendigvis er analytisk og objektivt vurderende, men i stedet betegner innlevelsen, deltakelsen og den kontinuerlige persepsjonen av helhetene. Søren Aksnes går inn på disse problemene i forhold til begrepene intuitive og analytiske aksjonsmåter i sin avhandling, men også han er i tvil om hvordan vi skal bruke begrepene for å beskrive arbeidsmåten. Jeg brukte ordene "ubevisst oppmerksomhet", mens han blant annet snakker om et "dynamisk, bevissthetsløst samspill"¹²

Min "ubevisste" arbeidsmåte er preget av deltakelse, innlevelse og konsentrasjon. Jeg er ikke bevisst de ulike delene av prosessen som elementer i seg selv, men i helhetene og framdriften. Dette er en måte å forholde seg til arbeidet og omgivelsene på, som vi ofte finner beskrevet av kunstnere og av de som forsker i de kunstneriske prosessene. Dette er et stort og uoversiktlig teorifelt fordi fenomenet - de kunstneriske prosessene - i sin karakter er holistiske. Kontakten med materialet og redskapene er intens i disse situasjonene, fordi jeg ikke er meg bevisst distinksjonen mellom meg selv som tenkende og reflekterende, meg selv som kropp, redskapen som bearbeidet materialet og materialet som blivende medium for min idé. Jeg drømmer meg bort fra de ytre omgivelsene, og konsentrerer meg fullt og helt om situasjonen og materialet.

Det er det samme fenomenet Merleau-Ponty viser til i eksempelet med hvordan en organist "installerer seg" i et ukjent orgel¹³, der han stemmer seg selv etter dette spesielle orgelets egenart, han former seg etter dens form, han lytter og justerer sin egen musisering. Denne måten å forholde seg på kaller Merleau-Ponty kroppens før-objektive forhold til omverdenen. (Se kapittel 3.1.)

I mitt konkrete tilfelle, er min hensikt å lage noe av det utvalgte trestykket. Jeg har en idé, klar eller uklar om en form eller en følelse jeg vil uttrykke og formidle. Jeg har ulike tidligere erfaringer fra å arbeide med tre, og jeg bærer med meg min livsverden¹⁴. Alt dette styrer mine intensjoner og måter jeg som persiperende, deltakende kropp initierer situasjonen. Mitt forhold til materialet og redskapen kan forklares som et slikt pre-refleksivt forhold. Det er direkte og ubevisst deltakende, og det er intensjonelt i sin karakter. Når jeg beskriver hvordan jeg inkluderer redskapen som en del av min kropps muligheter, har det likhetstrekk med slik Merleau-Ponty beskriver forholdet mellom den blinde og hans stokk. Dette kan være en forklaring på den støkken jeg fikk da kniven kuttet meg. Samtidig representerer kuttet en krass avbryting av den pre-refleksive interaksjonen midt i dens dypeste utfoldelse. Den krasse

kuttflaten stiller forholdet åpen for anskuelse for den senere refleksjonen. Dermed fikk jeg mulighet til å studere min egen bevissthet i situasjonen, hva den hadde vært og hva den inneholdt.

Det kan foreløpig se ut som at den måten forholde seg på (forholdningsmåte) som jeg beskrev over og kalte ubevisst oppmerksomhet (og som Aksnes kalte dynamisk, bevissthetløst samspill) har deler i seg som ligner på det Merleau-Ponty beskriver som det pre-refleksive moduset. Arbeidsformen var intens, fokuseringen var på helheten og jeg skilte ikke mellom meg selv som fysisk, empirisk objekt og meg selv som bevisst, reflekterende subjekt. Allikevel var ikke tilstanden bevisstløs eller ureflektert. Nettopp fordi jeg ikke skilte mellom de to elementene av meg selv, kunne jeg delta i en mer intuitiv samhandling med andre objekter i verden. Essensen av bevisstheten finnes i gjenoppdagelsen av min egen tilstedeværelse for meg selv, sier Merleau-Ponty. Gjennom denne gjenoppdagelsen erkjenner vi også hva verden er, fordi verden (for oss) er det vi sanser¹⁵. Kanskje det var noe av dette jeg ante i det øyeblikket jeg kuttet meg i tommelen og forstod hvordan jeg hadde arbeidet?

I denne situasjonen var det kuttet i tommelen som åpnet for muligheten av å oppdage hvilken forholdningsmåte jeg inntar. Gjennom den senere refleksjonen og analysen av notatene, fant jeg også en del kjennetegn på denne bevissthetsformen, og som kan være mulig å gjenkjenne i notater fra prosessene. Stikkord på dette kan være intensitet, deltakelse, at redskapen er en del av min kropps muligheter.

5.2.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P1

Til slutt i denne drøftingen er det interessant å finne ut om det er noen sammenheng mellom forholdene i interaksjonen og produktet som representant for denne prosessen. Det spesielle med denne prosessen, var den lange letingen i materialet for å finne den rette formen, og de to bruddene der prosessen ble startet på nytt. Den fysiske nærheten til materialet i bearbeidningen var også viktig. Det kan hende at dette er en av årsakene til at skåla er liten, forholdsvis klar i formen, og godt pusset og glatt å ta på. Formen og materialet i selve skåla hadde passet bedre sammen hvis årringene hadde løpt jevnt med skåla, og endt i et nytt sentrum i den andre enden. De to parallelle hullene virker litt trange, og hele formen er noe skeiv. Det bærer preg av at formen er blitt tilpasset nye idéer underveis, og ikke blitt disponert bevisst fra første stund.

Selve det aktiviserte rommet under skåla er interessant, og gir formen spenning. Dette understrekes ytterligere av at det er spennet i kvisten som holder skåla oppe. Løsningen med kvisten gjennom skåla som "stativ", ikke utskårede bein fra samme emnet, er et resultat av selve prosessen. Materialet hadde begrensninger som gjorde at de påbegynte beina knakk, men disse tilførte form-idéen et nytt element, med spensten i den friske kvisten. Sammenhengen mellom prosessen og produktet er tydelig på dette punktet for meg som kjenner begge deler fra innsiden¹⁶.

5.2.6. Hovedtrekk ved P1

Det som kjennetegner prosessen i P1, er en langsom leting i materialet for "å bli kjent med det". Uttrykket er hentet direkte fra notatene, og det var slik jeg beskrev min opplevelse av det å oppdage og å lytte til materialets egenart for å kunne utnytte det på best mulig måte. I begynnelsen var denne "bli kjent"-prosessen fokuset på materialtekniske elementer og opplevelsen av det, kunnskaper og ferdigheter i forhold til utvikling og bearbeiding med den hensikten å overtale materialet til å godta den formen jeg hadde valgt. Oppmerksomheten i denne delen av prosessen var knyttet til den sanselige opplevelsen av materialet og av arbeidet. Jeg oppdaget blant annet at arbeidet gled lettere når form og materiale hadde blitt brakt i overensstemmelse med hverandre. Senere, da det viste seg at det var for stor avstand mellom den ønskede formen og materialets muligheter for form, dreide oppmerksomheten mot heller å fokusere på emnets formmessige muligheter og utviklingen av dem. Dette var jeg ikke bevisst i løpet av prosessen, men det er tydelig å lese i innhold, form og karakter av notatene. I begynnelsen er notatene preget av stillestående skildringer av separate sanselige opplevelser og musklens arbeid i utarbeidingen av de forhåndsbestemte formene. Jeg beskriver hvor tungt det er, at jeg er sliten og hvor sta jeg må være for å overtale materialet til å godta formen. Etter bruddet i overgangen til fase to blir notatene kortere og mer sporadiske, men preget av intensitet og framdrift.

Hva som skjer i personens møte med materialet i P1, kan konkretiseres med utgangspunkt i visualiseringen i kapittel 3.6.3. - figur 4. Der framstilles personen og materialet som interagerende gjennom tre samlegrupper av elementer. I begynnelsen var det altså en hovedvekt på personens opplevelse av sin egen sansning av materialet som objekt: interaksjonen følger i hovedsak den fysiske sansningen (gruppe 1). Senere går dette over til en oppmerksomhet for materialets muligheter gjennom en sanselig, emosjonell og estetisk deltakelse: tyngdepunktet forflyttes fra personen til materialet, og elementene fra gruppe 2 (emosjonene) og 3 (utviklingen av idéen) kommer klarere fram.

Et annet sentralt element ved interaksjonen i P1 er de to ulike bevissthetsformene i arbeidet. Oppdagelsen av disse forklarte en del av sammenhengene mellom den fysiske deltakelsen og den kognitive bevisstheten slik vi understreket i hele teoridelen. Jeg har to bevissthetsformer mens jeg arbeider: den ene er en forstående, analytisk bevissthet, mens den andre er en deltakende, holistisk oppmerksomhet. Visualiseringen, figur 4, har ikke mulighet til å få med endringer i denne bevissthetsformen eller det erkjennende elementet overhodet. Erkjennelsen er der plassert i samme gruppe som det fysiske arbeidet, mens emosjonene, som ikke var eksplisitt beskrevet her, har en gruppe for seg selv. Det ser altså ut til at det fortsatt bør utvikles bedre visualiseringer, slik at også disse elementene kan komme fram.

5.3. Prosjekt 2

En skål som videreutvikling av en formbevegelse
- eller *Mitt grådige Blomsterblad*.



Dette andre prosjektet aktualiserer problemer omkring den fysiske deltakelsen i prosessen,

og hvordan det er mulig å beskrive noe "ubeskriverlig".

Figur 10 - P2

5.3.1. En formal-estetisk beskrivelse

Produkt 2 er som P1 også en slags bladformet skål. Skåla er ca 36 cm lang, 14 cm bred, 13 cm høy i den ene enden og 5 cm høy i den andre. Den er laget i et stykke bjørkestamme, og marginen på treet går gjennom den høye enden av skåla. Skåla har en jevn innvendig bue, men bruksfunksjonen forstyrres av at kantene på skåla i den høye enden er dratt sammen slik at åpningen der blir liten.

I profil har denne skåla noe av de samme linjene som skåla i P1, men sett ovenfra bølger kantlinjene i større buer. Disse beveges parallelt og møtes til en felles linje under skåla, noe som gir formen preg av en lukket helhet. I den lave enden markeres kantlinjen bare antydningvis av en heltrukken form vrent under skåla. Rett før midten av skåla kommer kantlinjen til syne i en klar bue innover mot sentrum og danner to tunges omtrent 6 cm over skålbunnen. Derfra trekkes linjene parallelt i en svak bue utover igjen før de samles i en rygg i den høyeste enden. Linjen ledes derfra videre rundt og under skåla, der formen danner en klar kjøle. Midt under skåla viskes kjølen ut, men den kommer igjen til syne når bunnen løftes opp mot den heltrukne kantlinjen i den lave enden. Den indre skålformen begynner i den høyeste enden som et rom under punktet der kantlinjene møtes. Sentrum i dette rommet markeres av marginen på rundstokken. Skåla er dypest under stedet der tungene er størst, flater ut mot den lave enden ti den ender i en konveks form ytterst. De blomstrende, organiske formene blir ytterligere understreket av lyset. Spesielt framhever lys/skygge-virkningene dybden og rommet under tungene.

Det innvendige og det utvendige på skåla markeres av ulik tekstur. Inni står det igjen klare mønstre etter huljernet som markerer dybden i skålformen og retningen i lengden. I den dype delen under tungene går sporene fra kantene og ned til midten, mens de i den flate enden går fra midten og utover til de runder kanten. På utsiden er treet pusset, slik at årringene i treet blir tydelige. Årringene understreker formen og retningene på tungene ved å ligge parallelt med lengderetningen oppå dem, og ved å runde av formene i ytterkant. Fra siden sees årringene liggende parallelt med den flate toppen av den høyeste enden, samtidig som sentrum i rundstokken markeres av ovale årringer i kjølen. Usymmetri i årringene under skåla, avslører at hovedformen er skåret ut litt skeivt i emnet. Skåla løftes opp fra underlaget i begge ender, noe som gjør at den fra siden virker ganske lett. Ovenfra gir helheten et ganske tungt inntrykk siden den ikke løftes opp av noe. Allikevel virker den ikke massiv, fordi formen er hul.

5.3.2. Oversikt over framdrift og data fra prosessen

Prosjekt 2 er laget av et emne fra en bjørk jeg selv hugg i skogen. Form-idéen var en videreutvikling av noen trekk ved formen til P1, og den var i hovedsak klar før jeg begynte å bearbeide dette spesielle emnet. Arbeidet kan deles i to faser. Den første fasen rommer situasjonen da jeg felte treet, og har basis i det fysiske arbeidet som kontrast til form-idé utviklingen. Den andre fasen rommer formingen av emnet videre til den ferdige skåla.

| | Fase 1 | Fase 2 |
|--------------------|---|---|
| Hva skjer |  -felle tre | -grovform og formutvikling -rått materiale -fire ulike arbeidsmåter |
| Notatenes karakter | -stikkord, -direkte ideer -retrospektivt fra fase 2 | -beskrivelser -stikkord -refleksjoner -tekstbearbeiding |
| Notatenes bakgrunn | -sanselige opplevelser av materialet og arbeidet -assosiasjoner, ideer og fornemmelser | -sanselige opplevelser -direkte refleksjoner -mismøye og savn av visse opplevelser. |

Figur 11 - Oversikt over prosjekt 2.

Prosjektet ble gjennomført mellom 12.11.96 og 02.12.96. Til sammen ble det arbeidet i omtrent 9 hele dager mens materialet ble vætet hver dag for å holde seg rått. Skåla ble langsomt tørket den påfølgende måneden og pusset utover våren. Dette prosjektet har de samme karaktertrekkene til et åpningsprosjekt som P1 har, men bygger i tillegg på deler av den forståelsen som kom fram i P1. Notatene fra P1 ble ikke bearbeidet før etter at også P2 var ferdig, slik at en full og oversiktlig forståelse av innholdet i dette prosjektet ikke var til stede. Imidlertid var det til stede en vag innsikt i hvordan jeg forholdt meg bevisst eller ubevisst til materialet, sett i forhold til Merleau-Pontys teorier. Parallelt med P2 arbeidet jeg med å spissformulere problemområdet, noe som også bevisst eller ubevisst fikk betydning for holdning, notering og framdrift.

Notatene er fortløpende vekslende mellom stikkord og mer detaljerte skildringer av sanselige opplevelser og tanker, ideer og assosiasjoner i arbeidet, av materialet og av formutviklingen. I notatene er det også en lengre refleksjon over hvordan jeg arbeider. I

tillegg til dette bearbeides og formuleres tre tekstutviklinger, etter mønster fra prosessorientert skrivning (POS). I disse griper jeg fatt i ett eller flere viktige stikkord (tilfelle en og to), eller, som i tilfelle tre, i tankerekken fra den lengre refleksjonen. Årsaken til at jeg prøver ut prosessorientert skrivning i denne sammenhengen, er for å se hvilke muligheter dette gir til å bruke ord bevisst og aktivt for å formulere den forståelsen eller stemningen som ligger til grunn for de opprinnelige notatene, men som de ikke formidler i seg selv. Skriveprosessen ble en viktig del av min forståelse av de utvalgte utgangspunktene. Det er en uklarhet i form, funksjon og innhold i resultatene fra den prosessorienterte skrivningen som blir den viktigste årsaken til at den blir forlatt som måte å bearbeide notatene på i de senere prosjektene.

Det som er notert om *situasjonen* har bakgrunn i den direkte opplevelsen og assosiasjoner i forhold til utviklingen av form og materiale. Senere utvikles innsikten gjennom refleksjoner over disse. Bakgrunnen til notatene om *materialet* ligger i hovedsak i de direkte fysiske opplevelsene, både taktile, visuelle og emosjonelle, mens notatene om *personen* kan skrives til to ulike kilder: en opplevelse som kom fra det direkte fysiske arbeidet (POS en og to) og en forståelse som kom gradvis gjennom den lengre refleksjonen (POS tre).

Min opplevelse av møtet med materialet i denne prosessen kan i hovedsak forklares i forhold til følgende stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: hva den fysiske deltakelsen betyr for prosessen og
- Bevissthetsformen i interaksjonen: å beskrive det ubeskrivbare

5.3.3. Interaksjonen med materialet - *Den fysiske deltakelsen i prosessen.*

Planleggingen av formen til P2 hadde begynt i slutfasen av P1 og jeg hadde brukt uken mellom prosjektene til å tegne skisser og skrive stikkord, samtidig som jeg hadde vært på museer og på et forskningssymposium og hørt forelesninger. Planleggingsfasen hadde altså vært preget av kognitive, ikke-fysiske, aktiviteter. En direkte forflytning fra storbyen Helsinki til fjellet i Sauherad, understreket kontrastene ytterligere

Det er første gang jeg skal felle tre. Angripe trærne her i skogen som alltid har gitt meg ly og stått sikkert og stødig. Moderne jenter ber treet om unnskyldning før huggene faller. Et litt enslig tre med vindslitt topp er stødig og helt, men tynt rundt stammen. Allikevel seig av liv under øksa. Hugger. Sager og hugger. Små tygg av stammen mens hendene skjelver og knærne rister. Slagene treffer på måfå, selv om jeg forsøker å holde bladet rett og treffe samme stedet gang på gang. Godt å være alene i skogen. Kalde og frosne hender blir brennende varme og ristes i den kjølige lufta. Når det store treet til sist er spisset som en blyant, lener vi oss mot to nabotrær og spenner fra. Sakte kjennes svikt under føttene og tyngdekraften tar over. Med et tungt dypt søkk, treffer treet bakken der det foreviges under føttene til stolte kvinner.

Notatene fra denne delen av prosessen er få og korte, men slitet med å felle treet, og opplevelsene på turen kom jeg stadig tilbake til i senere notater og refleksjoner. Den direkte interaksjon med materialet begynte allerede her. Det levende treet på sin plass ute i skogen, i snøen, i stillheten på fjellet, krevde at jeg brukte muskler og tålmodighet før det

lot seg felle. Hoggingen var monoton, langvarig og fysisk krevende. Det harde arbeidet gav tid og anledning til å kjenne at musklene arbeidet og svetten rant. Nevrofysiologisk forklares det som skjer ved at det harde fysiske arbeidet fører med seg en sterkere stimulering av proprioseptorene, slik at flere signaler registreres og sendes til hjernen via nervenetten. Samtidig øker også stimuleringen av eksteroseptorene. Mens kroppens egentemperatur øker, registrerer termoreseptorene en større differanse mellom meg og omgivelsene, og det harde grepet om øksa forsterkes av slagene mot trestammen. Stimuleringen av alle sanseorganene er sterk, og min oppfatte av skillet mellom kroppen og omgivelsene blir sterkere. Dermed blir jeg også mer bevisst min egen deltakelse i situasjonen, hvor jeg står og hva jeg gjør som noe adskilt fra omgivelsene¹⁷.

Dette danner en kontrast til den stillesittende tankeaktiviteten som hadde preget de foregående dagene. Kroppen hadde da blitt lite brukt, og informasjonsstrømmen fra sanseorganene til hjernen hadde stort sett kommet gjennom hørsel og syn som kognitiv informasjon som ble overført til kunnskap. Bevisstheten var dermed fokusert på å tolke informasjon som kunnskap. De sensoriske signalene om den fysiske situasjonen var ikke viktig for forståelsen av denne informasjonen, og ble dermed mindre viktig å registrere. Når den kognitive informasjonsstrømmen plutselig minsker og den sensoriske informasjonen øker slik i intensitet, forandrer bevisstheten fokus og karakter. De to ulike aktivitetene blir understreket og framhevet av at de følger så tett etter hverandre i tid. Dette kan være en annen årsak til at den fysiske deltakelsen fortsatte å være viktig også senere i prosessen, da jeg gikk over til den konkret utviklingen av produktet.

Med motorsagkjede-blad og 750 watt i vinkelsliperen skal treet grovformes. Det rykker til i maskina når jeg starter. Begge hender skjelver og holder, og gjennom plastbrillene kan stirrende øyne følge den smygende bevegelsen langs etter stammen. Som smør skjærer jeg i treet, små biter ad gangen. Skiva går så fort rundt, at det innimellom ser ut som en grå, jevn kjedelig flate, og innimellom ikke syns i det hele tatt. Ytterst i det grå området er det derimot en ilter kutter som uten det minste problem skjærer seg sju cm rett ned i bjørka. Jeg står innpolstret med vernebriller, øreklokker og pustemaske. Til og med sko har jeg på. Det frister ikke i det hele tatt å stå barbeint å jobbe med denne maskina, selv ikke for meg som alltid går barbeint. De tynne skinnstøvlettene har vel egentlig bare en symbolsk betydning; jeg burde heller hatt vernestøvler. Maskiner kjenner ikke forskjell på sju cm bjørketre og sju cm menneskefot. Det er ingen behagelig tanke. Men tærne har dårlig plass. Ikke følelse. Klamme, røde og nylig våknet ser jeg dem utenfra etterpå.

Senere på kaldt guly beskyttes tærne av et lag sokker. De kjenner underlaget, men høvelsponene er redusert til små ujevnheter. Fliser kommer brått med skarpe kanter, stikkende ender som henger fast når jeg går. Men ballansen lages av små tær som strekker, bøyer, vrir seg, sprer seg og trekker seg sammen. Også konsentrasjonen ligger her. Når jeg skal lage mange små skjær etter hverandre i samme retning er tunga rett i munnen - styrende. Hele kroppen svinger etter. Rotasjonen i hoften. Bevegelse. Gyngende lett, men samtidig ytterst presist og jevnt hvert eneste skjær og hver eneste bevegelse. Konsentrasjonen sitter også i tærne. Som en vilje i seg selv. Fokusert på samme oppgave. Et viktig, lite ledd som kanskje blir det sterkeste i kjeden til slutt.

Bar hud og levende tær oppdager selv de minste hintene av støv og spon mellom og under. Følsomme. Stadig tilstede. Kilingen under fotbladene. Den er en del av mine moter med materialet. Bevisstheten og konsentrasjonen er i hodet, men det er kroppen som beveger seg med, tærne som stimuleres og hendene som arbeider. Dette styrer arbeidet oppover slik at jeg vet hva jeg skal konsentrere meg om.

Vi så over den første arbeidssituasjonen som kontrast til den tidligere kognitive aktiviteten, noe som forsterket det fysiske i opplevelsen og dermed også hvilken retning prosjektet tok. I kapittel 3.2. så vi at det er samme sted i hjernen, hjernestammen, som styrer kroppsaktiviteten og som styrer aktiviteten til bevissthets¹⁸. Når jeg arbeider sendes det stadig flere signaler fra mine sansorganer til hjernen. Når min kroppslige aktivitet øker, øker signalstrømmen og dermed også min bevissthet. Kommunikasjonen går fortere, og intensiteten øker. Når jeg arbeider med store maskiner jeg må forholde meg til på bestemte måter for ikke å skade meg selv, kreves det en stor grad av bevisst styring av muskler og bevegelser. Dette gjøres ved at jeg tenker over muskelaktiviteten og styrer den gjennom generatoren i barken, kunnskapsgeneratoren. Min interaksjon med materialet gjøres altså gjennom bevisst tenkning og bruk av kunnskap. Bevegelsene er styrte og kontrollerte.

Den ubevisste måten å forholde seg på slik den ble beskrevet i P1, er en interaksjon på et annet plan. Jeg er ikke bevisst hver enkelt bevegelse og jeg styrer ikke hver handling med kunnskaper. Redskapene glir inn som elementer av min egen kropps muligheter, skrev jeg. Det kan dermed se ut til at interaksjonen mellom meg og materialet i de situasjonene i større grad foregår uten de kravene til kontroll og logisk analyse som kunnskapsgeneratoren krever. Dette er foreløpig en antakelse basert på min forståelse av Bergströms forklaring, som kan være interessant, fordi den forklarer noe av de ulike arbeidsmåtene og forholdet i interaksjonen mellom meg og materialet i den skapende prosessen¹⁹.

De ulike arbeidssituasjonene ble under arbeidet reflektert over og forklart med utgangspunkt i tærnes bevegelsesfrihet²⁰. Tærnes ulike arbeidsmiljø skilte situasjonene fra hverandre. Inni sko blir tærne stadige stimulert, både gjennom proprio- og eksteroseptorer, men det miljøet de registrer er det konstante indre av skoene. Dette uforanderlige miljøet gir et jevnt press på foten, sålen svikter under hælen, og de er laget for at tærne skal ha så god plass som mulig og ikke lage belastningsskader. Når jeg går i sokkelesten, registreres omgivelsene gjennom et tynt lag som beskytter for kulde. Det utenfor sokkene kan registreres bak en jevn hinne av stoff, noe som gjør den taktile registreringen mindre presis, slik at gulvet og sagflisene oppleves som grove, uklare former. Allikevel er miljøet utenfor sokkene mer variabel og informasjonsrik enn det de er inne i sko. Sanseropplevelsen blir derfor tilsvarende variert og følgelig mer intensiv. Den aktive bevegelsen gir en haptisk persepsjon, noe vi så i kapittel 3.2. økte min forståelse av omgivelsenes egenart og materialets substans. Dette igjen virker tiltrekkende for min oppmerksomhet. Når jeg arbeider barbeint, fjernes dette laget som gjør opplevelsen ullen. Presisjonen i den taktile registreringen forbedres, og mindre elementer kommer tydeligere fram. Stimulusobjektene blir flere og de registreres mer nyansert siden jeg kan oppfatte små forskjeller og former. Fotens bevegelser er friere og musklene arbeider på andre måter ved å holde fast, klemme rundt og spre tærne, siden jeg ikke begrenses av skofasongen. Den totale sanseropplevelsen blir dermed større, mer variert og mer distinkt enn både å arbeide med sko på og i sokkelesten.

Våre muligheter til presisjon i registrering og forståelse i persepsjonen av de taktile stimuliene er mulige å trene opp, så vi i kapittel 3.2. I og med at jeg er vant til å gå barbeint, og oppmerksom på hva jeg registrerer gjennom tærne, har jeg trent opp disse evnene. Dermed har jeg mulighet for å sanse og forstå mye informasjon samtidig og diskriminere impulsene fra hverandre, slik at jeg kan utnytte de økede mulighetene de bare tærne gir. Disse to elementene er mulige bakgrunner for at jeg la slik vekt på tærnes

arbeidsforhold, selv om jeg ikke var klar over de fysiologiske årsakene da.

I notatene fra den videre bearbeidingen, formutviklingen og forholdet til materialet gjenkjente jeg små hakk og hull etter øksa, og årringene minnet meg om det harde arbeidet med å få treet over ende. Som ekko av *livet* til treet stod de igjen i emnet og gav assosiasjoner til fenomenet tre slik det finnes i skogen. Altså fikk trebiten større betydning og flere konnotasjoner, og jeg tok mer hensyn til det slik at jeg behandlet det annerledes enn det jeg gjorde i P1

Jeg kjenner denne bjørka allerede. Det er noen sår innover i en årring som om den er litt revet opp. Det er et spor fra da jeg hugg. Jeg ser spor etter min håndkraft da jeg felte treet. I hodet har jeg bilder av det øyeblikket det falt. Og av øyeblikket før, der det sto inne i skogen, oppe på fjellet. Den lille skålformen henter jeg ut av et tre som hvis ikke jeg hadde felt det, kunne stått i flere tiår ruvende, susende ute i skogen. Så jeg hugger det ned og spenner det fast på høvelbenken. Jeg kjører over det med vinkelsliperen og lager hull der det før var ubrutte linjer, ringer, årringer, liv. Jeg lager grop der det før var fulle fibre. Skreller av barken og under barken er treet silkemykt. Før jeg klumper støv i skarpe ender, river opp fibre i kuttkanter. Kan jeg virkelig forvente å få en ny helhet av dette her? En ny samstemthet i formene og en enig og enhetlig overflate.

Formene er på vei fram. De ser ennå så fryktelig feil og klumpete ut, men inni der et sted ligger den ene formen jeg er ute etter. Hvorfor har jeg valgt ut akkurat denne ene? Den er så mye større enn den forrige. Oppdager snart vanskeligheter med å få alle de store formene til å henge sammen og ha en retning, et spennpunkt. Trodde det skulle være lettere med store former, fordi mindre å holde styr på, men det viser seg å ikke være tilfelle. De store formene må også samles om en retning, et punkt og en bevegelse, og det er vanskelig i treet som er så hardt og ikke kan rettes på hvis jeg gjør en feil. Frustrasjon fordi jeg ikke får det til, og irritabel når jeg ikke finner formene.

Den lille skåla passer inn i mine former. Trygt ligger den i fanget, i varme, runde kroker. Det ru indre på skåla er vått og lunkent mot den venstre handa. Fuktighet trekker gjennom ved albuen. Høyre utenpå. Glatt og sandete, små, små rugler etter sikla og sandpapiret. Bittesmå, presise hakk med huggjernene. Bevegelsen går i sirkler. Beskyttende. Våt, fersk bjørkelukt kiler i nesa. Svak kløe innover. Dagen etter tar jeg den fram etter å ha pusset den godt ned og latt den trekke mer vann i dag. Som fint, semsket skinn er overflata. Myk og trå, pusete og glatt. Glir forsiktig over med fingertuppene og det kiler jevnt og stille.

I motsetning til P1 beskriver jeg her ikke en lang overtalelse, men en gradvis leting i materialet etter en form som allerede er der. Trebiten var kjent for meg fra da jeg hugg, og formen var delvis kjent fra P1. Gjennom å holde rundt emnet og la bevegelsene mine følge dets former, blir jeg kjent med og utvikler formene mot et produkt der både min idé og materialets muligheter er integrert.

5.3.4. Bevissthetsformen i interaksjonen - å beskrive det ubeskrivelige

I dette prosjektet var forståelsen av problemområdet grunnlagt i den foreløpige forståelsen av P1 og teoridelen. Notatene gjenspeiler denne forståelsen, samtidig som de avslører en viss forventning om bestemte arbeidsmåter, opplevelser og reaksjoner. At jeg satt ord på og noterte hvordan jeg sanset, opplevde og forstod materialet og situasjonen, gjorde også at jeg holdt fast på visse opplevelser som ellers hadde gått inn som uformulerte elementer av den totale situasjonen. Vi så over at denne bevisstheten og fokuseringen også var med

på å gi mer nøyaktig registrering og diskriminering av sanseopplevelsene og at dette hadde betydning for bevisstheten og den totale fysiske og psykiske opplevelsen av situasjonen.

Underveis i prosjektet var jeg bevisst denne fysiske deltakelsen og hva graden av deltakelse betinges av. Dette ble emnet for en lengre refleksjon der jeg så tilbake på hvordan jeg hadde arbeidet i den første halvdel av prosjektet, og forklarte den forskjellige graden av deltakelse i forhold til hvordan den fysiske arbeidssituasjonen var tilrettelagt. Utgangspunktet for refleksjonen var et savn av det jeg i notatene kalte "drømme meg bort opplevelser", altså det samme som i presentasjonen og drøftingen av P1 kalles et bevissthetsløst samspill med materialet og situasjonen. Dette viser at det er en sammenheng mellom erkjennelsesmåten og noteringsformen også i dette prosjektet. Men dette eksempelet viser også et annet forhold: Jeg var bevisst ute etter å studere en type bevissthetsform som ikke er formulerbar. Det pre-refleksive forholdet til materialet, redskapen og situasjonen er direkte kommuniserende og, som begrepet uttrykker, det skjer før refleksjonen og før den bevisste tanken. Dermed kan det bare ppdages i etterkant. Kjerschow beskrev noe av det samme med utgangspunkt i Bergsons begrep 'varigheten' i forbindelse med musikkopplevelsen²¹. Ved intuitivt å oppleve og være mottakelig for den utviklende situasjonen, kan vi fatte den meningsfylte sammenhengen. Men for å fatte denne må vi innta en bestemt holdning gjennom å delta uten baktanke, og ved å oppgi den aktive undersøkende attityden. Vi kan forsøke å forstå denne holdningen, med det kan først gjøres i etterkant, sier Kjerschow. Forsøker vi å studere den musiske opplevelsen mens den foregår, vil den fruktbare holdningen forstyrres og forsvinne.

I P1 oppdaget jeg at jeg hadde inntatt en tilsvarende holdning; det bevissthetsløse samspillet, i etterkant. Jeg kunne gjøre dette fordi jeg så brått ble revet ut av situasjonen da jeg skar meg med kniven, slik at arbeidsmåten fra sekundene før stod igjen med en klar kuttkant, avrevet i bevisstheten. Gjennom denne kunne jeg forstå hvordan jeg hadde arbeidet, og hvordan jeg hadde forholdt meg. Da jeg i P2 forsøkte å studere denne arbeidsmåten bevisst, fant jeg den ikke. Enten klarte jeg ikke å se den, fordi overgangene mellom arbeidsmåtene var glidende og ikke avkuttete, eller så klarte jeg ikke å innta den, fordi jeg var ute etter å oppdage den. Gjennom refleksjonen, klarte jeg imidlertid å forstå noe av sammenhengene i den konkrete arbeidsmåten og bevissthetsformen i arbeidet. Men problemet står enda igjen: hvordan kan jeg studere min interaksjon med materialet hvis det er så at den foregår på dette pre-refleksive nivået som en intuitiv medlevelse i situasjonen, slik at den ikke kan studeres mens den innta uten å forstyrre den slik at den forsvinner?

Gjennom formuleringen av opplevelsene gjennom rene skildringer og ved hjelp av allegorier, metaforer, gjentakelser, og andre språklige virkemidler, forstod jeg etter hvert mer av hva elementene inneholdt og hva de betydde for prosessen. Min bevissthet om disse opplevelsens elementer, og min ferdighet i å skjelne nyansene fra hverandre, økte parallelt med evnen til å uttrykke dem i ord. Dermed er det også trolig at både ordene og elementene derigjennom blir viktigere for den totale opplevelsen og for framdriften av prosessen. Ved flere foredrag under tittelen "att tala om det tyssta och att tyda det mångtydiga", i Ålborg i 1985, ble dette premisset forklart og satt i forhold til undervisning i formingsfagene²². Haabesland og Vavik har presisert dette ytterligere i forhold til veiledning i tilsvarende fag på videregående skoletrinn. De ubevisste eller implisitte erfaringene vi gjør, blir forklart og forsterket hvis vi gjør oss dem bevisst. Det samme gjelder sanselige opplevelser, siden vi først kan utnytte og forbedre det vi er klar over. Dette er en av årsakene til at de sanseimpulsene som bærer det vi genererer til kunnskap

og logiske forståelser, tenderer til å bli ansett som viktigere enn de som forblir uartikulerte deler av våre emosjoner, erindringer, verdier og holdninger.

I P2 hadde dette betydning for innholdet i interaksjonen etter hvert som jeg ble vant til å skrive og beskrive disse hendelsene. Dette kommer enda klarere fram i de senere prosjektene. Til å begynne med er notatene rent beskrivende. Senere går de skildrende setningene over til å bli en slags lek med ord og konsonanter for å også beskrive rytmen og karakteren av arbeidet.

Tidlig om morgenen, med ømme fingre etter fjellklatring i går. Varmet opp en time ved pianoet, slik at fingrene er klare, varme, myke. Følsomme. De glir over treet. Gult som et solnet eple der jeg har tygget av en bit. Merker etter jernene, tennene, og saften gulner. Slik er bjørka nå. Høvler av et lag lange, kalde spon. Harde, men også myke. Glatte i fiberretningen. De knekker opp, knasper, som en blanding av våt papp og plast. Lys, lys gul farge etter skjærene med høvelen. Glatt, glatt og trå under det ytterste på fingertuppene.

Treet er blitt vætet så mange ganger at det korer seg opp på yttersiden. Vått støv under fingrene. Kiler. Rasper. Ruller. Høvelen, kniven og huggjernet finner nå etterhvert noen gode bevegelser og former å følge. Glir lettere, glattere. Igjen og igjen samme runden. Repeterende. Rytmask. Starrig.

Dette kan være et tegn på at jeg var blitt mer fortrolig med muligheten til å sette ord på opplevelsene, slik at jeg kunne bruke dem aktivt for å skildre mer av situasjonen enn den rene beskrivelsen av hva jeg så, kjente og luktet. Det er den samme funksjonen de prosessorienterte skrivemåtene får. Skillet mellom disse er at jeg der bearbeider språket aktivt i etterkant av opplevelsen for å komme nærmere den opprinnelige tanken. Etterhvert som jeg bearbeider tekstene og blir vant til å bruke språket og dets virkemidler både i den kontinuerlige noteringen og i POS-arbeidet, utvikles mine muligheter til å uttrykke de "tause" opplevelsene.

Merleau-Ponty har en forståelse av at vi kan beskrive vårt før-objektive forhold gjennom å studere persepsjonen av den egenpsykiske væren. Ved å delta selv som persiperende subjekt kan en senere i en betraktende refleksjon forstå dette nærmere. Evnen til dette kan trenes opp ved at vi stadig studerer og forstår delene av vår egen opplevelse. Dermed blir vi i stand til å skjelne de ulike opplevelsensnyansene fra hverandre. En mulighet for dette åpner seg gjennom den kontinuerlige noteringen som veksler med refleksjon over handlingen. Klarer jeg å integrere denne skrivingen slik at det blir en del av prosessen, som opplevelsens omvei via ordene på papiret, kan jeg også klare å notere elementer fra den pre-refleksive holdningen, uten at den forstyrres. Dermed har jeg mer å reflektere over og mer materiale å bruke til den senere analysen og forståelsen, uten at jeg behøver å kutte meg i fingeren.

Det er imidlertid en fare ved dette. Det er lett å kjøre seg inn i et fast spor eller mønster i ordvalg, ordbruk, virkemidler og innhold, noe som kan styre måten å lese notatene på under og etter prosessen. Dette kan begrense både det som noteres og også, på grunn av den tette sammenhengen, det som virkelig foregår i interaksjonen. Dette er en fare jeg var klar over, og som var en av grunnene til at jeg forsøkte å variere måten jeg skrev og bearbeidet observasjonsnotatene på.

5.3.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P2

P2s skålform er organisk og består av flere vegetative linjer som sjelden strammes opp. Dette leder tanken til noe kroppsnært, noe det går an å ta på, klappe på og holde i fanget. Det var også slik den ble holdt mens den ble lagd. Den buete formen under stimulerer også til dette. Hadde formen i enda større grad gått over mot det formløse, kunne den ha virket litt *for* kroppsnær, i retning av det bløtdyraktige. På visse stadier i prosessen gjorde den også det, noe som virket frastøtende for noen.

Det innvendige i formen danner i drøyt halvparten av skåla et tydelig rom. Det er altså en tydelig markering av noe som er innenfor noe annet og som er delvis skjult. Dette kan vekke nysgjerrighet og ønske om å finne ut hva som er under og inni. Disse formene fungerer også som litt fyldige gripetak, og i hele denne delen av skåla ligger formene godt i hendene. At den er litt fyldig, gjør at formen passer inn i en menneskehånd. I den andre, flatere, delen av skåla er ikke dette gjennomført. Den klare kantlinjen mellom det indre og det ytre på skåla, glir sammen med disse formene i en klar retning, som leder hendenes bevegelse over formen. Formens bevegelse, og styring av berøringen var viktig under prosessen. Den aktive berøringen engasjerer flere sansemodaliteter. Dette gir personen mulighet for en større grad av forståelse av skålas stofflighet og dens funksjon som objekt i verden²³.

Samtidig markeres skillet mellom det indre og det ytre med graden av tekstur. Det er en kontrast i både den visuelle og den taktile overflaten. En slik kontrast så vi virket stimulerende på registreringen av de sensoriske stimuliene. Dette kom både av at det ble dannet et skille mellom mengden av og formen på informasjon fra reseptorene, og at denne kontrasten fanget vår oppmerksomhet (awareness) slik at en videre taktil utforskning virket tiltrekkende²⁴. Under prosessen var jeg opptatt av tilsvarende kontraster og variasjoner i den taktile opplevelsen.

Flere av formtrekkene og tekstur-uttrykkene kan formidle en stimulering til å ta på og kjenne på skåla. Disse trekkene kan delvis kjennes igjen fra den opprinnelige form-idéen, men den konkrete utformingen er kommet bevist eller ubevisst som et ledd i visualiseringen av form-idéen gjennom det fysiske arbeidet. De taktile verdiene til skåla er sterkt framtrædende i dens form og uttrykk. Det er store muligheter for at dette er en følge blant annet av den viktige rollen den fysiske kontakten med materialet spilte i gjennomføringen av prosjektet.

5.3.6. Hovedtrekk ved P2

Møtet med materialet i P2 var preget av den fysiske deltakelsen. Personens kinestetiske og taktile sansning av kroppens arbeid og materialet, var det sentrale i hennes opplevelse. Det var flere mulige årsaker til dette. I utgangspunkt dannet de ubearbeidede notatene fra P1 en ikke klargjort eller formulert forståelse av hva som skjedde. Spesielt var dette styrende for at det ble lett etter tilsvarende "ubevisste bevissthetsformer" i denne prosessen. Sannsynligvis var det den bevisste søkingen som hindret at disse oppstod. Videre begynte arbeidet med en aktivitetskontrast etterfulgt av en kontinuerlig, differensiert fysisk påvirkning. I tillegg var oppmerksomheten rettet mot treet som levende materiale, virkelig fysisk tilstede under fingrene. Interaksjonen med materialet uten en bevisst oppmerksomhet åpnet for mulighetene av en nærmere og mer direkte kontakt.

Vektingen mellom 'variablene' i P2, ligger i hovedsak på personens sansning av det fysisk-motoriske arbeidet. Dette ble begrunnet og forklart i forhold til ulike nevrofysiologiske prosesser. Dette innebar ikke en automatisk overføring til noen kognitiv erkjennelse, for opplevelsene måtte først bli gjenstand for refleksjon og drøfting i forhold til teori. Selve utviklingen av den estetiske idéen var et mindre viktig element i interaksjonen i denne prosessen.

5.4. Konsekvenser fra P1 og P2 for den videre studien

I P1 var interaksjonen fokusert rundt en gradvis oppdagelse av materialets muligheter (og umuligheter), formutviklingen og framdriften av prosjektet. Dette hadde mange årsaker, hvorav de fleste var knyttet til det faktum at dette var første prosjektet, og at jeg var uvant med arbeidet. Jeg *ble kjent med* materialet og formen gjennom å være åpen og mottakelig for opplevelsene av materialet og av situasjonen. I P1 oppdaget og drøftet jeg to ulike måter jeg arbeidet på : en bevisst og en ubevisst. Den ubevisste oppmerksomheten beskrev jeg som en holistisk oppmerksomhet som ble kjennetegnet av innlevelse, deltakelse og kontinuerlig persepsjon av helhetene i prosessen. Jeg forklarte denne 'forholdningsmåten' i forhold til Merleau-Pontys beskrivelse av kroppens før-objektive forhold til omgivelsene som et første modus i vår bevissthet.

I P2 var bevisstheten om interaksjonen fokusert rundt kroppens fysiske deltakelse i prosessen. De sanselige opplevelsenes karakter, årsak og sammenheng med bevisstheten ble i notatene skildret og reflektert over. Her fant jeg etterhvert en mulig sammenheng mellom den intensive fysiske arbeidet, og mengden/kvaliteten på den sanselige stimuleringen i situasjonen og graden av deltakelse og interaksjon med materialet og situasjonen.

I begge tilfellene var det en sammenheng mellom erkjennelsesmåten og noteringsmåten. Spesielt ble problemet med å oppdage og studere den ubevisste oppmerksomheten i interaksjonen mellom personen og materialet uten at den forsvant. Dette problemet ble sett i forhold til Bergson og Merleau-Pontys begreper. I denne forbindelse ble det også i P2 pekt på dilemmaet som oppstår ved å sette ord på opplevelser. Vi kan utnytte noe bedre når vi er det bevisst, men samtidig fanger ordene og styrer vår opplevelse og begrenser vår mulighet til å utnytte det.

Det er i de følgende prosjektene interessant å komme dypere ned i disse problemene. Erfaringene fra disse to første prosjektene kunne trekkes videre til flere praktiske konsekvenser for hvordan dette kan gjøres, i forhold til forskningsmetoden og i forhold til selve det estetiske prosjektet. Disse konsekvensene ligger bak prosjektene slik de ble beskrevet i metoddelen, kapittel 4.

Det estetiske prosjektet

Form -

I P1 var idéen klar på forhånd, men i praksis viste det seg at den ikke var godt nok gjennomtenkt, slik at for mye uplanlagt hendte og arbeidet ble slitsomt. I P2 var formen også klar på forhånd, men bedre gjennomtenkt, slik at den var mulig å lage. Dermed fikk arbeidet et visst preg av forutbestemthet, slik at det spesielle med dette unike emnet ikke ble tatt hensyn til i særlig stor grad. I de videre prosjektene ble det derfor utviklet en vagere form-idé som kunne være felles på alle, men som åpnet for at det partikulære materialet skulle få komme bedre til sin rett.

Materialet -

Den direkte ubevisste interaksjonen med materialet slik den ble beskrevet i prosjektene, kom i arbeidet med håndredskaper, der jeg ikke var nødt til å tenke på redskapene hele tiden for å ha dem under kontroll. Håndredskaper var derfor å foretrekke. Sammenhengen mellom intensiteten og interaksjonen gav en forståelse av at materialet skulle ha en viss motstand, slik at jeg måtte bruke krefter på å bearbeide det. Dessuten måtte materialet gi muligheter for variasjon i arbeidet, slik at det ikke ble monotont og derfor ikke krevende for vår bevissthet. Bjørka ble så skiftet ut med eiker for å unngå en påtrengende astma, dermed ble den fysiske påvirkningen av lungene byttet ut med en like uunngåelig fysisk påvirkning av luktesansen.

Metode

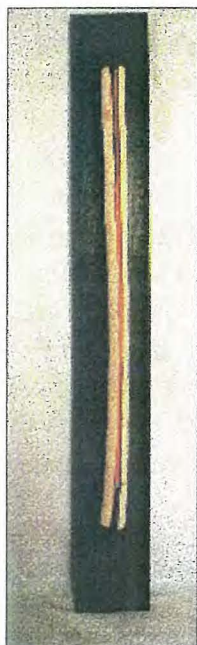
For å komme dypere ned i de problemene som ble skissert opp P1 og P2, måtte jeg "konstruere" flere tilsvarende situasjoner og se hva som skilte dem og hva som var felles for dem. Dermed ville jeg kunne finne ut hva som var spesifikt for hver prosess, og slik se hvordan interaksjonen var lik og ulik i arbeid med ulike materialer. Metoden styrte også det estetiske prosjektet inn mot et mer minimalistisk uttrykk, slik at en slik sammenligning var mulig. Dermed ville det også være mulig å trekke flere konklusjoner av forholdet mellom prosessen og produktet.

For å balansere problemet der det å sette ord på opplevelsen både øker og fanger bevisstheten, ble det satt opp spesielle kriterier og styringer for hva som skulle noteres og hvordan det skulle noteres, slik at det ble noenlunde likt i alle prosessene. Alt relevant skulle noteres, og det skulle skrives fortløpende ned. Refleksjoner i etterkant skulle også tas med, men den prosessorienterte skrivingen ble langt bort .

5.5. Prosjekt 3

Det første skapet

- eller element 1: *Begynnelsen*



Dette tredje prosjektet aktualiserer den sanselige (taktile) opplevelsen av formens utvikling i et materiale,

og hvordan denne kontinuerlige deltakelsen ble observert.

Figur 12 - P3

5.5.1. En formal-estetisk beskrivelse

Produkt 3 består av en sylinder, 67 cm høy og 3-5 cm i diameter, som er delt i to på langs og montert 3-7 cm ut fra en uhøvlet bakplate (12x94x2). Hver halvdel av sylindere er festet oppe og nede av bøyde stålstenger som også fungerer som hengsler slik at delene kan vippes utover som dører. Inni sylindere er det en kvist, ca 40 cm lang, som holdes fast med tre stenger. Skapet og kvisten er laget av eier, mens bakplata er av furu.

Skapet heller litt mot venstre sett forfra. De tynne veggene kan vippes opp og igjen og veksler på å danne et ytre og et indre rom. Treverket har slått seg, slik at det er en konkav sprekke mellom dørene når de er lukket. Gjennom denne kan en skimte kvisten. Kvisten er plassert kant i kant med den høyre døras indre kant, slik at den sett rett forfra følger dennes form. Sett fra siden har skapet en svai utover som skaper et buformet rom avgrenset i ytterkant av de fire stengene som holder/hengsler skapet. Buen er stykket opp av de tre stengene som holder kvisten. Når dørene er slått helt opp, dannes det et indre volum bak skapet mellom dørene og bakplaten. Kvisten stikker da fram og ut av formen.

Bakplaten er svartbeiset og ubehandlet. På avstand ser den svært massiv ut og presser det hvite, tynne skapet framover. Platens format rammer inn og holder fram skapet. Et mindre format ville virket for trangt, mens et større ville kunne fått skapet og platen til å ligne mer på et relieff eller bilde. På nært hold avslører plata en uhøvlet overflate der den vannbaserte beisen har fått flisene til å reise seg ytterligere og materialet til å sprekke litt opp. Dette danner en kontrast til det jevnt pussede treet på skapet som er vannbeiset, men ikke tilsatt noe

pigment. Treets hvite og brune toner glir i en jevn, matt overflate avbrutt av flere svarte kvister. Inni er dørene beiset i en gulorange tone som blir enda varmere i forhold til den hvite yten, og intens i forhold til den svarte bakplata. Kvisten er orangerød og danner dermed et indre sentrum av sylindervermen, som en ny kjerneved der den opprinnelige var fjernet.

De tynne veggene og den lite synlige monteringen gjør sammen med formens svikt til venstre, at skapet virker lett. Kvisten inni er tynn og skjør, men virker allikevel noe massiv og statisk i forhold til de tynne, bevegelige dørene. Når skapet er igjen, blir den hvite sylindervermen tegnet som en kontrasthvitt linje foran den rektangulære svarte flata. Dette kan minne litt om uttrykk vi finner i Jan Groths arbeider. Når formen åpnes, endres helhetens karakter. Dørene tar mer av plassen på plata, og gulfargen lyser sterkt opp. Dermed blir formen på det åpne skapet viktigere for uttrykket enn den svarte plata bak. Skapdørene opptegnes som en ny helhet av to sterke, lett organiske former, med bakplaten som et akkompagnement og oppstramming av ytterkantene.

Det varierende uttrykket gjør formen sterk og interessant. Det er mange rom som oppstår og forsvinner, og muligheten er til stede for å manipulere disse selv. Gjennom å ta i skapet når en åpner og lukker dørene, avsløres også forskjellen på den matte, jevne yten og den glatte, oljede innsiden der sporene fra huljernet danner en ujevn tekstur. De to forskjellige bearbejdede flatene blir enda tydeligere mot den flisete bakplaten som sverter av og gir fliser i fingrene til den som tar på den.

5.5.2. Oversikt over framdrift og data fra prosjekt 3

Prosjekt 3 - skap 1 *Begynnelsen* er laget av en tynn einerstamme som har ligget lagret i kjelleren. Arbeidet kan deles i tre faser, der den første stort sett består av form-idé utvikling av prinsippet for serien på fem skap i samråd med denne tynne einerstokken. Andre fase rommer utformingen av selve skapet, mens tredje fase inneholder monteringen av skapet på bakplaten og fargingen av disse.

| | Fase 1 | Fase 2 | Fase 3 |
|--------------------|---|--|--|
| Hva skjer |  ide - einerstokk | - grovforming - holde i handa - form+mat.=arbeidsmåte - arb.måte+mat.=formutvikling | - monteringen - fargingen - rom |
| Notatenes karakter | - stikkord på skisser - lengre presentering i etterkant - sikker, avklart | - i etterkant beskrivende - underveis stikkord - detaljert opplevelse og utvikling | - fortellende - beskrivende - utprøvende - oppdagende |
| Notatenes bakgrunn | - refleksjon over ideen - einerstokkens form | - intensitet, fremdrift - mestring - sanselige opplevelser - formforståelse | - tid - åpenhet - utprøvinger - oppdagelser |

Figur 13 - Oversikt over prosjekt 3

Prosjektet ble gjennomført mellom 27.01.97 og 03.02.97. Til sammen ble det arbeidet omtrent 4 hele dager. I dette og de følgende prosjektene ble det notert etter klare stikkord oppført i observasjonsguiden. Det ble skrevet fortløpende notater i stikkordsform og kommentarer til disse i etterkant. Notatene ble bearbejdet fortløpende og analysert i forhold til de oppgitte kriteriene. Fordi dette er det første prosjektet som gjennomført er observert etter de klare kriteriene, er det mulig at notatene har blitt noe begrenset eller stivere i formen.

I begynnelsen omhandler notatene først og fremst stikkord til form og uttrykk i sammenheng med utviklingen av prinsippet og idéen. Senere, under prosessen omhandler de i hovedsak de sanselige opplevelsene av materialet, og de refleksjoner, assosiasjoner og kommentarer som har betydning for formens utvikling og opplevelsen av den. Utviklingen av prinsippet og de første to dages arbeid er samlet i en lengre, sammenhengende organisering av tanker, der setningene er lengre og mer presise enn i notatene. I både notatene og i presentasjonen er ordvalget preget av en sikkerhet i forhold til idéen og uttrykket, samtidig som de viser en åpenhet i forhold til materialet og formen slik den utvikler seg. I den siste fasen viser notatene fortellende og beskrivende hvordan jeg prøver ut og oppdager hvordan det endelige produktet blir. Visse steder har de også form som tendenser mot en samtale med meg selv, og de er skrevet i presens.

Notatene viser en sterk knytting mellom materialet og formen og som igjen gir konsekvenser for arbeidsmåten. Det som er notert om *situasjonen* har bakgrunn i formutviklingen og bearbeidningsteknikken. Bakgrunnen til notatene om *materialet* er i hovedsak knyttet til den konsekvens dette har for formen og min sanselige opplevelse av dette, mens notatene om *personen* har bakgrunn i tidligere erfaringer fra materialet og skapende arbeid, samt den fysiske opplevelsen av arbeidet og opplevelsen av idéen i utformingen.

Min opplevelse av møtet med materialet i denne prosessen kan i hovedsak forklares i forhold til følgende stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: En intens, sanselig (taktil) opplevelse av formens utvikling i et materiale.
- Bevissthetsformen i interaksjonen: Den deltakende observeringen av en prosess som løper av seg selv.

5.5.3. Interaksjonen med materialet

- En intens, sanselig (taktil) opplevelse av formens utvikling i et materiale

Begynnelsen på prosessen var en lang og slitsom tids leting etter et godt prinsipp å bygge videre på, med en underliggende frykt for total idetørke. Allikevel var jeg med en gang idéen kom, sikker på at den hadde noe bra i seg, og at det var mulig å gjøre noe med den. Raskt tegnet jeg mange skisser og små tekniske tegninger til de praktiske funksjonene, men så det som viktigere å komme i gang i et materiale. Valget av eineren og dette tynne formatet, var opprinnelig et noe tilfeldig valg blant tilgjengelig og egnet materiale. Den generelle prinsipp-idéen ble klarere da den ble overført i denne konkrete einerstokken. Formatet var langt og tynt, slik at selve "stamme"-tanken kunne komme klarere fram. Det seige einermaterialet gav mulighet for tynne vegger og lite sprekking, samtidig med at einer gjerne vrir seg en del under tørking. Tryggheten på idéen og uttrykket økte og ønsket om å gjennomføre prosjektet ble sterkere. Dessuten betydde det tynne formatet en kortere og mindre arbeidskrevende prosess, noe som gjorde det lettere å komme i gang med for meg på det tidspunktet. Denne sikkerheten og avklaretheten viser seg i notatene, og arbeidet var svært intens og konsentrert.

Forsiktig, forsiktig skal emnet kløyves. Sager for hånd, slik at jeg kan ha full kontroll. Sakte og forsiktig. Nedover stammen på begge sider har jeg tegnet en strek å kappe etter, slik at jeg vet hvordan det går. Jeg er ikke vant til å sage så lange kutt, men jeg vet om noen gode

triks og jeg har tålmodighet og ro til å gjøre det ordentlig. Hele tiden samme vinkel på saga. Fram og tilbake. Hvis jeg presser forkjøert vil jeg forsere det rette kuttet og saga vil skli ut av retning. Fram og tilbake. Jevn skrapelyd forteller at kuttet blir rett mens små, fyldige skyer av fuktig sagstøv skytes ut av kuttet, synker sakte ned mot gulvet og klistrer seg til de bare føttene mine.

Måler opp og begynner å hule ut. Første skjæret med jern og klubbe, men jeg har aldri likt å bruke klubbe noe særlig. Klubbene her er av bøk og tunge som et vondt år. Det blir for mye "maskinjobbing" ut av det. Og de spinkle, små kvistene fortjener ikke de tunge slagene med klubba. Vare vegger trenger vare kutt. Små kutt med håndkraft. Hulhjernet smyger ut bit for bit. Kontrollert og forsiktig skjæres ut den nødvendige formen Tykkelsen på veggen blir satt av bare noen få kutt. Grovarbeidet skjer med kvisten satt fast i høvelbenken, mens finskjæringen må skje mens jeg holder den i handa, slik at jeg hele tiden kan kjenne hvor tykke veggene er, og hvordan der et å ta i dem. Små biter ad gangen. Glatte skjær, vennlige for hendene.

Jeg kaller grovuthulingen med klubbe for "maskinjobbing". Dette er et interessant utsagn, fordi jeg med det henviser til en opplevelse av det jeg beskrev i forhold til P2, der bearbeidingen av materialet med maskinene krevde større grad av fokusert bevissthet på redskapen enn på materialet, formen og interaksjonen. Ordet maskinjobbing brukes her i en negativt ladet betydning som en maskinell arbeidsmåte valgt med tanke på effektiviteten snarere enn emnets egenart eller materialets premisser.

Ved å gå over til håndredskaper, holde emnet i handa og skjære ut mindre biter ad gangen brukte jeg lenger tid, og jeg fikk materialet bokstavelig talt tettere inn på meg, og jeg så og kjente alle ujevnheter, bulkene, de glatte partiene og alle de små forandringene som kom mens jeg bearbeidet det. Dermed ble også den taktile sansen engasjert i sterkere grad, siden emnet var mulig å snu på, flytte på og kjenne på fra alle vinkler. Dette åpnet for en aktiv informasjonssøking gjennom den dynamiske berøringen. Dermed fikk jeg mulighet til å innhente mer informasjon gjennom de engasjerte taktile sansemodalitetene og sammenfatte dette til en større grad av sikkerhet i persepsjonen inkorporert i det haptiske systemet²⁵. Dette førte til en interessant oppdagelse av et misforhold mellom synet og berøringen i oppfattelsen av formen. Da jeg pusset overflata på de to halvdelene så den jevn og rett ut, men gjennom handa kjente jeg at den var bulkete. Automatisk stolte jeg på informasjonen jeg fikk fra handa, og det kan være interessant å spørre hvorfor jeg gjorde det. Tidligere under arbeid i tredimensjonal form, har jeg opplevd det samme ved at jeg gjerne lukker øynene og kjenner etter skjevheter, ujevnheter og tykkelsesforhold. Dette er en vanlig arbeidsmåte blant dem jeg har studert sammen med, og jeg har hørt atter andre fortelle om tilsvarende arbeidsmåter. Selv frisøren min lukker øynene og drar begge hendene gjennom håret mitt for å kjenne om det er like langt på begge sider av ansiktet.

I forhold til persepsjon av tekstur lar vi til en viss grad den taktile opplevelsen korrigere den visuelle, skriver Warren og Rossano, men når det gjelder persepsjon av form, størrelse, lengde, skjevhet og plassering, er vi tilbøyelige til å stole på informasjonen fra øynene²⁶. Vi oppfatter gjenstanden best når vi bruker flest modaliteter, men stort sett er synet så mye sterkere i vår persepsjon at vi stoler på det. Blant annet har Rock og Victor (1964) eksperimentert med dette i forhold til form. Ved å manipulere synsinntrykket ved optisk kompresjon, og så studere hvordan den taktile persepsjonen lar seg påvirke av dette, konkluderte de med at "vision is so powerful in relation to touch, that the very touch experience itself undergoes a change"²⁷. Når jeg bearbeider form, burde jeg derfor i følge disse forskerne stole mer på synet enn på berøringen. Allikevel er det den taktile informasjonen som syns å være viktigst for min persepsjon av form i dette tilfellet. Hovedårsaken til dette er at

det stort sett er de små ujevnhetene som avsløres på denne måten, slik at persepsjonen av det altså fungerer på samme måte som teksturopplevelsen der den taktile opplevelsen er mest hensiktsmessig. Men dette er ikke alltid den eneste årsaken.

Welch og Warren forklarte de intermodale sammenhengene i et mer generelt perspektiv og med grunnlag i det prinsippet at de ulike sansemodalitetene er varierende presise og persiperer variable slags hendelser²⁸. Observatøren (den sansende) distribuerer i persepsjonsakten sin oppmerksomhet til de aktuelle informasjonskildene (sansemodalitetene) etter som det synes passende for oppgaven. Han velger så å stole på informasjonen fra den modaliteten som er mest passende for den aktuelle hendelsen, for eksempel: berøring for tekstur, syn for romlig plassering og hørsel for rytme²⁹. I min interaksjon med materialet distribuerer jeg altså oppmerksomhet til de aktuelle modalitetene. Min hensikt med situasjonen er å utvikle et estetisk produkt i forståelse med det aktuelle materialets egenart. Dette setter den taktile sansen og det haptiske systemet i en særstilling, fordi det er den som gir meg størst forståelse og kontakt med mine fysiske omgivelser. De andre modalitetene, som synet og hørselen, blir også brukt, men ikke tillagt så mye vekt. I det jeg mottar to divergerende sanseinformasjoner, velger jeg altså å stole på informasjonen fra det taktile sanseområdet, fordi den er tettere knyttet til hensikten med situasjonen. I tillegg har jeg tidligere erfaring med å bearbeide materiale på denne måten, og er trent til å persipere og diskriminere informasjon fra denne spesifikke modaliteten, som jeg var inne på i forbindelse med P2. Den taktile opplevelsens betydning for styrken og formen for min forståelse av materialet og situasjonen, knytter meg nærmere til materialet i interaksjonen, og blir dermed utvalgt som viktig i persiperingen av formen.

Hvordan jeg diskriminerte de ulike sanseinformasjonene ble ikke problematisert i løpet av situasjonen, heller ikke reflekterte jeg over *at* jeg var oppmerksom overfor materialet og formen gjennom alle sansene. Arbeidet var dypt konsentrert og fokusert på framdriften og utviklingen av formen fra det opprinnelige materialet.

Rett etter saginga løsner jeg på skruen i høvelbenken og de to halve bitene av kvisten åpner seg fra hverandre. Den er ru etter saga inni, men så rå og oljefyldig at den nesten kjennes glatt under de avrevne fibrene. Vipper dem sammen og opp igjen. Rommet mellom dem åpnes og lukkes; et flatt rom som skapes av sagflatenes forhold til hverandre.

En og en halv time forsvinner, og grovformene er ferdige. Huden i hendene ligger i laser, og det bobler rekordstore, brennende vannblemmer overalt. Ryggen verker etter ubekvem arbeidsstilling, og øynene skjeler etter nitid stirring. De to halvdelene er nå forandret til å bli to deler av en sylinder som nå ligger på høvelbenken og vrir seg for seg selv. Einer er fabelaktig til å vri seg. Den vokser vridd og svinger seg rundt seg selv og nålene, men denne lille stammen er faktisk ganske lite vridd - et godt eksemplar. Setter jeg de to delene sammen nå, kan jeg se rommet mellom dem. Spennende. Og så mye mørkere. Der er noe mørk og død ved der inne som gjør loden enda dypere. Utenpå er den matt. Lyset siver mellom de to delene når jeg holder den opp til vinduet. Det er ikke tvil - det må ligge en liten kvist inni. Bli budt fram til meg. Hvor har jeg sett dette før? Den uthulte lille trebiten er kuttet og margen og livet er skrapt ut, men inni er det på nytt plassert en liten kvist som holdes fram i et stødig gep. Beskyttet. Mor og barn. Jeg har bilde av den i hodet, og skisser på papiret, men jeg vet ikke hvordan den kommer til å se ut før jeg har satt den på plass.

Gjennom arbeidet oppdaget jeg nye sider ved formen og idéen mens den utviklet seg. Denne oppmerksomheten for materialet gjorde at jeg var i stor grad bevisst deltakende og tilstede i situasjonen. I tillegg hadde jeg i dette prosjektet en trygghet og sikkerhet i forhold til den estetiske idéen og også bearbeidningen som jeg hadde manglet i P1 og P2. Dette viser seg ved

at jeg tør å være utprøvende åpen for hva som skjer slik at notatene forteller det jeg sanser og hvordan idéen utvikles i samråd med materialet. Emnets egenart styrte i stadig sterkere grad retningen på og gjennomføringen av det konkrete arbeidet, og jeg ble stadig overrasket over hvordan den utviklet seg. Selv om det endelige resultatet nesten virket gammelkjent fordi jeg hadde visualisert det så mange ganger i løpet av prosessen, var det en helt annen foreteelse der det stod ferdig. Da jeg var ferdig med produktet var prinsipp-idéen stadig den samme, men jeg hadde fått en helt ny forståelse for den, dens innhold og dens betydning. Spesielt vitig ble det spesielle emnet for dette spesifikke produktet, og jeg hadde en tro på at det ville være ikke bare mulig, men også ønskelig å lage flere prosjekter i andre emner, fordi jeg da ville kunne oppdage hva ulike emner gjør for én og samme idé.

5.5.4. Bevissthetsformen i interaksjonen

- Den deltagende observeringen av en prosess som løper av seg selv

I denne prosessen hadde jeg sterkere føringer enn i de foregående på hva som skulle noteres, og hvordan det skulle gjøres. Dermed er notatenes karakter og form mer entydig enn i de foregående, og det samme er tilfelle med hvordan jeg forholder meg til interaksjonen med materialet i selve prosessen. Jeg reflekterer ikke over hvorfor jeg sanser eller opplever situasjonen eller materialet på den måten jeg gjør, men noterer ned hvordan jeg gjør, hva jeg sanser og hva jeg opplever. I begynnelsen er notatene først spredt rundt på stikkord på skisser, før jeg samler dem til hele setninger som presentasjon av hva jeg gjorde og hvorfor jeg gjorde det. Det er den kontinuerlige intensive deltakelsen i prosessen som er det karakteristiske for dette prosjektet, og fokus for bevisstheten er hvordan formene utvikler seg i materialet. Denne deltakelsen har mye til felles med det bevissthetsløse samspillet slik det ble beskrevet i forbindelse med P1, selv om det ikke ble oppdaget på samme brå måte. I P1 ble kjennetegnene på en ubevisste måten å forholde seg på beskrevet med ord som intensitet, deltakelse og at redskapene ble en del av min kropps muligheter. Kroppens forhold til redskapene kommer jeg ikke inn på i denne sammenhengen, men allikevel går det an å lese ut av notatene noen av de samme trekkene.

I løpet av dette prosjektet går notatene over fra å være presenterende på form-idéen til å være skildrende av hva jeg opplever og tenker om formutviklingen, og hvordan jeg opplever materialet. Jeg observerer hvordan det ser ut når form-idéen begynner å materialisere seg i emnet, og jeg diskuterer med meg selv hva jeg skal gjøre videre. Stadig kommer det nye idéer, og ordvalget formidler en opprømthet, en intensitet, en søkende leting parallelt med en sikkerhet som stadig blir bekreftet når jeg ser nye sammenhenger. Dette er en diskursiv, antydningssvis samtale med meg selv som til en viss grad formidler stikkord fra en åpen, søkende stemning. Jeg stopper ikke opp og reflekterer over hvordan jeg tenker eller hvorfor jeg tenker det, men jeg noterer hva som er aktuelt der og da. Min hensikt er å utvikle materialet og idéen til et felles uttrykk, og notatene er noen av de tankene jeg hadde om dette i løpet av prosessen.

Ordene jeg bruker og måten jeg bruker dem på formidler noen av de samme katartertrettene i opplevelsen og arbeidsmåten som jeg i etterkant brukte på å beskrive det bevissthetsløse samspillet i P1. Helheten i prosessen er preget av intensivitet og deltakelse i framdriften, der det er utviklingen av produktet som er viktig, og at jeg selv blir utviklet etter hvert, fordi jeg får en klarere forståelse av hva jeg selv mener om treet, om skogen, om den skulpturale

bruksformen. Jeg skal være forsiktig med å konkludere med at dette er stikkord fra et før-objektivt forhold, men notatene speiler flere karaktertrekk som tilhører en slik ubevisst deltakelse. Dessuten gav hele prosessen en sterk opplevelse og en god følelse av en direkte interaksjon, samt en tro på at det endelige produktet kunne formidle noen av mine oppfatninger om disse tankene.

5.5.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P3

Et sentralt element ved interaksjonen med materialet i denne prosessen, var den intense utviklingen av formen og materialet gjennom det kontinuerlige arbeidet. Det er vanskelig å skulle vise til konkrete elementer av produktet for å vise noen sammenheng med dette. Min personlige opplevelse av Skap 1: *Begymelsen* omfatter imidlertid en forståelse av eineren som materiale, skogen som estetisk idé, og sjangeren skulptural bruksform. "Funksjonen" skap, og "formen" skulptur opplever jeg er knyttet sammen på en virkningsfull måte i dette produktet. I tillegg gir de bevegbare dørene og skillet i uttrykk i åpen og lukket tilstand assosiasjoner til skogens forskjellige uttrykk på avstand og på nært hold. Kvisten inni opplever jeg som henvisning til det levende materialet og menneskets inngripen i det. Det er for meg personlig en klarhet i dette produktets uttrykk som viser en klarhet i tanken bak, og som dermed kan ha kommet gjennom interaksjonen og utviklingen av prosessen. Det er allikevel ikke mulig å postulere at alle andre skal kunne se det samme, all den tid det jeg selv i svært sterk grad er preget av at det er jeg som har laget det, utviklet idéen og uttrykket videre, og som har bearbeidet, tolket, analysert og drøftet min egen opplevelse i situasjonen.

Kommunikasjonen mellom materialet og form-idéen viste seg i prosessen også i bestemte arbeidsmåter: Jeg tok emnet i hendene og bearbeidet det, slik at den taktile kontakten ble viktig for min opplevelse. Slike spor av en taktil oppmerksomhet er mulig å oppdage i produktet fra P3. Det formal-estetiske uttrykket er bygd opp over teksturale kontraster som gir en varierende taktil opplevelse. Det innvendige og det utvendige i selve skapet markeres av dette, samtidig som begge sidene står i kontrast til bakplaten. I P2 var vi inne på at kontrast i teksturer og tilsvarende gav skiftende intensitet i den taktile informasjonsstrømmen, noe som gjorde at observatøren (den sansende) ble mer oppmerksom på denne og slik mottok mer og sterkere sanseinformasjon. Dette gjelder til en viss grad også selv om observatøren ikke selv berører gjenstanden. Dette kommer av at hennes tidligere taktile erfaringer lagret i det haptiske systemet brukes i tolkingen og forståelsen av de visuelle sanseinntrykkene. I det hun sanser (visuel eller taktilt) de teksturale kontrastene, erindrer hun tidligere erfaringer og blir oppmerksom på de samme kontrastene. Det er dermed mulig å si at den taktile opplevelsen blir viktig for mottakeren i hennes persepsjon av produktet, om enn ikke i samme grad som den var viktig for meg i min forståelse av materialet og formen under arbeidet i prosessen.

5.5.6. Hovedtrekk ved P3

Interaksjonen med materialet i P1 ble beskrevet som en intens, sanselig (taktil) opplevelse av formens utvikling i et materiale. Prosessen var preget av sikkerhet på *at* det jeg holdt på med var bra, samtidig som jeg var åpen for ulike måter for *hvordan* dette skulle bli bra.

Interaksjonen her i P3 kan dermed kanskje forklares som en tett utvikling av materialet og formen drevet framover av en intensitet i arbeidet grunnlagt i opplevelsen av trygghet og sikkerhet i forhold til prosessens mål. Utviklingen av idéen foregikk i "samråd" med einerstokken, og utviklingen av formen og forståelsen av materialets muligheter for form foregikk gjennom den direkte, fysiske sansningen. Spesielt ble det lagt merke til at informasjonen fra den taktile sansningen ble foretrukket, hvis det var differens i informasjonspersiperingen. Dette kom blant annet av den nære sammenhengen mellom kroppens bevegelser og utviklingen av formen og materialet gjennom arbeidet.

Vekten i prosessens møte mellom personen og materialet kan dermed kanskje plasseres mer i relasjonen enn i en spesiell 'variabel'. Gjennom den fysiske bearbeidingen ble den estetiske idéen utviklet, og det ferdige produktet gav en erkjennelse av forskjellen i innhold og styrke i den visualiserte og den realiserte formen. At vekten i interaksjonen ligger i relasjonen, vises i styrken av den gjensidige påvirkningen: Materialet styrte formen, materialet og formen styrte sammen personens opplevelse, og opplevelsen påvirket bearbeidingen av formens innhold og betydning. Det er derfor ikke mulig å si at det ene kommer før det andre, eller at fokus i deler av prosessen lå enten der eller der, slik en kunne si var tilfelle i P1.

5.6. Prosjekt 4

Det andre skapet

- eller element 2: *Linjen og Frøet*



Dette prosjektet aktualiserer hvordan det spesifikke stoffet styrer utviklingen av formen, og hvordan forholdet mellom disse styrer hvordan arbeidet utvikler seg.

Dessuten oppstår et interessant problem om det som ikke noteres i observasjonen.

Figur 14 - P4

5.6.1. En formal-estetisk beskrivelse

Produkt 4 består av en halv og uthult krokete sylinder 67 cm høy og 2-3 cm i diameter, svai utover på midten og sviktende til venstre sett forfra nederst, og en kompakt oval form (6x2,5x2,5) plassert på den høyre siden omtrent 2/3 oppe. Som P3 er denne laget fra en hel einerstokk, men det er bare den ene siden av stokken som brukes. Den halve sylindere er også bevegelig montert med stålstenger omtrent 3 cm fra en bakplate oppe og nede. Midt under svaien er avstanden mellom formen og plata 6 cm. Den ovale formen (frøet), er festet 4,5 cm ut fra bakplaten med en stålstang. Når døra er vippet igjen berører den innerste kanten av halvsylindere frøet, mens avstanden er 3 cm når døra er vippet helt opp.


Den halve sylindere, døra, tegner en organisk, konkav linje mot sentrum av bakplata når den er vippet igjen. Den uthulte formen danner da et antydningvis innvendig rom, markert av frøformens plassering halvveis inni dette rommet. I åpent tilstand tegner den en konveks linje som er bredest lengst nede. Det innvendige rommet forsvinner, og erstattes av det negative rommet mellom frøet og døra. Kantene på halvsylindere er vekslende i jevnhet avhengig av hvilken vinkel den sees i. Sett rett forfra med åpen dør, er linjene jevnt bølget, mens sett forfra med døra lukket, har den bakerste linjen en antydningvis knekk 2/3 deler oppe. Det er sterke fargeforskjeller i veden på utsiden av døra, som bryter opp den dominerende hovedlinjen til formen. Disse linjene tas opp av formen og årringene i veden på frøet. Også innvendig er årringene synlige gjennom gulfargen. Frøet er beiset grønt, laget av en hel kvist og har mørkere kjerneved innover. Den er skåret til av emnet slik at årringene er lengre opp på den

ene sien enn den andre. Disse markerer en retning inn mot døra og er med på å holde de to formene sammen. Det er de samme farge og teksturforskjeller mellom det innvendige, det utvendige og bakplaten i P4 som det var i P3.

Linjen og bevegelsen er spesielt viktig i dette elementet av serien på fem, fordi det bare er én dør, og at den kontrasteres med den lille frø-formen. Det lange og tynne formatet kommer på denne måten enda tydeligere fram. Samtidig blir ikke forskjellen i uttrykk i åpen og lukket tilstand så stor som i P3, men døras bevegelse blir tydeligere når den lange formen beveges mens frøet står fullstendig stille. Det er også lettere å gripe rundt denne formen med handa enn de andre, fordi det ikke er noen annen dør som sperrer veien. Dette produktet er enklere i formen enn de andre skapene, og kanskje også klarere i uttrykket, selv om det ikke har den symmetrien en dør nummer to ville gitt.

5.6.2. Oversikt over framdrift og data fra prosjekt 4

Prosjekt 4 er laget av en annen del av den samme einerbiten som P3, og ble påbegynt rett etter at P3 var ferdig. Arbeidet kan i hovedsak deles i tre faser der den første fasen rommer høvlingen av ytterformen, den andre utviklingen av prosessen etter sagingen til og med finutforming og monteringen, mens den siste fasen rommer utforming av det lille frøet og fjerningen av den ene av dørene.

| | Fase 1 | Fase 2 | Fase 3 |
|--------------------|--|--|---|
| Hva skjer |  <ul style="list-style-type: none"> - det nye emnet -rå einer | <ul style="list-style-type: none"> -form-uttrykk-materiale -tettere mot kroppen | <ul style="list-style-type: none"> -en eller to dører |
| Notatenes karakter | <ul style="list-style-type: none"> -stikkord -skildringer -"samtale" med kvisten | <ul style="list-style-type: none"> -stikkord og assosiasjoner -skildringer -refleksjoner -samtale med meg selv | <ul style="list-style-type: none"> -stikkord |
| Notatenes bakgrunn | <ul style="list-style-type: none"> - det nye materialet i den "gamle" formen - sanselige opplevelser | <ul style="list-style-type: none"> - sanselige opplevelser -deltakelse i prosessen -i pauser og under arbeidet | <ul style="list-style-type: none"> -utprøving, venting |

Figur 15 - Oversikt over prosjekt 4

Prosjektet ble gjennomført mellom 05.02.97 og 13.02.97. Til sammen ble det arbeidet omtrent 6 hele dager. Parallelt med prosjektet skrev jeg metodekapitlet, kap 4, og organiserte tidligere prosjekter. Notatene er skrevet kontinuerlig, før, under og etter arbeidet - som stikkord, skildringer og beskrivelser, og som assosiasjoner og refleksjoner. Notatene i prosessen får etter hvert karakter av en antydningssamtale med meg selv om hva jeg opplever, sanser og assosierer i forhold til materialet, framdriften og formutviklingen. I tillegg er det fire passasjer i tekstene som omhandler metoderelaterte problem, noe som trolig har sammenheng med det parallelle arbeidet. Notatene er i all hovedsak i presens som direkte skildring eller forklarende om opplevelser.

Det som er notert om *situasjonen* og *materialet* har bakgrunn i det gjensidige forholdet der materialet styrer formen, og formutviklingen styrer materialbearbeidingen. Bakgrunnen til

notatene om *personen* ligger dermed vekselvis hos materialet og formen, og i opplevelsen av hvordan dette styrte framdriften av arbeidet.

Min opplevelse av møtet med materialet kan i denne prosessen i hovedsak forklares i forhold til følgende stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: Hvordan stoffet styrer formen og formen styrer arbeidet.
- Bevissthetsformen i interaksjonen: Om det som ikke noteres.

5.6.3. Innholdet i interaksjonen

Hvordan stoffet styrer formen og formen styrer arbeidet

Arbeidet med P4 begynte rett etter at jeg var ferdig med P3, jeg hadde fortsatt med meg den gløden og intensiteten som hadde preget hele det prosjektet, og jeg var fortsatt trygg på ideens holdbarhet. Iveren var av disse grunnene fortsatt stor, men samtidig var jeg preget av en viss bekymring for hvordan dette prosjektet kom til å bli: Ville produktene bli så like, at de kommende ville virke som kopier av den første? Hva var egentlig meningen med å lage flere i samme teknikken, når den første var så fin alene? Disse og flere betenknninger førte til at jeg av det samme treet valgte ut en bit som ikke lignet det første emnet i det hele tatt. I denne biten av treet delte stammen seg i to, og det satt flere småkvister rundt omkring på den. Tanken bak utvalget var at hvis dette emnet var forskjellig fra det første, så ville skapet også bli annerledes og derfor få en sterkere berettigelse. Dermed ville også min interaksjon med materialet være lettere å studere, fordi de tekniske mulighetene var like, og at materials innholdsmessige betydninger ville være det samme (min opplevelse av einer). Det som skilte de to stokkene var altså deler av dets formmessige utgangspunkt, ikke det stofflige mulighetene for å konkretisere skillet slik Karlsens trekker det opp³⁰. Det kan dermed se ut som at jeg i utvelgingen av det spesielle emnet til P4, avslørte en bestemt innforståthet av *hva* jeg møter i den skapende prosessen. Det er viktig å forsøke å klargjøre denne før vi går videre³¹.

Den konkrete einerstokken er dermed en syntese av formen tre/buske og stoffet einermaterialet. De to ulike bitene av einerstammen var der de lå i kjelleren frarøvet de fleste kjennetegnene til formen einerbuske. Greinene var kuttet av, nålene borte og lengden var vilkårlig kappet opp. Den opprinnelige busken var kuttet opp til emner, slik at det konkrete materialet, treverket, kom til syne som en ren mulighet for videre bearbeiding. Karlsens illustrasjon av hvordan stoffet kommer til syne gjennom objektets amorfe element, ble referert i kapittel 3.4.2.³²

Før eineren ble hugget, var enheten av formen og stoffet fullstendig. Det spesielle individet eineren utgjorde, var den spesielle partikulariteten utviklet gjennom einerstoffet, slik det hadde vokst inn i einerformen gjennom årene i et skogbryn i Telemark. Slik det nå lå nede i kjelleren, var einermaterialet den samme konkrete helheten av fibre, luktene, spensten og barken. Formen som tidligere var en levende einerbuske, var erstattet med en uorganisert vrirling av forskjellige bøyinger, stamme-delinger og kvister, og representerte bare emner for mulig videre bearbeiding: Det uorganiserte stoffet hadde altså overtatt majoriteten i uttrykket, og de ulike stammebitene skilte seg fra hverandre i hvordan de uorganiserte formelementene (stamme, grein) var representert. I den skapende prosessen ønsker jeg å tilføre det en ny form,

og formen det opprinnelige materialet har, behøvde ikke nødvendigvis ha noen betydning for hvordan jeg bearbeidet den idéen, noe jeg var inne på i P1. I dette prosjektet var allikevel mn opprinnelige form-idé sterkt knyttet til idealet einer- og skogform i den filosofiske betydningen. Gjennom å trekke sammen eller generalisere hovedtrekkene herfra, håpet jeg å kunne lag en ny form eller et nytt uttrykk der min oppfatning av disse kom nærmere fram.

Det jeg da bearbeider i prosessen er dermed formen, mens selve stoffet ikke forandres. Jeg erindrer og fokuserer på min forståelse av den ideale formen tre. Denne har alltid en uløselig knytting til et stoffet, og det er i det samme stoffet jeg bearbeider og konkretiserer min oppfatning. Det kan altså se ut som at det er *stoffet* som er min motpart i den skapende prosessen. Gjennom møtet med stoffet engasjeres erindringen/forståelsen av den opprinnelige syntesen av form og stoff slik det fantes i skogen og den idéen jeg har når jeg bearbeider. Når formen på emnet er forskjellig, gir det forskjellig forståelse av denne formen jeg skal utvikle og lage. Under prosessen forandres ikke stoffet, men det får en ny form, samtidig med at jeg får en ny forståelse. Det er formen som er det foranderlige, og det jeg foretar meg i prosessen, er å tilføre en form til det opprinnelige uorganiserte stoffet som danner en ny helhet av form og stoff i det konkrete produktet³³.

Hvis det da er det konkrete, ureduserbare stoffet som er min konstante motpart, er det mulig å forstå valget av emne til P4. Dette vil også forklare noe av den vekten jeg har lagt på den fysisk deltakelsen i prosessen, fordi stoffets partikularitet kun er tilgjengelig gjennom sansene, mens det ikke kan reduseres til noen essens eller fanges i begreper. Gjennom den skapende interaksjonen med dette stoffet, kan jeg kanskje få uttrykke noe av min forståelse av den eksplisitte materialiteten gjennom den nye formen (produktet) jeg forener materialet i? Kanskje jeg også ved å studere min opplevelse av dette skapende møtet bedre kan forstå denne stoffligheten og kanskje kunne sette flere ord på den slik at jeg kan forstå og utnytte den bedre, slik jeg var inne på i P2? Disse spørsmålene er svært sentrale og interessante, jeg vil komme tilbake til dem senere. Først må vi imidlertid komme nærmere inn på de konkrete betydningene det utførte valget hadde på innholdet i interaksjonen til P4.

På tross av den intensiteten og sikkerheten i arbeidet som var igjen fra P3, og på tross av det bevisste valget av emne for dette nye prosjektet, gikk ikke oppstarten på denne prosessen så enkelt som jeg hadde forventet. Jeg slet lenge med å få til ytterformene, og fikk det ikke til å bli bra.

Sager bestemt av det ene beinet på y-en, og avslører brune ringer inni. Bølger utover den ruglete flata er tegnet opp av saga som indre speil av ytterkantene. Fersk sagspon i lufta. Frisk, fersk einer. Blomstrer. Skavhøvelen er for liten til å ta av barken med. Den tygger seg gjennom lagene, motvillig og sakte. Jeg skulle heller hatt et ordentlig skavjern. Kort prosess. Pusten går tungt og armene rister. Jernet hopper på det ujevne underlaget og stammen lar meg ikke bli fornøyd. For mange klumper og for mye bulker. Det må enes i en linje, en helhet, og jeg klarer ikke finne den. Allikevel danser mykt, deilig høvelspon i lange tråder. Helt herlig.

Lukta presser på så sterkt at jeg blir sliten. Igjen og igjen glatte hovelskjær. Lenger ned, lenger inn åpnes nye deler av treet for fingrene. Et skarpt hovelblad hjelper ikke når jeg ikke finner den formen jeg og kvisten kan enes om. Blir ikke fornøyd. Kanskje skulle jeg ha valgt et annet emne, men det er vel smart å bare la kvisten bestemme. Hovle etter dets linjer og etter dets former. Prøver ut forskjellige måter å hovle på. Oppreist kvist i hovelbenken. Handa på ene siden, skavhøvelen på den andre. Full kontroll og små, glatte skjær. Sakte, sakte skal vi skal nok bli enige, kvisten min.

Sliter, sliten. Det irriterer, rister. Vil framover men det går ikke. Det tar tid. Plutselig

ser jeg det: Dette er jo en annen kvist enn den forrige. Jeg vil aldri få den lik som den andre. Årringene, fargene, formen er bare mulig i denne spesielle her. Må bare glatte ut de formene jeg allerede har, og så vil det bli bra av seg selv. Etter ti minutter med emnet flatt og jernet løpende glatt over kurvene, er formene ferdige. Spesielle og rare, men helhetlige til det denne biten kan.

Hiver meg rundt og sager. Raske skyv på saga. Må skynde meg for å se hvordan den blir når den er åpen. Lenger ned gjennom stokken ritarderer rytmen. Arbeidet er slitsomt og tungt. Klasserommet er brennende varmt. Søkkvondt i huet etter einerlukta. Åpner forsiktig fra hverandre. Så kvinnelig. Veldig kvinne. Antydende småvulgært i formen med årringene inni som bøyer seg etter. Formen blir lekker, lekker. Blir moro å se hvordan den bøyer seg. Nå skal jeg til med huljernet.

Det som gjorde at arbeidet ikke gled så godt som forventet, var altså at påvirkningen fra P3 var så sterk at jeg ikke klarte å åpne meg for det mye emnet med de mye mulighetene dette hadde. Jeg forsøkte å tvinge emnet inn i en form det ikke passet til, og dermed fikk jeg heller ingenting til. Vi kjenner igjen problemet fra P1, der jeg kalte prosessen "å bli kjent med materialet". Den beskrivelsen kan også være betegnende på denne situasjonen: Materialet styrer formen, formutviklingen i materialet styrer opplevelsen, og dette styrer formen og forståelsen av materialet.

Det var etter lang tids høvling og kløyvingen av materialet jeg forstod at det virkelig var et nytt materiale jeg arbeidet med. Emnet var ikke lenger bare en ny potensiell form, men det var et spesifikt materiale(stoff) med spesielle egenskaper som styrte selv hvilken form det ville innta. Jeg kunne dermed bruke resten av prosessen på å dyrke denne potensielle formen fram til et helhetlig uttrykk gjennom å bli kjent med materialets små former og elementer og den plass det har i helheten. Ved å betrakte materialet slik det bevegde seg, og slik det så ut i forskjellige vinkler og retninger skiftet jeg tone i notatene, og holdning til prosessen. Jeg var glad og ivrig, og lot meg overraske av de vakre partiene og det lange årringene. Oppdagelsen gav et utbrudd av glede, som førte med seg mange idéer, tanker og flere assosiasjoner til hvordan formen kunne utvikles, selv om bare få av dem ble fulgt opp. Formen var fortsatt uorganisert og tenderte mot det formløse. Jeg måtte forene de formene på en måte som passet dette materialet. Min interaksjon foregikk altså videre i P4 på materialets premisser, for å finne dets skjulte muligheter og hvordan jeg kunne utnytte det.

Forståelsen av hvordan jeg måtte åpne meg for det stofflige materialets mulighet for form, gav også en innsikt i hvordan jeg kunne studere min interaksjonen med materialet i disse prosessene: ved å utnytte manglende materialkunnskaper, kunne jeg stadig la meg overraske på nye måter av materialet og den formen den tegnet. Dermed ble jeg nødt til å lytte bedre til materialets insitament, altså hvordan stoffets egenskaper styrte formutviklingen. Dette gir meg en mulighet til å delta intuitivt med materialet uten å analytisk skulle styre retningen dit jeg vil³⁴. På denne måten blir interaksjonen i enda større grad tuftet på materialets premisser og ikke min formstyring, noe som i og for seg er en interessant måte å arbeide på. Allikevel bygger dette på en noe påtatt "naiv" holdning, som etter hvert i undersøkelsen viste seg ikke å være hensiktsmessig. Jeg fikk senere i denne og de senere prosjektene lære å styre graden og retningen på treets vridning og slåing ved å kløyve stammen på bestemte måter gjennom marginen. Dermed kunne jeg bevisst utnytte materialets tekniske egenskaper til å lage mer bestemte uttrykk. Dette var fristende å gjøre, men jeg valgte å forsøke å la være. Det er mulig at dette var et "falsk" valg av den grunn at jeg ikke *kan* la være å utnytte dette: I alle prosjektene forsøkte jeg å kløyve stammen så rett på midten som det var mulig, for å splitte marginen og dermed kontrollere deler av bøyinga. Men etter hvert ble jeg så dyktig til å finne

margen og til å sage rett, at de to siste produktene nesten ikke slo seg i det hele tatt. Den "naive" holdningen til å utnytte de manglende kunnskapene ville da ikke kunne utnyttes til å overraske meg når materialet oppførte seg på en bestemt måte, i og med at kunnskapene allerede var ervervet.

Videre i arbeidet var det den sanselige oppmerksomheten til stoffets partikularitet og dets mulighet for form som preget arbeidet.

Det gnisser etter oljen når jeg drar hendene over. Så rart og så godt. Under jernet har fibrene blitt glatte, jevne og harde. Hule rytmiske rasp under neglene når de fort blir sveipt nede, inni dørene. Under de bløte potene piper det av oljet motstand når trykket er hardt. I forhold til den første, er denne så stor i handa. Dørene må ikke bli for tynne og vage i forhold til dette. Inni dørene bøyer årringene seg etter formene. Herlige flammer i tråder etter fibrene. Understreker formen så vakkert, så vakkert, så vanvittig tydelige. De setter naturlige linjer, men bryter noen av formens retninger og lar meg ikke få fred. Grove kutt og stående form. Glatt, glatt utenpå, aldri likt fra gang til gang.

Med den lille slagghøvelen sitter jeg på en pute på gulvet og arbeider i den stille kvelden. Den ene døra er festet mellom bare tær. Små muskler krøller seg rundt halvsylinderen og styrer en jevn, vuggende rytme. Skarpe kanter i den andre enden av døra stikker opp i ribbeina. Svikten til den lange formen veies opp av kneet som med sin runde skål gir et stødig underlag. Full balanse og skarp høvel. Tynne, tynne høvelspon krøller seg ut under jernet. Sterke spiraler hopper når de treffer gulvet. Små og gyline. Som smykker. Sakte, sakte jevnes ujevnheter ut. Den tynneste innstillingen rir jernet selv i motveden etter kvistene. Underlig.

Som i P3 hentet jeg her materialet nærmere inn til kroppen og tok på det, kjente på det for å finne ut hvordan formene gikk og hvordan de kunne forenes. I den siste høvlingen av ytterformene ble dette spesielt viktig da jeg satt på den spesielle måten og høvlet de små spiralene. Det var denne siste utjevningen som viste seg å bli det viktigste for å samle formene til en helhet, på grunn av at de store linjene var så bøyde selv. Denne fasen av arbeidet tok lang tid, og jeg satt lenge med formene tett inntil meg og arbeidet på samme måten. Den spesielle høvelteknikken brakte materialet enda tettere inntil meg rent konkret enn slik jeg hulte ut i P3. Jeg registrerte smerte og passive taktile stimuli rundt ribbenene. Med tærne foregikk en aktiv taktil registrering, da tærne styrte emnet fram og tilbake under høvelen. Dessuten holdt jeg høvelen i hendene og kjente hvordan den gled fort eller trått over materialet. Den taktile stimuleringen av eksteroseptorene var derfor variabel både i form og intensitet, noe vihar sett virker stimulerende på graden av og retningen på min oppmerksomhet.

Det var allikevel ikke denne taktile kontakten som var det eneste spesielle med denne arbeidsmåten. I tillegg foregikk en sterk stimulering av proprioseptorene gjennom det kinestetiske sanseområdet ved at hendene gled opp og ned over emnet og kroppen vugget i takt med denne bevegelsen. Den kinestetiske sansningen her skilte seg fra den intense kroppsaktiviteten som ble beskrevet i P2 da jeg hugg treet og stod barfot mens jeg arbeidet, ved at emnet ble holdt enda nærmere. Med grepet om høvelen, er emnet lukket inne i en slags omfavelse. Det er inne i min favn og høvlingen foregår oppover i retning ansiktet mitt eller ned mot tærne. Som en slags omfavelse holder jeg rundt emnet på en måte beskyttende eller varlig, slik at jeg lukket emnet på en måte inn i min private sfære mens jeg bearbeidet det, og slik kom tettere inn på det. Dette er en arbeidsmåte jeg stadig kommer tilbake til i de senere prosjektene, noe som også er et tegn på at den hadde betydning for meg. Hvilken betydning dette har, og hva den innebærer vil bli forsøkt avklart i neste prosjekt(P5), fordi arbeidsmåten i

større grad ble problematisert under den prosessen.

5.6.4. Bevissthetsformen i interaksjonen -Om det som ikke noteres

Notatene viser etterhvert en begynnende samtale med meg selv om hva jeg ser, kjenner, hører og hvordan jeg kan utnytte dette videre i formutviklingen. Denne samtaleformen har en direkte eksplorerende karakter, der hendelsene noteres i det de er viktige eller som lengre assosiasjonsrekker i pauser og så videre. Under prosessen var jeg ikke spesielt bevisst hvordan jeg forholdt meg til materialet og til arbeidet på samme måte som P1. Allikevel ble jeg oppmerksom på et begynnende problem i forhold til hva og hvordan jeg noterte observasjonene: To ganger registrerer jeg at jeg ikke finner det nødvendig å notere det jeg opplever. Dette kan bety to ting. For det første kan det bety at jeg ikke opplever noe spesielt, men bare arbeider av gammel vane. Dette virker lite sannsynlig, siden jeg tross alt har notert svært mange sider kommentarer, hvorav mange av dem har vist seg viktige for å forklare interaksjonen i prosessen. For det andre kan det være tegn på at det jeg opplever, er blitt mindre viktig å skrive ned ordi jeg har registrert og notert det så mange ganger, at det har blitt en selvsagt del av opplevelsen av interaksjonen med materialet. Dette innebærer at de episodene som ikke noteres er *spesielt* viktige, fordi de har en konstant tilstedeværelse i interaksjonen.

Uansett hvilken årsak den manglende noteringen har, skaper det et metodeproblem i forhold til reliabiliteten til notatenes innhold. Det er derfor interessant å finne ut hvilken kontekst det er rundt disse utsagnene. Første gangen jeg oppdaget dette, var på formiddagen den andre arbeidsdagen. Jeg hadde høvlet litt på utkantene, og formet noe inni. I pausen hadde jeg fått fortalt hvordan materialet vrir seg forskjellig ettersom det er kuttet forskjellig i marginen. Dette hadde igjen ledet til en passasje i notatene omkring hvordan jeg brukte den manglende materialkunnskapen for å la materialets egenart komme sterkere fram. Etter dette arbeidet jeg litt før jeg tok meg selv i det å ikke notere: *Føler stadig mindre trang til å skrive ned noe. Har fått med "alt" later det som. Mye repetering. Må bare skrive det igjen og igjen. For at det skal bli rett beskrivelse av prosessen. Eller må jeg det?* (Sitat fra notatene) Det kommer ikke fram av den passasjen hva det var jeg ikke noterte, men den følgende passasjen omhandler slitne muskler etter hard høvling. Det kan se ut som at jeg kompenserte noe etterpå, fordi notatene der kom noe hyppigere. Andre gangen kom i oppstarten av dag tre: *Sitter her en årle morgen med verkende fingre og orker ikke helt komme igang med å skrive. Samme som i går. Vanlig.* (Sitat fra notatene) Rett etter følger igjen en inngående beskrivelse av hvordan treet kjennes, ser ut, og også her virker notatene som en slags kompensering, omtrent som om jeg hadde dårlig samvittighet fordi jeg ikke noterte, eller fordi jeg ikke opplevde noe annet enn det "vanlige".

Hvis det virkelig er tilfelle at det jeg noterte rett etterpå var kompenserende for manglende notering tidligere, er det et problem hvor mye vekt som kan legges på de opplevelsene som er notert der. Hadde de betydning for prosessen, eller var det noe jeg skrev av pliktfølelse? I de senere prosessene ble dette problemet forsøkt rettet på ved at jeg prøvde å "glemme" det jeg hadde notert tidligere, og forholde meg til den pågående opplevelsen som om jeg aldri hadde opplevd noe slikt før. Dette fungerte til en viss grad, og problemet med manglende notering tas ikke opp igjen. Dette behøver ikke bety at problemet er forsvunnet. Kanskje det heller ble

øket, hvis det som ble skrevet fikk enda større grad av kompenseringsskarakter. Jeg mener imidlertid at dette ikke er tilfelle. Det jeg noterte i denne prosessen var opplevelser som var viktige for meg, og som jeg fant hadde betydning for innholdet og framdriften i prosessen. Dessuten er det mulig at det er et marginalt problem, fordi det tross alt bare vises i 9 avomtrent 400 setninger spredt utover 5 dagers notater. Det er allikevel viktig å være klar over at problemet er tilstede, både med hensyn til det metodiske og det innholdsmessige i denne undersøkelsen.

5.6.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P4

Det sentrale i denne interaksjonen var forståelsen av det stoffet som bearbeides inn i en ny form og hvordan det utviklende forholdet mellom formen og stoffet styrer arbeidet. Produkt 4's form er som de andre skapene sterkt påvirket av formen til emnet. Årringene inne i døra, og den organiske ytterformen speiler reminisenser fra formen 'tre'. Det lille frøets indre, mørke årringer tar opp igjen mønsteret fra årringene til linjen, og spiller videre på samme poeng som P3: Margen på treet er tatt ut, skrappt bort. Materialet som produktet består av, er ikke lenger det samme materialet som stod i skogen. Det levende er hult vekk, og støpt inn i en ny form som står som et hult ekko av det tidligere livet. Ved at den andre døra er fjernet, og et annet element, frøet, står igjen, understrekes det bearbeidede og endrede i materialets form og stofflighet. Selve stoffet som utgjorde emnet er strammet inn i en ny form, det er ingen amorfe elementer som lar det slippe fram. Allikevel kommer treet stofflighet fram i denne, bearbeidede, representasjonen for tre. Dette sterke spillet mellom forskjellene i emnets og det estetiske produktets form og stoff, er sannsynligvis et resultat av den tilsvarende oppmerksomheten i prosessen.

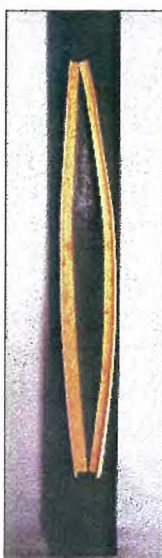
5.6.6. Hovedtrekk ved P4

Interaksjonen med materialet i denne prosessen var i hovedsak preget av en langsom forståelse av dette emnets stofflige egenskap gjennom sansning og opplevelse av dets egenskaper og muligheter. Det jeg interagerer med i den skapende prosessen og som holder seg konstant, ser ut til å være emnets stoff, mens den opprinnelige formen blir forandret i løpet av prosessen. Gjennom den fysiske sansningen i den mekaniske utførelsen av arbeidet, og den estetiske holdningen i utviklingen av form-idéen kom det etter hvert fram en forståelse av hva dette materialets egenart var. Gjennom denne deltakelsen, og innlemmingen av forståelsen i den haptiske persepsjonen, utviklet det seg en erfaring og en erkjennelse av det partikulære materialets konkrete betydning for formen og som stimulusobjekt.

Det er mulig å ane en ny mulighet for organisering av relasjonene mellom personen og materialet i det skapende møtet på grunnlag av dette forholdet. Den fysiske sansningen og det konkrete arbeidet oppretter en kontakt med materialets stoff og initierer en forståelse av dette. Gjennom denne kontakten og forståelsen utvikles så form-idéen, samtidig som det foregår en kognitiv erkjennelse både bevisst og ubevisst. På alle disse gruppene av elementer er det emosjonelle påvirkninger og opplevelse av det utviklende aspektet. Emosjonene trenger ikke å danne en egen gruppe av elementer i relasjonene. Kanskje en oppdeling på denne måten kan være lettere å forholde seg til i forståelsen av hva som skjer i det skapende møtet og hva det betyr for personen?

5.7. Prosjekt 5

Det tredje skapet
-eller element 3: *Lille Lett*



Dette femte prosjektet aktualiserer igjen personens ubevisste deltakende holdning i prosessen, og hvordan et er mulig å formulere dette.

Det understrekes den helhetlige opplevelsen der verken det fysiske arbeidet og sansningen (blant annet utredet i P2, P3) eller de kognitive og emosjonelle forholdene (blant annet utredet i P1, P4) alene kan forklare Intensiteten i Interaksjonen.

Figur 16 -P5

5.7.1. En formalestetisk beskrivelse

Produkt 5 består av en einersylinder 67 cm høy og 2,5-2,5 cm i diameter, svai til venstre sett forfra. Lukket igjen har skapet en konveks sprekk mellom dørene. Den tegner en svært tynn strek mot den svarte bakplata. Bakplaten har samme størrelse som de andre skapene I åpent tilstand skilles dørene langt fra hverandre, og danner et stort innvendig rom eller spenningsfelt mellom de gulmalte innerveggene. De to veggene tegner i åpen tilstand opp to tynne linjer som møtes såvidt oppe i toppen. Det er mange små kvister i dørene, men svært få fargeforandringer.

Skapet er enkelt, og klart i formen, og svært skiftende i uttrykk mellom åpent og lukket tilstand. Formen er også symmetrisk, og overflatene på skapet er jevnt buet.

5.7.2. Oversikt over framdrift og data fra Prosjekt 5

Prosjekt 5 var laget av den siste biten av einerbusken P3 og P4 var laget av og påbegynt dagen etter at P4 var ferdig. Arbeidet foregikk raskt og kontinuerlig i en ubrutt fase.

| | |
|--------------------|--|
| Hva skjer |  <ul style="list-style-type: none"> -det nye emnet -det rytmiske arbeidet |
| Notatenes karakter | <ul style="list-style-type: none"> -den fysiske deltakelsen -den musiske kontinuiteten |
| Notatenes bakgrunn | <ul style="list-style-type: none"> - direkte stikkord - samtale med meg selv - beskrivende, fortellende - rett på saken, verb - lengre forklaringer |
| | <ul style="list-style-type: none"> - underveis i arbeidet - i pauser underveis - sanselige opplevelser - det fysiske arbeidet - etter arbeidet |

Figur 17- Oversikt over prosjekt 5.

Prosjektet ble gjennomført mellom 14.02.97 og 20.02.97. Til sammen ble det arbeidet omtrent 3 hele dager. Parallelt med prosjektet analyserte jeg notatene fra P1, og det er mulig at fokuseringen i notatene ble styrt av dette. Notatene er skrevet kontinuerlig som direkte stikkord underveis i prosessen og i små pauser i arbeidet, dessuten er det skrevet noen lengre betraktninger/refleksjoner etter to av øktene. De direkte notatene er skildring av arbeidet som en samtale med meg selv om hva jeg gjør, ser, kjenner og så videre. De går rett på saken og preges av handling. Det er en overvekt av verb i presens, adverb og adjektiv. Det er lite bruk av metaforer eller assosiasjoner. Setningene er korte og språket er oppstykket med mye bruk av gjentakelser og rytmisk bokstavbruk. I de noe lengre passasjene i pauser og etter øktene er setningene lengre og mer utgreiende mot det fortellende. Også her er verbene i presens.

Det som er notert om *situasjonen, materialet og personen* kommer i all hovedsak av den kontinuerlige framdriften av arbeidet med vekt på det fysiske arbeidet, rytmen, kontinuiteten og gleden over dette. Det er få direkte kommentarer angående formutvikling.

Min opplevelse av møtet med materialet kan i denne prosessen i hovedsak forklares i forhold til følgende stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: Deltakelsen i kontinuiteten.
- Bevissthetsformen i interaksjonen: Notatene som mulighet for å formulere det uformulerte.

5.7.3. Innholdet i interaksjonen - *Deltakelsen i kontinuiteten*

Da jeg begynte med Prosjekt 5, hadde jeg ingen problemer med å oppdage og godta at det var et nytt emne jeg hadde i hendene. Stokken var lang og enda tynnere enn noen av de to foregående, og jeg var ikke en gang sikker på om det ville være mulig å gjennomføre planen. Det nye emnet var rått og ferskt, og dannet dermed en klar kontrast til materialet jeg hadde arbeidet i dagen før

Ferskt tre. Iskald mot føttene . Sjokk når den kommer nær. En kald stripe tegnes opp langs føttene til armene. Stokken er lubben etter underbarken. Grovt, grovt avskrelt. Det neste, tynne skapet er 'på gang'. Laget av et ensomt tynt tre som bare har vokst rett oppover så fort at det ikke har rukket å legge på seg i bredden. Under grovste innstilling på flaggermushøvelen. Skreller av. Det er snart ikke mer igjen av den tynne kvisten. Forsiktig, forsiktig. Emnet er lenger enn de andre skapene. Passer ikke inn på samme måte. Annerledes. Jeg kjenner det annerledes med en gang. Stokken er tynnere og rar. Det eneste jeg trenger å gjøre er å ta av barken, så er den klar. Glatt, rett og hvit. Frisk og ny. Så herlig skjæres smøret. Huljernene dunker, dunkedunk i rytmisk styrke. Jernet glir i lange spor. Og under jevnes en glatt overflate med svette. Ned ryggen renner svetten, armen rister. Stopper. Tar fram en brødklave og tenker over hva som er hendt. Puster. Det ferske, friske treet smører under jernet. Glatte skjær etter grovt arbeid. All tanke er nå det nye. Ingen uforenelige former i hver sin retning. Minimale forskjeller. En liten s-form øverst skaker litt i det jevne. Så vanvittig tynn. Tynn som tommelen øverst. Ikke plass til noe. Må ha noe tynt, tynt inni dette, her som fingrene klemmes mellom dørene.

Litt antydningssvis klam i handa. Som om jeg svetter eller er nervøs, men det er fra treet det kommer. De nye, friske trebiten som bare såvidt begynner å bli til noe. Mulighetene som såvidt har begynt å bli synlige. Spennende. Ny energi bobler, glitrer, og jeg glemmer hvor tung jeg var i kroppen etter en stille skrive-, lese- og tenkeformiddag, med bare små avbrudd ved det nye pianoet. Det brenner under fingrene, som har holdt lenge på samme sted. Så herlig materiale som blir varmere enn meg! Begynner igjen, og huljernet vrikker framover mens det knirker trått som en and i Nygårdsparken når noen mater en morgen i april. Knak-knak.

Det rå materialet har andre karaktertrekk, egenskaper og virkninger enn det tørre materialet, slik at jeg i oppstarten av den nye prosessen møter både en ny form og et nytt materiale. Min motpart i interaksjonen, stoffet, er dermed ikke en så konstant *verdi* som det ble beskrevet i P4. Stoffets viktigste karaktertrekk forblir konstante, men disse endrer karakter mens treet tørker. I P2 grep jeg inn i denne forandringen og forsøkte å holde fuktighetsgraden konstant ved å tilføre et ytre element (vann) for at egenskapene ved det rå materialet skulle bevares lengre. Materialet beholdt dermed fuktighetsgraden gjennom hele prosessen, men stoffet ble allikevel endret mens det ytre tilførte vannet tok over plassen til materialets egenfuktighet i porene. Stoffets endring av karakter er et ufravikelig element ved prosessens innhold, og det er dermed også med på å understreke utviklingen og det foranderlige i prosessen. I denne serien på fem skap er veggene tynnere, slik at de tørker fort og blir harde. De er også laget tett etter hverandre, slik at forandringene i den stofflige karakteren kan komme tydeligere fram. Dermed vil det også være lettere å oppdage og forstå dette i studien av interaksjonen i prosessen.

Det levende, foranderlige stoffet gjorde seg underveis i prosessen videre bemerket under mine hender. Det vekslet mellom å være klamt, varmt og kjølig om hverandre og foranderlig, noe som gjorde meg stadig oppmerksom på dets tilstedeværelse. Arbeidet var intenst både fysisk og psykisk, og hele grovformingen, inni og utenpå, var over i løpet av den første dagen. Jeg noterte mye, og var svært engasjert. Engasjementet skrev seg blant annet fra gleden av å være i fysisk aktivitet, det å arbeide med hele kroppen og se at arbeidet går framover. Det intensive arbeidet er en aktivitetskontrast fra de siste dagenes arbeid. Denne forskjellen i aktivitet var vi i P2 inne på at førte med seg en forskjellig mengde og styrke av stimuli fra sanseorganene til hjernen. Dette førte til at bevisstheten økte. Allikevel kan ikke dette forholdet forklare det spesielle ved den fysiske aktiviteten i dette prosjektet: Det er et annet fenomen som tegnes opp i notatene enn akkurat det intense kontra det rolige arbeidet. Dette fenomenet kan heller ikke forklares gjennom nærheten til materialet som kom gjennom å arbeide med emnet i handa (se P3), eller ved å holde det tett inntil kroppen mens det høvles (se P4). Engasjementet og

intensiteten i interaksjonen er noe *mer* enn dette. Først beskrives fenomenet i forbindelse med grovuthulingen slik det kom fram i skildringen over. Senere kommer det igjen i flere beskrivelser av arbeidet med høvelen og i finuthulingen.

I begynnelsen sitter emnet fast i benken. Arbeidet er grovt, røft, med mer kraft. Hele kroppen tar sats og vugger framover, fra ytterst i tærne, der balansen ligger, til skulderbladene som sirkler armene ned til jernet. Etterpå kommer jeg såpass godt ned i buen at jernets stot går over til gliing. Glatte kutt . Smyger seg langs kanten. Er redd for å ta for mye.

Intensitet og glede over å arbeide, over å komme i gang. Og glede over at dette ene skapet var så enkelt å finne formen på. Hele bearbeidingen kan skje mens treet er rykende ferskt. Boblende og levende. Fullt av olje. Spesielt er dette lett å merke etter å ha jobbet i så mange dager med det etter hvert tørre skap 2. Ferske, våte trebiter, fliser og spon over alt, og drivende våt av svette. Arbeidet er godt og hardt. Krevende. Altoppslukende. Noe av det samme når jeg sitter og høvler med kvisten mellom bena. Hele kroppen er med i arbeidet. Føttene holder kvisten fast og styrer retning og bevegelse, slik at høvelen kan lage rette krumninger på dørene. Knærne og lårene er vekselvis støtter og fastholder av kvisten, slik at høvelen har noe å trykke ned mot. Brystikassa holder igjen andre siden av kvisten, eller så ligger den opp mot skuldrene og vugger og holder igjen. Armene glir rytmisk opp og ned opp og ned over stammen. Jevner ut fine hakk, glatter ut skjærene i en stadig finere innstilling. Øynene passer på g ser om alt går som det skal. Hele kroppen er min bevissthet, og inne i denne er høvelen som et sammenbindende ledd mellom de to hendene mine, med glatt kniv som gjør det jeg ønsker at den skal. Jeg vugger over rytmen på samme måte som jeg gjorde for lenge siden over celloen. I den jevne krummingen sender små, presise strøk krøllete høvelspon fram som tonene vibrerer ut av strengen.

Det som blir beskrevet her, er arbeidet slik det beveges framover. Kroppens bevegelser er rytmiske, gjentatte, der hele kroppen er med i samme rytmen. Bevisstheten er ikke fokusert mot et bestemt element: en del av formen, vekstretningen i fibre, tekniske problemer eller formal-estetiske overveielser. Verken de sanselige opplevelsene eller de kognitive hendelsene, er fokusert, men den totale *sammenslutningen* av alt dette. Interaksjonen med materialet og arbeidet foregår her som en dypere bevissthetsform manet fram av rytmen og bevegelsen framover. Framdriften og den mediterende gjentakelsen skaper en holistisk deltakelse, eller en holdning som ikke er bundet av en kognitiv forståelse som er mulig å forklare i forhold til rom eller tid. I P1 var vi innom noe av det samme som en type bevissthetsform forklart i forhold til psykologen Merleau-Pontys begrep om kroppens før-objektive forhold til verden og konkretisert med hjelp av Aksnes' beskrivelse av et dynamisk bevissthetsløst samspill. I P2 kom vi igjen inn på noe av det samme fra en filosofisk vinkel med Kjerschows forklaringer av Bergsons begrep 'varigheten'. Hjerneforskeren Bergström forklarer med utgangspunkt i hjernens empiriske basis den rene bevisstheten som en makrotilstand i vår psykologiske funksjon³⁵. Den skapes av helheten av alle sanseinntrykk, kunnskaper og genetiske kilder, og oppstår i den kontinuerlige vekslingen mellom orden og uorden i inntrykkene. Denne helhetsopplevelsen er utgangspunktet for all videre forståelse, på samme måte som Merleau-Ponty beskriver det før-objektive modusets primat.

Helheten i denne opplevelsen kan aldri bygges fullstendig av deler: Den kan ikke forklares av den fysiske aktiviteten alene, selv om det er den som setter igang situasjonen og initierer hendelsene. Den kan heller ikke forklare de sanselige opplevelsene verken alene eller sammen. Den kinestetiske sansen er viktig fordi den hjelper oss til å forstå oss selv i forhold til stoffet, og den taktile sansen gir oss førstehånds kontakt med stoffet og mulighet til å virkeliggjøre hensikten med aktiviteten, å forstå og manipulere et stoff i verden. Den visuelle sansen formidler oversiktsbilder, plasserer gjenstandene i forhold til hverandre og kontrollerer og

hjelper bevegelsene. Hørselen, lukten og smaken av støvet er alle med på å skape den totale forståelsen av og nærheten til stoffet, og mulighet for å gripe fatt i insitamentene fra det og bearbeide det videre.

På den annen side er de kognitive kreftene essensielle for å forstå, styre arbeidet, lage en helhet og å oppfatte. Kunnskap og ferdigheter virker inn, og de emosjonelle tilstandene er nødvendige for å reagere affektivt og oppleve stemningene. På samme måte aktiviseres erindringen og den totale estetiske erfaringen i prosessen til den kunstneriske skapelsen. Allikevel kan ingen av disse elementene av opplevelsen forklare den helhetlige opplevelsen, fordi de ikke selv kan *danne* denne. Helheten er noe mer enn summen av elementene, og det er alltid den som er tilstede først. I presiseringen av dette, går det an å ane noe av hva som skjer i interaksjonen med materialet i den skapende prosessen. Allikevel er det ikke fullstendig forstått ennå, og den vil kanskje heller ikke bli fullstendig forstått. Ved å stadig studere min egen interaksjon, og ved stadig å veksle mellom elementene og helheten, er det mulig at flere sider kan bli belyst slik at fenomenet kommer klarere fram.

Problemet med å studere denne tilstanden i en vitenskapelig avhandling, er at den helheten som studeres er den totale deltakelsen i en *framdrift*, samtidig som den ikke kan forklares i tid eller rom. En oppdeling i tid eller rom, vil på samme måte som en oppdeling etter det fysiske og det psykiske, gjøre at saken forsvinner. Det er dette som er tilfelle når vi forsøker å forklare interaksjonen i begreper. Begreper er elementer av en helhet og de er avhengige av tid og rom for overhodet å ha en betydning. For å forstå noe av interaksjonen kreves empati, deltakelse og å selv kunne oppfatte helheten av den bevissthetsløse oppmerksomhetens deltakelse i kontinuiteten. I denne prosessen var interaksjonen med materialet i så sterk grad preget av dette, samtidig som jeg var i stand til å feste noe av det i notatene. Dermed var det her mulig å få en forståelse av hva den innebar her. Allikevel er interaksjonen også i dette prosjektet forklart i begreper som fanget tankene og begrenset forståelsen. Fordi ordene bare kan beskrive en side ad gangen, og fordi vi oppfatter dem i tid og rom og graderer dem etter viktighet i hierarkier, vil de for hver presisering og hvert sammendrag bli mindre sanne i forhold til det holistiske fenomenet. Den eneste muligheten for eventuell forståelse skjer gjennom igjen og igjen beskrive det samme fenomenet, slik at helheten får mulighet til å komme fram. Dette er, som vi var inne på i kapittel 2.2.2. og 4, grunnen til at alle prosjektene presenteres så grundig hver for seg og fra hver sin vinkel i en stadig veksling mellom delene og helhetene, mens forståelsen får mulighet til å bevege seg oppover i en hermeneutisk spiral.

5.7.4. Bevissthetsformen i interaksjonen

- Notatene som mulighet for å formulere det uformulerbare

Opplevelsene og interaksjonen kommer klarere fram i dette prosjektet enn i de foregående gjennom notatenes innhold, form og karakter. Gjennom noteringen ble jeg i dette prosjektet også mer bevisst mitt eget arbeid og måten jeg forholdt meg til interaksjonen. Et av premissene for dette var grunnlagt i erfaringen av den manglende noteringen fra P4, noe som hadde fått meg til å bli klar over viktigheten av å notere så mye som mulig, uten å redigere ordene og tankene underveis fra hodet til papiret. En kritisk holdning til det jeg noterte ville fort få meg til å stoppe opp. I stedet for å være kritisk skulle jeg, hvis jeg opplevde at jeg repeterte meg selv i notatene, forsøke å bruke andre ord, andre metaforer, nye ordstillinger og setnings- oppbygginger for å beskrive hva som var spesielt med denne spesifikke opplevelsen der og da.

Dette hadde til følge at notatene i P5 er mange og forskjellige og dermed også svært interessante. Et sted noterte jeg også at jeg kjente meg direkte snakkesalig i forhold til notatene. Arkene lå klare og jeg noterte og skrev så ofte jeg kunne. Det lå ikke noe dempende ledd mellom meg og de formulerte ordene, og jeg opplevde at det var blitt mer naturlig å holde tanken fast med ord. Gjennom å skrive ned elementene i opplevelsen slik de kom etter hvert, kunne jeg avklare opplevelsene for meg selv og siden se dem i en større sammenheng. Dette er en ferdighet jeg utviklet gradvis gjennom alle de foregående prosjektene, og som nå begynte å gi gode resultater. I begynnelsen av denne undersøkelsen var jeg ganske bundet i forhold til det jeg noterte. Jeg brukte færre ord i den direkte noteringen, og skrev heller mer i etterkant som skildringer av det jeg hadde opplevd. I disse retrospektive skildringene og i de prosessorienterte skrivesituasjonene (P2) brukte jeg ordene for å formulere og *gjenskape* forskjellige opplevelser. I notatene i dette og de følgende prosjektene og til en viss grad også det foregående, bruker jeg ordene for å formidle en opplevelse der og da, samtidig som jeg også bruker språkets oppbygging, rytmikk og setningsbygging for å presisere dette. Forskjellen er at mens jeg i de første brukte tid på å komme fram til gode og betegnende formuleringer, bruker jeg nå i P5 språket mer intuitivt og direkte uten å spissformulere, redigere eller holde noe tilbake. Jeg har altså utviklet notatene i retning av det jeg i drøftingen av P2 beskrev som en mulighet til å uttrykke de "tause" opplevelsene. Dessverre har denne utviklingen vært vanskelig å få fram i de skildringene som er presentert i avhandlingen, fordi de der alle sammen står fram som reminisenser av det som er forbi, og det er vanskelig for en utenforstående å se hvordan de er skrevet. At dette elementet allerede er forsvunnet, har gjort det akseptabelt å bearbeide alle skildringene i etterkant for å skape en helhet i presentasjonen uten at reliabiliteten nødvendigvis svekkes.

Men hva var det så jeg kom fram til i denne bevisste utnyttingen av ordene? I de "snakkesalige" kommentarene kom jeg stadig tilbake til rytmen, drivkraften framover og intensiteten i deltakelsen.

Jeg hadde en liten pause nå mens jeg ventet på at beisen skulle tørke. Alle pianonotene mine er hjemme sammen med det nye pianoet, og jeg måtte prøve å huske noe å spille. To timer spill hver dag setter sine spor og fingrene glir kjent på pianoet, selv om de ikke husker noen melodier. Å lære stykker utenat har jeg aldri vært god til. Men plutselig, ut fra tåken, triller kjente bevegelser ned av fingrene og plasserer seg på tangentene. Langsamt stiger Solfeggietto fram fra erindringen. Stille og forsiktig, kommer triller og lop fram i frase etter frase, før jeg igjen er ti år, sitter på pianokrakken ved siden av den ene av den lange rekken lærerinner, kjenner nervositeten stige, vet det er oppvisning i morgen, og kommer ut av det igjen.

Jeg ser det nå: Tenker jeg bevisst på hver hand, ser på begge samtidig og styrer dem dit jeg vet de skal, så har jeg ikke mulighet til å spille. Øynene sjeler og rytmen forsvinner og plutselig aner ingen av hendene hva de skulle gjøre. Men om jeg tenker på melodien, flyten, beveger kroppen i retning dit hendene går, svaier opp og ned og lar den viktigste tonen synge mens de andre akkompagnerer, da svinger det. Det vrir seg i underlivet av presise toner, distinkte anslag og glød. Musikken kommer når jeg lar bevisstheten forbli i fingrene. La dem gjøre den jobben de kan, mens den stakkars hjernen kan konsentrere seg om melodiføringen, styrken, pedalbruken og tempo. Klarer jeg det, blir det bra. Veldig bra.

Det kan først realiseres når hendene og fingrene er trygge på jobben sin. De må vite hva de skal og hvor de går. Det er det samme fenomenet når jeg spiller etter noter. Da blir øynene - som hos meg har sterk makt over hjernens psykiske fokusering - opptatt av notebildet og kan konsentrere seg om melodiene, styrken og alt det tilhørende. Uforstyrret går fingrene som de skal, lett rettleidet av notebildet. Problemet oppstår når jeg skal spille utenat, for det er jeg ikke trent i. Problemet er ikke å huske notene eller melodiene eller rytmen, men å fortsette å la hendene gjøre jobben og selv tenke på musikken, kontinuiteten. Bevisstheten må ligge i helheten i musikken. Akkurat som når jeg skaper i treet fokuseres

ikke huggjernet, hendene, formen, materialet. Totaliteten får musikken til å trille fram av skapelsesprosessen. Selve arbeidet er en musikalsk opplevelse når jeg deltar og skaper den estetiske erfaringen.

Gjennom å skrive om hvordan jeg erindret et glemt pianostykke, kom jeg fram til en forståelse av den måten jeg forholdt meg til arbeidet på. Vi kan kjenne igjen tankene her fra det som ble beskrevet ovenfor om Bergson og Merleau-Ponty. Det var ved hjelp av musikken jeg klarte å formulere dette, på samme måte som Kjerschow også beskrev Bergson i lys av musikken³⁰. Bevisstheten, deltakelsen i interaksjonen er spesielt synlig i musikken, fordi den bare eksisterer i den tiden den skapes. Musikken skapes der og da og eksisterer bare der og da, i en kontinuitet uten analytisk bevissthet på delene eller fragmentet, men på totaliteten.

Andre kunstverk står igjen etter prosessen som materialiserte spor. De eksisterer for seg selv, og er sluttresultatet fra helheten av prosessen. Prosessen forsvinner i det den er over. Det ferdige produktet plasseres til skue og tiden, framdriften, opplevelsene i prosessen kan ikke lenger sees, bare anes i konturene av verket. Dermed blir prosessen fort glemt og heller ikke så lett kalt for viktig. Interaksjonen med materialet i den skapende prosessen, det være seg einerstokker, maling, eller tekstil, er over, passè, glemt. Men musikken eksisterer ikke uten instrumentet, og heller ikke uten møtet mellom musiker, verk og instrument. På CD platene er det den samme prosessen som er bevart i sin helhet. Den stadig strømmende utviklingen av den musiske kunsten. Dermed er prosessen så mye viktigere i musikken, og derfor også så mye lettere å studere, slik at jeg i en musikkpause i arbeidet kunne forstå like så mye av min bevissthetsform og arbeidsmåte som om jeg skulle skåret meg på nytt i fingeren.

5.7.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P5

Det er vanskelig å skulle uttale seg om forholdet mellom prosessen og produktet i dette prosjektet. Produkt 3 er enkelt i form og uttrykk, med to lange dører som kan lukkes helt sammen. Med den svake svikten til siden og buen utover fra bakplaten, står de lange linjene heltrukne og enkle. Lite, eller ingenting som ser ut til å mangle, ingen elementer er ført inn som tillegg, men den ene, delte kvisten står alene på bakplaten. Dette burde tyde på at det er noe som har stemt i frambringelsesprosessen, siden alle elementene er ført sammen på denne måten. Allikevel er det vanskelig å skulle presisere hva dette eventuelt skulle være.

5.7.6. Hovedtrekk ved P5

Interaksjonen med materialet i Prosjekt 5 var preget av intensitet og en helhetlig deltakelse i framdriften. Den fysiske arbeidet, den kinestetiske sansningen, den taktile kontakten, eller nærheten i forhold til kroppen kunne ikke alene forklare innholdet i interaksjonen. Heller ikke kunne verken bevissthetsformen eller kognitive, psykiske eller emosjonelle forhold forklare dette alene. Personens interaksjon med materialet kan heller beskrives som helheten av den bevissthetsløse oppmerksomhetens deltakelse i kontinuiteten. På samme måte som Dewey beskrev det i kapittel 3.5.1., foregår den komplekse utviklingen både av formen, fra emne til produkt; av stoffet, fra rått til tørt; og av personen og hennes sansning, mulighet til å persipere og utnytte denne sansningen, hennes estetiske idé og erkjennelsen. Dette viste seg i P5 gjennom den totale opplevelsen av det foranderlige materialet, den direkte bearbeidingen, den samtalende formen og innholdet i notatene, og den hermeneutiske forståelsspiralen som i dette prosjektet var fokusert på helheten.

5.8. Prosjekt 6

Det fjerde skapet

- Eller element 4: *Det tomme skallet.*



Dette sjette prosjektet aktualiserer forholdet mellom den fysiske gjennomføringen, det kroppslige arbeidet, og nærheten til materialet.

Dessuten problematiseres skillet mellom opplevelsene under arbeidet og i pausene i arbeidet.

Figur 18 - P6

5.8.1. En formal-estetisk beskrivelse

Produkt 6 består av en einersylinder: 68 cm høy og 3,5 - 4 cm i diameter, som svaier til høyre sett forfra. Skapet er det største av serien på fem, og linjene er grovere og mer markerte som buede former. Lukket igjen har det en konveks sprekk mellom dørene, og den venstre døra står litt lenger ut enn den høyre. Bakplata er lik de andre skapene, og i åpen tilstand går høyre dør utenfor kanten. Skapet har mange kvister, noen partier med innvokst bark og flere fargesjatteringer i rosa, grønt og brunt.

Dørene er ikke jevnt buet, men har noen flate partier og uregelmessigheter i formen som gjør at formene virker slunkne, som om det var noe innvendig som hadde blitt tømt ut og skapt et vakuum. De to dørene er ikke symmetriske, og hele formen er mer uorganisert organisk enn de andre elementene i serien. Dette blir svært tydelig når alle står samlet alle sammen.

5.8.2. Oversikt over framdrift og data fra Prosjekt 6

Emnet Prosjekt 6 var laget av, kom fra en einerbusk jeg felte selv. Arbeidet med prosjektet begynte rett etter at P5 var ferdig, og det kan deles opp i to faser. Den første fasen rommer fellingen av treet og arbeidet ved høvelbenken, mens den andre rommer finutformingene.

| | Fase 1 | Fase 2 |
|--------------------|--|--|
| Hva skjer |  -felle tre -arbeid ved høvelbenken | -finforme utsidene -jevne kantene |
| Notatenes karakter | felle: -lange setninger -reflekterende beskrivelse v/høvelbenken: -korte setninger -til saken, hva skjer? -springende -konstaterende | -korte stikkord til saken -en lengre beskrivelse/refleksjon -assosierende -konstaterende -skildrende sanselige opplevelser |
| Notatenes bakgrunn | felle: i etterkant v/høvelbenken: -i pauser/avbrekk, mange og korte | -sanselige opplevelser i i pauser/avbrekk, færre og lengre -før og etter arbeidet |

Figur 19 - oversikt over Prosjekt 6.

Prosjektet ble gjennomført mellom 21.02.97 og 26.02.97. Til sammen ble det arbeidet omtrent i 3 hele dager. Parallelt med dette prosjektet ble presentasjonen og drøftingen av P1 skrevet, og P3 analysert. Etter fellingen av eineren er det skrevet en lengre beskrivelse. Denne har lange setninger skrevet vekselvis i preteritum fra selve turen, og i presens reflekterende i skrivesituasjonen. Fra arbeidet ved høvelbenken er notatene skrevet under pauser og avbrekk i arbeidet satt i scene for å notere og å ta bilder av emnet under bearbeiding. Notatene er korte og skrevet hyppig, slik at de til sammen formidler et hendelsesforløp. De har karakter av stikkord og direkte kommentarer til de ulike sanselige opplevelsene av materialet og formutviklingen, og de er skrevet i presens og hypotetisk konjunktiv om hvordan formen skal utvikles videre. Fra andre fase er notatene færre og er i større grad skrevet før, i pauser underveis, og etter arbeidet. De inneholder rene beskrivelser av hvordan materialet og formen ser ut, jennes ut, lukter osv utenfor arbeidssituasjonen. Dessuten er det innslag av assosiasjoner til, refleksjoner over og vurderinger av hva som skal gjøres framover. Notatene fra denne fasen er i presens, og har en overvekt av adjektiv.

Det som er notert om situasjonen *situasjonen* har bakgrunn i måten jeg arbeider på og hvilke opplevelser jeg får av det, mens det er lite kommentarer omkring selve formutviklingen. Bakgrunnene til notatene om *materialet* og *personen* ligger i hovedsak i de sanselige opplevelsene i pauser og gjennom arbeidet.

Min opplevelse av møtet med materialet i denne prosessen kan i hovedsak forklares i forhold til følgende stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: Den effektive arbeidsmåten og nærheten til materialet
- Bevissthetsformen i interaksjonen: Opplevelsene i pausene

5.8.3. Innholdet i interaksjonen

-den effektive arbeidsmåten og nærheten til materialet

Emnet til P6 hentet jeg i skumringen en søndagskveld i skogen. Innvendig var treet rosa og grønt i sterke farger, noe som ble gjenstand for undring før jeg la det vekk i kjelleren mens jeg fullførte forrige prosjekt, P5. Etter det intensive arbeidet med P5 som hadde løpt parallelt med forskjellig skriving og analyse av andre prosjekter, merket jeg at jeg var trøtt da jeg en ettermiddag begynte med denne nye stokken.

Tung og sliten i kroppen står jeg i den tomme sløydsalen. Astmaen piper etter turen hit i nysnø, og bak meg ligger en uke som var lang og krevende på alle måter. Foran meg ligger et av emnene fra treet jeg felte selv. Ikke den tykkeste biten, men en skikkelig bestefarstokk allikevel. De rosa skyggene som var inni stammen da jeg felte det, er forsvunnet, men de grønne flekkene er der fortsatt. Lurer på om det kan være råteskader. Heldigvis har jeg mange jeg kan spørre.

Barken er lodden, mosekledd og tykkere enn de andre stokkene. På alle kanter er det rester av store kvister. Noen av dem skal få sitte igjen en stund, for å se hvordan det blir, for kanskje kunne dette skapet ha mer enn bare stammen stående igjen? Overfalt av lukter når barken skrelles av. Påtrengende. Hele stammen er krøllete vokst, slik at det sitter igjen barkebiter nedi små sprekker. Lange, grove remser av bark, som ikke vil vekk. Høvler flatt og dypt, men de sitter fortsatt fast. Det er tydelig at emnet kommer fra et annet tre enn de forrige. Der var barken festet rett på og gikk greit å høvle av. Raske skyv med høvelen i lange sveiper langs treet

Så friskt tre! Saften pipler under høvelen. Fuktig under fingeren. Rykende, dampende. Tette fiber henger sammen under trådet rød bark. Varme, våte spon i handa gjør fingrene våte og kalde når vannet fordamper. Frisk som nyplukket kål. Bløtt og sprøtt på samme tida. Svarte årringer, svarte kvister. Slettes ikke så pen i treet denne som de andre. Blir et rått skap. Ild. Vann. Grunnelementer. Styrke. Ser litt for grov ut, allikevel. Må se hvordan den blir åpen, og skynder meg å sage. Tungt! Sager skrått etter veksten på treet, og må innimellom bruke annen sag enn den vanlige. Sløv sag kutter ikke fibre men tværer dem av. Grovere sagstøv enn etter de forrige. Triller det mellom hendene og masserer de omme håndflatene. Brennende varme håndflater etter grepet rundt saga.

Alle kvistene er nå vekk. Massiv stokk. Som en kløyvd kubbe stående stødig på høvelbenken, mens en uendelig mengde farger skimtes inne i det ru sagkuttet. På de andre spilte bare bruntonene mot det smørhvite. Forskjellene mellom emnene blir så tydelige når jeg lager alle sammen så tett i sammenheng.

Fordi jeg var begynt å bli klar over det minimalistiske uttrykket i helhetseffekten av skapserien, ville jeg også ha P6 glatt i kantene og med like hele og gjennomførte linjer som de andre skapene. Materialet skilte seg fra de andre, både fordi det var grovere i form og i fibre, hadde flere farger og var påtrengende ferskt og fullt av olje. Dette hadde vokst krokete og hadde felt av innvokst bark som gjorde overflaten ruglete, slik at det ikke var lett å finne disse lange linjene. Innvendig var problemet det samme med fibre vokst i alle retninger, slik at det falt av store kvister og dannet seg hakk mens jeg hulte ut. I P4 hadde jeg møtt noen av de samme problemene med å lete etter lange linjer i et knudrete emne, selv om årsaken til problemene der lå i en forandring jeg hadde tilført treet (kuttet av en grein), mens de her lå i materialets egenart. Det grove materialet med sine tykke fibre, runde masse og store fliser la opp til et røffere arbeid, og jeg hadde tydeligvis lært av erfaring fra P4. Med innsikten i dette emnets egenart og linjer fra den begynnende utforskningen i muligheten av å ha med kvister, la jeg emnet flatt og høvlet det raskt glatt. Dermed ble emnets linjer og former trukket helhetlig opp, uten at jeg møtte de samme problemene som i P4. I pausene og underveis i arbeidet beskriver jeg i notatene hvordan materialet kjennes ut, ser ut og lukter, men jeg noterer ingen problemer med hvordan formen blir funnet. Det samme er tilfelle i hele resten av prosjektet.

Dette er et interessant poeng, fordi formutviklingen og det å bli kjent med det spesielle emnets mulighet for form, har vært så sentralt i mange av de andre prosjektene.

Den innvendige uthulingen ble også underlagt en slik røff bearbeiding. I notatene har jeg skrevet *OK, så er det mer effektivt med klubbe*, og det var nettopp en effektiv arbeidsmåte jeg søkte. Emnet ble holdt fast i høvelbenken, mens jeg bearbeidet det med presisjon og makt. Gjennom arbeidet med de tre andre skapene hadde jeg lært hvordan dette kunne gjøres, og visste omtrent hvor mye som kunne bli skåret vekk fra hver dør. Arbeidet med P6 ble gjennomført fra den grove høvlingen til og med den helt fine uthulingen med emnet sittende fast i høvelbenken. Jeg utførte et arbeid jeg kunne, og som jeg kom meg gjennom på en effektiv måte. Senere i prosessen er det det motsatte som er tilfelle.

Jeg begynte dagen med å pusse på skåla fra P1, for å prøve å stramme opp noen linjer og former. Den tørre, flisete bjørka var hul og hard under fingrene. Støv som fint mel la seg i lag over hele stua og hele meg. Så går jeg over til å høvle P6. Så sterk lukt. Og slikt spill i treet. Fibrene flammer oppover inne i døra med grønne renner av råte. Tykk i veggene og røff i form og tekstur. Utallige svarte greiner styrer veden i de underligste retninger. Umulig å høvle, selv på fineste innstilling, så det blir sandpapir nr 60 og tålmodighet.

Denne eieren er helt annerledes å pusse enn bjørka. Fibrene er fylt med olje. Det surkler, svetter, i trå ved. Seigt støv faller tyngre nedover og klistrer seg til leggene. Den brede og tykke stokken ligger større mot kroppen. Anstrengte tær sliter for å holde den fast, og jeg måtte se på dem for å plassere dem riktig. Tung og bestefaraktig, kvistet og vokst i kronglete retninger. Rytmask, mediterende. Utålmodig?

I de forrige prosjektene hadde jeg formet hele utsiden fin og glatt med høvelen slik at det bare stod litt pussing igjen, mens innsiden hadde tatt lenger tid i finutforming. I P6, derimot, ble innsiden fullført med en gang i høvelbenken, mens utsiden ikke lot seg gjøre å høvle glatt. Jeg måtte tidligere inn med huljern, sandpapir og tålmodighet for å få vekk noe av de inngrodde barkpartiene. Dermed ble pusse- og finskjæreplassen i P6 lang mens jeg holdt emnet fast med hender og føtter som jeg tidligere har gjort under høvlingen. I denne pussefasen oppdaget jeg etter hvert at dette grove og uregjerlige "ur-materialet" også var grovt og stort i formen. Føttene mine hadde større problemer med å holde det fast, og jeg måtte improvisere nye holdemetoder. Tross vanskene festet jeg ikke emnet til høvelbenken, men beholdt det inntil meg for å få finpussingen så jevn som mulig. Valget av denne arbeidsmåten kan ha samme årsak som i P3, der jeg brukte den taktile sansen for å avsløre og skape helhet i formene mens eg hulte ut innvendig. Det det i allefall betyr, er at dette spesielle materialet styrte arbeidsmåten jeg valgte i de ulike prosjektene, og at i alle fall ytterformen ble påvirket av dette.

Interaksjonen med materialet ble i begynnelsen av P6 bokstavelig talt holdt mer på avstand enn i de forrige prosjektene. Jeg hadde ikke den samme taktile/kinestetiske nærheten til stoffet, men mer en indirekte kontakt på avstand gjennom redskapene. Den haptiske persepsjonen av materialet ble lagt til pauser i arbeidet for å kjenne etter tykkelse, ujevnheter og så videre. På den annen side arbeidet jeg stående og la hele kroppen bak hvert kutt med huljernet, slik at bevegelsene ble større og engasjerte flere muskler. Mens jeg stod og arbeidet vugget jeg fram og tilbake. Hele kroppen deltok i samme rytmen, og bevegelsen kom nedenfra føttene og oppover. Min fysiske opplevelse av interaksjonen ble dermed preget av en dynamisk muskelaktivitet med tilhørende større registrering av sanseimpulser gjennom hele kroppen slik vi var inne på i P2, kapittel 5.3.4. Der ble det beskrevet hvordan den økende mengden impulser virker utløsende for signalstrømmen og bevisstheten i hjernestammen, og hvordan det er mulig å delta i en interaksjon uten så stor grad av kontroll og logisk analyse,

basert på Bergströms forklaringer.

Bevegelsene var rytmiske og gjentakende, noe vi så i P5 også hadde betydning for bevissthetens intensitet og fokusering. Repeteringen av bevegelsene virker også automatiserende. Det vil si at det blir opprettet kontakter (synapser) mellom cellene i hjernestammebarken som danner et slags "minnespor" som gjør at vi kan huske og gjenta bevegelsen³⁷. Når en bevegelse er innlært har det foregått en *baning*, slik at muskelaktiviteten styres direkte av hjernebarken uten at bevisstheten i hjernestammen blir engasjert. Den direkte sensomotoriske kontakten med hjernestammebarken frigjør dermed energi i hjernestammen til annen tankeaktivitet. Dermed får vi tid og mulighet til å tenke på andre ting, samtidig som aktivitetsnivået og bevisstheten holdes like intens. Det er i hovedsak de rene refleksbevegelsene som blir automatisert på denne måten (gåing, sykling, svømming), men ved den stadige gjentakelsen oppstår noe av det samme fenomenet så lenge vi er i aktivitet. De oppnådde ferdighetene i bruk av redskap og teknikker er resultater av tilsvarende innlæringsprosesser. De er delvis automatiserte, og utføres uten bevisst tanke. Det er derfor jeg kan arbeide med hulgjernet uten å være bevisst de enkelte bevegelsene, slik det ble beskrevet i P1.

Denne bestemte måten å forholde seg på ble i P1 forklart med utgangspunkt av Merleau-Ponty som den ubevisste kroppens egen bevissthet, slik den deltar med omgivelsene. Utgangspunktet for all vår bevissthet og mulighet for bevegelse, er kroppens tilstedeværelse med et egenaktivt forhold *til* rommet. Det er dette som er det før-objektive forholdet til omgivelsene. Har vi ingen hensikt med en bevegelse, utfører vi den heller ikke. Hensikten med all bevegelse er at den er rettet til eller mot noe, og dette noe er ikke det vi rasjonelt kan oppfatte eller persipere som representasjoner, men noe kroppen selv deltar med i verden. I motorikken og bevegelsen skapes så alle betydningenes mening i et representerende rom som vi siden kan persipere. Etter at motorikken selv i denne primære sfære initierer bevegelsen, kan vi bevisst forstå den, reflektere over den og automatisere den. Kroppens før-objektive forhold foregår altså i følge Merleau-Ponty, tidligere enn den prosessen som er beskrevet fysiologisk ovenfor³⁸. Tilegnelsen av bevegelsesvaner følger etter dette som *en motorisk griben av en motorisk betydning* skriver Merleau-Ponty³⁹. Det er ikke den intellektuelle analysen av bevegelsens elementer som til slutt kommer tilbake til oss som en motorisk vane, men det er gjennom den gjentatte utførelsen av bevegelsen at kroppen selv forstår bevegelsen. I denne forståelsen innbefattes det bevegelsen er rettet mot, og det blir opptatt som en del av kroppens eget handlingsrom. Den blindes stakk, organistens orgel og mine skjæreredskaper blir en del av den stadig foranderlige konstituerende kropp. I det organisten berører tangentene og jeg skyver hulgjernet framover, virkeliggjøres en intensjon som ikke plasserer tangentene eller jernet som objektive steder, men som integrerer dem i det personlige kroppsrommet like tett knyttet sammen som armen og kneet⁴⁰. Den innøvde vanebevegelsen er altså et modus ved kroppens eksistensielle forhold til omgivelsene, og berører derfor ikke den rasjonelle tanke.

Det er det samme fenomenet Merleau-Ponty beskriver, som det som over ble forklart fysiologisk, men han forklarer det psykologisk-filosofisk i forhold til et eksistensialistisk kroppsperspektiv. Dermed tilfører han tolkinger av handlingens *betydning* for hele den menneskelige eksistens, noe som ikke hører hjemme i en nevrofysiologisk forklaring. Nettopp derfor er det interessant å se på disse to i sammenheng, for å belyse hva arbeidsformen betydde for min interaksjon med materialet. Jeg hadde altså satt fast materialet for å arbeide effektivt, og mistet derfor noe av nærheten til materialet gjennom den direkte sanselige

persepsjonen og inkorporeringen av dette i det haptiske systemet. Allikevel kjente jeg intensitet og deltakelse i situasjonen gjennom det rytmiske arbeidet med hele kroppen. I beskrivelsen av de nevrofysiologiske prosessene som var aktive i denne handlingen, kunne det som skjedde beskrives som en innlæring og utnyttelse av vanestyrte bevegelser direkte fra hjernestammebarken til musklene, noe som frigjorde energi og intellektuell kapasitet til å tenke på andre ting med eller uten relevans for situasjonen. I Merleau-Pontys forklaring ble dette fortolket som en inkorporering av redskapen og det redskapet møtte - stoffet, inn i min kropps get rom som en eksistensiell sammenknytting mellom meg og omverdenen. Dermed gir Merleau-Pontys forklaring meg en mulighet for å få kontakt med materialet i interaksjonen, selv om det fysiologisk ikke er gunstige forhold for det.

Det samme problemet kan betraktes fra en annen vinkel, ved å se mer direkte på hvordan jeg opplever kontakten med det aktuelle stoffets tekniske egenskaper. Når jeg holder emnet med hendene blir materialets fysiske motstand et element mellom mine to hender: Den ene handa presser jernet fram, mens den andre presser emnet mot jernet. Slik blir jeg som manipulerende subjekt knyttet nærmere objektets egenart, ved at jeg med vekslende muskelaktivitet kan variere den motstanden jernet møter i arbeidet. I møtepunktet mellom stoffet og redskapen er det koordinasjonen mellom musklene i høyre og venstre side av kroppen som styrer retning og grad av opplevd motstand i materialet. Når emnet holdes fast i benken, derimot, blir materialets motstand også tydeligere som en kraft utenfor kroppen. Det fastholdte ytre objektet møter jernet med en statisk motstand som jeg ikke kan manipulere. I det jeg skjærer et kutt i treet er det den kraften jeg tilfører redskapen som styrer hurtighet og retning på kuttet. Den motstanden redskapen skal overvinne er alltid konstant og den befinner seg alltid på samme sted. Dermed vil jeg også sterkere oppleve emnet som et element utenfor min kontroll, plassert som objekt for min ytre manipulering, og dermed også lettere forstå det utenfra som et objekt på linje med andre objekter i verden. Forskjellen i arbeidsmåten kan med grunnlag i Merleau-Pontys beskrivelser forklares som at mens jeg i det siste tilfellet møter materialets motstand gjennom redskapen med en ytre kraft i en ensidig påvirkning, er det i det første tilfellet mulig å si at materialet, slik det blir lokalisert og manipulert av meg fra begge kanter i større grad møter meg med sin motstand. Her er altså selve materialet også blitt inkorporert i mitt kroppsrom, slik at mitt forhold til det er direkte og før-objektivt. Materialet blir dermed aktivisert og får en annen rolle som meddeltaker i interaksjonen. Denne filosofiske betraktningen kan ha betydning for hvordan vi forstår personens interaksjon med materialet og hva den betyr, samtdig som den er vanskelig (eller umulig eller uinteressant) å begrunne empirisk, fordi den omfatter tolkning av betydning for personen, noe nevrofysiologien ikke befatter seg med.

I dette prosjektet valgte jeg altså i begynnelsen en arbeidsmåte som i mindre grad gav meg nærhet til materialets partikularitet, både i følge den nevrofysiologiske forklaringen, og Merleau-Pontys psykologiske fortolkning: Min opplevelse av situasjonen vil dermed være preget av at nærreseptorene sender taktile og kinestetiske sanseimpulser fra kroppens arbeid, mens fjernreseptorene, her: synet og luktesansen, registrerer materialet. Nærkontakten med materialet ble derfor begrenset, og det er i større grad det fysiske arbeidet som preger min opplevelse av situasjonen. Kroppens deltakelse og det dynamiske muskelarbeidet blir dermed viktigere enn den sanselige kontakten med materialet, siden det er de rytmiske bevegelsene og det kontinuerlige arbeidet gjør arbeidet intensivt deltakende. Over så vi allikevel at dette ikke nødvendigvis gjorde kontakten med selve materialet mer intens fysiologisk sett. Også i Merleau-Pontys forklaring var det i hovedsak redskapen og den motstanden det møtte vi hadde kontakt med. Iser det seg altså nå at den fysiske sanselige kontakten med det partikulære

stoffet ikke er så viktig som tidligere forklart, eller er det en annen holdning, eller et annet fenomen som er aktivt her? Dette er et problem som kan tenkes å rokke ved hele fundamentet til den opprinnelige problemstillingen, og det krever en større referanseramme enn dette prosjektet. Problemet vil derfor bli tatt opp igjen i sluttdrøftingen av hele prosjektet, kapittel 6. I denne sammenhengen kan det presiseres at problemet kom opp og ble aktuelt på grunn av den valgte måten å arbeide på i begynnelsen av dette prosjektet. Senere i prosessen hadde det partikulære materialet andre konsekvenser for arbeidet, slik at jeg igjen holdt det nærmere meg under bearbeidelsen.

5.8.4. Bevissthetsformen i interaksjonen - *Opplevelsene i pausene*

Hovedtendensen i notatene er at de er skrevet inn i forkant, i etterkant eller i pauser i arbeidet. Jeg stopper opp i arbeidet for å beskrive hvordan materialet ser ut, hvordan formen utvikler seg, og hvordan jeg arbeider med kroppen. I den første fasen av arbeidet mens emnet ble holdt fast i høvelbenken, er den levende eineren påtrengende med sin lukt og oljete konsistens. Jeg stopper ofte opp og noterer nye ting, samtidig som jeg også fotograferer de ulike stadiene i arbeidet. I forrige prosjekt beskrev jeg hvordan notatene fikk karakter av en samtale med meg selv, med stadige og levende kommentarer som skildret og beskrev hvert lille element. I dette prosjektet, er ikke noteringen så aktiv. Jeg skriver kortere stikkord, mer i form av refererende kommentarer til små elementer. Pausene de er skrevet i, er også korte og kommer med hyppige mellomrom, slik at notatene til sammen tegner opp en helhetlig prosess. Allikevel virket noteringen under arbeidet noe mer *utenfor* selve situasjonen, enn det det var i P5.

Senere i prosjektet kommer det færre og heller lengre notater i hovedsak før og etter arbeidet. Finpussingen er generelt lite dokumentert. I disse notatene er jeg opptatt av hvordan materialet kjennes, ser ut, lukter osv mens jeg står og tar på det i pausene. Disse opplevelsene er sterke, og de har betydning for hvordan jeg styrer prosessen videre, allikevel er de opplevelser som kommer separert fra selve den fysiske bearbeidningen av materialet. Jeg stopper hele prosessen for å kjenne og så notere det jeg kjenner da, i stedet for å notere stikkord og opplevelser som kommer under selve arbeidet, slik jeg gjorde i P5. Dette kan gi inntrykk av at notatene er litt konstruerte, på den måten at de ser ut som de er notert i etterkant, hentet fram og omhyggelig beskrevet før og etter selve arbeidet. Spesielt er dette synlig i en lang passasje skrevet før jeg begynte å arbeide siste dagen.

Sitter her på kjøkkenet og ser på klumpen P6. Så rart. Mens de andre er elegante og med rette kanter og linjer er denne klumpete. Lurer på om jeg burde jevne ut kantene noe, for å la dem bli litt med like. Men jeg har litt lyst til å sprengte formatet litt og åpne det strenge mønsteret jeg har laget med de andre. Nederst har det slengbukser, og ene beinet går litt inn bak. Fargeforskjellene har jevnet seg ut noe nå. Bare små nyanser med brunt, hvitt, rosa og grønt mellom de svarte kvistene som faller av. Denne blir litt mer mollspist. Rått og vilt. En egenrådig liten sak bare opptatt av sin egen vei. Hentet fra skogene innenfor i skumringa.

Formene speiles når dørene åpnes opp og igjen. Så rar inne i handa. Ujevn overflate, ingen full bue, men allikevel pusset silkeglatt. Smyger seg under huden på innsiden av fingrene og innerst i håndflata. Når handa glir opp og ned, treffer den på forskjellige steder hver gang. Stadig nytt. Ikke ensidig. Til og med bredden er forskjellig, så den svake buen i den halvveis lukkede handa åpnes og lukkes når jeg styrer den opp og ned. Samtidig spiller tommelen innover. Faller inn i hulrommet inni. Bred. God plass. Ytterst på tuppen av tommelen kjennes de glatte skjærene etter huljernet i går. God plass inni. Dorene kroller

seg og lukkes igjen som skjøre, for tynne eggesskall lukkes over en angrende kylling i en tidlig februar morgen.

Det beskrevne er ikke refleksjoner over hva jeg opplevde i situasjonen, men direkte beskrivelser av det jeg opplever i etterkant. Dette leder også til at det ser ut som at min bevissthet stod litt på avstand til det som virkelig foregikk under selve arbeidet. Dette er i såfall et metodisk problem i forhold til reliabiliteten til notatene som dokumentasjon på innholdet i interaksjonen. Det er imidlertid ikke sikkert at det faktisk er tilfelle at de er konstruert. Det er få steder det er så tydelig som i det nevnte tilfellet, og det kan ha vært helt andre årsaker til at notatene fikk denne formen. Fordi det er vanskelig å skulle avsløre noe eventuelt konstruert ved notatene i noen retning, åpnes derfor bare mulighetene, med grunnlag i den karakteren notatene har.

Det er flere mulige årsaker til at noteringen i hovedsak ble foretatt i pauser og i etterkant, og at de fikk den karakteren de fikk. Her skisserer jeg bare noen få, som også kan sees i sammenheng med innholdet i interaksjonen. I begynnelsen av arbeidet var jeg trøtt, og jeg valgte en effektiv måte å bearbeide materialet på. Det kan tyde på at jeg var litt utålmodig og rastløs, noe som ikke virker stimulerende på den deltakende bevisstheten til prosessen og materialet. Dermed forholdt jeg meg ikke så lyttende til materialet som det jeg kunne ha gjort i andre situasjoner, noe som igjen førte med seg at jeg ble bevisst færre opplevelser og følgelig hadde mindre å notere. Over så vi at denne arbeidsmåten førte med seg en mindre grad av nærhet til materialet, noe som også kan virke inn på hva som blir notert og når det ble notert. Det er altså en tosidig påvirkning her.

En annen årsak kommer av konteksten til hele dette prosjektet. Det var nummer 6 av 7, og jeg hadde begynt å øyne slutten (derav også utålmodigheten). Dessuten hadde jeg gjennom de foregående prosjektene og den delvise analysen av dem gjort, lært og skrevet mye, men ikke organisert alle tankene og satt dem inn i en helhetsforståelse. Dermed hadde jeg mye stoff inne, og så hovedtendenser og ante visse retninger, men jeg hadde ikke oversikt god nok til å forstå konsekvensene av dette. Samtidig som jeg førte inn den lange passasjen fra nest siste dagen, reflekterte jeg over dette, og kom der delvis til en innsikt som handlet om noe av det samme problemet, men fra en annen vinkel. Min måte å betrakte den sanselige opplevelsen i situasjonen kan best forklares i forhold til Kants beskrivelser av opplevelsen uten eietrang. Det er ikke den sanselige, barnlige opplevelsen som ureflektert gir en egoistisk trang til å ta på tingene, eller en romantisk holdning til at alt stoffet, all naturen er så vakker. Det er ikke dene innstillingen jeg omtaler når jeg beskriver den sanselige opplevelsen. Det jeg er ute etter å beskrive, er den oppmerksomme holdningen, den bevisste, sanselige deltakelsen til selve stoffets egenart, som kommer gjennom den ureflekterte, urasjonelle deltakelsen. Den ekte, sanselige opplevelsen av materialet, uten falskheter og forstillelse. På samme måte som barnets deltakelse i omgivelsene, men ikke med barnets egoistiske ståsted. Jeg blir klar over denne forskjellen i egne opplevelser av materialet i løpet av dette prosjektet, og skriver om det på slutten. Dermed er det enda mer interessant at jeg i ettertid finner at notatene kanskje mangler noe av denne ektheten.

5.8.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P6

Emnet var stort, rått og grovt, noe som vises tydelig igjen i produktets form. Spesielt når det sees sammen med de andre skapene, er produktet grovt, stort og nesten klumpete. Stående alene kommer ikke dette så tydelig fram, og formen virker mer enhetlig og ren. Det går an å se at bearbeidingen utenpå er gjort på en annen måte enn de andre skapene, fordi den ikke er så jevn som dem. Det er spor etter huljern på utsiden, formen er heller ikke så jevnt buet som de andre. Det som var det sentrale ankepunktet i prosessen, den eventuelle avstanden til den estetiske idéen eller til fordel for det kroppslige arbeidet, er allikevel ikke mulig å sette fingeren på i produktet. Både alene og som element i helheten av serien, oppfatter jeg produktet som helhetlig, om enn ikke så enkelt som P5. Dermed er det vanskelig å skulle uttrykke noe mer om forholdet mellom prosessen og produktet i prosjekt 6.

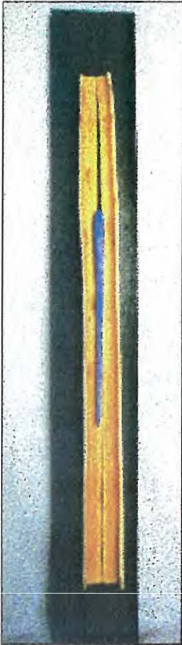
5.8.6. Hovedtrekk ved P6

Det som skjer i personens møte med materialet i dette prosjektet, er i hovedsak knyttet til den fysiske gjennomføringen, det kroppslige arbeidet. Det harde strevet og de rytmiske bevegelsene virker inn på intensiteten i arbeidet og graden og formen for personens bevissthet. Dette leder igjen til en opplevelse av nærhet til materialet. Personens førobjective forhold til redskapen og til materialet, forsterker dette ytterligere ved at selve materialet blir inkorporert i personens kroppslig rom. På denne måten blir materialet aktivisert i sterkere grad som en meddeltaker i interaksjonen. Det er altså i det fysiske arbeidet at relasjonene mellom personen og materialet virker sterkest i interaksjonen. Utviklingen av den estetiske idéen er i mindre grad fokusert. Hovedvekten i interaksjonen ligger dermed på personens opplevelse, som en kognitiv forståelse av den sanselige deltakelsen. Dette leder til et problem om hvorvidt selve det partikulære stoffet er viktig i seg selv, eller om det er personens arbeid og bruk av roppen *med* materialet som er hovedpoenget. Dette er et problem som i hovedsak knyttes til form-idé utviklingen, og dette var som nevnt ikke et så aktivt element i denne prosessen. Det samme fenomenet oppdages i hvordan bevissthetsformen i interaksjonen i hovedsak er knyttet til opplevelsen av arbeidet mens prosessen foregikk, mens opplevelsen av materialet i større grad ble lagt i pausene. Dette er et interessant poeng som stilte flere spørsmål til hele den estetiske holdningen i prosjektet.

5.9. Prosjekt 7

Det femte skapet

-Eller element 5: *Solnedgangen.*



Dette sjuende og siste prosjektet aktualiserer hvor viktig en viss grad av motstand (fysisk, estetisk, eller erkjennelsesmessig) er for det skapende møtet med materialet.

Dette kommer fram gjennom en drøfting av den ensidige, sanselige opplevelsen av materialet, og den beroligede, sanselige stemningen som preget arbeidsprosessen.

Figur 20 - P 7

5.9.1. En formal-estetisk beskrivelse

Produkt 7 består av en einersylinder, 67 cm høy og 2,5-3,5 cm i diameter. Det er helt rett opp og ned, og svaier hverken til sidene eller utover. Lukket igjen har skapet en noe ujevn sprekk langs hele dørenes lengde. Når skapet er åpnet overlapper dørene hverandre noe på nederste halvdel, mens en konveks sprekk avtegnes i øvre halvdel. Dørene på skapet er kvistet, og har noen partier med innvokst bark, men ytterformen er allikevel jevnt buet.

Inni skapet er det en lang og utstrukket dråpeform. Denne er beiset blå og, som frøet i P4, laget i en rundkvist. Det er et stramt og solid innvendig rom som dannes inni de jevne dørene, og dette beholder funksjon som innvendig helt til dørene er åpnet i mer enn 90 grader. Etter dette opprettes et annet rom mellom utsidene på skapet og bakplaten som det er mulig å oppfatte gjennom sprekken mellom dørene. I denne posisjonen virker det som om den blå formen presses framover og ut av skapet.

5.9.2. Oversikt over framdrift og data fra Prosjekt 7

Emnet til P7 var en annen bit av samme tre som P6. Arbeidet begynte dagen etter at P6 var ferdig, og det foregår i en sammenhengende fase.

| | |
|--------------------|---|
| Hva skjer |  <ul style="list-style-type: none">-den nye kvisten-det rå materialet-den stille stemningen |
| Notatenes karakter | <ul style="list-style-type: none">-hele/nesten hele setninger-stikkord, assosiasjoner-skildrende-beskrivelse i etterkant-presens og preteritum-"positive" adjektiv |
| Notatenes bakgrunn | <ul style="list-style-type: none">-materialegenskaper-arbeidsmåter-arbeidsforhold-sinnsstemninger |

Figur 21 - Oversikt over Prosjekt 7

Prosjektet ble gjennomført mellom 27.02.97 og 04.03.97. Til sammen ble det arbeidet i omtrent 3 hele dager. Parallelt med dette prosjektet ble presentasjonen og drøftingen av P2 skrevet. Det er bare notater fra første dagens arbeid. Disse er fordelt mellom notering i pauser og avbrekk i arbeidet, og en lengre reflekterende beskrivelse av en lang arbeidsøkt uten notering. Den første delen av notatene har hele eller noe ufullstendige setninger som sporadiske kommentarer og beskrivelser av materialet, materialeegenskapene, arbeidsmåtene, arbeidsformen og sinnsstemningen under arbeidet. Det forekommer også stikkord og assosiasjoner, og notatene her er skrevet i presens. Den andre delen av notatene er en lengre beskrivelse av hvordan jeg arbeidet uten å notere i lengre tid. Formen veksler her mellom presens og preteritum når jeg vekselvis beskriver hvordan arbeidet og hvordan stemningen eller situasjonen er i det jeg skriver. Gjennom alle notatene er det overvekt av positivt ladete adjektiv.

Det som er notert om *situasjonen* har bakgrunn i selve arbeidssituasjonen, og en bevissthet om at materialet her ikke gir sterke insitamenter til formen. Bakgrunnen til notatene om *materialet* og *personen* ligger hovedsak i de sanselige opplevelsene og sinnsstemningene i arbeidet.

Min opplevelse av møtet med materialet i denne prosessen kan i hovedsak forklares i forhold til følgende stikkord:

- Innholdet i interaksjonen: Den ensidige sanselige opplevelsen av materialet uten motstand i forhold til forutviklingen
- Bevissthetsformen i interaksjonen: Den beroligede, sanselige stemningen.

5.9.3. Innholdet i interaksjonen

- den ensidige sanselige opplevelsen av materialet

Arbeidet i dette prosjektet er preget av at formen jeg skal lage er kjent, at jeg behersker teknikken, og at jeg vet hvordan framdriften kommer til å bli. Det eneste springende punktet blir hvordan dette spesielle materialet reagerer på den samme behandlingen. Dermed er situasjonen lagt til rette for at en ren interaksjon med det partikulære stoffet blir sentralt i prosessen. Det er de sanselige opplevelsene av materialet og arbeidet som noteres under prosessen; Hvordan dette materialet er spesielt, hvordan det ser ut, kjennes, lukter osv, og hvordan jeg er litt sliten og tar en del pauser. Arbeidet foregår uten den samme trangten til effektivitet og ønske om å bli ferdig som i forrige prosjekt. Dette siste prosjektet preges av en sakte gjennomføring, der det rolig og uten hastverk inntas en lyttende holdning til det spesielle ved materialet. Dette kommer fram i notatene. De har ingen stikkord notert i en fart der jeg hev fra meg redskapene og *måtte* skrive, slik det er eksempler på i de fleste foregående prosjektene. Tilnærmingen til materialet skjer langsomt mens jeg arbeider og kjenner etter, ser og opplever hvordan materialet er og forandrer seg. Innimellom tar jeg pauser for å skrive ned det jeg er kommet fram til.

Hele treet er brunt. Med en gang saftig, glinsende i sporet etter høvelen. Surklende i kalkunbrunt og hvitt tre. Etterpå når det blir tørrere, hvitner det utenpå. Gråner. Gammelt. Foran øynene mine fordamper sevje, vann, liv. Rette skjær på rett stakk.

Forventning før sagingen om hvordan det deler seg, hvordan dette kan bli annerledes. Sliten og tar ofte pauser. Altfor lite utholdende. Der! Gjennom! Hei fadderuttan, har han allerede begynt å slå seg? Delene ligger ikke sammen på toppen, men inni kan jeg følge en mørkere stripe etter marginen. Trening har gjort meg flink til å sikte. Friske kutt med huljernet fra den ru sagflata. Glatt glir årringer utover. Viskes ut nedover av klare tunger av ild fra kvistene. Glitrer. Glinser. De ulike overflatene reiser seg opp mot fingrene, Masserer fingrene på den ru sagflata. Kjøler ned i den glatte skåla etter jernet. Plass til en rod, varm finger ned. Glidende lett oppover. Treet er glatt og rått. Jeg lager nydelige, tynne fliser som er så føyelige og myke at de krøller seg i kantene. Som hudflak flasser de av. Små striper av rosa ved inni, og en grønn årring skjærer seg opp gjennom hele emnet. Det er så vakkert. Og så er det siste biten. Så rart.

Det er den sanselige kontakten med materialet som blir det viktige i denne prosessen, fordi det ikke er nødvendig å fundere på de tekniske løsningene. Heller ikke er det nødvendig å problematisere formen, fordi den blir som materialet vil at den blir. Det rolige arbeidet stresses heller ikke fram av tidspress. Jeg tar hele dagen til å bearbeide grovformene. Allikevel er iveren tilstede, intensiteten og deltakelsen, men den styres av noe annet enn et ønske om å uttrykke en estetisk idé. Den estetiske idéen er allerede ferdig formulert i de andre prosjektene, og dette fullfører bare en syklus og vil gå inn som element i helheten. Jeg forventer altså på en måte ikke å komme til ny estetisk innsikt i dette prosjektet. Derfor kan jeg også konsentrere meg om den rene, sanselige nytelsen av materialet.

Denne konteksten gir både fordeler og ulemper til min interaksjon med materialet og innholdet og utviklingen av denne skapende prosessen. Arbeidet har en slik framdrift og intensitet som er beskrevet i de tidligere prosjektene, men hensikten, intensjonen, med å gå inn i situasjonen er annerledes enn i disse. Den estetiske idéen er ikke lenger under bearbeiding, ergo er kravet til å uttrykke et spesielt aspekt ved denne gjennom dette materialet blitt mindre. Det partikulære stoffet slik jeg griper det gjennom sansene har færre form- og uttrykkskrav det skal oppfylle, fordi det er materialet selv som bestemmer de fleste av disse. Dermed er behovet for å bearbeide dets formmessige motstand mindre, og arbeidet

med bearbejdingen av det kan heller følge etter materialet åpent observerende. Dette burde tilsi at det som i denne avhandlingen kalles det skapende møtet med materialet foregår med overvekt på materialets premisser, og at det derfor burde føre til en sterk interaksjon med materialet. Allikevel er ikke dette tilfelle. Den åpne deltakende utviklingen av materialet preges i for liten grad av krav til formen, uttrykket og utviklingen. Oppmerksomheten til materialet blir for stor og for ensidig preget av selve materialets muligheter, uten at denne oppmerksomheten og disse mulighetene møter noen motstand eller krav til utviklingen av formen. Det er kun etter kløyvingen at materialet markerer sin egenart i forhold til formen. Ved å la være å slå seg når de andre skapene gjorde det, gjør det seg bemerket og markerer slik en motstand.

I P6 så vi hvordan materiales fysiske motstand hadde betydning for hvordan jeg opplevde det i bearbejdingen og hvilken grad av nærhet jeg fikk til det. Stoffets motstand ble der en påminnelse om dets egenskaper og muligheter, og det gav insitamenter til utviklingen av form-idéen. Her i P7 er det motsatte tilfelle. Materialet møter her bare en svært liten formmessig motstand, det er det selv som styrer hele formutviklingen. Dermed får det få krav det skal fylle, og lite motstand å arbeide mot. Det er først når det er en viss differens mellom det opprinnelige stoffet og den ønskede formen vil materialet kunne komme med egne, sterke insitamenter til utviklingen av det ferdige uttrykket. I det skapende møtet presiseres nå altså utviklingen av mine egne hensikter i det partikulære materialet. Denne tanken har gjennom hele prosjektet ligget som premiss for hva en kunstneriske skapende prosess er, men presiseres her i det siste prosjektet, fordi det så tydelig er tilstede.

I mine skapende prosesser foregår altså møtet med materialet i spenningsforholdet mellom materialets motstand og min motstand til materialets form. Den sanselige interaksjonen med materialet gjør meg i stand til å oppleve dette og utnytte dets muligheter, og gjennom den fysiske bearbejdingen blir dette enda mer tydelig når formen materialiseres i det konkrete representasjonen. Samtidig forandres og bearbejdes idéen og uttrykket gjennom formen slik den forandres i møtet med materialet. Det oppstår et unikt uttrykk gjennom denne som er mer enn materialets likegyldig styring av det endelige produktet og min sanselige opplevelse av dets stoff, samtidig som det også er mer enn en materialisering av en ferdig idé uten påvirkning fra materialet. Spenningsforholdet kommer til syne for meg i den fysiske bearbejdingen i den kunstneriske skapelsesprosessen der motstanden mellom formen og stoffet skaper den intensiteten som gjør at situasjonen blir en estetisk prosess. Dette motstands-aspektet er et viktig element i alle prosessene, og vil derfor bli sentral i drøftingen av den teoretiske og den praktisk-estetiske studien i kapittel 6.

5.9.4. Bevissthetsformen i interaksjonen **- Den beroligede, sanselige stemningen**

I dette prosjektet er bevisstheten fokusert rundt de sanselige opplevelsene av materialet, og den stemningen jeg befinner meg i mens jeg arbeider. Stoffets plass i min bevissthet er, som vi så over, i hovedsak som ren mulighet for de sanselige opplevelsene og ikke som representanter for seg selv som vordende estetiske produkter. Dermed blir også hele arbeidssituasjonen preget av et avslappet forhold til arbeidet, bearbejdingen og også selve noteringsprosessen. Dette førte også til at det er svært få notater fra denne prosessen. I begynnelsen av arbeidet noterte jeg i pauser slik det ble beskrevet over, men i slutten av arbeidet stoppet jeg å notere en lang stund, og beskrev heller i etterkant hva det var jeg hadde gjort.

Solnedgang. Hele innsiden er hult ut fin og glatt. Snart siste stadium i prosessen. Klamt ekko i henda nå når jeg skriver. Kvistene er fortsatt våte. Veldig rå. Men de har ikke slått seg i det hele tatt ennå! Så rart. Det er helt rett. Helt glatt. Jeg satt og jobba. Vekslende holdt jeg emnet med tørne, hendene, eller lente det mot benken. Kjente kroppen var med. Satt og sang i dag til den lille, hvite stokken. En musikkstokk, er det nok. Rolige sanger gjenglemt fra da jeg øvde. Händels Rinaldo og Dido & Aeneas, Brahms' Ernstelieder, Mozarts "Ach ich fühle" og Bach Geistliche lied. Sakte, rolig. Hodeklang og støtte. Avslappet, deilig.

Her er det så stille. Vinterferie og alle er vekkt. Noen barn utenfor spiller ball. Kjenner meg helt avslappet og rolig. Hendene er ømme, så jeg veit jeg har jobba, men ingen vannblemmes. Det er godt. Langsomt begynner det også å tegne seg et kart oppi hodet til hele undersøkelsen, mens jeg fantaserer samtaler med andre der jeg forklarer de fem skaptrærne mine. Spennende! Masse. Masse. Godt å jobbe så lenge uten å skrive noe ned.

Denne måten å notere på gjorde at jeg kunne arbeide lenge og uforstyrret, slik at den beroligende stemningen kunne være uforstyrret. Samtidig mistet jeg de direkte kommentarene og levende opplevelsene i det de utspilte seg, slik det spesielt var vellykket i P5. Allikevel viser notatene at jeg under arbeidet var bevisst på helheten i situasjonen og stemningen og opplevelsen av det. Det er ikke tegn til tilsvarende isolerte beskrivelser av sanselige opplevelser i etterkant eller forkant, slik det var i P6. Slik har disse notatene på tross av at de er skrevet i etterkant heller ikke P6s problemer i forholdt til det ekte eller det konstruerte. Min bevissthet i interaksjonen er på grunn av dette å betegne som forholdsvis liten. Det er en form for ubevisst deltakelse i kontinuiteten på samme måte som er beskrevet før, men på grunn av at det ikke er notert fra den, er det vanskelig å komme til innsikt i hva denne bestod av her. Den manglende noteringen kan imidlertid også understreke det faktum at materialet ikke møtte noe motstand i formutviklingen. Det var en gjennomføring av en idé der materialet fikk styre det meste, men det var ingen "kamp" mellom formen og stoffet. Dermed var det også mulig for meg å være mindre bevisst engasjert i formutviklingen og arbeidet, men heller la meg gli med i den sanselige deltakelsen og den beroligede stemningen.

Dette framhever bevissthetsformens dobbelte tosidighet i interaksjonen mellom personen og materialet. For det første er det tosidigheten mellom det bevisste og det ubevisste, der den intense, deltakende ubevisstheten i arbeidet skaper en deltakende interaksjon mellom personen og materialet (P1 og P5), mens den intense bevisstheten om det samme forhindrer noe av denne interaksjonen (P2 og P6). For det andre er det tosidigheten mellom det intense og det mindre intense i bevisstheten som initieres av konsentrasjonen og ønsket om kommunikasjon og som blir styrt av graden av motstand mellom form og stoff. Motstanden mellom formen og stoffet varieres blant annet av personens ferdigheter og kunnskaper til å overtale et materiale til å innta en ny form, materialets evne til å yte motstand mot denne formen, den opprinnelige form-ideens nyhet og personens trygghet på denne ideens kvaliteter. Denne varierende graden av motstand og hva som styrer den, kommer til syne gjennom makrostrukturen til alle sju prosjektene i den praktisk-estetiske undersøkelsen, noe som blir nærmere presentert senere.

5.9.5. Forholdet mellom prosessen og produktet, P7

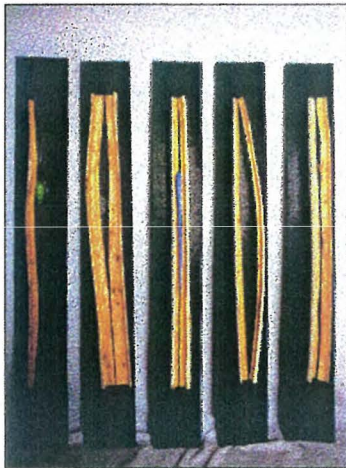
Prosjektet ble gjennomført som en rolig avslutning på den totale prosessen av de fem elementene. Det var bare en liten grad av motstand for materialet til formen, og dette gjorde at interaksjonen ikke ble så intens. Det rette materialet gjorde også at jeg klarte å kløyve det rett, slik at det ikke slo seg. Dette vises tydelig i Produkt 7 sin form; rett, men ikke jevnt i kantene, enkelt, men ikke elegant som P5, og forandrer bare i liten grad formkarakter i åpent og lukket tilstand, fordi det har slått seg så rett. Det som skiller seg ut her, er den store, blå formen som er inne i skapet. Den er litt skeiv, men mest massiv og stor, og stjeler på den måten en del oppmerksomhet. Dette gjør formen og uttrykket mer intessant, og det skiller det også ut fra de andre skapene, der det ellers ville tendensere til å være litt anonym.

5.9.7. Hovedtrekk ved P7

I dette siste prosjektet skilte det seg ut en ensidig sanselig opplevelsen av materialet, der selve formutviklingen ikke utgjorde noen stor motstand for prosessens framdrift. I drøftingen ble dette utgangspunkt for en presisering av dialektikken mellom formutviklingen og stoffets påvirkning i gjennomføringen av den estetisk skapende prosessen. Det fysiske arbeidet, og de sanselige opplevelsene var viktige, men ikke sentrale for hvordan prosessen utviklet seg. På samme måte var den utviklende forståelsen og erkjennelsen av prosessen viktig, spesielt i forhold til fullføringen av serien på fem skap. Men heller ikke dette var så sentralt. Disse to trekkene kjenner vi igjen fra P6. Men der hvor P6 hadde vært intens og pådrivende, var dette prosjektet preget av ro og en langsom bearbeiding. Det var i prosjektet ingen "kamp" mellom personen og materialet for å utvikle en ny form-idé. Formideen var tilpasset materialets muligheter, og materialet var blitt kjent. Dermed ble det ingen motstand personen måtte møte for å få fram den estetiske idéen, og prosessen kunne bli mer avslappet. Det var en viss fysisk motstand i dette emnet som i de andre emnene, men siden personen nå var vant til å bearbeide slike emner, kunne arbeidet gjennomføres mer ubevisst, som en vane (se P5, kapittel 5.7.3 og 5.7.5.). Når det også er mindre motstand i form-uttrykket, kan dette trekket forsterkes, og følgelig blir det mindre motstand på det kognitive planet også.



Figur 22 - I arbeid



Figur 23 og 24 -
Skapserien lukket og åpnet

6. ET DYBDESØK ETTER DE SENTRALE ELEMENTENE VED PERSONENS MØTE MED MATERIALET I DEN SKAPENDE PROSESSEN

Dette er ingen detaljert oppsummering og drøfting. I den ordrike framstillingen og detaljerte drøftingen i kapittel 5 ble det trukket foreløpige konklusjoner som ble justert eller motsagt underveis. Gjennom å stadig beskrive det samme fenomenet fra ulike vinkler, og ved å veksle mellom de enkelte delene og de helhetlige trekkene, ble det langsomt utviklet en forståelse i en hermeneutisk spiral. I de to siste prosjektene ble det på grunnlag av denne forståelsen skissert noen større problemstillinger angående hele studiefeltets innhold og karakter. Disse problemene vil vi komme tilbake til i denne drøftingen hvis funksjon av sluttdrøfting omfatter både den teoretiske og den praktisk-estetiske undersøkelsen. Det vil i dette kapitlet vises til de enkelte prosjektene for nærmere detaljer, forklaringer og argumentasjonsrekker, mens det her søkes etter de store linjene, oversiktene og sammenhengene. Dette henger sammen med målet for avhandlingen: å klargjøre "nett" av sammenhenger i møtet og utvikle et begrepsapparat å anvende i forklaringen av dette.

6.1. Det deltakende møtet

Det skapende møtet er den kontinuerlige framdriften der personens form-idé og materialets muligheter forenes. Det finner sted i personens bevissthet, fordi det er personen som opplever materialet, som styrer situasjonen og som bestemmer i hvilken grad materialet skal bearbeides. Idet jeg snakker om et møte mellom person og materialet, impliserer jeg altså ikke noen vitalisering av objektene på den måten at det er materialet som av fri vilje møter personen og godtar en form. Men kommunikasjonen foregår ikke bare som en kognitiv forståelse: Den foregår direkte mellom to ulike elementer i verden: menneskekroppen og materialet, der det er mennesket som er senteret og den som styrer handlingen, og menneskets estetiske mål som initierer denne handlingen. Møtet med materialet er altså en foreteelse i verden og ikke ren mental aktivitet, noe som forklarer det skapende møtets fysiske forankring. Gjennom dette har personen mulighet for å uttrykke seg estetisk gjennom konkrete representasjoner, og den spesielle utviklede kontakten med materialet gir henne mulighet til en annen forståelse av dette.

Møtet er preget av en intensitet som kommer av personens konsentrasjon¹, styrken bak den estetiske idéen, en trygghet på sitt eget uttrykk², selve den fysiske aktiviteten³ og hvor stor motstand personen møter i arbeidet både, fysisk, estetisk og erkjennelsesmessig⁴. Personens oppmerksomhet er holistisk, og bevisstheten er ingen rasjonalistisk logisk forståelse av aktivitetens elementer, men en deltakende sanselig kommunikasjon på et før-objektivt nivå⁵. Disse premissene for at møtet skal finne sted, må presiseres i sin helhet før det skapende møtet forklares nærmere.

Den ubevisste måten å forholde seg på, er en holistisk oppmerksomhet der de enkelte elementene i aktiviteten ikke adskilles som separate betydninger for det erkjennende subjektet. Muskelarbeidet, bruken av redskapen, persepsjonen av materialet og den estetiske formutviklingen, innlemmes i stedet i en kompleks helhet som til sammen får

etydning for det deltakende subjektet. Denne arbeidsmåten ble beskrevet og forklart i P1 (5.2.4.) i forhold til Merleau-Pontys beskrivelse av kroppens før-objektive forhold til omverdenen. I den ubevisste deltakelsen inntar vi en dypere bevissthetsform, der vi kommuniserer direkte med omgivelsene uten bruk av begreper eller rasjonell forståelse og vurderinger. Denne kommunikasjonen er det opprinnelige utgangspunktet for all vår forståelse: den totale sammenslutningen av de sanselige opplevelsene, de kognitive kunnskapene og de genetiske anleggene. Vår forståelse oppstår alltid som en helhet av den kontinuerlige vekslingen mellom orden og uorden av alle disse inntrykkene, og dt er først i etterkant at vi splitter opp denne helhetsopplevelsen i logiske elementer av sammenheng og kunnskap. Dette beskrives i P2 og P5⁶, også i forhold til hjernens empiriske basis⁷.

Vi er imidlertid så vant til å organisere inntrykkene (sanselige, kognitive og genetiske) i logiske sammenhenger og rasjonell forståelse, at denne ubevisste deltakelsen tenderer til å bli betraktet som en svermerisk lytten til urasjonelle følelser. Dette understrekes ytterligere av at denne makrotilstanden av bevisstheten ofte ikke beskrives i begreper eller forklares i ord. Dette kommer av at opplevelsen er en såkalt 'taus erfaring' (se P2, 5.3.4.), som er vanskelig å snakke om, formidle og forstå. Forholdet må erfares av det enkelte subjektet, og selv da er det vanskelig å forstå den i den rasjonalistiske betydningen av ordet, fordi vi ikke har noen begrep eller logiske strukturer å fange opplevelsen med. Dessuten er dens område også makrotilstanden, det komplekse nettet av elementene, noe som vanskeliggjør begrepsliggjøringen ytterligere, fordi begrep aldri kan formidle det sammenvevede og komplekse helt utfyllende (Se P5, 5.7.4.)⁸. Allikevel er det denne opprinnelige, holistiske deltakelsen som er vårt utgangspunkt til å forstå og delta i den fysiske omverdenen, og det er derfor gjennom denne ubevisste bevisstheten at vi kommer nærmest det konkrete materialet. Kontakten mellom subjektet og objektet foregår i den ubevisste deltakelsen på et makronivå som kommuniserer direkte mellom makronivået i hjernen (det subjektive "jeg"et) og makronivået av omgivelsenes konkrete elementer, uten å begrenses verken av begrepene eller den logisk oppbygde forståelsen. På denne måten har vi her en mulighet til å erfare stoffets virkelige og komplekse partikullaritet i verden og ikke bare som klassifiserte objekter med grupper av fysiske kjennetegn og egenskaper vi kan manipulere og beherske gjennom teknologiske framskritt.

Den ubevisste deltakelsen utspiller seg i kontinuiteten, og dens karakter er det varige og utviklende (P5, 5.7.4.). For å initiere denne deltakelsen, må det derfor skapes en framdrift eller utvikling som tillater en midlertidig frigjøring fra den refleksive bevisstheten. Det første premisset for dette er den fysiske aktiviteten, mens øvrige premisser er intensiteten i arbeidet, konsentrasjonen, ønsket om å fullføre handlingen, og tekniske og praktiske muligheter og forutsetninger for å gjennomføre denne. Den fysiske aktiviteten er det grunnleggende premisset, fordi den ubevisste deltakelsen alltid er en deltakelse med noe utenfor subjektet, enten et konkret materiale som bearbeides direkte (et skap-emne, et lerret, et motiv, et instrument), eller noe handlingen er rettet mot som en kommunikasjonsakt (dans, teater, sang). Den eneste måten å være i kontakt med omverdenen på er gjennom sansene, og sansningen er en fysisk aktivitet⁹. I P5 ble det beskrevet hvordan deltakelsen i den estetiske (sanselige) kontinuiteten var en "flyt" framover i den musiske ekspresjonen der kommunikasjonen med omverdenen virket som om den foregikk direkte mellom kroppen og redskapet (pianoet). Senere i P6 ble det beskrevet fysiologisk hvordan bevegelser ble automatisert, og hvordan det frigjorde energi fra den rasjonelle styringen slik at intensiteten i det bevissthetsløse samspillet økte. Denne

vektleggingen av det ensidige interne i personens opplevelse og sansestimulering (gjennom proprioseptorene og nervesystemet) stillte dermed spørsmål ved hvorvidt det opprinnelige kravet til nærhet med materialet allikevel var så viktig¹⁰, og følgelig hva som skilte den ubevisste deltakelsen i de kunstneriske prosessene fra tilsvarende måter å forholde seg på i andre situasjoner.

I den kunstneriske skapelsesakten utnyttes i sterkere grad den direkte tilstedeværelsen fordi intensjonen er å formidle og eller kanskje også forstå en idé gjennom å bearbeide et materiale/et stoff i verden. Dermed stilles det andre og større krav til kommunikasjonen med materialet for å kunne forstå det, delta med det og transformere det til et uttrykk for sin idé. Dessuten utvikles det estetiske produktet som et konkret resultat av dette, som det er mulig å betrakte i etterkant. Dermed må en gå dypere inn i denne holdningen gjennom den aktive bearbeidingen, og slik fastholde, utnytte og videreføre denne kontakten med materialet¹¹. Sentreringspunktet i prosessen blir derfor kontakten med og nærheten til materialet.

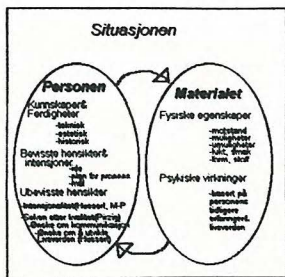
6.2. Det skapende møtets tre plan

I denne studien av personens møte med materialet i den skapende situasjonen er det forsøkt å finne nærmere ut av hva som foregår i, påvirker og kontrollerer de tre aktive 'variablene'¹²: personen, materialet og situasjonen. Det viste seg i både den teoretiske og den praktisk-estetiske undersøkelsen at disse tre var aktive i flere forskjellige skikt, noe som gjorde det vanskelig å få en oversikt over innholdet i dem og forståelse av forholdet mellom dem. Dermed var det også vanskelig å få klarhet i hva som skjer i 'det skapende møtet' fordi dette nettopp består av interaksjonen mellom disse tre, eller *funksjonen* av de tre 'variablene'¹³. Ved å organisere 'variablenes' ulike skikt-fragmenter slik de kom fram i undersøkelsene, viste det seg at det var mulig å se det skapende møtet som en foreteelse parallelt på tre plan:

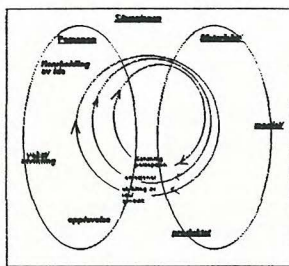
- det fysisk- mekaniske planet
- det estetiske idé-planet
- det erkjennelsesmessige planet.

Det er på de to første planene selve det fysiske møtet foregår, mens handlingen på det siste, erkjennelsesmessige, planet følger som konsekvenser av det som foregår i de to første. På alle disse planene er personen, materialet og situasjonen representert, i forskjellig grad, vektning og form. Det som gjør møtet til en skapende prosess er den helhetlige utviklingen som initieres av motstanden mellom personen og materialet i situasjonen på hvert av disse planene.

Tidligere i avhandlingen har vi forholdt oss til studiefeltet gjennom en todimensjonal skjematisk oversikt over de tre 'variablene'. I slutten av teoridelen ble pilene som illustrerte interaksjonen flere og vi organiserte elementene i interaksjonen i tre grupper (se illustrasjon neste side) :

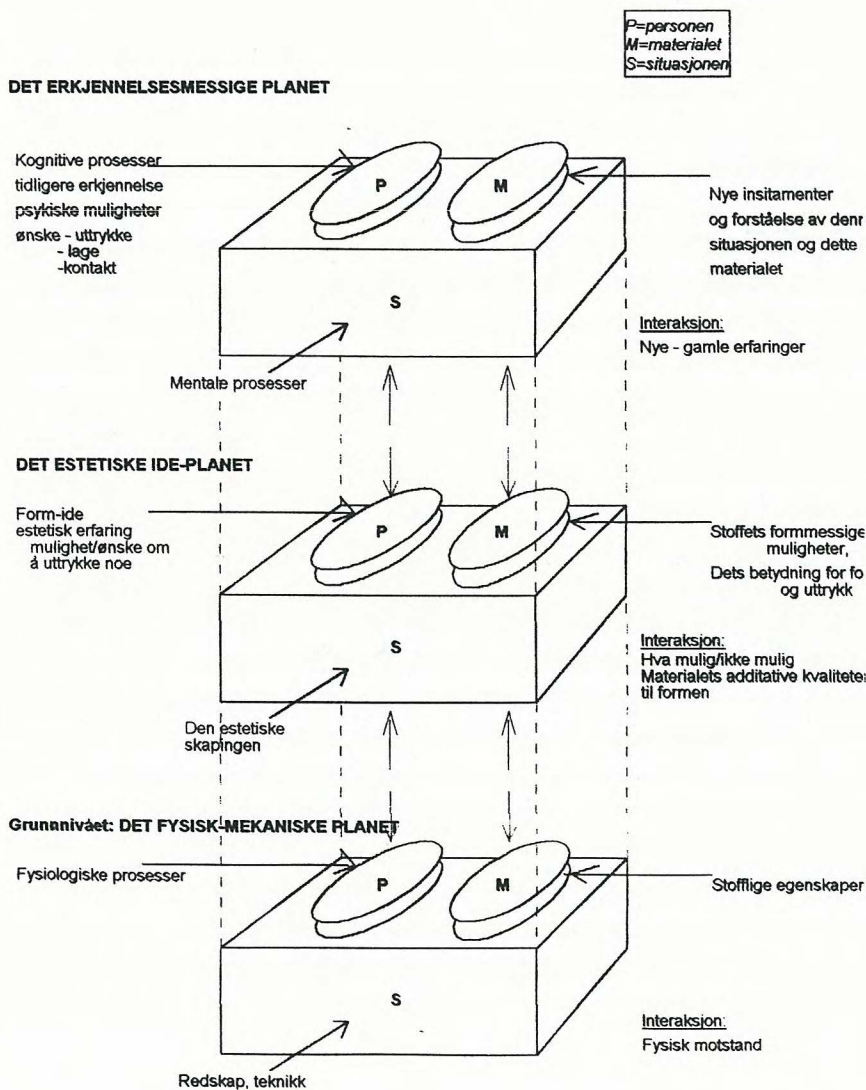


Figur 1 - Problemområdet (repetisjon)



Figur 4 - personens opplevelsessyklus (repetisjon)

Imidlertid viste det seg underveis i den praktisk-estetiske undersøkelsen at disse illustrasjonene ikke var gode nok. Møtet mellom personen og materialet ser i disse to illustrasjonene ut til å foregå på en flate. Gjør vi nå denne flaten tre-dimensjonal, kan møtet med materialet visualiseres som en kube, satt sammen av tre byggeklosser som symboliserer de tre planene, med det fysisk-mekaniske nederst og det erkjennelsesmessige øverst. Gjennom alle disse planene står de tre 'variablene' i ulike representasjoner.



Figur 25 - Det skapende møtets tre plan

I det følgende forklares denne oppdelingen nærmere, konkretisert med resultatene fra de enkeltstående prosessene fra den praktisk-estetiske undersøkelsen, satt i større perspektiv gjennom den teoretiske drøftingen. Forklaringen begynner i det nederste planet, grunnplanet, og beveger seg så oppover gjennom det estetiske idé-planet til det erkjennelsesmessige planet. Det det søkes å finne ut gjennom denne forklaringen er: Hvilke 'intervariable' sammenhenger kan nå sees på de ulike planene, hvordan påvirker de ulike planene hverandre, og hvilke konsekvenser får dette for personen, prosessen og produktet?

6.2.1. Det fysisk-mekaniske planet

På det skapende møtets fysisk-mekaniske plan foregår det direkte fysiske arbeidet, den sanselige kontakten og den konkrete utformingen av materialet. Det som er aktivt i dette møtet er de fysiske lovene som gjør seg gjeldende: friksjon, materialets tetthet, redskapens skarphet, personens styrke og så videre. Det er på dette nivået at den grunnleggende kontakten mellom personen og materialet opprettes gjennom den sanselige opplevelsen, slik det ble beskrevet over i forhold til personens ubevisste deltakelse. Det er gjennom denne spesielle fysiske kontakten med omgivelsene at mulighetene ligger for videre utnyttelse på det estetisk-ideelle og det erkjennelsesmessige planet.

Det fysisk-mekaniske møtet med materialet i den skapende prosessen foregår uansett materiale og med hvilken som helst form-idé, men det har forskjellig grader av motstand. Hardt tre og sløve redskaper skaper stor motstand i møtet på det fysisk-mekaniske planet. Er redskapene for dårlig eller uegnet til materialet, blir motstanden for stor, og det blir ikke mulig å gjennomføre prosessen, og møtet blir avsluttet uten en ferdig utvikling. På den annen side gir et lett formbart materiale mindre motstand, og personen behøver ikke å anstrenge seg så mye fysisk i bearbeidingen. Dette gir forskjellig grad av intensitet, opplevelse av nærhet og forståelse av materialet gjennom den ulike mengden, formen og intensiteten i den sensoriske resepsjonen. I den praktisk-estetiske undersøkelsen ble det et viktig poeng at hardt fysisk arbeid gjorde intensiteten sterkere, jeg opplevde sterkere at jeg arbeidet og merket en sterkere og nærmere knytting til materialet. Spesielt ble dette tatt opp i P2, der en brå aktivitetskontrastvar utslagsgivende for en sterkere opplevelse. De første delene i prosessene P3-P7 var også preget av hardt fysisk arbeid, med mye høvling, saging og grovuthuling. I disse situasjonene var også opplevelsen av materialets motstand sterk. Slitet og svetten gjorde at jeg "kjente at jeg arbeidet"; jeg fikk noe gjort og brukte hele kroppen i arbeidet. Dette var for meg positive opplevelser der jeg fikk kontakt med min egen evne til å forandre et materiale, jeg kjenne at musklene arbeidet og at de ble slitne. Dette viser seg også i notatene, jeg er gladere og noterer mer og oftere. Dette så vi kunne ha sammenheng med at mengden informasjon og også bevisstheten økes.

Det er den taktile sansningen som i sterkest grad knytter opplevelsen til det konkrete materialet i disse situasjonene, både fordi den formidler den direkte fysiske kontakten med materialet og redskapene (P2), og fordi den innlemmer vår formforståelse inn i den haptiske erfaringen (P2 og P3¹⁴). Den direkte hudkontakten gir mulighet til å virkelig kjenne materialets spesielle overflate, motstand, hardhet og styrke, og når vi bearbeider materialet brukes den taktile sansen aktivt til å gjenkjenne og finne ut hva som skal gjøres. Uansett hva vi gjør i den konkrete bearbeidingen er den taktile sansen med som kontrollant i den aktive haptiske persiperingen, slik at vi kan oppdage, sanse og forstå noe nytt, eller få nye erfaringer med allerede kjente former og materialer. Dette knytter den taktile sansen

sterkere til hensikten med situasjonen: å bearbeide et materiale formmessig. Derfor bruker vi også denne sansen mer aktivt i det fysisk-mekaniske møtet, og velger å stole på denne ved divergens mellom informasjonen fra de ulike modalitetene. (P3)

Gjennom bevisstheten om det fysisk-mekaniske planets grunnleggende utgangspunkt for den skapende handlingen, er det mulig å se hvor viktig dette fysiske elementet er i den skapende aktiviteten. Utskillelsen av dette som et eget plan gir mulighet til å forstå de fysiske prosessenes plass og betydning for det skapende møtet klarere og kunne skille dettes elementer fra de andre. Dermed vil det være mulig å klargjøre hvilken betydning dette har for møtet på de andre planene, slik at det blir mulig å oppdage hva som skiller det skapende møtet med materialet fra de andre leddene i den skapende prosessen.

6.2.2. Det estetiske idé-planet

På det skapende møtets estetiske idé-plan konfronteres personens opprinnelige form-idé og materialets muligheter for form. Materialets mulighet for form ligger i emnets opprinnelige form, de fysiske mulighetene for bearbeiding, og personens kunnskaper, ferdigheter og ønsker om å utnytte disse mulighetene. Den formmessige endringen av materialet er dermed i all hovedsak underlagt personens kontroll, samtidig som materialets stofflige kvaliteter forblir forholdsvis konstante (P4¹⁵), og bare delvis er underlagt personens kontroll (P2, P5¹⁶).

Motstanden i møtet på det estetiske idé-planet korrelerer med forskjellen mellom den opprinnelige form-idéen og materialets form og tekniske muligheter. Er forskjellen mellom form-idéen og materialet for stor, lar prosjektet seg ikke gjennomføre uten å endre idé eller skifte ut materialet. Et eksempel kan også her være P1, der form-idéen først ikke lot seg gjennomføre fordi materialet var for hardt (for stor motstand på det fysisk-mekaniske planet), og sprakk da det ble kokt, og brakk igjen i det nye emnet. Dermed måtte selve form-idéen forandres og tilrettelegges i større grad etter det aktuelle materialets muligheter. Dette ble gjort i P2, og var også grunnlaget for valget av den generelle prinsipp-idéen til P3-P7. På den annen side, dersom forskjellen mellom form-idéen og materialet er for liten, er det ingen utfordring å skulle bearbeide det. Et eksempel på dette kan være P7, der form-idéen var kjent og utprøvd i fire foregående prosjekter, og gjennomføringen i materialet ikke tilførte form-idéen noe nyt.

Utgangspunktet for motstanden på det estetiske idé-planet behøver ikke nødvendigvis ligge hos personen, men varierer på en skala mellom to polariteter: Enten har personen en sterk form-idé som hun overtaler materialet til å godta, eller så har materialet en så sterk form-styring at personen må godta den. I P1 skiftet altså utgangspunktet fra den ene polariteten til den andre. Overvinnelsen av den fysiske motstanden begynner i det som i P1 ble beskrevet som å bli kjent med materialets muligheter for form gjennom en sanselig oppmerksomhet. Med utgangspunkt i det spesielle emnets muligheter foregikk den følgende fysiske bearbeidingen her som en overtalelse av materialet til å godta den planlagte formen. I begynnelsen av arbeidet i slike situasjoner er den fysiske motstanden sterk og arbeidet er hardt, fordi det skal dannes nye former på tvers av fiberretningene i det organiske utgangspunktet. Når grovformene er plassert i materialet, glir arbeidet lettere, fordi redskapene kan følge formene og gli etter de samme sporene. Materialets fibre har da godtatt formen, den fysiske motstanden blir mindre. I dette eksempelet vises den tette sammenhengen mellom møtets fysisk-mekaniske og estetiske idé-plan.

På den annen side, ser vi i P3¹⁷ at det var den fysiske bearbeidingen av materialet som forklarte, utdypet og presiserte det vage form-prinsippet. Her lå motstanden mellom form og materiale ikke i den fysiske overtalelsen av det konkrete materialet, men i personens åpenhet ovenfor den stadige forandringen og forklaringen av de estetiske elementene slik de kom til syne i det utviklende formen. Det viktigste premisset for utnyttelse av møtet på det estetiske idé-planet er altså hvorvidt personen er åpen for de insitamenter og de mulighetene materialet gir. En manglende åpenhet skaper vanskeligheter for å gjennomføre prosessen både på det fysisk-mekaniske planet, det estetiske idé-planet og det erkjennelsesmessige planet. Dette var tilfelle i P4, der erindringen fra form-idéen slik den var blitt utviklet underveis i P3, var så sterk, at det styrte hele den første fasen i arbeidet i en annen retning enn det det spesielle emnet gav insitamenter til.

Denne åpenheten ovenfor insitamentene fra materialet henger tett sammen med arbeidsmåten, bevegelsene og bruken av tid. Det å ta seg tid til å 'lytte' til materialet, til å oppleve situasjonen og til å forstå de enkelte elementene er sentralt for opplevelsen av møtet. Det er denne lyttende holdningen og den estetiske intensjonaliteten som utgjør skillet mellom de to formene for intenst og hardt fysisk arbeid som ble oppdaget i den praktisk-estetiske undersøkelsen (P6). Den første av disse er det hurtige arbeidet som beskrives i P6, der effektive arbeidsmåter gjør at framdriften går fortere. I denne situasjonen er ikke holdningen lyttende og den estetiske idéen blir ikke utfordret. Den andre formen for intenst og hardt fysisk arbeid beskrives i forbindelse med det fysisk-mekaniske planet (bla. P5). Her kommer ønsket om framdrift og intensiteten i arbeidet fra en estetisk intensjonalitet, der formen og materialet konstant utvikles og forandres og målet er å se hvordan det konkrete resultatet blir, og ikke bare å bli ferdig. Sammenhengen mellom det fysisk-mekaniske planet og det estetiske-idé-planet er dermed en toveis påvirkning der arbeidsmåten og kontakten med materialet påvirker den estetiske idéen, mens denne idéen og intensjonaliteten styrer innholdet og betydningen av det konkrete arbeidet.

Det konkrete produktet står igjen som representant for det som foregår i møtet med materialet. Etter den praktisk-estetiske undersøkelsen står det igjen sju produkter som nå i ettertid kan betraktes og oppleves. De viser både den opprinnelige form-idéen, mine tanker om materialet, og hvordan materialet ble styrende for denne idéen. Spesielt gjelder dette i skapserien, P3-P7. Det er derimot ikke enkelt for utenforstående å plassere de forskjellige elementene i produktene til å høre hjemme i en eller annen bestemt del av prosessen. Det ferdige produktet er en helhet av mine idéer og hensikter, materialets muligheter og situasjonens forløp. De enkelte 'variablene' eller de enkelte planene skiller seg ikke separat ut, men er deler av en hel syntese. I P1 og P2, er det imidlertid ikke fullt så stor grad av samsvar, fordi det er mange former og linjer som ikke er forent i et helhetlig uttrykk. Disse to kan dermed kanskje fortelle om en for stor grad av motstand, eller at prosessen ikke har vært lyttende nok til materialets muligheter. Det dette betyr er altså at et helhetlig uttrykk kan tilsi at prosessen som ligger bak selve produktene har vært god, med en sterk interaksjon, fordi alle elementene er blitt forent. Dette er ingen ny påstand, men representerer en tradisjonell oppfatning av hva som er en skapende prosess og et estetisk produkt. Dewey uttalte at "Et kunstverk er det som er født av en estetisk prosess", og fortsatte med å forklare en estetisk prosess som en helhetlig utvikling der alle elementene forenes til ett uttrykk¹⁸. Mine møter med materialet er et ledd i en slik prosess, og den helheten produktet forteller om, er representanter for hele prosessen. Hva som kommer fra det fysisk-mekaniske møtet, det estetiske idé-møtet eller det erkjennelsesmessige møtet vil

ikke være vanskelig å lese ut av selve produktet uten å komme inn på spekulasjoner. Det som imidlertid kan sees, er *at* materialet i sterk grad har styrt produktets endelige uttrykk, uansett *når* denne styringen fant sted. I P3-P7 er både formen, linjene, fargen, teksturen og det helhetlige uttrykket formidlere av en forståelse av treet som materiale og estetisk idé. I tillegg kan vektingen på de taktile kontrastene mellom det inni og det utenpå og skapet mot bakplaten, tyde på at den taktile kontakten med materialet under selve bearbeidigen var viktig. Det samme ble påpekt i P2. Det er allikevel ikke mulig å si bestemt at det er slik det må være, fordi det ferdige produktet er en slik helhet av den totale prosessen, i tillegg til å være en konkret representasjon som eksisterer i verden som et selvstendig objekt.

Det estetiske idé-planet presenteres her i stor grad i forhold til en form-problematikk. Dette kommer av at mine estetiske avveininger i de sju prosessene i stor grad ble formulert i forhold til formen. I andre situasjoner ville kanskje andre problem kommet tydeligere fram på det estetiske idé-planet.

6.2.3. Det erkjennelsesmessige planet

På det skapende møtets erkjennelsesmessige plan finnes de kognitive, affektive og sensomotoriske følgene fra det fysisk-mekaniske og det estetiske idé-planet. Disse er i sterk grad knyttet sammen med det som over ble beskrevet i forhold til den ubevisste deltakelsen. Det foregår her en stadig utvikling, der nye erfaringer møter de eksisterende erfaringer og erindringer. Fra det skapende møtets fysisk-mekaniske plan kommer den spesielle erfaringen og erkjennelsen fra den ubevisste deltakelsen, sansningen og den fysiske bearbeidigen av omgivelsene og det partikulære materialet¹⁹, og opplevelsen av det værende og kontinuerlige²⁰. Fra det estetiske idé-planet kommer erfaring fra arbeidet med de estetiske problemene, persipert gjennom sansningen og bearbeidigen av materialet og utviklingen av form-idéen. Parallelt utvikles også den kontinuerlige erkjennelsen av selv å være et deltakende subjekt, og de estetiske erfaringene av å være skapende, og det å fullføre estetiske prosjekt²¹.

Deweys beskrivelser av den estetiske erfaringen er sentral i denne sammenhengen, slik vi så i kapittel 3.3. og 3.5. I *Art as Experience* beskriver han hvordan det i den praktisk skapende handlingen med å bearbeide et materiale for eksempel til en skulptur, skjer en utvikling både av personen og av materialet. Når marmoren meisles til en form, formes også kunstneren, skriver Dewey. Den indre og den ytre prosessen skjer samtidig, så sant det er snakk om en kunstnerisk handling. Kunstverkets form er dermed en reminisens av denne utviklingen: "Form as it is present in the fine arts, is the art of making clear what is involved in the organization of space and time, prefigured in every course of a developing life experience"²². Den skapende prosessen preges av de to prinsippene: kontinuitet og interaksjon. Prinsippet om kontinuitet i erfaringen gjelder både innen den enkelte erfaringen eller prosessen og i et større perspektiv gjennom livet og den konteksten, kulturen, vi lever i. Interaksjonsprinsippet gjelder forholdet mellom den indre og den ytre utviklingen. Begge disse er tett knyttet sammen i en integrert erfaring, og blir estetisk i det den avsluttes som en emosjonell opplevelse av estetisk kvalitet²³. Denne beskrivelsen av den utviklende prosessen og av kunstverket som konkret representant for dette, formulerer det skapende møtets utviklende karakter svært treffende. Det elementet av motstand i møtet som jeg understreket som betydningsfullt for intensiteten, deltakelsen og utviklingen er ikke eksplisitt presisert hos Dewey, men det er sannsynlig å anta at den interaksjonen og

den utviklende kontinuiteten han beskrev også inneholder elementer av motstand, fordi det leder til ny erfaring.

Det som i hovedsak skiller det skapende møtet med materialet ut *som element av* en estetisk erfaring slik Dewey beskriver den, er understrekingen av den fysiske gjennomføringen og den ubevisste deltakelsen som premiss for opplevelsen av møtet. Den estetiske erfaringen omhandler en større prosess enn det møtet som studeres i denne avhandlingen. Den erfaringen som kommer av det skapende møtet har de samme karakterene av utvikling, kontinuitet og interaksjon slik Dewey beskrev det, og det forgår på samme måte i både et ytre og et indre nivå, men det er spesifikt plassert som et ledd i denne, der selve produksjonen og den fysiske kontakten med materialet er det initierende elementet.

Summen av opplevelsene og erfaringene fra det fysisk-mekaniske og det estetiske idéplanet blir nye erfaringer som igjen bearbeides, utvikles og blir til nye kognitive strukturer: Det foregår altså møter også på det erkjennelsesmessige planet. Disse møtene er imidlertid ikke konkrete møter med materialet som møtene på de andre planene var, men et møte mellom personens nye og gamle erfaringer og opplevelser av dette materialet. I teoridelen ble møtebegrepet slik det brukes i denne avhandlingen drøftet i forhold til det erkjennelsesteoretiske møtet med utgangspunkt i Bollnows beskrivelser. Vi så der at personens møte med et materiale ikke kunne forklares som et eksistensielt møte, fordi det bare kunne oppstå slike møter mellom to personer, eller mellom en person og en gjenstand som representerte en annen person²⁴. Det fysiske materialet representerer i det skapende møtet ikke noe annet enn seg selv og sine muligheter. Allikevel har materialet som motpart i møtet noe av elementet av "imot" slik Bollnow beskrev det, fordi det skapende møtet er en utviklingsprosess der materialet blir bearbeidet til et medium for form-idéen og form-idéen bearbeides i materialet. Allerede i teoridelen ble det stilt spørsmål om ikke dette motgående elementet kanskje var noe som lå i personens opplevelse av selve materialet. Gjennom denne praktisk-estetiske undersøkelsen har det blitt klart at dette faktisk var tilfelle. Det er sine egne opplevelser og sin egen erfaring personen møter på det erkjennelsesmessige planet av det skapende møtet, og det har mye av de samme elementer av motbevegelse og utvikling som det møtet Bollnow beskrev. Allikevel er det ikke nødvendigvis et erkjennelsesrystende, diskontinuerlig møte som foregår her. Det møtet som studeres er en kontinuerlig utvikling der den totale opplevelsen er det som gir det skapende møtet sin spesielle karakter. Dermed er det mer på linje med det møtet May beskrev i samme kapittel; som en eksistensiell kontinuerlig situasjon²⁵. Det kan så hende at diskontinuerlige møter oppstår *ut fra* denne kontinuerlige utviklingen så brått og så dypt at de ryster personen. Det er allikevel ikke dette som først og framst ble studert her, men heller de "små møtene" i den kontinuerlige interaksjonen mellom personen og materialet i situasjonen.

På samme måte som møtene på de andre planene, er det erkjennelsesmessige møtet avhengig av en spesiell grad av motstand for å være interessant og virkelig føre til utvikling. Men mens motstanden på de andre planene var avhengig av de fysiske lovene eller stoffets muligheter for å innta en form, kommer motstanden her blant annet av mengde av kunnskap, ferdigheter og nyhetens interesse: Har jeg for lite kunnskaper om materialet og bearbeidingen av det, vil jeg ikke klare å utnytte alle materialets muligheter, og jeg vil velge dårlige løsninger og metoder og oppdage sterk motstand både på det fysisk-mekaniske og det estetiske idéplanet. Dette vil gjøre at jeg lærer mye til neste gang,

men iveren etter å fortsette og intensiteten i deltakelsen vil være mindre. Disse konsekvensene er logiske og godt kjent fra ulike lærings- og motivasjonsteorier, men i tillegg vil de manglende kunnskapene og ferdighetene også bety at jeg må forholde meg mer bevisst til situasjonen og redskapene for å styre arbeidet. Dette vil vike hindrende for en direkte deltakelse med materialet i situasjonen og ha den konsekvens at jeg mister noe av muligheten for erkjennelse av stoffets partikularitet og av meg selv som deltaker i verden.

På den annen side så vi i det siste prosjektet at mine kunnskaper og ferdigheter i forhold til materialet og formen var blitt så stor, at jeg ikke lenger lot meg overraske. Jeg var ikke lenger oppmerksom på de innspill materialet kunne gi fordi jeg mente å kunne forutsi dem. Med andre ord så var motstanden i møtet i det siste prosjektet for liten til at det brakte meg som person videre. Men dette var ikke verken et problem på det fysisk-mekaniske eller det estetiske idé-planet, fordi motstanden der fortsatt var konstant. Det var jeg som ikke ga materialet store nok utfordringer til at jeg kunne lære noe nytt om hvordan det oppførte seg, og jeg gav heller ikke formen noen nye utfordringer, slik at jeg kunne lære noe mer om det. Jeg var altså kommet til et metningspunkt hva angår dette materialet i denne formen på dette tidspunktet. Dersom jeg da ville møte mer erkjennelsesmessig motstand om dette materialet, så måtte jeg utfordre den på et nytt punkt, med en ny form-idé. Og omvendt, om jeg ville møte erkjenelsesmessig motstand om denne form-idéen, så måtte jeg gi den et nytt materiale eller et nytt format, slik at jeg kunne få større innsikt i denne formen. Senere ville jeg igjen kunne komme tilbake til utgangspunktet, og se nye sider og møte ny motstand, fordi perspektivet og innsikten ville være utviklet. Det er et tilsvarende prinsipp hele denne avhandlingen bygger på.

Hele framdriften i interaksjonen knyttes her til begrepet 'motstand', altså en motstand fysisk, estetisk eller erkjennelsesmessig som oppretter et spenningsfelt som presser utviklingen av personen og produktet framover. Årsakene til denne motstanden kan ikke bare gjenfinnes inne i selve studiefeltet slik vi hittil har konsentrert oss om, se figur 1, 4 og 14, der hele personen og materialet er plassert *inne i situasjonen*²⁶. Vi må også løfte blikket og se utover til omgivelsene, til kunsten, eller til møtets kontekst i vid forstand, fordi personens skapende aktivitet ikke skjer isolert, men som et element i den verden hun forholder seg til.

Møtet med materialet er personens subjektive opplevelse av motstand og utvikling. Det kan forklares i forhold til tre forskjellige plan som forekommer parallelt og har betydning for hverandre. Innholdet i og betydningen av det skapende møtet er avhengig av personens subjektive erfaring. Hvilken innsikt og erkjennelse hun kommer til, vil variere avhengig av i hvilken grad hun gir seg hen til møtet og hvilken innsikt hun allerede er i besittelse av. Det skapende møtet med materialet er den skapende personens møte med et "det" (Buber), men gjennom møtet med dette "det" møter hun også seg selv.

6.3. Utvikling av forståelsen - tendenser i undersøkelsens makrostruktur.

Gjennom den teoretiske og den praktisk-estetiske undersøkelsen kom det fram innsikt i hva møtet er, når det forekommer i den skapende prosessen, hvor det utspiller seg, og at det foregår parallelt på det fysisk-mekaniske, det estetiske-ideplanet og det erkjennelsesmessige planet. Det ble beskrevet flere premisser for at møtet skulle oppstå, og det ene premisset var at man måtte innta en ubevisst, deltakende bevissthet. Bare gjennom denne kunne man komme til forståelse av materialets partikullaritet og prosessens utviklende karakter. Innholdet og betydningen av møtet varierte etter hvordan personen ga seg hen til dette møtet. Det tegnes altså opp et skille her mellom det bevisste og det ubevisste, og problemet som oppstår er hvordan en logisk, begrepsbasert undersøkelse har mulighet til å beskrive dette.

6.3.1. "Att tala om det tyssta och tyda det mångtydiga"²⁷".

Problemområdets tause karakter har vært presisert gjennom hele avhandlingen, med utgangspunkt i problemområdets presiseringer der denne overskriften er hentet fra. Gjennom både den teoretiske og den praktisk-estetiske undersøkelsen oppstod det stadig problemer med å bruke begreper på noe som ikke hadde begreper, og den store graden av påvirkning de valgte begrepene hadde på min opplevelse. I de første prosjektene forsøkte jeg flere måter å notere på for å finne ut hvordan det virket inn også på hvordan jeg opplevde situasjonen. Resultatet viste at jeg gjennom å bruke språket aktivt i refleksjoner over ubevisste hendelser, kom klarere til innsikt i hva som hadde skjedd. Altså en bruk av språket som forståelse i etterkant av handlingen. Dette er samme muligheten som det Kjerschow beskrev. Jeg var allikevel interessert i å fange mer av hva som foregikk der og da i situasjonen, og så en mulighet til dette gjennom å forsøke å integrere språket i den samme ubevisste deltakelsen. Språket blir i disse sammenhengene nderlagt de samme forutsetningene som det skapende møtet:

- Redskapene må være kjente slik et en ikke behøver å være bevisst dens eksistens: redskapene i noteringen er ordene, begrepene og syntaksen.
- Man må være vant til å bruke redskapene, slik at ikke de tekniske problemene forstyrrer deltakelsen: språket må være kjent; en må være vant til å bruke språket.
- Situasjonen må være trygg og tilrettelagt: noteringen må ha klare kriterier og den må bli gjort til en naturlig del av situasjonen.

I notatene fra de ulike prosessene er det mulig å oppdage en stadig friere og mer skjønnlitterær bruk av språket. I P5 er denne friheten på det maksimale i undersøkelsen. Formen har her en karakter av samtale, eller en direkte beskrivelse av det som skjer, mens det skjer. Ordene står her ikke bare som representanter for seg selv men som viktigere ledd i sammenhengen, oppbyggingen av setningene. Språkets rytmiske elementer driver setningene framover og ordenes og setningenes klang er like viktige for betydningen som de separate begrepene. Dette er skjønnlitterære teknikker for å skildre stemning eller spesielle opplevelser, og jeg bruker de samme teknikkene bevist i de første prosjektene. I P5 kom altså noe av de samme kjennetegnene fram i en direkte, ureflektert notering. Jeg har altså utviklet mine ferdigheter i bruken av språket i den retningen som ble beskrevet

over, og det kan se ut som at jeg i det prosjektet klarte å integrere noe av språket i den samme ubevisste deltakelsen. På samme måte som jeg bruker de tause ferdighetene i handlingen, bruker jeg en like taus ferdighet i å bruke språket. Denne måten å bruke språket på har likhetstrekk med det Wittgenstein forklarte som språkspill²⁸.

Den kontinuerlige bruken av språket i de foregående prosjektene hadde gjort at jeg hadde utviklet mine ferdigheter og muligheter til å bruke ordene aktivt under selve prosessen, slik at notatene i større grad var knyttet direkte til opplevelsen og ikke avhengig av en sviktende erindring eller ønske om å skape vakre setninger eller betegnende bilder i etterkant. Dette er imidlertid ikke en så ensidig og ukomplisert utvikling som det det her kan høres ut som. Det praktisk-estetiske prosjektet var lite, med få prosesser, få sammenhenger og det forløp bare over totalt to måneders arbeide. Jeg har tidligere skrevet mye både i skjønnlitterære sjangere og som dokumenteringer fra prosesser, og jeg sammenligner min bruk av språket med en forfatters. Innholdet og kvaliteten i mine notater og mitt språk kan imidlertid ikke sammenlignes med nivået til noen forfatter, og det er heller ikke er det jeg aspirerer etter. Det jeg leser ut av disse notatene og den utviklingen jeg ser gjennom prosjektene fra et bundet til et frere bruk av språket, er det også mulig at det bare er jeg som kan se, siden det er jeg som vet hva som foregikk i prosessen og husker hvordan det var. I P6 oppdaget jeg det motatte: at det som ble notert ikke alltid var direkte opplevelser fra prosessen, men kommentarer til opplevelser i pauser. Det mulige konstruerte ved disse hendelsene satte søkelyset på et ekthetsproblem i opplevelsene og i noteringene, nemlig: Hva det er som ekte, hva det er som ikke er ekte, og hva det er som eventuelt skiller disse fra hverandre. Er det kanskje bare jeg selv som kan oppdage dette skillet?

6.3.2. Ekthetsproblemet.

Hva er det egentlig som er en ekte før-objektiv deltakelse i prosessen og hva er det egentlig som er en ekte notering av dette? Motstanden som oppleves på de tre nivåene kan være innbilt, fordi jeg leter etter dem på et bevisst plan. Den måten jeg opplever det på kan være inntatt som en holdning jeg vet at jeg burde innta. Hvordan kan vi da vite at det jeg beskriver er sant eller ekte? Vi kan forklare det på følgende måte: Gjenstandene jeg lager har estetiske kvaliteter og de har betydning for meg, men jeg kaller det selv nødvendig for 'Kunst'. På den annen side skriver, utreder og noterer jeg ord som betyr noe for meg og som kan uttrykke det jeg opplever er viktig, selv om jeg heller ikke kaller meg for noen 'Forfatter'. Poenget er dermed: at i det jeg bruker ordene og i det jeg skaper formene er jeg allikevel forfatter og kunstner i den måten jeg gjør det på, fordi jeg forholder meg så ærlig jeg kan til selve handlingen. Sannheten er meddelsom, skriver Bergson i "Latteren"²⁹. Det som er sant for meg og min ærlighet, eller det jeg forstår som sant med min intuisjon, vil også andre kunne forstå at virkelig er sant. Det er dette som utgjør hele undersøkelsens premiss.

Det som gjør opplevelsene og innstillingene sanne, kan klargjøres gjennom forskjellen mellom det ekte og det påtatte, og dette vil det være vanskelig for utenforstående å skille mellom. Dette kan eksemplifiseres med de ulike måtene jeg noterer på. P5 notatene direkte, skildrende, beskrivende. De forklarte direkte det jeg så og opplevde. Også andre steder er det tilsvarende notater, blant annet i P1 der jeg plutselig mens jeg arbeidet så hvordan jernene gled sammen i elver og fløt stille nedover når formene var funnet. Hva er

DEL III

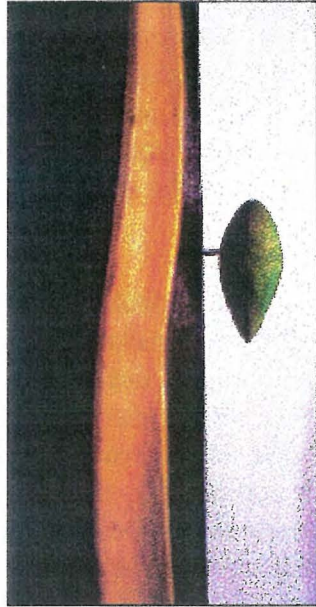
DEN
DIDAKTISKE
KONTEKSTEN



det da som skiller denne metaforen som kom i selve arbeidet, fra en metafor som kommer i etterkant? Kanskje er det som er skrevet i etterkant vil ofte være preget av at noen skal lese det og av at jeg har et ønske om å konstruere fine formuleringer. I formuleringene konstruert i etterkant, forsvinner dermed noe av det sanne og det umiddelbare i måten det ble notert på.

Det er det samme som skjer når ordene blir gjentatt for ofte. Når begrepene kommer for langt unna den opprinnelige opplevelsen, står de bare igjen som tømte begreper, og platte floskler. Setningene blir gjentatt og gjentatt til de er uthult og ikke lenger kan fortelle noe. Denne faren er stor når dette problemområdet skal formidles til andre. Begrepene i avhandlingen blir gjentatt og utdypet. Stadig kommer de tilbake til det samme fenomenet: det å ta på tingene, det å oppleve og å kjenne. Selve det opprinnelige, spesielle stoffet forsvant i det selve prosessen ble avsluttet.

Jeg beskriver det skapende møtet og deler det i tre 'variabler' som alle er tilstede på tre plan: Det blir en teoretisk, begrepslig forklaring av en metastruktur som forsvinner i det den blir forklart. Jeg beskriver hvordan jeg tar på treet, det å kjenne, oppleve motstanden i materialet, og hvordan dette utvikler kunnskap, ferdigheter og muligheter. Men idet ordene er sagt, er den virkelige betydningen allerede forsvunnet. For å motvirke dette er lange skildringer tatt med, slik at noe av den opprinnelige stemningen formidles, selv om også disse er bearbeidet og fjernet fra det opprinnelige. Det som gjenstår som garanti for avhandlingens sannhet, forblir det jeg selv fortsatt vet at er sant og ekte. Muligheten for å få andre til å forstå at det er sant og ekte, ligger i å formidle denne vissheten, kanskje gjennom å treffe en streng i den andres personlige erfaring av hva som er sant og hva som er ekte. Ved at andre kan gjenkjenne de situasjonene jeg beskriver, kan sannheten meddele seg. Den poetiske sannhete meddeler seg gjennom de skjønnlitterære skildringene, og i drøftingene av dette tolkes innholdet og settes i en større sammenheng³⁰. Gjennom oppdagelsen av at noe er ekte og noe er påtatt, kommer kanskje noe av innholdet i de to sidene fram, selv om de konkrete elementene som utgjør distinksjonen mellom dem ikke er klarlagt.

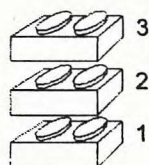


Figur 26 - P4, *Linjen og frøet*

7. DEN DIDAKTISKE KONTEKSTEN

- følger av og forutsetninger for de kognitive utviklingsmulighetene og læringen i det skapende møtet

Som vi nå har sett, så innebærer det skapende møtet forandring. En av forutsetningene for at det skapende møtet skal bli reelt er at personen og materialet går igjennom en utvikling. Utviklingen finner sted på tre ulike plan, det fysiske-mekaniske plan (1), det estetiske idéplanet (2) og det erkjennelsesmessige planet (3).



Figur 27 - "Legoklossmodellen" av det skapende møtet

På hvert av disse planene kan en organisere på hvilke måter personen interagerer med materialet, og dermed lettere få en oversikt over hvordan de ulike elementene henger sammen. Alle de tre planene må til for å bygge en helhet: Det går ikke an å sjalte ut elementene fra ett plan, fordi det da ikke vil være noe møte. Dette illustreres av at de tre planene er formet som "Legoklosser", som tilsammen danner en helhetlig kube. Helheten av utviklingen er mer enn det som kan rommes separat i de tre planene: den er den totale kombinasjonen av disse.

Forandringen som personen gjennomgår foregår som en lærings- og erfaringsprosess. Det som skjer i det skapende møtet, er altså en måte for en person å lære og å utvikle seg på. I vår formingsfaglige sammenheng, er det dermed naturlig å stille spørsmål om hva en slik læringstrategi innebærer, eller retttere: hvilke fortrinn en læring gjennom denne typen aktiviteter gir. Med bakgrunn i den teoretiske og den praktisk-estetiske undersøkelsen er det mulig å konkretisere svar på disse spørsmålene. Slik utfylles det didaktiske grunnmotivet for avhandlingen, nemlig å konstruere og begrepsliggjøre en referanseramme for det læringspotensialet og de utviklingsmulighetene som finnes i det skapende møtet.

For å kunne svare på spørsmålene, må vi først finne ut hva vi mener med læring. Deretter skal vi finne ut hvilke typer av læring som finner sted i hvert enkelt plan av det skapende møtet, før vi til slutt vil kunne oppsummere og se en sammenheng i det hele. Det faktum at helheten alltid vil være mer enn bare summen av delene den består av, er fortsatt gjeldene. Aller først er det imidlertid nødvendig å skissere opp den samfunnskonteksten som det skapende møtet eksisterer i, for til fulle å kunne se betydningen av dets didaktiske fortrinn¹.

7.1. Samfunnskonteksten

Sven Kærup Bjørnebo tar i sine essay opp problemene med hvordan vi i vårt samfunn forholder oss til verden. Han beskriver en hunger etter det virkelige, etter det tinglige, og etter det som virkelig betyr noe for oss, konkretisert som det konkrete stofflige vi kan gjenkjenne gjennom følesansen og som derigjennom kommer i kontakt med det mest 'urørbare' i oss.

Hunger etter ting, det tinglige, som en reaksjon mot tiden.[...] Skulle vi trodd at det var mulig? I den epoke som av alle blir skjelt ut for sin dyrkelse av objektet: gjenstander og ting i haugevis, vi raver rundt i en verden av ting, blant store massive klippeblokker i et månelandskap.

Nei, blant svære ruinfragmenter [...] av tingene, i ruinene etter de håndfaste ting, gode å ta på, de betydde noe for menneskene, var talismaner i tre eller stein, og utskilte en egen mysteriøs-konkret stofflighet. Sugde de sin tyngde fra det vektløse i oss? Hentet sine sterke farger og lukter fra det usynlige i oss? Tingene: ikke symbol, ikke bilde, men skapt og gjort tinglige ved at disse kilder nå tørret inn. Følesansen, den mest primitive og sterkeste av våre sanser. Står det inderligste i kontakt med det urørbare i oss, og derfor mest sårbar når forbindelsen kuttes? Tingene blekner, mister konsistens og farge og lukt, den gode følsomheten - de klumper seg sammen, blir til gjenstand. Det oppstår hunger i oss [...] etter tingene selv, ikke de skjulte ting, men tingene her og nå, som kanskje tar med seg vår hemmelighet [...]²

Denne kontakten kunne fortalt oss noe om oss selv, skriver altså Bjørnebo, men vi klarer ikke å opprette den. Hvorfor klarer vi ikke det? Hva er det med holdningene/innholdet i samfunnet i dag som gjør at vi i stedet sitter igjen med en hunger etter kontakt, og hva er det det betyr for vår erkjennelse og vår forståelse av verden? Vi framsatte i forrige kapittel at den kunstneriske kontakten med materialet gir oss en mulighet til å få en slik nærhet. Men hvilke samfunnsmessige forhold er det da som motarbeider dette til hverdags; hva er det som gjør at denne kontakten blir stående som så spesiell?

7.1.1. Kunnskapssamfunnets fjellkjede

I den post-modernistiske verden omgis vi av analyserte gjenstander. Materialet er beskrevet, definert og forklart, og vi behersker det med teknologien. Som redskap og umælende medium bearbeides materialet til hensiktsmessige objekter. Gjenstandene tilfredsstiller våre behov og vi blir imponert over hva som er teknisk mulig. Den logiske tanken dechiffrerer gjenstanden, utvikler den videre og strekker materialets muligheter i retninger vi ikke ante at kunne finnes. Gjenstandene som omgir oss og utviklingen av dem er også utenfor vår kontroll. Vi ville ikke ha klart å lage dem selv fordi vi ikke behersker eller forstår den teknologien som ligger til grunn for den. Det moderne samfunnet er altså et samfunn av spesialister. På hvert sitt lille felt behersker mennesket hver sin lille del av kunnskapen, teknologien og materialet. Det er kunnskap og den logiske tenkemåten som er grunnlaget for å kunne delta i samfunnet i dag, og deltakerne i samfunnet formes inn til dette så tidlig som mulig. Så fort som mulig må vi få kunnskap, og trene opp en logisk tenkemåte slik at vi ikke blir sett på som dumme. Skolen trener elevene til gradvis å bygge opp rasjonelle strukturer der kunnskapen kan involveres, plasseres og danne grunnlag for en senere spesialisering³.

Teknologisamfunnet har skapt verden om til en fjellkjede med topper av kunnskap⁴. Nederst, ved roten av fjellene, er åsen heltrukket. Her er kunnskapen ikke høyt spesialisert, men omfavnende og vid. Den obligatoriske grunnskolen skal gi mennesket grunnfjellet - allmennutdanningen, det stødige utgangspunktet for den senere klatringen til toppene. Dette grunnlaget er tenkemåten: mulighetene til å se de klare sammenhengene, trekke logiske slutninger. Metoden skal være effektiv og kunnskapene skal lede fram til målbare resultater. Den flinke eleven lærer den rette tenkemåten, hvilke veier som gir de rette svarene og øver seg i å skille mellom muligheter og virkelighet. Det er det virkelige, det realiserbare og det verifiserbare som er interessant å komme fram til, fordi det er det som kan utvikles videre i den senere spesialiseringen. Dermed undertrykkes samtidig de viltre, usystematiske fantasi-idéene som kommer til personen gjennom den stadige persiperingen av sanseintrykk, omstokkingen av kunnskap og oppkomsten av nye idéer, altså den prosessen vi gjerne kaller kreativiteten.

Senere, kanskje i den videregående skolen, glir den massive åskammen over i mindre åser som når høyere og høyere. Spesialiseringen er begynt. Disse åskammene glir over i fjell som spisses oppover og oppover i stadig høyere kunnskap og stadig større spisskompetanse. På veien oppover stopper noen på veien oppover mot sitt fjell, mens færre og færre fortsetter helt til topps som spesialister på sitt eget høye fjell. Derfra har de utsikt og oversikt, ikke bare over sitt eget fjell, men de kan se andres og anerkjenne at de er på like høyt nivå som dem. Samfunnet er avhengig av denne spisskompetansen. Her drives kunnskapen, erkjennelsen og forståelsen framover og nye ukjente områder avklares. Men samtidig som de alle sammen har klatret opp på sitt spesielle fjell, har de valgt bort andre mulige fjell av kunnskap, spesialisering og erkjennelse, og mens de klatret oppover ble toppen spissere og spissere, slik at avstanden til de andre tilsvarende spissene ble lenger og lenger. De kan se dem, og anerkjenne de andre fellenes storhet, men de kan ikke forstå dem fordi de er for langt unna⁵.

Vi som er mellom disse fjelltoppene, som fortsatt står nede på en åsrygg og titter oppover, for oss er det umulig å forstå hva som foregår på toppen av disse. Vi kan bare godta at det er slik, og forsikre oss selv om at de nok vet best. Det er derfor vitenskapen så ofte virker overveldende. Vi har ikke muligheter til å se hva den innebærer, forstå hva som gjør at den fungerer, eller se hvilke konsekvenser det har for oss. I viktige avgjørelser oppstår det dermed et problem: Er det fjellklatrernes spisskompetanse som må bestemme? Eller er de for spesialisert og ute av stand til å se helhetene, slik at det er andre nærmere grunnfjellet som bør ta avgjørelser fordi det der fortsatt finnes kontakt med røttene og mulighetene?

Det er noen som forsøker å bygge broer mellom disse fjellene. Lærerne, spesielt allmennlæreren kan litt om mye, og mer om litt mindre. Det er de som skal hjelpe de kommende generasjoner til å bygge sine egne grunnfjell. Vi allmennlærere med hovedfag er på vei opp til vårt utvalgte fjell, og begynner å miste noe av kontakten med helheten. Andre brobyggere er politikere. Fordi de skal ta avgjørelser på alle plan går de mellom fjellene og får hjelp av spisskompetansen i hvert fjell til å ta rette avgjørelser slik de ser det. Deres problem er å vite hvilke fjell som finnes og hvilke de skal velge ut i den aktuelle saken. Ellers er også journalistene en gruppe brobyggere, som offentlige allmennsynsere og formidlere av hendelser, verdier og oppfatninger. Men hva så med kunstnerne? Trenger de broer til å bevege seg rundt i samfunnet, og hva er i såfall disse broene laget av?

7.1.2. Verdiene som vitale strukturer

Ønsket om motvekt til det teknologiske og det logiske og ønsket om selv å forstå og styre omgivelsene har eksistert så lenge som den teknologiske utviklingen har vart. Merleau-Ponty tok opp dette problemet. Marcel beskrev skillet mellom verden som problem og som mysterium som tilsvarende skillet mellom den teknologiske forholdningsmåten og den deltakende forholdningsmåten. Disse er bare to av svært mange eksempler. Hva er det som gjør at det fortsatt er spesielt i dag? Hvorfor er det nødvendig igjen ta opp dette gamle temaet?

Det samme problemet eksisterer fortsatt og i enda sterkere grad. Men problemet ligger ikke i at selve den teknologiske utviklingen fortsatt raser framover, eller at den åpner for flere muligheter. Det er frammedgjøringen som er det virkelige problemet. Frammedgjøringen fra gjenstanden, omgivelsene, og fra oss selv som personer. Vi mennesker er mer enn det som kan oppdeles i fysiske eller psykiske strukturer, og mer enn det som kan forklares og forstås. Personen, det subjektive 'jeg'-et, oppstår i helheten av dette, i makrostrukturen. En frammedgjøring gjennom den analytiske betraktningen fjerner oss fra oss selv og fra våre egne verdier. Dermed mangler vi også en anerkjennelse av det spesifikt stofflige i oss som mysterium, eller partikularitet, som skulle gitt grunnlag for verdiene og holdningene vi har. Når verdiene også styres av den teknologiske måten å forholde seg på, er det vanskelig å se hva det er vi forholder oss til, eller å oppdage konteksten, miljøperspektivet, respekten for det konkrete og det 'e5 ta vare på omgivelsene.

Det mennesket anerkjenner som verdifullt, det vi setter pris på og respekterer og som både styrer og blir styrt av moralen og etikken, er foranderlig. Hvilke verdier vi legger til grunn for våre valg er stadig gjenstand for revurdering og forandring. Ved den gjentagne konfronteringen blir vi også mer bevisst hvilke verdier vi har og årsaken til at vi ser på dem som viktige. Det er flere forklaringer på hvordan denne verdiutviklingen foregår. Bergström forklarer verdiutviklingen i forhold til nevrofysiologiske fakta⁶. Han beskriver utviklingen av verdiene som en evolusjon på samme måte som utviklingen i det materielle og det psykiske, og forandres av den dynamiske vekslingen mellom divergente og konvergente strukturer. Troen på at 'verdi' er et statisk begrep bestemt for eksempel i religionen, gjør at vi i mindre grad utfordrer våre verdier, revurderer dem eller er kritiske til dem. Dermed blir de også mer statiske, og hjernens verdistrukturer, fysiologisk plassert i nervenettets utvalgsmuligheter, svinner bort⁷.

Troen på teknologien, gjenstandenes eksistensgrunnlag etter hensiktsmessigheten og materialets matematiske definerbarhet, har også vart så lenge, at den begynner å virke stivnende for våre verdier. Vi betrakter materialet og knytter verdier til det etter hvor nyttige de er for oss, hvordan de kan tjene oss på den beste måten, og hvordan vi kan utnytte dem bedre. Dette er en økende tendens og styrer verdiene våre, slik at vi selv kan komme til å tro at materialene er til kun på grunn av sin hensiktsmessighet. Dermed blir det også mulig å stille spørsmål til *meningen* ved de organiske materialene; hvorfor skal vi ha dem når de er ufullendte. Dette er en verdidebatt som ikke er grunnlagt i noen dynamisk verdi, og resulterer i at dess mer vi reduserer gjenstandene, materialet og annet til objekter for vår utnyttelse, dess mindre hensyn behøver vi å ta til dem.

7.1.3. Hverdagen og informasjonsparalysen

Disse tegnene i tiden har alle sammen vart for lenge. Personen kjenner hver dag avstanden i forståelsen der omgivelsene er uvirkelige, og ustyrbare. Det hensiktsmessige forholdet til omgivelsene blir stadig mer hensiktsrettet og avstanden stadig større. Staten passer på at personen sjelden lider noen materiell nød, men dette understreker også det statiske i verdiene, det grunne i betydningen, fordi det ikke lenger er nødvendig å kjempe for å overleve. Samtidig vet personen at all kunnskap som er nødvendig for å forstå, for å lære alt det ukjente og få kontroll over sitt eget liv er tilgjengelig. Informasjonssamfunnet med sin teknologi stiller all kunnskap til rådighet for den som har tid og interesse. Det snakkes i dag som en ny livsstilssykdom, informasjonsparalysen⁸. Det er for mye informasjon tilgjengelig, og personen vet ikke hvor hun skal begynne. For å finne gullkornet må det vaskes vekk kilovis med sand. Og for å skille hva som er sand og hva som er gullkorn, trenger hun kunnskap og forståelse av verdi. Hvor skal hun så begynne og hva skal hun tro? Den informasjonen som ligger i det tilgjengelige informasjonsnettverket er ikke ensidig. Det må gjøres valg, settes i sammenheng. Og til det trengs perspektiv (fra en høyere plass på fjelltoppen) eller hjelp fra en med større perspektiv. Dette er vanskelig å innse og vanskelig å forstå. I stedet blir personen stående paralyisert av alle mulighetene og blir redd for å handle. Redd for å begynne. For med en gang en av mulighetene er valgt, forsvinner alle andre mulighetene. Hun står igjen med det utvalgte uten å ha noen garanti for at det er det rette valget, fordi hun selv ikke har oversikten. Det er tryggere å være avventende enn å være handlende, for så lenge hun aktivt handler gjør hun valg som stivner alle de tidligere mulighetene inn i en utvalgt løsning.

7.1.4. Opplevelseskommersialismen

Den avventende avstanden til gjenstandene og den beskrevne, analyserte opplevelsen bygger opp under savnet av å virkelig oppleve, å selv være deltakende, handlende og persiperende. Dette skjer ved at opplevelsene ikke lenger er helhetlige, men blir en samling fysiologiske og psykiske reaksjoner. Den ekte opplevelsen er en mangelvare i samfunnet, og vi hungrer etter den, men den ekte opplevelsen har ingen fast plass i hverdagen. Hverdagen er til for de fornuftige tankene, de logiske slutningene og den rasjonelle bruk av kunnskap, så den ekte opplevelsen blir forskjøvet til feriene. Vi suger inn inntrykk, drar til hytta, til storbyen, til Østen, hvor som helst vi kan være og bare oppleve, ikke tenke. Markedet vil ha opplevelser i sine ferier, og det skal markedet få. Opplevelseskommersialismen oppstår. Enkelte foretak tilbød i begynnelsen rafting i elvene, safari i Afrika, isbrekurs i fjellene. Man tok med menneskene til overveldende steder og gav dem overveldende opplevelser. Senere viste det seg at opplevelsesferiene var svært vellykkede, men ganske slitsomme, og avskrekkende fordi de gjerne var forbundet med fare. Den ufarlige, men totale opplevelsen måtte gjøres tilgjengelig for alle mennesker på samme måten som tv-ens opplevelser, uforpliktende og mulig å leve seg inn i uten å slite.

Opplevelseskommersialismen oppfinder opplevelsessentrene. Innendørs multimediaforestillinger, 180 grader film, lyder, lukter, ristende stoler, som skaper "ultimate experiences of the Norwegian Mountains". Konstruert, designet og regissert for å frambringe følelser og vekke reaksjoner hos det opplevelseshungrige mennesket. Salgstriksene er knyttet til moderne teknologi, multimedia, opplevelse og engelsk språk for å gjøre det internasjonalt nok for det urbane, utadventde mennesket. Et menneske som egentlig er så innadventd at hun ikke kan

forstå sin egen hverdag, men trenger konstruerte sammenhenger der presset fra virkelighetens realisme ikke lenger finnes. Opplevelseskommersialismen i fritiden hjelper mennesket å flykte fra virkeligheten til den uforpliktende opplevelsen. Selv uten det negativt ladete (i min sammenheng) ordet kommersialisme, er opplevelsen, slik den fortrenses til fritiden, et degradert element i samfunnet. Sett fra dette ståstedet synes det ikke som at vi i det moderne samfunnet har rom for drømmere, fantastikere. Det er kunnskapen, framdriften, informasjonen som er det virkelige. Det var ikke denne hungeren Bjørnebo skildret. Han beskrev en flukt til virkeligheten fra den uvirkelige realismen gjennom opplevelsen av selve tingene. Et sted på veien har det altså oppstått en misforståelse og en ubalanse.

7.1.5. Kunnskapens og kunstens samtidighet

Det er kunnskapsstyringen av verden, organisert i fjellkjeder med en mengde spisser som har skapt denne ubalansen. Kunnskapens fjellkjede er den logisk, rasjonalistiske fjellkjede der den positivt gitte kunnskapen bygges oppover i fjell av sammenhenger og strukturer. Det er denne samfunnet ønsker at skolen skal forberede mennesket på, og det er den som er årsak til frammedgåringen overfor omgivelsene. Objektene er klassifiserte objekter, og vitenskapen bak dem og måten tingene fungerer på, er vanskelig å forstå. Derfor hungrer mennesket etter den direkte kontakten med det konkrete, med tingene som ikke er redusert til objekter. Ikke som en naivistisk tilbakevending til et førindustrielt eller mytologisk samfunn, men som en hunger etter en direkte kontakt med det virkelige, en konkret forståelse av helheten i omgivelsene uten å avgrense og klassifisere gjenstandenes enkeltelementer inn i rom, tid og fysiske egenskaper. Det er en hunger etter opplevelsen av det virkelige og muligheten til å se helheten i omgivelsenes metastruktur.

Det er her i metastrukturen kunsten lever. Den konkrete kunsten viser fram gjenstander og objekter som er resultater av et direkte før-objektivt forhold med omgivelsene. Det konkrete og stofflige løftes av den estetiske framstillingen fram i en ikke-hensiktsrettet kontekst. Derfor kan vi også betrakte det uten å forstyrres av krav til det hensiktsmessige og det funksjonelle og den vitenskapelige klassifiseringen. Slik kan hungeren bli delvis stilt, gjennom en begjærløs, kravløs betraktning slik også Kant beskrev den estetiske betraktningen. Men det er selve den kunstneriske skapelsen, der personen selv *bearbeider* dette forholdet, som er den ekte motpolen til kunnskapssamfunnets fjellkjede. I den skapende prosessen går personen inn i den direkte kontakten og agerer, hun handler sammen med hvert element av den totale stoffligheten. I den estetiske skapelsesprosessen kan dermed enhver person komme inn på det konkrete, stofflige, og ved å forbli i denne kontakten og utvinne produktet, kan hungeren stilles helt, fordi gjenstanden, selve tingen, er kommet fram i sin egen stofflighet. Kunstnerens verden stiger altså ikke vekk fra kunnskapens samfunn av fjelltopper, men eksisterer *samtidig* på et annet plan. Kunstneren befatter seg ikke med strukturene eller de logiske sammenhengene bygget sammen til fjellkjeder, men griper ned i selve det stofflige grunnfjellet, snøen på fjelltoppene eller treverket i de spede broene. Det er dette glimtet inn i stoffligheten som blir til hans estetiske erfaring, der tingene får tilbake sin konsistens og farge, og gjennom den primitive, sterke følesansen igjen kommer i kontakt med det urørbare i oss, slik Bjørnebo var inne på.

Den ytre konkrete verden kan forklares og forstås med kunnskap og fakta. Men når det går for langt mister vi verdiperspektivet, helhetssynet, den totale sammenhengen som vi selv er en del av, og som har en mening annet enn å være redskap og gjenstand for analyse. På samme måte som kunnskapen har hjulpet oss til å forstå gjenstandene, elementene i verden, er det kunsten som gir oss hjelp til forstå helheten i verden. Kunsten og kunstneren lever parallelt med kunnskapens fjellkjede, i selve makrostrukturen der verken broer eller fjell er krav for å se helheten, bare en våken deltakelse med selve verden.

Men blir ikke dette for store krav å stille til kunsten? Som kunstpedagog er det lett å bli sittende igjen med en litt emmen smak i munnen av denne polariserte beskrivelsen av kunstens muligheter, plass og plikter som motvekt til samfunnet. Hvordan kan kunstpedagogen forvalte det store ansvaret med å gi denne motvekten videre? Hvordan kan kunstneren stole på sitt eget arbeid, hvis han er bevisst at hele resten av menneskene på kunnskapsfjellet skal betrakte hans verk og få forståelse av sin egen innerste virkelighet?

Det presiseres igjen: dette er ikke kunstens ansvar. Det stilles ikke krav til kunsten, hvis det med kunsten menes det lukkede begrepet bak dørene på atelieene hvis nøkler forvaltes av de store begavelsene. Kravene som ble stilt, ble stilt til personen; de er *hennes* eget ansvar. Det er hver og en person selv som skal forholde seg kunstnerisk til materialet, estetisk til sine omgivelser og slik få mulighet til så smått å lette fra fjellveggene og fly mellom fjellene på sin egen, personlige måte. Ikke som en mystisk handling separert fra "virkelighetens verden", men som en samtidig, parallell og ekte deltakelse (hvis ekthets-kriterium vi ikke klarte å forklare i kapittel 6.3.2.). Det kan se ut som det er et uoverstigelig gjerde mellom "kunnskapen" og denne "kunstneriske" erkjennelsen. I denne presenteringen av samfunnskonteksten er det innholdet, metodene og resultatet av disse to som er blitt sagt å skape dette gjerdet, men kanskje det er gjerdet selv i denne dualistiske framstillingen som er forkjørt konstruert? Svaret på dette ligger i en utredning av spørsmålet: hva er læring?

7.2. Om læring

Vi har her tegnet opp et samfunn som klart har dannet et skille mellom 'kunnskapen' og 'kunsten'. Virkeligheten skilles fra opplevelsen. Skolen er et samfunn i miniatyr som til en viss grad avspeiler de trender som storsamfunnet forfekter, samtidig som den ser på seg selv som en motkultur. Uansett hvilke av disse synene man ønsker å forfekte, så er det samfunnets mekanismer som gjør seg gjeldene. Skolen skal bygge opp personens grunnfjell av kunnskap. Her skal mennesket lære seg hvordan man kan tilegne seg kunnskap, og orientere seg i kunnskapssamfunnet. Det er læring og utvikling som er målet for skolen, og det er en stadig større erkjennelse menneskeheten vil fram til, stadig større fjell og høyere topper. Dette er målet, men hva er det målet innebærer? Hvilket kunnskapsbegrep er det kunnskapssamfunnet omtaler? Er det målet - tilegnelsen av kunnskaper eller ferdigheter, som er det viktige, eller er det selve prosessen, læringen? I drøftingen av disse problemene, vil Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen være sentral⁹. Allerede selve navnet "Læreplan" viser at det er en plan for elevenes læring i skolen.

Læring er bevegelse. Den fører med seg utvikling og forandring for personen, som hun kan

nyttiggjøre seg, og som fører til en endring i hennes oppfattelse, forståelse og handlemåte. Og læringen foregår konstant, hele personens liv kan være en eneste lang læringsprosess, fordi hun hele tiden utvikler seg. For å stimulere dette, er det skolens oppgave å gjøre personen bevisst på sin kapasitet til læring og utvikling, og gi henne muligheter og lyst til å utnytte denne kapasiteten. Vi var innom læringsbegrepet i kapittel 3.3. der vi så erfaringen og erkjennelsen integrert i en læringsprosess. Men det er ikke bare den kognitive erkjennelsen, erfaringen, eller mengden av assimilert kunnskap som endres eller utvides i læringsprosessen. Læring foregår på tre områder: utvikling av kunnskaper, ferdigheter og personligheten. Vi skal gå inn på disse en for en, før vi kommer videre inn på hvilke typer av læring det er som foregår i det skapende møtet med materialet.

7.2.1. Kunnskapen

Hva er kunnskapen - er det den statiske, bekræftede teorien, eller den konkrete erkjennelsen? Vi har for lenge sett oss blind på fakta, uttalte Adorno. Denne blindheten er det som har skapt en tro på skillet mellom 'kunnskapen om noe' og 'opplevelsen av noe'. Erkjennelsen av de logisk fattbare sammenhengene og de konkrete ferdighetene blir her sett på som kognitive, rasjonelle sammenhenger, mens 'opplevelsen' var de emosjonelle, og følgelig irrasjonelle subjektive følelsene som ikke har noen betydning for denne rasjonelle forståelsen. Dette skillet forteller om et misforhold mellom læringen som prosess, og det konkrete som læres? Kunnskapene er de fakta og de begrepsliggjorte eller tause erkjennelser som personen kommer til etterhvert som hun lærer. Men samtidig er også kunnskap en felles, objektivt eid forståelse som vi bygger vårt kunnskapsfjell av. Hva ligger bak dette skillet? Og hva ligger egentlig i kunnskapsbegrepet som ledd i det som læringen skal inneholde?

På den ene siden ser vi kunnskapen kunnskapssamfunnet er bygd opp av. Det er den objektive, felles eide teorien som mennesket kan bruke som kilde for sin erkjennelse. I skolen skal elevene tilegne seg muligheter til å gå videre. Med utgangspunkt i grunnfjellet kan fjellklatringen siden begynne, og stadig flere kan nå høyere toppe. Dette er en nødvendig utvikling for at samfunnet skal drives framover. Vi trenger fjelltoppene, vi trenger at de blir høyere, og vi trenger at det blåser på toppene når mange beveger seg oppover, fordi det da kan bli større bevegelse og utvikling av nye syn og nye fjell blant de gamle. Dette synet på kunnskap var overveiende tidligere, og gav seg utslag i en pedagogikk der lærerne skulle dosere den allerede ervervede kunnskapen til elevene. *Uppfostrarholdningen*, kaller Anna Lena Lindberg dette¹⁰. Den oppdragende pedagogen ser sin rolle som formidler av konstituert forståelse til de ennå uvitende barna, som gradvis skal ledes inn i Kunnskapen.

Men tidligere i denne avhandlingen har vi med grunnlag i blant annet Bergströms teorier definert kunnskap som betegnelse på den subjektivt eide erkjennelsen, gjerne basert på disse intersubjektive, rasjonelle slutningene, og logiske, bekræftede teoriene. Den personlige, kognitive forståelsen er en 'subjektiv kunnskap' elevene sitter igjen med som resultat av det de lærer. Det er en slik integrert kunnskap som er målet for kunnskapssamfunnets skole. I forbindelse med "det allmenndannede mennesket" i Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen (L'97), understrekes den konkrete kunnskapens viktighet og nødvendigheten av grunnleggende referanserammer for å plassere ny kunnskap inn i. "Mangler referanserammene som kan gi flommen av inntrykk og delkunnskaper mening, blir det hele lett bare flimmer"¹¹, presiseres det. Vi kjenner her igjen det som ble beskrevet som grunnlag for

informasjonsparalysen over. Måten å motvirke denne på, forklares altså i L'97 som å tilegne seg mer kunnskap og danne klare referanserammer å sette denne kunnskapen inn i. Dette er kunnskapssamfunnets løsning på sitt eget problem.

Selve den objektivt eksisterende kunnskapen beskrives i L'97 også som noe som personen kan tilegne seg, forstå og utvikle videre ved å se nye sammenhenger. I tillegg presenteres det tre tradisjoner skolen bygger på: (1) Praktisk virke og læring gjennom erfaring, (2) teoretisk utvikling, og (3) den kulturelle tradisjonen, knyttet til menneskelig formidling¹². I alle disse tradisjonene er det basiskunnskaper som skal formidles, slik at skolen kan gi en allmenndannelse grunnlagt i en felles forståelse og identitet. Det er altså et bredere kunnskapsbegrep enn det ensidige begrepslig-teoretiske kunnskapsbegrepet som skolen skal formidle. Det er allsidig og komplekst og omfatter både fakta, sammenhengende forståelsesfelt, ferdigheter og holdninger, altså både konkret kunnskap og s.k. taus kunnskap som kom gjennom praktisk arbeid og læring gjennom erfaring¹³. Det eksisterer altså flere parallelle kunnskapsbegrep: ett om den subjektive kunnskapen eleven tilegner seg og utvikler, og ett om den objektive kunnskapen som ligger i samfunnet og som skolen skal formidle. Denne siste kunnskapen er det som danner teoriene. Siden dette skillet ikke presiseres, er det vanskelig å gripe fatt i hva som legges i teoribegrepet, spesielt i forhold til et estetisk-teoretisk utgangspunkt.

Men i tillegg er det snakk om læringen: den utviklende og intelligente bruken av ferdigheter, for å bruke Ryles formulering¹⁴. Gjennom ordene "bruk av ferdigheter" - altså noe aktivt handlende, kommer vi inn på et viktig poeng:

Både den "objektive" og den "subjektive" kunnskapen er statiske definisjoner. Det ene er en objektivt konstruert, teoretisk kunnskap, ferdighetskunnskap, taus kunnskap eller lignende som allerede finnes i grunnfjellet og som kan doseres og tilegnes. Den andre er en subjektivt konstruert kunnskap, denne også bevisst, konkret som L'97 skriver, taus eller lignende, men det er en allerede erkjent forståelse som utgjør personens indre grunnfjell og mulighet for forståelse. Det som mangler i denne framstillingen, er den stadige konstrueringen av den nye kunnskapen: Vi må innføre et *dynamisk* kunnskapsbegrep som kommer i det personen erfarer nye sammenhenger, altså lærer.

7.2.2. Det dynamiske kunnskapsbegrepet

Skolen har i kunst og håndverksfaget "Oppleve - uttrykke - reflektere" som overbygning over fagstrukturen¹⁵. Men det er tilegnelsen av kunnskap og grunnlaget for senere forståelse som er hovedmålet, og de aktive prosessene preges av en hensikt der målet for prosessen er tilegningen av den statiske kunnskapen og ikke selve prosessen som kunnskapsbærende i seg selv. Den statiske kunnskapen er det som bygger grunnfjellet tett sammen med den teoretiske tradisjonen. Det som i skolen beskrives som en teori, er et naturvitenskapelig syn på hvordan teorier utvikles og bekreftes¹⁶.

Ordet teori stammer fra det greske ordet *se* eller *skuen*, og brukes om kognitive konstruksjoner av forklaring der en kan se de logiske sammenhengene. Selve innsikten eller forståelsen kommer gjerne som en intuitiv opplevelse der alle brikkene faller på plass. Etterpå kommer så logikken, fakta og forskningen for å forklare denne innsikten og danne teorien omkring den. Einsteins relativitetsteori, Newtons oppdagelse av tyngdekraften, er eksempler

på teorier som har blitt utviklet fra en slik opprinnelig innsikt¹⁷. Det er resultater av dynamiske prosesser og gått over til å bli statisk kunnskap.

Men utviklingen av den dynamiske, erkjennende aktiviteten som førte til innsiktene lå i et grunnleggende kjennskap til den faglige, statiske bakgrunnen. Ny innsikt kan bare komme når en kjenner emnet og er innforstått med de fakta som ligger til grunn, men selve den virkelige nye innsikten kommer bare i den dynamiske erkjennende aktiviteten. I den rene tilegnelsen av statisk objektiv kunnskap til statisk subjektiv kunnskap, foregår det mest en reproduserende og ikke så mye nyvinnende, dynamisk aktivitet. Eksempler på dette er pugging, imitering, eller i vår kunstneriske sammenheng også påtattethet i uttrykket (jmfør motsetningen til 'det ekte' i kapittel 6.3.2.).

Den dynamiske kunnskapen er selve den erkjennende aktiviteten og utviklingen av ny forståelse. I denne integreres den statiske kunnskapen og egne erfaringer, ferdigheter og muligheter til å se nye sammenhenger. Det er en stadig, kritisk bearbeidende prosess der kunnskapen hele tiden revurderes, bearbeides og utvikles. Selve den dynamiske kunnskapen eksisterer bare i det den dannes. I etterkant kan den bli integrert, statisk kunnskap, formulert og konkret, eller taus og innforstått. I det kunstneren skaper et kunstverk, befatter han seg med en slik dynamisk kunnskap, på samme måte som teoretikeren i det han utvikler nye teorier eller kommer til en ny forståelse. I det skapende møtet er det en slik dypere bearbeiding på alle plan, det er en *aktivitet* som er selve det utviklende og foranderlige elementet. Den teoretikeren som bare bruker den statiske kunnskapen slik den konkret er formulert, i stedet for å dynamisk bruke denne for å komme på nye innsikter, vil være reproduserende i stedet for å tilføre noe nytt. Hans teorier vil følgelig ikke bli gode. På samme måte er det med den skapende personen som bare statisk bruker de kunnskapene han har lært. Hva vil verken være en god håndverker eller en god kunstner. Implisitt i den dynamiske kunnskapen ligger det altså et kvalitetsstempel¹⁸ knyttet til en profesjonalitet og en ærlighet i forhold til stoffet. I utviklingen av den dynamiske kunnskapen bearbeides den konkrete kunnskapen en allerede har dynamisk og utviklende. I selve prinsippet er det dermed ikke noe skille mellom teoretikeren og kunstneren i kriteriene for og måten å behandle kunnskapen på.

Men det vi oppdager her, et kvalitetsstempel, krever valgmuligheter, og en forståelse for hva som er bra og hva som er dårlig (jmfør 7.1.4. verdiene som vitale strukturer). Det er dermed også snakk om ferdigheter i å gjøre disse valgene og styre utviklingen av disse. Ved å føre det dynamiske, utviklende aspektet inn i kunnskapen, nærmer vi oss selve den prosessen som er læring eller utvikling, og som i tillegg til den kognitive kunnskapen også innbefatter ferdigheter og den personlige utviklingen.

Den kognitivt erkjennende prosessen i læringen omfatter både den konkrete, formulerte kunnskapen, og også den tause, innforståtte kunnskapen i utviklingen av ferdighetene eller utviklingen av seg selv som person. I skiktet mellom kunnskapene og ferdighetene ligger det som gjerne blir kalt tause kunnskaper. Disse rommer det som vi er innforstått med, det vi er fortrolig med, eller det som vi ikke er bevisst, men som danner grunnlaget for den formulerte kunnskapen og som styrer handlinger og verdivalg. Denne tause kunnskapen viser seg i personens handling - altså er de aktive i det dynamiske kunnskapsbegrepet og i selve utviklingsprosessen. Johannessen peker på to typer taus kunnskap: fortrolighetskunnskap og ferdighetskunnskap¹⁹. Spesielt fortrolighetskunnskapen er interessant som begrep i formingsundervisningen, påpekte Halvorsen, fordi det kan romme den kunnskapen som kommer av den fortrolige omgangen med de estetiske skapende prosessene²⁰. Men de er

allikevel ikke tilstrekkelige, fordi de ikke har med handlingsdimensjonen. Det er dette problemet vi har pekt på over, og som vi har presisert i forbindelse med utredningen av det skapende møtet. Vi kommer mer tilbake til den konkrete situasjonen nedenfor.

7.2.3. Ferdighetene

Et annet aspekt ved læringen er ferdighetene. Det er både fysisk-manuelle ferdigheter, eller kognitive ferdigheter i å trekke sluttniger, utøve skjønn og gjøre verdivalg. Dette er også en del av det som utvikler selve personen. Ferdigheter er det som gjør personen i stand til å utføre en handling: altså middelet for å oppnå et mål eller gjennomføre en prosess ferdighet i å gå, spikke, sykle, eller ferdighet i å tale, trekke slutninger og så videre. Ferdighetene henger tett sammen med kunnskaper og er i gitte tilfeller også kunnskap. Vi ser dette i konstrueringen av begrepet ferdighetskunnskap. Selve ferdigheten er her knyttet til den aktive handlingsmuligheten, mens den kunnskapen som ligger i ferdighetene er en forståelse for de mulighetene som ligger i utførelsen av handlingen, hvilke konsekvenser handlingen har, og en fortrolighet med denne handlingen.

Kunnskapssamfunnets skole skal utvikle de konkrete ferdighetene. Det utvidede kunnskapsbegrepet omfatter mye av de kognitive ferdighetene. Schöns studier av profesjonelle yrkesutøvere ledet til en forklaring av "refleksjon-i-handling", altså en direkte handlingskunnskap. En slik privat kunnskap, som ikke behøver å være bevisst, danner innholdet i og forutsetningene for egen handling. Vi ser at det oppstår vanskeligheter med å definere eksakt hva som skiller kunnskapene fra ferdighetene når vi har et slikt vidt kunnskapsbegrep som det som ble presentert over.

7.2.4. Prosessen som metode

- reduseres betydningen av hensiktsmessigheten?

Det er skolens oppgave å formidle kunnskap og forberede menneskene til et liv i samfunnet, og det samfunnet det skal ledes inn i er et kunnskapssamfunn basert på teknologi og den logisk/rasjonelle tanken. Den avstanden eller fjernheten til omgivelsene som ble beskrevet i samfunnskonteksten, blir oppveiet med å tilføre mer kunnskap og flere måter å tilegne seg mer kunnskap på. Slik understrekes ytterligere muligheten til å forstå gjenstanden som objekt. Ved at kunnskapen blir omtalt som objektivt eksisterende, som noe personen kan tilegne seg og forholde seg til som en ressurs, blir heller ikke kunnskapen noe som innvolverer personen direkte.

Den skapende prosessen og den estetiske erfaringen vil i denne kunnskapsstyrte skolen få en funksjon som metode, altså som en måte å se annen kunnskap i nye sammenheng, eller tilegne seg en kunnskap som ellers ikke ville vært mulig å få. Dermed går en inn i prosessen med didaktiske hensikter for å lære noe nyttig, innta en måte å forholde seg på, for å tilegne seg noe, eller for å bruke sine egne evner på en bedre måte. Samtidig vil en dermed miste fokuset på den skapende aktivitetens verdi som egenaktivitet. Den direkte kontakten med materialet eller erfaringen av å være skapende som verdi i seg selv vil miste noe av oppmerksomheten til fordel for aktiviteten som middel til å lære noen ting. På samme måte kan leken som

pedagogisk metode bli forstyrret av deltakerenes bevissthet om nytighetsaspektet²¹. Dermed gjøres også selve prosessen fjernere, slik som tingene og gjenstandene ble fjernere når *hensiktsmessigheten* blir det sentrale, og det estetiske elementet av *'Interesselose Wohlgefallen'* (Kant) blir fortrenget. Vi mister det midtre estetiske idé-planet i møtet, og den helhetlige følgen forsvinner²².

Det er en sammenheng mellom reduseringen av objektene til analyserte objekter vurdert etter hensiktsmessigheten, og uthulingen av selve den konkrete gjenstandens betydning og nærhet. På samme måte er det en sammenheng mellom reduseringen av prosessen til et middel for tilegnelse av erfaring og kreativ utnyttelse av kunnskap, og uthulingen av betydningen av selve prosessens egenverdi som selvgestaltet aktivum. Dette kommer av den ubalansen som oppstår når det ene planet mister noe av sitt innhold. Det er denne parallelliteten som kan anes som en av grunnene til en uthuling av Deweys begrep "learning by doing". I den samme vare forskjellen mellom det ekte og det uekte som ble beskrevet kapittel 6.2.2., ble den gjentakne utøvelsen av den estetiske prosessen gradvis tømt for betydning gjennom å være et middel for erfaring. Til slutt satt en igjen med en skapende prosess der målet om "vekst og mer vekst" bare kunne oppfattes individualpsykologisk som uttrykk for en vekst innenfra²³. Det etterhvert polære forholdet mellom 'virkeligheten' og 'opplevelsen' som vi så ovenfor, kan altså også oppdages i kunsten, kunstformidlingen og estetikken. Dermed reduseres også viktigheten av det konkrete produktet fra denne prosessen, fordi prosessen som middel til erkjennelse i mindre grad fokuserte kravene til det fysiske produktet. At den estetiske prosessen automatisk fører til en kunstnerisk gjenstand (jamfør Deweys definisjon, kapittel 3.3.), vil dermed ikke alltid være selvsagt. Altså oppstår det også en usikkerhet om hva en kunstnerisk gjenstand egentlig er, og hva som kjennetegner en estetisk prosess²⁴.

Dette skillet oppstod på grunn av det uavklarte forholdet mellom kunnskapen og opplevelsen, som vi over så bunnet i en underliggende uavklarhet i selve kunnskaps- og læringsbegrepet. I det skapende møtet foregår det en integrert utvikling eller en læringsprosess, der disse skillene ikke kan oppstå. Årsaken til dette er fokuseringen på den *ekte deltakende* holdningen.

7.3. Læring i det skapende møtet

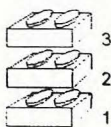
Det menneskesynet som presenteres er den komplekse sammensetningen av 'det tenkende', 'det skapende' og 'det handlende' mennesket. Bollnows eksistensielle møte og den estetiske erkjennelsen slik den er blitt presentert, er begge kognitive aktiviteter, opprinnelig grunnlagt i fysisk sanselige opplevelser. I selve aktiviteten i det skapende møtet integreres også det fysiske i denne erkjennelsen, gjennom at selve det konkrete materialet hentes inn i personens interaksjon og konstituering av forståelse, som en fysisk motspiller i utviklingen av idéen og erkjennelsen. På denne måten kommer personen i kontakt med gjenstanden gjennom det før-objektive moduset av sin eksistens, når hun henter gjenstanden inn i sitt eget mulighetsrom²⁵. Dette danner de eksistensielle båndene mellom jeg - *det*, personen og den virkelig gjenstanden i verden. Det er denne integreringen av materialet/emnet som skiller erkjennelsen i det skapende møtet fra den som kommer gjennom en generell estetisk erkjennelse, for eksempel gjennom kunstbetraktningen eller musikkopplevelsen slik den ble beskrevet i begynnelsen av denne avhandlingen. I modellen blir dette forholdet ytterligere presisert ved å tegne opp

personen og materialet som interagerende på alle planene, samtidig som de to danner "knastene" som kan holde klossene sammen.

7.3.1. Det skapende møtet som integrert erkjennende aktivitet

Premisset for at et skapende møte skal foregå, er aktiviteten og den direkte deltakelsen og den samtidige eller likeverdige forekomsten av alle de tre planene. I denne prosessen bruker en den kunnskapen en allerede har, en tar opp i seg ny underveis og bearbeider dette sammen med den erfaring og de ønsker en har for å uttrykke bestemte hensikter. I en formidlingssituasjon kan en legge forholdene til rette for læringen og situasjonen, og initiere prosessen, men selve bearbeidingen og utviklingen i den dynamiske prosessen, er det bare personen det formidles til som kan gå inn i. Det er bare henne som kan åpne seg for det som skjer og virkelig bruke situasjonen. Det ekte i møtet er en ekthet i forhold til seg selv og en trohet i forhold til det som lages. I motsetning til det ekte, kommer affekteriet, det påtatte, der en spiller bevisst på elementer en vet (statisk subjektiv kunnskap) vil framstå på bestemte måter, og fungere på visse sett. Dette skjer parallelt med uthulingen av innholdet helt til staffasjen, kllissene, står igjen og brukes som om substansen fortsatt var deltakende. Grensegangene mellom det ekte og det uekte er utydelige, og mye av det kan bare korrigeres ved personens subjektive ærlighet²⁶.

Gjennom denne ekte deltakelsen finner vi det grunnleggende poenget: Det er lysten, evnen, viljen og muligheten til å bruke noe av seg selv som utgjør den drivende kraften i møtet med materialet. I denne prosessen bruker personen både den statiske (objektive eller subjektive) kunnskapen og den dynamiske kunnskapen, på en dynamisk måte. Vektingen mellom hensiktene, kunnskapene og ferdighetene i møtet med materialets muligheter for form, hardhet, styrke, er det som i kapittel 6 ble beskrevet som motstanden i møtet. Det spenningsfeltet som oppstår gjennom denne motstanden er det som driver prosessen framover. Det er også her vekslingen mellom den bevisste og den ubevisste aktiviteten kommer inn. Tidligere har den ubevisste deltakelsen vært presisert som den situasjonen der selve møtet med materialet fant sted. Det er i denne ubevisste deltakelsen at kontakten initieres, og materialet integreres i personens mulighetsrom, slik at den blir grunnlaget for den særskilte erkjennelsen av materialet. I tillegg til dette kommer den erkjennende aktiviteten og utviklingen av kunnskapen som foregår i helheten av møtet mens personen glir inn og ut av forskjellige bevissthetstilstander. Det er i denne vekslingen at den dynamiske kunnskapen utvikler seg når statisk kunnskap integreres i selve aktiviteten.



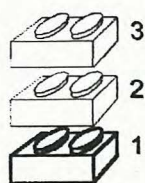
Figur 27 -
(repetisjon)

Denne balansen i motstanden og vekslingen mellom bevissthet og ubevissthet i deltakelsen skaper møtet. Når planene er tegnet opp med et grunnplan og to plan over, i "legoklossfiguren", er det en måte å organisere innholdet i prosessen på, ikke et forsøk på å forklare hva som skjer først eller etterpå i selve situasjonen. Allikevel er det en samtidighet som presenteres: De er alle deler av samme situasjonen, og den ene er ikke mulig uten den andre.

Samtidigheten ligger i den totale opplevelsen og elementenes virksomhet og gjensidige bearbeiding. Innholdet i møtet er et komplekst nett av disse sammenhengene, der vektingen og oppmerksomheten veksler og balanserer gjennom forløpet. Opplevelsen og erkjennelsen er den totale helheten av denne gjensidige avhengigheten, og det er derfor interessant nå å undersøke hvert av de tre planenes betydning for helheten og hvilken læring det er som foregår på hvert av de tre planene.

7.3.2. Det fysisk-mekaniske planet

Det som foregår her, er et møtet mellom kunnskaper om materialet, redskapene og teknikkene, og den fysiske gjennomføringen av denne. Det som foregår på dette planet er grunnlaget for at hele møtet finner sted. Uten denne fysiske kontakten, ville ikke studiefeltet oppstå i det hele tatt. Det er også derfor det kalles et grunnplan. Her er den fysiske dimensjonen av den aktive handlingen svært tydelig, og den læringen som begynner på dette planet har vært sentral innen de pedagogiske teoriene fra Bauhaus (Klee, Kandinsky, Itten), Arbeidsskolen (Kerschensneider) og ikke minst reformpedagogikken med Dewey i spissen.



Figur 28 - Læringen på det fysisk-mekaniske planet

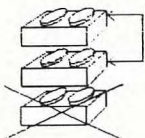
Læringen eller utviklingen på dette planet begynner i den fysiske bruken av kroppen, og den har to hovedgrener: Det som har med den rene sanseopplevelsen å gjøre, og det som har med konkrete ferdigheter å gjøre. I sanseopplevelsene legges grunnlaget for å oppleve materialet som objekt i verden og seg selv som deltakende i denne verdenen. Forandring i aktivitet, skiftninger i type sansestimuleringer, mengde av stimulering og skiftende kroppsvarme øker bevisstheten om dette og

følgelig gjør personen nye sanseerfaringer som igjen øker hennes mulighet for forståelse av omgivelsene. (Se blant annet i P2, kapittel 5.2.3.) Den fysiske bearbeidingen og registreringen av dette gjennom sansene trener evnen til å stole på og diskriminere sanseintrykk, det fokuserer oppmerksomheten og gir videre personen erfaringer av seg selv som aktivt menneske med egen vilje, frihet og mulighet til å endre sine omgivelser. (Se også P3, kapittel 5.5.3) En annen side av denne konkrete, sanselige kontakten, kommer gjennom opplevelsen av materialets motstand. Det å holde materialet med begge hender e.l. slik at materialets motstand blir integrert i selve kroppsrommet, eller ved å kommunisere direkte med materialet gjennom redskaper en behersker, innlemmer personen en forståelse av det spesifikke stoffet inn i sin haptiske forståelse. Dette utvikler hennes mulighet til å leve seg sterkere inn i situasjoner senere (Se P4, kapittel 5.6.3.) Denne direkte kontakten med materialet er ikke avhengig av noen logisk-rasjonell forståelse. Det er her at grunnlaget for den kunstneriske nærheten til materialet legges, slik det ble beskrevet over.

I tillegg til denne rene, sanselige delen av det fysisk-mekaniske møtet, kommer ferdighetene i å bruke redskapene og fortroligheten med å kunne bruke disse. Valg av redskaper, arbeidsmåter og egnede framgangsmåter, er noe som trenes opp gjennom stadig å arbeide selv. Håndverket og den praktiske yrkesteorien slik Lauvås og Handal beskriver det²⁷, er sentrale på dette planet. Vi kan ikke erverve denne kunnskapen og disse ferdighetene hvis vi ikke selv er aktive. I denne oppstår ferdigheter til å konkret bearbeide et medium og lære seg å 'tenke innen dette mediet' som Eisner formulerte det²⁸. Dette innebærer en praktisk forståelse av materialets muligheter, og også en fleksibilitet til å utnytte uhell som oppstår

underveis. (Se spesielt P1: kapittel 5.2.3.)

For å se hvilken konkret betydning dette fysisk-mekaniske planet har på totaliteten i det skapende møtet, skal vi foreta et tanke-eksperiment: Vi forsøker å ta vekk disse elementene, og ser etter hva som gjenstår da.

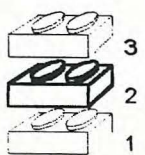


Figur 29
- Utelatelsen av de fysisk-mekaniske elementene

Det som gjenstår uten dette elementet, er den rene estetiske erkjennelsen, som er en kognitiv aktivitet. Det fysisk-mekaniske planet utgjør det mest særpregede ved det skapende møtet, for det er her kontakten med omverdenen begynner. I tillegg er det i denne grunnleggingen i det fysiske at muligheten for å lage et estetisk produkt med grunnlag i selve det partikulære materialets egenart kommer fram. Kunnskapen om materialets muligheter kombineres med ferdighetene til å bearbeide det, evnen til å se de mulighetene som åpner seg. Hvis den estetiske idéen er fullstendig på forhånd, og erkjennelsen ikke møtes av noen motstand på det fysiske planet, kommer ingenting av det som det spesielle materialet kan by på som noen overraskelse. Slik blir det vanskeligere eller kanskje heller ikke ønskelig å utnytte de insitamentene materialet gir, og denne kontakten kan ikke opprettes; det stofflige forsvinner. Vi kan konkretisere dette med denne konkrete avhandlingen: Hovedvekten i studien er på det teoretiske området, og earbeidingen av prosjektene ble utført som en lang og intrikat, kognitiv prosess. Allikevel ligger både all den forståelsen som er kommet fram i den erkjennelsen og den erfaringen som begynte i erindringene fra tidligere prosjekter (og som ble konkretisert, utvidet og grunnleggende ført videre i de 7 prosjektene) her. I gjennomlevelsen av prosjektene, tilførte jeg en slik direkte knytting til studiefeltet og fikk mulighet til å studere persepsjoen og deltakelsen på den eneste måten som det er mulig å studere denne: gjennom meg selv²⁹.

7.3.3. Det estetiske idé-planet

Det estetiske idé-planet er bindeleddet mellom materialet og mulighetene for erkjennelse. Det er her den estetiske holdningen opprettes, idéene møter materialet og bidrar til å føre prosessen videre gjennom å utvikle personen og produktet.



Figur 30 -
Læringen på det estetiske-idé-planet

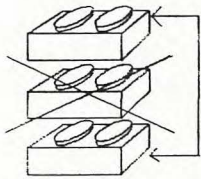
Læringen og utviklingen på dette planet har to hovedgrener: Den sanselige, estetiske opplevelsen og erfaringen, og utviklingen av de estetiske ferdighetene.

I kapittel 3.3.3. var vi inne på den estetiske opplevelsen og erfaringen. Det å innta en estetisk holdning gjør deltakelsen i situasjonen sensitiv og sanselig. Samtidig må det 'hensiktsmessige' elementet forsvinne, fordi det er uforenelig med den estetiske betraktningen. I en lærings situasjon åpner denne holdningen for å betrakte situasjonen og materialet som rene, sanselige elementer, noe som gir et engasjement i forhold til selve oppgaven og aktiviteten. Dette utfylles av muligheten for å oppleve en ren glede over det å arbeide fysisk og skape egne uttrykk. Personen får her muligheten til å lytte til egen empati, og stole på

følelsene, slik at valg kan gjøres, selv om det ikke finnes verken noen logisk-rasjonelle eller fysisk-mekaniske regler å støtte seg til. (Se blant annet P5, kapittel 5.7.3.)

Den andre siden av dette, er den konkrete ferdigheten i å formulere, bearbeide og uttrykke estetiske impulser og idéer. Gjennom den estetiske praksisen trener personen seg i å kultivere og forstå egne uttrykk, og en ferdighet i å gjøre seg nytte av formal-estetiske elementer. I så måte ser vi den samme dynamiske bruken av kunnskap og utøving av ferdigheter her, som det beskrevne på forrige plan, selv om det foregår på et mer intellektuelt plan her.

Også her kan vi presisere hvilken betydning dette estetiske ideplanet har for den totale utviklingen i møtet gjennom et tankeeksperiment:



Figur 31 - Utelatelsen av de estetiske idé-elementene

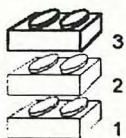
Utelater vi elementene fra det estetiske idé-planet får vi en ren linje fra den fysisk-motoriske bearbeidingen til erkjennelsen. Dermed kommer sammenhengen fram som den fysiske gjennomføringen av prosessen som mulighet for tilegnelse av ferdigheter i å bruke redskap, teknikker, bearbeide et materiale generelt, og direkte sanselige erfaringen av disse. Det menes da ikke sanselige erfaringer i betydningen estetisk sanselige, men fysiologisk og psykologisk perseptuell sansing, som for eksempel oppbygging av minnespor for bevegelsene (banning) og sensomotoriske ferdigheter. Det essensielle i gjennomføringen blir da en "skikkelighet" i

forhold til de kunnskapene en har erhvervet. Utviklingen av kunnskap i prosessen er dynamisk utvikling av både ferdigheter og erkjennelse av materialet, men det mangler den estetiske vinklingen, som gjør deltakelsen sensitiv og sanselig. Skjønnhetsbegrepet, eller selv de formalestetiske kunnskapene, kommer heller ikke inn hvis dette feltet ikke er med.

Er det ingen estetisk holdning, eller krav til å utvikle et estetisk produkt, vil innholdet i bearbeidingen kun foregå som en gjennomføring og utvikling av en funksjon, en effekt, eller et mål. Hensiktsmessigheten gjør seg dermed svært gjeldende hvis vi tar vekk denne estetiske holdningen. Det er et slikt forhold kunnskapssamfunnet har opparbeidet, når det estetiske momentet og opplevelsen generelt ble fjernet fra "virkeligheten" befestet av den rasjonelle, logiske forståelsen.

7.3.4. Det erkjennelsesmessige planet

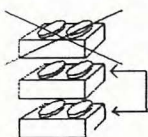
Det erkjennelsesmessige planet er summen av det fysisk-mekaniske og det estetiske idé-planet, samtidig som det rommer personens totale kognitive og personlige utvikling i løpet av prosessen. Det er et interessant sted å studere en veksling mellom den statiske og den dynamiske kunnskapen, fordi det er på dette planet at vekslingen mellom den bevisste og den ubevisste deltakelsen inngår.



Figur 32 - Læringen på det erkjennelsesmessige planet

Det foregår alltid en erkjennende aktivitet i det skapende møtet, all den tid det er en ekte deltakende utvikling. Det foregår som en veksling mellom det bevisste og det ubevisste, og den har alltid en eller annen form for kontakt med den estetiske og den fysisk-motoriske opplevelsen. Læringsprosessen blir tydelig når en betrakter hvordan nye redskaper eller ny kunnskap om materialet begynner noe "famlende" i en bevisst bearbeiding, mens når denne er assimilert inn i personens forståelse, kan de delta som en ubevisst del i

arbeidet. Den bevisste oppmeksomheten glir over i en ubevisst deltakelse når personen arbeider med redskaper hun behersker. Erkjennelsen foregår kontinuerlig som en refleksjon på og i egen handling, der hun gradvis kommer til forståelse. I den praktisk-estetiske studien kom dette til syne gjennom notatene, og deres mulighet til å fange opp det som skjedde. Gjennom å stadig formulere det som foregår, de valgene hun tar og de opplevelsene hun får, er det mulighet for å bli mer bevisst denne "fokal knowlegde" som Polanyi beskrev³⁰. Slik kan det bli konkret og formulert kunnskap ut av uformulerte, intuitive opplevelser. Disse er det muligheter for å utnytte bedre. Denne prosessene er en intellektuell tilegnelse av innsikt gjennom å studere sin egen handling. I det skapende møtet med materialet er det ikke alltid en forutsetning at en formulerer dette på denne måten, all den tid selve kunstverket står som reminisens for den erkjennelsen som kom gjennom arbeidet.



Figur 33- Utelatelsen av de erkjennelsesmessige elementene

Men hvilken plass er det de erkjennelsesmessige elementene har i det skapende møtet?

Vektleggingen av erkjennelsen i det skapende møtet har to sider: På den ene siden er det fare for at tankene kommer i veien for selve skapingen, vi blir for opptatte av det å tenke på hva vi skal, det vi lærer, det vi utvikler av kunnskaper, at vi ikke klarer å delta med materialet i en før-objektiv deltakelse. Samtidig står på den andre siden den rene sanselige og estetiske opplevelsen uten den kognitive erkjennelsen som manifestasjon av den uthulede individualpsykologiske prosessen i vekstpedagogikken, som vi var innom over. I det øyeblikket personen skaper, opplever, føler og/eller tenker noe nytt i prosessen, så vil hun komme til ny innsikt eller forandre seg som person og derigjennom komme til ny erkjennelse.

7.3.5. Formidlingen av denne læringsprosessen

Årsaken til disse grundige kontekstbeskrivelsene og presiseringen av de enkelte elementenes viktighet, er å få fram de komplekse sammenhengene for den som skal formidle slike skapende møter til andre. Vektleggingen av læringselementet og det integrerte kunnskapsbegrepet i møtet, presiserer den betydningen dette har for personen. Dette må formidleren være bevisst. En avveining som må tas hensyn til, er i hvor stor grad formidleren skal presisere disse enkeltelementene for den som skal oppleve det. Vi var en del innom denne problematikken i den praktisk-estetiske studien, og kom til at det var mulig å studere den skapende holdningen i det den utspilte seg, hvis selve noteringssituasjonen var integrert i denne holdningen. (Jmfør Kjerschow kapittel 3.3.4.)

Detaljstuderingen av prosessen er viktig som grunnlag for å forstå hva som utspiller seg. Dermed kan det som skjer utnyttes bedre. Adorno påpeker denne analyserte forholdningen i forhold til musikken.

For hver tone, pause, motiv og frase er det mulig å angi grunner i forhold til verket som helhet. Musikalsk dannelse betyr at elevene har lært å analysere verkets dynamiske samspill av klanglige element. Adorno viser til mulighetene som gramfoninnspillingene gir: En har anledning til å spille om og om igjen og angi med ord og tegn viktige vende- og utviklingspunkt for elevens egen musikalske fantasi³¹.

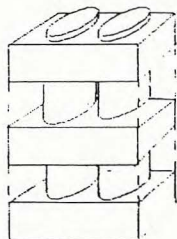
Det Adorno påpeker med dette utsagnet, er viktigheten av de enkelte delene, de små elementene, altså selve partikulariteten ved det analyserte objektet som her var musikken. Musikken er selve prosessen og kan ikke skilles fra den, mens det skapende i materialer er bare i det det foregår, og så er det borte. Det eksempelet understreker, er viktigheten av de små elementene, og sammenhengen av delene; Den komplekse sammenvokstheden som utgjør det musiske prosessen. Dette kan virke som en selvmotsigelse i forhold til det som er kritisert i samfunnskonteksten. Men det er ikke tilfelle. Det som ble kritisert der, var en ensidig og ensrettet tro på å komme til den fulle sannheten og forståelsen gjennom analyseringen av fragmentene. Adorno presiserer dette som et ledd og som en del for å komme til en større innsikt, men ikke som eneste vei.

I vår situasjon, det skapende i materialer er det vi opplever og det vi ser, den helhetlige opplevelsen under og i etterkant, og det er denne som betyr noe for oss. Men denne helheten kommer gjennom de små elementene, av materialet: hardhet, form, fliser, årringmønster, og vårt arbeid med det: skjæring, utforming, revurdering og forståelse av idéer, på samme måte som "materialet" i musikken, notene, tonene og instrumentet, og personens bearbeiding gjennom frasering og dynamikk. Adorno beskrev dette slik: "[...] Men kunsten bringer fram det levende og partikulære fra den empiriske verden, framstiller det konkrete som "værende" og det abstrakte og allmenngyldige kan ikke "opereres ut" uten samtidig å miste sin betydning"³². I våre skapende prosesser oppdager vi sjelden de enkelte elementene fordi oppmerksomheten er på helheten og den musiske framdriften, men det er gjennom denne sammensetningen av de enkelte partikularitetene at den nye helheten oppstår og det er mulig å oppleve en kontakt med materialet vi skrev det var en hunger etter i samfunnet. Den som skal formidle disse situasjonene er avhengig av å ha en innsikt i disse små elementene, slik at situasjonen kan legges til rette for å lede elevenes eller studentenes opplevelse.

7.3.6. Sammenhengen mellom planene: de to søylene

Det er imidlertid sammenhengen mellom disse planene som utgjør møtets samtidighetselement. Alle delene henger sammen og påvirker hverandre, selv om bevisstheten og opplevelsen varierer fra det ene planet til det andre, og vektingen av hva som er interessant forandres fra prosess til prosess.

'Variablene' *personen* og *materialet* som i figur 1 var to ovaler og i figur 27 - "Legoklossmodellen" var knastene som holdt planene samles, kan framstilles som to søyler gjennomgående gjennom alle planene som et sammenbindende element.



Figur 34 - Personen og materialet som to søyler, kontinuerlig tilstedeværende i alle de tre planene

De to 'variablene' materialet og personen er kontinuerlig tilstede i alle planene samtidig som de er foranderlige og inneholder forskjellige elementer på de ulike planene. Vi var innom dette samtidighetspremisset blant annet i kapittel 6.1. og i innledningen i kapittel 7. Det som er spesielt interessant å være oppmerksom på i denne søyle-framstillingen, er at den ene 'variabelen', materialet, ikke bare er tilstede med ulike innhold på alle plan, men også skifter *substans*: Nederst på grunnplanet er 'materialvariabel'-søylen det partikulære, konkrete stofflige som er utgangspunktet for kontakten med den spesielle væren (jamfør kommentarene i forhold til Adorno). I det midtre planet - det estetiske idé-planet er 'materialvariabelens' substans det spesifikke materialets mulighet for form. Fortsatt er altså substansen det konkrete materialet. På det øverste planet, derimot, består 'materialvariabelen' av personens stadig forandrede erfaring av dette materialet. Substansen i 'variabelen' har altså skiftet over fra å være materialets konkrete egenskaper til materialets virkninger på personens psyke. Denne dobbeltheten var også tilstede i den opprinnelige todimensjonale visualiseringen i problemområdet (figur 1). Her må det imidlertid presiseres tydeligere som et reelt skifte i substans i forhold til hva personen interagerer med. På tross av dette skiftet heter 'variabelen' fortsatt *materialet*, og er den konkrete motpart og medspiller i personens opplevelse. Også *personen* og *situasjonen* skifter innhold i de tre planene, om enn ikke i så sterk grad som det materialet gjør, vi beskrev dette i kapittel 6.2.

Gjennom dette skiftet innenfor samme 'variabel', er det mulig å se hvordan det konkrete stofflige i materialets fysiske væren i verden utvikler seg til å bli en immanent del av personens erfaring og forståelse gjennom den kunstneriske kontakten. Dermed kan denne framstillingen også vise noe av den forandringen den dynamiske aktiviteten fører med seg. Det er ingen motsetning mellom kunnskapen og opplevelsen slik kunnskapssamfunnet har tendens til å se det som, fordi de forenes i samtidigheten mellom den fysisk-mekaniske, den estetiske og den erkjennelsesmessige interaksjonen. Dermed fører ikke møtet bare med seg en erkjennelse av det materialet som Bjørnebo beskrev savnet etter, det fører med seg en erkjennende situasjon er den statiske og den dynamiske kunnskapen integreres. Det er et utviklende estetisk lærings- og utviklingsprosess der også kontakten med materialet kommer inn som et vesentlig element. Flukten *til*, ikke *fra*, det virkelige kommer i det skapende møtet i opphevelsen av skillet mellom kunnskapen og opplevelsen, mellom det statiske og det dynamiske, altså i selve møtets eksistensielle erkjennelseelement.

8. SLUTTORD OG VIDEREFØRING

Adorno har engang uttalt følgende:

Det er blitt en selvfølge at ingenting som har med kunst å gjøre, lenger er selvfølgelig³³.

Dette sitatet formulerer en av grunnmotivene for hele denne avhandlingen: Studiefeltet må snakkes om, det må få knyttet til seg noen begreper, slik at det går an å snakke om det og være det konkret bevisst. På den annen side kommer det at det er så vanskelig å sette begreper på dette, fordi den ene måten å uttrykke noe på stenger en annen side ute, og vice versa.

Dette spillet i dobbeltheten, kommer også fram i sitatet til Adorno. Dette spillet oppstår ved de to betydningene vi har av begrepet "selvfølgelig": *Selvfølgelig* som det selvsagte, implisitte eller medfølgende og *selvfølgelig* om de likegyldige selvfølgelighetene. I hele denne avhandlingen har jeg tatt opp det skapende møtet med tro på at det kan problematiseres og for å finne det implisitte; altså i den første betydningen. Gjennom å gjøre dette har jeg stadig kommet tilbake til argumentasjonen mot det å ta studiefeltet som en likegyldig selvfølgelighet. Jeg vil bekjempe likegyldigheten gjennom å klargjøre den implisitte betydningen.

Dermed lager jeg samtidig teoretiske studier omkring det dynamisk erkjennende: jeg presiserer, sammenholder og organiserer en teoretisk konstruksjon av logiske forklaringer, og følgelig gjør jeg det statisk. Allikevel medfølger ikke dette en redusering av feltets innhold eller betydning, fordi jeg stadig oppholder meg i mellomfeltet eller vekslingen mellom det kunstneriske og det teoretiske, det dynamiske og det statiske. Dette har jeg mulighet til fordi det er et hovedfag i forming som er en slik tilnærming både til og i faget. Slik utvikles også forståelsen parallellt på to sider: Samtidig som jeg studerer feltet teoretisk og slik avklarer innholdet, klargjør også innholdet de teoretiske konstruksjonene.

Kunsten som selvfølgelighet, derimot, er den kunsten redusert av hensiktsmessigheten som kommer av disse (foreldede?) skillene mellom kunnskap og opplevelse, mellom divergens og konvergens, mellom aktiviteten og målet. Det er disse skillene jeg har forsøkt å forene i den siste søylemodellen av innholdet. Men denne modellen trenger dypere forståelse, flere studier og andre veier inn. Kanskje modellen kan fungere som en ny innfallsport til videre studier og bedret innsikt i dette dynamiske aspektet av utviklingen i det skapende møtet og hva som er spesielt med forholdet mellom personen og materialet. Særlig interessant kunne det være å utvide forståelsen av hvordan forholdet personen-materialet går over til å være et forhold personen-personens opplevelse av materialet på det erkjennelsesmessigeplanet.

Jeg ser ytterligere to veier herfra som kunne være interessante å følge framover. Den første er hvis andre enn meg studerte det samme møtet i sine egne prosesser, uavhengig av de resultatene som er funnet i denne avhandlingen. En analyse av ulikhetene i resultatene ville kunne gi revidert forståelse og interessante vinklinger til subjektivitetsaspektet og graden av personavhengighet i møtet og studiene av det.

Den andre veien er imidlertid lettere å gå videre på for meg, og vil kunne gi ny og interessant innsikt til det skapende møtet fra en annen vinkel. Denne veien går gjennom en større undersøkelse av hvordan barn og unge opplever denne kontakten med verden, fordi de har et mer direkte forhold til omgivelsene siden de ikke ennå er sosialisert inn i kunnskapssamfunnets oppfatninger. Spesielt ville det være interessant å se hvordan barnas begrepsutvikling styrer opplevelsene og ferdighetene i kommunikasjonen, refleksjonen og forståelsen, og hvordan dette påvirker situasjonen og innholdet i den³⁴.

Gjennom denne og andre videre studier vil det være mulig å forstå enda mer av hva som egentlig skjer i det skapende møtet med materialet, og slik finne ut mer om hva den estetiske skapelsesprosessen egentlig er. Med grunnlag i slike følgende studier vil det også være mulig å gå mer direkte inn i konkrete metoder for å utnytte det læringspotensialet som finnes i det skapende møtet.



Figur 35 - I arbeid med P2

Fotnoter,
litteraturliste og
vedlegg.



Fotnoter

Kapittel 1. Problemområdet

¹ Begrepet livsverden kjenner vi fra filosofen og fenomenologen Husserl i begynnelsen av vårt århundre. Det brukes som en betegnelse på det før-bevisste: en superstruktur av et menneskes gitte, alltid tilstedeværende erfaringsmønstre. Halvorsen, 1989 Fenomenologi og formingsforskning. Utfyllende: se Kapittel 3.1.2.

² En *variabel* : en størrelse av variabel verdi.

³ Jeg velger å sette begrepet 'variabel' mellom to apostroffer for å markere den nevnte distinksjonen fra den naturvitenskapelige betydningen. Utover i avhandlingen settes også andre begrep mellom apostroffer for å markere at de brukes i en (varierende grad av) representerende betydning.

⁴ En funksjon : en størrelse som står i et slikt forhold til en annen størrelse at enhver forandring i verdien av den ene medfører forandring av verdien av den andre.

⁵ En faktor : en medvirkende omstendighet eller forhold.

⁶ Ryle presenterer her "Den intellektuelle legenden". Inni hvert mekanisk oppbygd menneske (beskrevet i naturvitenskapen) ligger en mystisk kilde (Spøkelse) som tenker og bestemmer og erfarer. Dette er Intellektet, og det viser seg i en handling utført av en person med erfaring. Dette er feil: Det er intet spøkelse, eller en ren tanke, men en disposisjon for videre læring, mentalt stadium som utvikler seg stadig og som fremtrer i handlingen. Dette kaller man "Mind". På norsk kan mind kanskje best oversettes med forstand. Fra Gilbert Ryle.: The Concept of mind. 1949/1990, kap 2

⁷ Halvorsen, E.M. Kunnskapsbegrep i forming, i Tronshart(red). Formingsfagets egenart. Notodden, Telemarksforskning, 1995

⁸ Wittgensteins begrep språkspill går i korthet ut på at språket består av mer enn rene begreper. Det er kombinasjonen av begrepene slik de virkelig blir brukt som bestemmer hva begrepene til en hver tid betyr. For virkelig å kunne forstå begrepene betydning, er en dermed avhengig av å delta i språkspillet, se hvordan andre bruker ordene. Gjennom selv å bruke begrepene vil en forstå betydningen. Wittgenstein bruker selv aldri begrepet 'Taus kunnskap' om kunnskapen om og i språkspillet. (Se også : På sporet av den tause kunnskapen, rapport fra Nordiskt symposium i Aalborg 1994)

⁹ Se kapittel 3.1. og tilhørende noter.

¹⁰ Her henviser jeg til en definisjon som blant annet blir brukt av Snorre Ostad i undersøkelsen presentert i boka: Bilder å ta på, om bruk av taktile representasjoner i matematikkopplæringen for blinde og svaksynte, 1994. Se mer i del 3.2. og tilhørende noter.

¹¹ Bla: Ashley Montagu, Touching - The human significance of the skin, 1971/1986; Norman Autton. Berøring. 1989/1990 ; Taktilt - inte se men röra, 1994, utstillingskatalog nr 578 for Nationalmusei. Stockholm

¹² Bernt Karlsen, Det stoffliges estetikk, Hovedfagsoppgave i forming, HiT.1994

¹³ John Dewey. Art as experience . New York: Penguin 1980/1934, Se også Halvorsen Op.cit.

¹⁴ Malcolm Ross. The Creative Arts. London: Heinemann Educat. Books. 1978.

¹⁵ Rollo May. Mot til å skape. 1994

¹⁶ Jeg kan her nevne følgende: (For nærmere spesifikasjoner, se litteraturlisten)
Aksnes (1982), Hagenes (1992), Karlsen (1994), Noddeland (1984), Ringen (1990) og evt. Thesen (1986)

¹⁷ Josephson, Konstværkets fødsel 1940/1955

¹⁸ Eisner: forelesning under tittelen *Quantitative Approaches to Research on Artistic Phenomena*. Forelesningsnotatene er ikke gitt ut, men mine egne notater er kontrollert og bearbeidet i forhold til notater fra to andre deltakere ved samme forelesning. De er også kontrollert ved at jeg presenterte et resymé av Eisners forelesninger for hovedfagsstudenter på HIT, der ytterligere to deltakere ved samme forelesning var til stede.

¹⁹ Eisner beskriver dette forholdet som utgangspunkt for en forelesning under tittelen: *Research on Arts and Craft as Cultural Phenomena*, holdt ved Nordiskt symposium: Produkt, fenomen, opplevelse. Helsingfors 07-09.11.1996. Ang. korrekthet av notatene, se note 18. over.

²⁰ Eisner satt opp følgende hypoteser om hva dette spesielle kunne være i samme forelesningen som i note 19 :

- se sammenhenger mellom detaljer, relasjoner og helheter og kunne velge ut hva som er viktig;
- ta avgjørelser der det ikke fins noen regler (som de store spørsmålene i livet);
- oppmerksomhet for nyanser, detaljene, det subtile som til sammen lager de store forskjellene;
- å trene, kultivere og spesialisere evnen til å se nye løsninger, visualisere ideer og virkeliggjøre dem;
- lære å tenke innen et medium;
- å utnytte uhell og trene fleksibiliteten;
- å ramme verden inn estetisk;
- å erverve seg kunnskap som ikke er begrenset av ord.

²¹ Om person-begrepet, se bla. Nina Karin Monsen, Det elskende menneske -person og etikk. 1992

²² Utfyllende: se kapittel 3.3.5.

Kapittel 2. Metode

¹ Se definisjon i kapittel 1.2 - studiefeltets innhold, en presentasjon.

² Kallebergs definisjon i forholdet til den norske utgaven til Hammersley og Atkinson, Feltmetodikk. 1987

³ Halvorsen viser her til Ingarden 1970 : 205. Ingarden var en elev av Husserl, og det er hans teorier Ingarden omtaler her. Halvorsen, Fenomenologi og formingsforskning. 1989 : 11

⁴ Se også Halvorsen 1989 Op.cit : 11-19 om hva personen opplever og hvordan hun opplever det.

⁵ Halvorsen, 1989 Op.cit. : 19-23, samt Fure, Skapende erkjennelse. Bevegelse fra språk- og kulturfilosofisk synsvinkel (Riceour). Upublisert avhandling, 1994 : 39 flg.

⁶ "Først er det tilværelsen i verden, så forståelse, så fortolkning og så sigen. Denne lopebane danner en sirkel, men den bør ikke stanse oss. Det er ganske visst fra vår plassering midt i språket at vi sier alt dette. men språket er dannet således at det formår å peke på det eksistensgrunnlag det utgår fra og å gjenkjenne seg selv som en væremåte det taler om. Dette sirkelforhold mellom jeg taler og jeg er, legger initiativet snart hos symbolfunksjonen, snart hos dens driftsmessige og eksistensielle grunnlag. Men det er ingen ond sirkel; det er uttrykkets og den uttrykte værens spill levende sirkel." Sitat Riceour, Sprogfilosofi - subjektets utfordring til subjektfilosofien. Utvalg, innledning og noter ved Peter Kemp. : 88. fra Fure: Op.cit.: 48

⁷ Halvorsen: Forming som forskningsområde. 1982 :42.

⁸ Preust, På sporet av den tapte tid. bind XII.

⁹ Denne oppsetningen av kriterier er hentet fra Alexanderson, Metod och medvetande, 1994 : 2

¹⁰ Merleau-Ponty: The Phenomenology of Perception. 1962/1974, Se også punkt 3.1.

¹¹ Østerberg: innledning : 8, til Østerberg(red): Kultur og Barbari - Essays om kunst og samfunnsvitenskap. 1991

¹² Østerberg viser her til Kants fremstilling av forskjellen mellom en retoriker og en dikter: Den ene lover mer enn han holder, mens det med den andre er omvendt: "For dikterens tilsynelatende lille lek med ord viser deg å utsi viktig sannhet, mens retorikerens store ord viser seg som et blendverk." Østerberg, Op.cit

¹³ Østerberg, Op.cit : 10

¹⁴ Halvorsen, 1989 Op.cit. : 62

¹⁵ Se blant annet Østerberg, Op.cit.

DEL 1 - DEN TEORETISKE UNDERSØKELSEN

Kapittel 3. Personen, materialet og situasjonen

¹ Merleau-Ponty (1908-1961)

² Eksistensialister er betegnelsen på filosofer som er opptatt av hva eksistens er og hvilke kriterier menneskets eksistens har.

³ Ugglå. Kommunikasjon på bristningsgränsen - en studie i Paul Riceours project. 1994 : Innledningen: Den franska kontexten.

⁴ Dag Østerberg: Innledning til den norske utgaven av den danske oversettelsen av Merleau-Ponty: Kroppens fenomenologi. 1994 : X (1.bind av Phénoménologie de la Perception fra 1945.) Østerberg klassifiserer her Bergson innen vitalismen og spiritualismen, for å klargjøre Merleau-Ponty og Sartres filosofiske utgangspunkt. Når sitatet nå plasseres i vår sammenheng, er det viktig å presisere at det Bergson står for ikke er en ren, opprinnelig vitalisme. Denne naturfilosofiske oppfatningen hevder at alt organisk liv beror på en særskilt livskraft av ukjent natur og ikke helt kan føres tilbake til fysikkens og kjemiens lover. Bergson hadde sitt utgangspunkt i en streng vitenskapelig tradisjon, og sluttet seg til en kritikk mot samtidens rasjonalistiske oppfatninger. Allikevel forlot hans *livsfilosofi* aldri helt den empiristiske basisen, selv om han framholdt at bare intuisjonen, ikke den empiristiske forstanden, kunne gi oss innsikt i livets fylde. For å presisere dette ville det kanskje være bedre å kalle Bergsons filosofi for en ny-vitalisme. Se også kapittel 3.3.4.

⁵ Begrepet *Intensjonalitet* som Merleau-Ponty bruker, skriver seg fra Husserl. Det retter seg forstående henimot verden: men det som opprinnelig - "primordinalt" intenderes, er ikke objekter, men fenomener i deres vorden. (Østerberg, forord : VII)

⁶ Jeg bruker i denne avhandlingen ordene pre-objektivt, før-objektivt og pre-refleksivt som tre likeverdige begrep om samme forhold.

⁷ Merleau-Ponty 1945 Op.cit. : 107.

⁸ Østerberg i Merleau-Ponty, (den norske oversettelsen) 1945 op.cit . forord: VII

⁹ Paula Fure: Forelesningsnotater 29.11.96 og Politikens filosofileksikon.

¹⁰ Østerberg i Merleau-Ponty, (den norske oversettelsen) 1945 op.cit, forord: VII: *Merleau-Ponty betegner de rasjonalistiske retninger innen filosofien som former for "intellektualisme": Disse vil rekonstruere erfaringen ved å vise hvordan tenkningen eller forstanden (intellectus) former eller konstituerer erfaringen i tråd med Kants berømte utsagn: "Mulighetsbetingelsene for objektet er de samme som mulighetsbetingelsene for erfaringen overhodet", dvs: erfaring er erfaring av objekter.*

¹¹ Merleau-Ponty (den engelske oversettelsen) 1945 op.cit : 208

¹² Forelesning av Paula Fure 29.11.95 og Grolier Multimedia Encyclopedia 1995

¹³ Politikens filosofileksikon og forelesning av Paula Fure 29.11.95

¹⁴ Grolier Multimedia Encyclopedia 1995

¹⁵ Merleau-Ponty (den engelske oversettelsen) 1945 op.cit : 208

¹⁶ Østerberg i Merleau-Ponty, (den norske oversettelsen) 1945 op.cit Forord : VI. Han refererer her til Merleau-Pontys første bok, La structure du comportement fra 1942, som på engelsk heter The Structure of Behaviour.

¹⁷ Østerberg i Merleau-Ponty, (den norske oversettelsen) 1945 op.cit. Forord VI.

¹⁸ Blant annet henvises det her til Bergsons filosofi, der han setter opp menneskets distinksjon fra andre levende vesner gjennom deres mulighet til selv å vidreføre den skapende livskraften.

¹⁹ Halvorsen: Fenomenologi og formingsforskning, Notabile 1-1989

²⁰ Merleau-Ponty (den engelske oversettelsen) 1945 op.cit : xiii.

²¹ Halvorsen, Op.cit : 13-19

²² Jon Roar Bjørkvold, Det musiske menneske. Barnet og sangen, Lek og læring gjennom livets faser. Oslo, Freidig forlag. 1989 , og Karl Erik Grennes: Kroppen som filosofiens "sted" -M. Merleau-Pontys filosofi. I Samtiden 6/1984, Oslo.

²³ Else Marie Halvorsen, Op.cit.

²⁴ Begrepet formingsforskning er konstruert etter at hovedfag i forming ble opprettet i 1976. Om formingsforskning, se: Else Marie Halvorsen, Ibid.

²⁵ Grennes Op.Cit

²⁶ Merleau-Ponty. Maleren og filosofen. Dansk oversettelse og forord av Peter Kemp, org: L'oeil et l'esprit. 1970

²⁷ Kemp, forord til Merleau-Ponty 1970 Ibid : 6

²⁸ Ringen (1991) Rom for opplevelse. Hovedfagsoppgave i forming, HIT. 1990. Denne

avhandlingen bygger til en viss grad videre på det hun trakk fram om forholdet mellom sansningen og persepsjonen, om forholdet mellom de ulike sanseområdene og den ulike persepsjonen av disse. Ringen søker i sin avhandling å avklare noe om den verdi den taktile opplevelsen kan ha eller har som stimulerende faktor i skapende virksomhet, altså hva den betyr som inspirasjonen, til gjennomføringen og noe om i hvilken grad dette reflekteres av produktet. Hun er derfor ikke inne på spesifikke drøftinger av hva selve den taktile opplevelsen i møtet med materialet i den skapende prosessen består av. Allikevel kan hennes presentasjon av den taktile opplevelsen brukes som utgangspunkt for utvelgelse av aktuelle teorier. I oppsummeringsdelen kommer hun også med noen konklusjoner på dette, som danner et bredere utgangspunkt for min avhandling.

²⁹ Heller. Preface. . Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. 1991

³⁰ Hovedkildene til denne presentasjonen er valgt ut blant annet på grunnlag av de kildene Ringen la til grunn for sin avhandling, det som kommer fram i artiklene i Heller&Schiffs (eds) artikkelsamling (Op.cit.), og Schiff & Foulke, Tactual Perception: a Sourcebook. 1982, Hva angår hjernens empiriske basis for sansning og persepsjon, ligger Bergströms beskrivelser fra Hjærnsansens ressurser. - en bok om idèernas oppkomst, 1990, som et utgangspunkt for videre undersøkelse.

³¹ Cholewiak & Collins: Sensory and Psychological Bases of Touch. Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. 1991 : 23-61

³² Cholewiak, R & A. Collins, Sensory and Psychological Bases of Touch. Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. 1991, og Rørvik. Pedagogisk psykologi. 1968: 62-63

³³ Rørvik. Op.cit

³⁴ James J. Gibson. Våra sinnen som perceptuella system. Stockholm, Beckmans. 1969 : 106, fig.

³⁵ Jeg går dermed imot Ringens definisjon, slik hun bruker den i sin hovedfagsavhandling : *Det taktile sanseområde kan betegnes både som et eksteroseptorisk og proprioseptorisk sanseområde med en sammensatt registreringsevne. Sansemessig kan vi si at det taktile sanseområde står i en særstilling i forhold til de andre områdene*. Ringen, op.cit. : 22.

³⁶ Kinestesi (gresk) : muskelsans. Kinestetisk (også gresk) : om fornemmelser som knytter seg til lemmenes bevegelse og stilling.

³⁷ Med *klassiske studier* menes her i hovedsak *vitenskapelig eksperiment*. Kilde: Heikki Hämmäläinen. Tactile and Vibrotactile Sensibility of the Human Hand - A Psychological and Neurophysiological Study. Helsinki.. 1982

³⁸ *Somestethis* brukes om studier av somatosansningen (somatisk: legemlig det som angår kroppen, esthesis: avledet av aesthesis - sansning). Den første som begynte med slike studier var E. H. Weber (1846) Hans hypotese var at somesthesis hadde to klasser: en berøringssans (the sense of touch) og en generell sans (Gemein gefühl), som omfattet smerte, klør, skjelving, sult, tørst og så videre. Om Weber, se Heikki Hämmäläinen 1982 : 1. og hans henvisning til E.G. Boring. Sensation and perception in the history of experimental psychology. New York: Appelton - Century- Crofts, Inc. 1942

³⁹ G. Gordon (Ed). Active touch. The Mechanisms of Recognition of Objects by manipulation - a multi-disciplinary approach. Oxford, Pergamon. 1978

⁴⁰ Ostad viser i denne sammenheng til Warrens definisjon av haptisk persepsjon, hva den er og hva som faller utenfor denne definisjonen. D.H. Warren. The development of haptic perception. In W. Schiff & E. Foulke (Eds), Tactual Perception: A sourcebook. Cambridge University Press. 1982: 82-129. Fra Ostad: Bilder til å kjenne på - Utvikling og empirisk utproving av taktile representasjoner med sikte på den grunnleggende matematikkopplæringen for blinde elever. Oslo: Fag og Kultur. 1988

⁴¹ Bergström Op.cit. : 18

⁴² Bergström Op.cit. : 48

⁴³ Bergström Op.cit. : 38

⁴⁴ Bushnell & Boudrau, The Development of Haptic Perception During Infancy. Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. 1991

⁴⁵ Figur-bakgrunn-persepsjonen er medfødt, fordi persiperingen av denne er bare bestemt av prosesser i sanseorganene, i det reseptorene i øyet registrerer større eller mindre mengder av lys, noe som også forteller hvilken avstand stimulusobjektet har til oss. Blant annet: Merleau-Ponty, Op.cit.: 223.

⁴⁶ Appelle, Haptic Perception of Form: Activity and Stimulus Attributes. Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. 1991 : 170

⁴⁷ Reversz: se kapittel 3.2.4.

⁴⁸ Appelle Op.cit. :178-184, og Warren & Rossano, Intermodality Relations: Vision and Touch. Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. 1991 :119-139

⁴⁹ Bushnell & Boudrau Op.cit. : 140

⁵⁰ Peter Blix Søndergaard. Blikkets modernisering, *Edvard Degas' Vicomte Lepic/Place de la Concorde*. Artikkel, i Hansen (red) : Synsvinkler på Kunsthistorien: 108-141

⁵¹ Johansen. Nedkjølingen av blikket, fra Samtiden 2/1986.

⁵² Johansen Op.Cit.

⁵³ J. Dixon. Methods for Training Blind Persons in the Use of Tactile Maps. In International Conference on tactile Representation for the Blind. Blinden -und-Sehschwachen-Verband der DDR. 1984, fra Ostad, Op.Cit.

⁵⁴ Piaget, J. & Inhelder, B. The Psychology of the Child. New York: Basic Books, 1969. fra Ostad, Op.Cit.

⁵⁵ Merleau-Ponty 1945 Op.cit.

⁵⁶ bla. Ringen op.cit : 32 flg.

⁵⁷ Warren & Rossano, Op.cit.:119-139

⁵⁸ Warren & Rossano Op.cit : 128

⁵⁹ Warren & Rossano Op.cit : 128

⁶⁰ Warren og Rossano Op.cit : 128

⁶¹ Montagu, Ashley Touching - The human significance of the skin. 1986. Det som undersøkes i denne boka er: Hvilken betydning har variable slag "huderfaringer" (ordrett: cutaneous experiences) organismen mottar, på dens utvikling? Først og fremst (1) Hvilke slag hudstimulering er nødvendig for en sunn utvikling av organismen, både fysisk og psykisk? og (2) Hva er effekten, hvis noen, av en manglende eller utilstrekkelig dekking av spesielle typer hudstimulering? Disse spørsmålene studeres ved å undersøke betydning, effekt og utbredelse innen klassen dyr - pattedyr, og innen ulike kulturer og menneskeraser. i Montagu 1986 : 19

⁶² Montagu. Op.cit : 237

⁶³ Montagu refererer her til B.B.Greenbie. Spaces: Dimentions of the Human Landscape. New Haven :

Yale University Press. 1981 : 9. "Because we experience our earthy environment with all our senses, including smell and sound, the haptic system puts us in imaginative physical contact with places and objects we once touched but now only see, hear or smell." Montagu Op.Cit : 17

⁶⁴ Montagu siterer her Walter Ong. The presence of the World. New Haven, Conn.:Yale University Press, 1967 : 169-170. Montagu Op.cit. : 124.

⁶⁵ Montagu Op.cit. : 124

⁶⁶ En interface er en maskindel (en tilleggsdel til maskinens hardware) som fungerer som en kommunikasjonslenke mellom to maskindeler, eller her mellom maskinen og mennesket. Den nevnte PHANTOM Haptic Interface er utviklet av Thomas Massie ved SensAble Technologies, Inc, sammen med Dr Kenneth Salisbury, Principal Research Scientist ved Artificial Intelligence Laboratory ved Massachusetts Institute of technology. Kilde: ulike lokalisasjoner på Netscape, pr 08.01.97: <http://www.sensable.com/overview.htm>, <http://vetrec.mit.edu:80/people/tew/SMLPage.html>, og <http://www.asel.edu/sem/research/haptics>

⁶⁷ Innen virtuell virkelighet (Virtual reality) og simulert virkelighet har en lenge kunnet skape tredimensjonale miljøer personen kunne "gå inn i", oppleve og manipulere. Personen ser på en skjerm gjennom 3D-briller, eller har på heldekkende briller med dataskjermer i, slik at hele synsfeltet blir dekket. På samme måte kan lydkulisser legges på med surround-effekt gjennom øretelefoner. Det har imidlertid vært noe vanskeligere å imitere den taktile opplevelsen. Det taktile persepsjonsfeltet har til en viss grad blitt stimulert av elektriske signaler gjennom elektroder plassert i hansker osv, som personen kler på seg. Dette gir allikevel bare mulighet til passiv taktil stimulering. Det legges derfor vekt på å utvikle "haptiske miljøer" der personen virkelig kan "føle" motstand osv i det virtuelle eller simulerte landskapet. I 1995 ble det utviklet en maskin som kunne fungere som en slik "haptisk interface" mellom datamaskinen og personen (se over) Denne gir en mekanisk stimulering av reseptorene, og kan illuder forskjellige overflaters tekstur, hardhet, varme osv. Den mest avanserte interfacen kan brukes av kirurger til å øve seg i å operere, eller (som de også bruker som eksempel) for kunstnere å forme i virtuell leire.

⁶⁸ Se også kapittel 3.6.1. Den skapende utøvelsens fysiske element

⁶⁹"Læring vil ikke si å samle på brokker av kunnskap. Læring er vekst". (Husserl) Fra Moxnes: Hva er læring. Upublisert skrift.

⁷⁰ Kognisjon betyr erkjennelse

⁷¹ Halvorsen Op.cit 1995 : 79, og forelesninger av Halvorsen og Sjøgren ved Nordisk konferanse, Aalborg 1994

⁷² Halvorsen Ibid og Sjøgren, samme forelesning.

⁷³ Se kapittel 7.2 Om læring

⁷⁴ Piaget & Inhelder, Barnets psykologi, 1971

⁷⁵ Piaget & Inhelder Op.cit.

⁷⁶ Om habitus, se Bourdieou, Distinksjonen - En sosiologisk kritikk av dømmekraften. 1995

⁷⁷ Samuelson, forelesning ved hovedfag i forming 09.05.96. Han viste her til Kolbs modeller: Structural Dimensions Underlying the Process of Experimental Learning and the Resulting Basic Knowledge Forms. Fra Kolb, David A. Experimental Learning. Experience as the source of learning and Development. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1984 : 42.

⁷⁸ Samuelson, samme forelesning. Han viste her til Räsänens figur 14, 1995, fremvist på en forelesning i forbindelse med en doktorgrad fullført 1996.

- ⁷⁹ Søren Kjørup har oversatt og kommentert Baumgartens estetikk.
- ⁸⁰ Om begrepet estetikk og 'det vakre', se kapittel 3.5.2. Det estetiske elementet.
- ⁸¹ Løvlie. Den estetiske erfaring, artikkel i Norsk pedagogikk 1-2/1990
- ⁸² Dale. Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet. 1991 :131 Utgangspunktet for Johannesens utredninger om den estetiske praksis, er i Wittgensteins språkfilosofi: Wittgenstein sier at kunstverk er et følelsesuttrykk som vi forstår ved å "svinge" i harmoni med det. "Igjen kan vi fremheve at kunstforståelsen typisk inntreffer umiddelbart. Forståelsen skjer som en diskontinuerlig hendelse og er kjennetegnet ved å være svar på noe en er blitt fortrolig med, som et resultat av en kontinuerlig innvielsesprosess. Kunstforståelsen inntreffer umiddelbart, men er ikke forutsetningsløs. Dale viser her også til Johannesen. 1990 : 32, Dale Op.cit:129
- ⁸³ Ulike sosiale klasser har forskjellig habitus grunnlagt i en differensiert kulturell kapital, fortsetter Bourdieu, dermed oppfatter de forskjellige sider ved kunstverkene og innholdet i dem. Mulighetene for tilegnelse av et kunstverk er altså styrt av den sosiologisk betingede ferdigheten til å bruke forståelsesinstrumentene, samt graden av innsikt i det spesielle kunstverks kode. Bourdieou Distinksjonen - En sosiologisk kritikk av dømmekraften. 1995; og Lindberg: Konstpedagogikens dilemma 1988 : 18
- ⁸⁴ Løvlie Op.cit
- ⁸⁵ Dewey. Art as experience .1934/1980
- ⁸⁶ Om Deweys erfaringsbegrep: se Dewey Experience and education .1938 Om dette i Norsk skole, se Halvorsen. Kunnskapsbegrep i forming, i Tronshart(red). Formingsfagets egenart., 1995.
- ⁸⁷ Lund, Pihl, Sløk. De Europeiske ideers historie. 1965.
- ⁸⁸ Se også kapittel 3.1.1.
- ⁸⁹ Truls Winther. Det skapende menneske. Om Henri Bergsons filosofi. 1978 :19 flg, Om Bergsons verk fra 1907 : L'Evolution créatrice (Den skapende utvikling).
- ⁹⁰ Peder Chr. Kjerschow. Bergson i musikken, musikken i lys av Bergson, Bergson i lys av musikken. Fra Kolstad og Aarnes (red) Den skapende varighet. - en essay-samling og Henri Bergson. 1993 : 133-148.
- ⁹¹ Kjerschow, Ibid : 136, orig. kursivert.
- ⁹² Kjerschow, Ibid : 139-140
- ⁹³ Kjerschow viser her til Bergson: Introduction à la métaphysique - La pensée et le mouvant. Paris. 1934 : 201 Kjerschow. Ibid : 140
- ⁹⁴ Filosofen Otto Friedrich Bollnow arbeidet med eksistensialistiske og erkjennelsesteoretiske problem. Han ville forene eksistensialismen med Dilthey-tradisjonens filosofi om åndsvitenskapene. Innen den åndsvitenskaplige pedagogikken arbeidet han med å legge et fundamentalt grunnlag på linje med det Kant la innen naturvitenskapen.
- Åndsvitenskapen hører hjemme i den dialogiske pedagogikken som legger vekt på det personlige og ikke - beregnbare med et sentralt utgangspunkt i Pestalozzis teorier. En av Pestalozzis hovedteorier var at barnet kunne utvikles fra et naturvesen til et moralsk individ gjennom møter med andre mennesker i situasjoner som var preget av trygghet, tro og tillit. Innen åndsvitenskapen var også dette inderlige i forholdet mellom barn og oppdrager, viktig. Andre sentrale teoretikere i denne retningen er Schleiermacher og Dilthey. Hegels dialektiske oppfatning av forholdet mellom individ og kultur, Martin Bubers jeg - du filosofi, er også sentrale sammen med tanker fra eksistensfilosofien. Bollnow gjør i verket Eksistensfilosofi og pedagogikk fra 1959 en "opprydning" i det etterhvert svært utvidete motebegrepet.

Den åndsvitenskapelige pedagogikken var sentral i Tyskland fram til den teknologiske pedagogikken ble toneangivende i 1960 årene. I USA var forholdet motsatt: her kom den åndsvitenskapelige pedagogikken først inn på 1960 tallet med tankene til blant annet Jerome Bruner, og blir et av utgangspunktene for reformpedagogikken, der John Dewey kanskje er det mest sentrale navnet. (Se over)

Kilde bla.: Lund, Pihl, Sløk. De Europeiske ideers historie. 1965, Reidar Myhre, 1978: Innføring i pedagogikk - Skole og undervisningsteori : 31-35

⁹⁵ Bollnow 1959/1969/1976: Eksistensfilosofi og pedagogikk : 96 - 98, og Myhre op.cit: 34-35

⁹⁶ Bollnow op.cit: 102 fl

⁹⁷ Ibid : 106

⁹⁸ Ibid : 107

⁹⁹ Myhre op.cit: 35 samt tilhørende note 46 : 402

¹⁰⁰ Rollo May: 1994. Mot til å skape. Aventura forlag A/S, Oslo. Org: The courage to create 1975. Oversatt av Kjell Olaf Jensen og Tone Arneberg.

¹⁰¹ Hagenes, Grethe 1992 : Møtet med kunst videreført i egen bildearbeid. Hovedfagsoppgave i forming. . Kapittel 3. s 15 flg.

¹⁰² Rollo May: Mot til å skape 1994 : 78, Grethe Hagenes. Op.cit. kap 3. May er her på linje med Husserl-eleven Roman Ingardens beskrivelse av forholdet mellom det estetiske objekt og den estetiske erfaring. Den estetiske gjenstand oppstår i møtet mellom den estetiske opplevelse og den materielle gjenstand (kunstverket). Halvorsen 1989 : 46, om Ingarden ibid, side 36 - 52.

¹⁰³ Karlsen. Det stoffliges estetikk . Hovedfagsoppgave ved HIT, Notodden. 1994
Dette er en dyptgående filosofisk fremstilling av disse spørsmålene skrevet med utgangspunkt i fagfeltet forming, noe som gjør den svært relevant i min sammenheng.

¹⁰⁴ Denne presentasjonen vil være overflattisk og bare ta for seg hovedtrekkene i utviklingen. Jeg problematiserer heller ikke gyldigheten av det Karlsen presenterer, eller hvorvidt dette virkelig er fakta. Jeg henviser til Karlsens oppgave til fordykning (Karlsen ibid). Den andre kilden presentasjonen og problematikken bygges på, er en forelesning av Paula Fure : Det materiale som dimensjon i filosofi og estetikk, holdt på hovedfag i forming, ved Høgskolen i Telemark den 15.11.96. Hun presenterte i denne forelesningen følgende tre problemstillinger: A. Fraværet av anerkjennelse av det materiale i vår kultur - en innsirkling av problemet. B. Hva kan grunnen være til fravær av tenkning omkring det materiale? C. Hvordan komme fram til ny erkjennelse av verdien av det materiale?

¹⁰⁵ Eleatene er gruppebetegnelsen på noen filosofer som ca 500 f.kr levde i den greske kolonien Elea i Sør-Italia. De var spesielt opptatt av forandringsproblemet - altså hvordan et stoff kunne forvandles til noe annet. Parmenides (ca 540-480 f.kr.) er den mest kjente av disse. han mente at alt som er, har vært bestandig. Det at noe forandrer seg og blir til noe annet, var bare noe sansene fortalte ham. Dette fikk han ikke til å stemme med fornuften, og han valgte å stole på fornuften fremfor sansene. Han var dermed en av de første rasjonalistene. Se kapittel 3.1.

¹⁰⁶ Karlsen. Op.cit.

¹⁰⁷ Karlsen. Op.cit : kap 1.2.2.

¹⁰⁸ Wyller, Egil A: .Platons oppgjør med de skjønne kunster. I Winther/Langholm (red), Estetikk fra Platon til våre dager, Oslo.1977

¹⁰⁹ Dewey. Art as Experience. 1934/1980 : Kapittel 1.

¹¹⁰ Elliot W. Eisner, Forelesning : Quantitative Approaches to Research on Artistic Phenomena., holdt ved Nordiskt symposium: Produkt, fenomen, opplevelse, Helsingfors 07.11.1996

¹¹¹ Eisner, samme forelesning.

¹¹² Josephson, Konstverkets födelse. 1940. Josephson grunnla i 1934 Arkiv för dekorativ konst i Lund i Sverige. Hensikten bak dette var å samle serier av skisser og forstudier, for å kunne muliggjøre studier av den skapende prosessen. *Konstverkets födelse* er resultat av ett av mange slike studier. I boka beskriver han i grove trekk hovedtradisjonene for hvordan et kunstverk blir til.

¹¹³ Ibid. kapittel 1.

¹¹⁴ Ibid : 28

¹¹⁵ Fure, Forelesning 19.10.97 -Drøfting av begrepet skjønnhet.

¹¹⁶ Poetisk kommer fra ordet *poiesis* som betyr skapende.

¹¹⁷ Wyller. Op.cit

¹¹⁸ Thomas Aquinas (1225-75) sitatet er fra Thomas' *Summa Theologica*. Langslet. Aspekter ved middelalderens estetikk. Fra Winther/Langholm (red) Estetikk fra Platon til våre dager. Oslo, 1977 54-72

¹¹⁹ Denne klassisk-tradisjonelle oppfatning av estetikkbegrepet bygger blant annet på teorier fra Platon, Plotin, Thomas Aquinas, Kant, Schelling og Hegel. Fra Wyller. Op.cit

¹²⁰ Fure forelesningsnotat: 31.10.95 - Om begrepet skjønnhet (fortsettelse)

¹²¹ Se presentasjonen av det estetiske prosjektet, kapittel 5.1.

¹²² Jamfør kapittel 1.1. Innledning til problemområdet.

¹²³ Barthes, Image, Music, Text. 1982.

¹²⁴ Barthes Ibid : 149. Se også Bjørkvold. Det musiske menneske. Barnet og sangen. Lek og læring gjennom livets faser. 1989

¹²⁵ Jamfør Ringen, Op.cit.

¹²⁶ Jamfør blant annet Hagenes: Mote med kunst videreført i eget billedarbeid. TLH, Formingslærerskolen Hovedfagsoppgave.1992, Noddeland: En kartlegging av egne assosiasjoner og drøfting av disse videreført i eget billedskapende arbeid. TLH, Hovedfagsoppgave1984, og Aksnes: Analytiske og intuitive tilnæringsmåter TLH: Hovedfagsoppgave.1982

¹²⁷ Erfaringens samtidighet lateralt og vertikalt beskrives av Dewey i Education and Experience. Referert i Halvorsen, 1995 Op.cit. samt i en forelesning ved hovedfag i forming 06.03.96.

¹²⁸ Montagu Op.cit.

¹²⁹ Ved berøring rundt munn og nese vil fosteret reagere ved å bøye nakken vekk fra stimuluskilden. Montagu Op.cit :4

¹³⁰ Montagu Op.Cit : 308, Han viser her til B. Berenson. Aesthetic and History. New York, Pantheon 1948 : 66-70

¹³¹ Montagu Op.Cit :309

¹³² Fure er i sin hovedfagsavhandling inne på dette samme området, men med hovedvekt på erindringen og erindringsbildet. Hun fremhever her handlingen, billedskapingen, som en vei til erkjennelse i erindringsprosessen. Fure: Erindringsbildets betydning for billedskapning og identitet, TLH 1981

¹³³ Aksnes, Analytiske og intuitive tilnæringsmåter Hovedfagsoppgave, TLH: 1982

¹³⁴ Som grunnlag for denne "sammenligningen", stilles følgende fem spørsmål til alle kontekstene: *Hva skjer i det skapende møtet? Hva er personens hensikt for deltakelsen i møtet? Hvilke parter foregår møtet mellom? Hvilket mål har personen med sitt møte med materialet? Hvilken karakter har handlingen?*

¹³⁵ Se Bollnow-fotnote i kapittel 3.3.5. Møtet som erkjennelse

¹³⁶ Se Bergson-fotnote i kapittel 3.1.1. En presentasjon av Merleau-Ponty

¹³⁷ Det er Marcel som i boka *Eksistens og erkjennelse* sier at vi må betrakte vår tilværelse som et mysterium og ikke et problem. Den vitenskapelige tradisjonen betrakter vår tilværelse som et problem som kan beskrives og forklares slik at vi kan forstå det. Men gjør vi dette, sier Marcel, vil vi bare bevege oss lenger unna svarene, helt til vi til slutt ikke engang vil kunne se spørsmålene. Vi må heller betrakte verden som et mysterium som vi er en del av og som vi ikke logisk kan resonnerer oss til å forstå. Vi må betrakte mysteriet i sin helhet, og oppdage vår lille plass i dette, og gjennom dette vil vi forstå helheten gjennom en intuitiv forståelse. Marcel var en fransk eksistensfilosof, og han levde omtrent samtidig Merleau-Ponty. Marcel: Eksistens og erkjennelse. 1958

¹³⁸ Dale. Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet. 1991.

DEL 2 - DEN PRAKTISK-ESTETISKE UNDERSØKELSEN

Kapittel 4 - Strategi for den praktisk-estetiske undersøkelsen

¹ Se kapittel 1.5.1. Problemstilling

² Blant andre Halvorsen 1989. Op.cit, og Hammersley & Atkinson, Feltforskning, 1987. Se kapittel 2. Metodepresentasjonen

³ Om det skjønnlitterære språket brukt som en forskningsmetode, se kapittel 2.1. Studiefeltet og fenomenet som studeres (Proust), og kapittel 2.2.2. (Østerberg)

⁴ Se kapittel 1.2. Studiefeltets innhold - en presentasjon

⁵ Om Wittgensteins 'språkspill' begrep, se note i kapittel 1.3.1. Personen. Se også kapittel 2.1. Studiefeltet og fenomenet som studeres, og 2.2.2. Den praktisk-estetiske undersøkelsen.

⁶ Eisner 1975 : 20-22, henvisning i Halvorsen, Forming som forskningsområde, 1982 :157.

⁷ Alexanderson, Metod och medvetande.1994

⁸ Schön: The Reflective Practitioner. 1983 i Halvorsen 1995 Op.cit.

⁹ Jeg refererer her til Georgis analysemodell i Georgi, Amadeo : An Applikation og Phenomenological Method in Psychologi og Preface. Artikler i Phenomenology and Psychological Research 1985. Også nevnt i Halvorsen 1989 Op.Cit, og av Halvorsen i forelesning den 06.02.96

¹⁰ Se vedlegg 1 - bilder og kommentarer til tidligere arbeider.

¹¹ Se blant annet kapittel 3.4.1. Materialet i kunsten og i vitenskapen, og 7.3.5. Formidlingen av denne læringsprosessen (Adorno)

¹² Se kapittel 2.1. Studiefeltet og fenomenet som studeres

¹³ Om bruken av et skjønnlitterært språk for å beskrive en opplevelse og formidle en situasjon, se kapittel 2.2.2. Den praktisk-estetiske undersøkelsen

¹⁴ Alexanderson Op.cit.

Kapittel 5. Det praktisk-estetiske prosjektet

¹Baumgarten

² Grethe Ørskov: Om skulptur og skulpturopplevelse 1967

³ Se vedlegg nr 2

⁴ Se vedlegg nr 3

⁵ Se vedlegg nr 1

⁶ Se vedlegg 4

⁷"Kunstner i samspill med naturen". Artikkel/intervju med Iver Jåks i Aftenposten, morgenutgaven 28.februar 1997, i forbindelse med utstillingen i Galleri Dobloug, Oslo. Av John Harbo.

⁸ Mønsterplan for grunnskolen, KUF 1987

⁹ Undersøkelse gjennomført av Telemarksforskning 1995

¹⁰ Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen. 1996

¹¹ Alle prosjektene deles opp i ulike faser etter hvilke klare overganger det har vært i prosjektene. Antallet faser varierer derfor fra prosjekt til prosjekt.

¹² Aksnes, Intuitive og analytiske aksjonsmåter i forming. TLH, 1982 : Del 3.2. Den intuitive prosessen, Nr 20, Smykkefløyte: *Proessen var preget av en intens konsentrasjon og stor oppmerksomhet. [...] klarer ikke å gi denne opplevelsen ord. Om jeg måtte prøve, måtte det bli noe om et dynamisk, bevissthetsløst samspill mellom meg og den framvoksende fløyta, som om den var et levende vesen som vokste fram. Tilstanden har egentlig vært typisk i forbindelse med flere småprosesser i denne arbeidsperioden. Det er umulig å beskrive den - likevel opplevde jeg den som hel og berikende.*

¹³ M. Merleau-Ponty Op.cit, den norske oversettelsen, og Østerberg, forord: VII, Se kapittel 3.1.

¹⁴ Se fotnote om Husserls begrep 'livsverden' fra kapittel 1

¹⁵ M. Merleau-Ponty Op.cit, Se kapittel 3.1

¹⁶ Det er allikevel både her og i de følgende prosjektene et åpent spørsmål om hvorvidt dette er mulig å skjønne for utenforstående. Vurderingen av forholdet mellom produktet og materialet vil nødvendigvis være subjektiv, men dette behøver ikke bety at de konklusjonene som trekkes bare foregår på grunnlag av ubegrunnede fornemmelser. Spesielt kommer dette frem i P2, kapittel 5.3.6.

¹⁷ Bla. Bergström Hjärnans resurser, 1991. Se kapittel 3.2.2

¹⁸ Kapittel 3.2. og Bergström Op.cit.

¹⁹ Se utviklingen av disse tankene i P6, kapittel 5.8.3.

²⁰ Dette har en sammenheng med at jeg alltid har vært opptatt av tærne som utgangspunkt og grunnlag for

hele min opplevelse. Jeg går barbert så mye som mulig, og har etter hvert etablert en god kontroll. ballanse og bedre finmotorikk og koordinasjon med føttene. Jeg har lenge vært av den oppfatning at de bare tærne gir meg en sterkere opplevelse av omgivelsene, og registrerer stadig en større bevissthet av meg selv som en fysisk kropp som deltar i situasjonene

²¹ Kjersechow: Bergson i Musikken, musikken i lys av Bergson. Essay fra Kolstad og Aarnes (red) Den skapende varighet, - en essaysamling om Henry Bergson. Oslo: Aschehoug 1993 : 122-148. Se også kapittel 3.3.4.

²² Nordfo symposium, Ålborg 1985

²³ Heller og Bushnell/Boudraw, artikler i The psychology of touch. 1991. Se også kap 3.2.

²⁴ Bushnell/Boudraw, artikkel i The psychology of touch. 1991. Se også kap 3.2.

²⁵ Stuart Appelle: Haptic Perception of Form: Activity and Stimulus Attributes. Fra Heller and Schiff (eds.): The Psychology of Touch. 1991.

²⁶ Warren og Rossano : Intermodality Relations Vision and Touch. Fra Heller and Schiff (eds.): The Psychology of Touch. 1991. Se også kapittel 3.2.

²⁷ Rock, I & Victor, J Vision and touch: An experimentally created conflict between two senses. *Science*, 143 , 1964 : 595, Referert i Warren og Rossano op.cit. : 123

²⁸ Welch, R. B & Warren D.H. Immediate perceptual response to intersensory discrepancy. *Psychological bulletin* 88 1980 : 638-667, Referert i Warren og Rossano op.cit. : 129

²⁹ Welch, R. B & Warren D.H. Immediate perceptual response to intersensory discrepancy. *Psychological bulletin* 88 1980 : 638-667, Referert i Warren og Rossano op.cit. : 129

³⁰ Karlsen, Bernt Det stoffliges estetikk HIT, Notodden, Hovedfagsoppgave. 1994 : spesielt kapittel 2.1.6. - 2.1.11.

³¹ Se kapittel 3.4.2. Materialets stofflighet som motpart i møtet.

³² Karlsen, Op.cit : kap 1.2.2.

³³ Er det dette Aristoteles kaller hypokeimenon?

³⁴ Se P2 og Aksnes Op.cit.

³⁵ Bergström. Op.cit : 92

³⁶ Kjersechow Op.cit.

³⁷ Arne Sivertsen: Barn i vekst - Barn - trening - kroppsøvning. 1990 :68-73

³⁸ Merleau-Ponty Kroppens fenomenologi. 1994 : 89-96

³⁹ Ibid : 97

⁴⁰ Ibid: 100-103

Kapittel 6 - Et dybdesøk etter de sentrale elementene ved personens møte med materialet i den skapende prosessen

¹P6, kapittel 5.8.3. Den effektive arbeidsmåten og nærheten til materialet (i de følgende henvisningene gjentas ikke "overskriftene" : *Innholdet i interaksjonen...* og *Bevissthetsformen i interaksjonen...* . Det er bare de ulike "problementitlene" til hvert prosjekt som nevnes) ; og 5.8.6. Hovedtrekk ved P6

²P3: 5.5.3. En intens, sanselig utvikling og fremdrift av en form i et materiale

³P3: 5.5.3. En intens, sanselig utvikling og fremdrift av en form i et materiale ; P4: 5.6.3. Hvordan stoffet styrer formen og formen styrer arbeidet ; og P6: 5.8.3. Den effektive arbeidsmåten og nærheten til materialet

⁴P1:5.2.3. Å bli kjent med materialet og å bli kjent med formen ; 5.2.4. Den bevisste og den ubevisste oppmerksomheten ; og P5: 5.7.3. Deltakelsen i kontinuiteten

⁵P1: 5.2.4. Den bevisste og den ubevisste oppmerksomheten; P5 : 5.7.4. Notatene som mulighet til å formulere det uformulerbare; og P6 : 5.8.4. Opplevelsen i pausene.

⁶P2: 5.3.3. Den fysiske deltakelsen i prosessen; og P5: 5.7.3. Deltakelsen i kontinuiteten

⁷ Se også Bergström Op.cit.

⁸ Jamfør Marcells beskrivelser av verden som mysterium og mulighetene til å gå inn i dennes sammenvoksthet, Marcel, Eksistens og erkjennelse 1958

⁹ Se kapittel 3.1.1. En presentasjon av Merleau-Ponty og 3.2. Om sansning og persepsjon

¹⁰P6: 5.8.3. Den effektive arbeidsmåten og nærheten til materialet

¹¹ Se kapittel 3.1.4. - Den skapende prosessen som vedvarende deltakelse i det før-objektive modus og Merleau-Ponty: Maleren og filosofen. 1970

¹² Se definisjon i kapittel 1.2. Studiefeltets innhold - en presentasjon.

¹³ Se definisjon i kapittel 1.2. Studiefeltets innhold - en presentasjon, fotnote om *funksjoner*

¹⁴P2: 5.3.3. Den fysiske deltakelsen i prosessen; og 5.3.4 Å beskrive det ubeskrivelige ; P3: 5.5.3. En intens, sanselig utvikling og fremdrift av en form i et materiale og 5.5.4. Den deltakende observeringen av en prosess som løper av seg selv.

¹⁵P4 : 5.6.3. Hvordan stoffet styrer formen og formen styrer arbeidet

¹⁶P1 : 5.2.3. Å bli kjent med materialet og å bli kjent med formen og 5.7.3. Deltakelsen i kontinuiteten

¹⁷P3 : 5.5.3. En intens, sanselig utvikling og fremdrift av en form i et materiale.

¹⁸ Dewey: Art as Experience New York 1990 : kapittel 1

¹⁹ Karlson Op.cit., Marcel: Eksistens og erkjennelse 1958. Merleau-Ponty Op.cit 1970. Bjornebo: Oss svermere i mellom 1994.

²⁰ Kjerschow og Bergson Op.cit.

²¹ Se kapittel 3.3.3. Om den estetiske erfaringen

²² Dewey: Op.cit.: 24

²³ Dewey Op.cit. : 27 flg.

²⁴ Se: kapittel 3.3.5. Bollnow: Erkjennelsesteori og pedagogikk 1976

²⁵ Rollo May: Mot til å skape, 1994

²⁶ Om denne framstillingens begrensninger: se kapittel 1.2. Studiefeltets innhold - en presentasjon.

²⁷ Tittel på forelesning av Jan Sjøgren: Att tala om det tysta och att tyda det mangtydiga... Forelesning fra Nordisk konferanse, Aalborg 1994

²⁸ Se Kapittel 1

²⁹ Winther Det skapende menneske. Om Henri Bergsons filosofi, 1978

³⁰ Winther skriver om Bergsons forhold til det skjønnlitterære språket slik: *"For Bergson er språket, på en helt annen måte enn for mange av de tenkerne som ikke behersker det med Bergsons sikkerhet, et problem for filosofien. Bergson søker å avdekke en virkelighet man ikke kan gi språklig uttrykk, språket hindrer oss derimot å tre i kontakt med denne virkelighet. Vi skal se at dette er en hovedgrunn for at Bergsons språk får et skjønnlitterært preg; Bergson kan ofte bare antyde, suggerere; hvis han forsøker å definere alle begreper, forråder han sin egen tanke."* (orig. uthevet) Winther Op.cit.: 24.

Kapittel 7. Den didaktiske konteksten

¹ Det samfunnet som tegnes opp i det følgende, er satt på spissen og polarisert for å få fram et ønsket poeng. For argumentasjonens skyld tas det heller få forbehold underveis, slik at det kan se ut som at det som presenteres foregir å være hele sannheten. Dette er ikke tilfelle. Den polariserte fremstillingen brukes også som en klargjøring av grunnlaget for drøftingen av læring, kunnskap og utvikling, og av den betydningen samfunnets funksjoner har for synet på dette .

² Sven Kærup Bjørnebo Flukten til det virkelige 1984 : 41-42

³ Jeg bruker i hele dette kapittelet ord som rasjonell og realistisk i sammenheng med logisk forståelse og kunnskap basert på rasjonelt fattede sammenhenger, ikke som betegnelse på den filosofiske retningen rasjonalismen som ble tematisert som motsetning til empirismen i kapittel 3.1.

⁴ Denne metaforen har jeg selv utviklet over de siste årenes innlesing av stoff til problemområdet. I hovedsak ligger inspirasjonskildene i en samling bøker lest i tett rekkefølge høsten 1995. Blant disse er (rekkefølgen er alfabetisk, ikke prioritert) : Bastian: Inn i musikken, Bjørkvold: Det musiske menneske 1989, Bjørnebo: Flukten til det virkelige 1984 og Oss svermere i mellom 1993, Dale: Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet, 1991, Hegge: Frihet, Individualitet og samfunn, 1988, May: Mot til å skape 1994, Monsen: Det elskende menneske-person og etikk, 1992, Pirzig: Zen og kunsten å reparere en motorsykkle 1972/1994. Metaforen og tankene omkring den er også blitt prøvet ut og utviklet i en filosofisk diskusjon over e-post våren 1996 med teknologen Per Wall, daværende student ved Chalmers Tekniska Högskola, Göteborg.

⁵ Er det her fjellkjede-metaforens fysikk og ikke virkelighetens det refereres til? Det er et faktum at mennesker som har svært høy kompetanse innen sitt fag har lettere for å se og forstå storhetene i andres fag, ikke bare anerkjenne deres eksistens. Allikevel er det en utenfra- kjennskap, ikke en innforståthet der det er slektskapet i mesterlighet de kan kjenne igjen eller beundre, fordi de er så stodige på sitt eget fundament. Det er da annerledes med middelmådighetene, som er høyt nok oppe til å beundre sitt eget felt, men som ikke har blitt så trygge at en åpenhet eller beundring for andre kan oppstå. Dette er et spørsmål åpent for diskusjon som også er ment til å rette søkelyset mot metaforens begrensninger.

⁶Bergström presiserer og forklarer at verdiene vi har, er en av de tre fysiologiske ressursene hjernen bygger på. De andre to er kraft og kunnskap. Kraften kommer fra den direkte fysiske aktiviteten og i hjernens s.k. arousal-signaler som aktiviserer hjernebarken og danner bevissthet på det mentale nivået. Kunnskapen er informasjonen som distribueres som energi, mens selve verdien representeres av nervenetts evne til å velge og gjøre utvalg blant kunnskapen (informasjonen). Mens kraften i hovedsak gjenfinnes i de fysiske strukturene, er kunnskapen sterkere plassert i det psykiske, altså i hjernens metastruktur. I mellomfeltet mellom det materielle og det psykiske oppstår og utvikles verdiene. De er i stadig utvikling og knyttes til hjernens "jeg"-felt som ikke er noen konkret lokalisasjon, men en slags bevissthetskjerne som utgjør den subjektive opplevelsen av meg selv. Bergström Hjernans resurser. - en bok om idéernas oppkomst. 1990 : 104

⁷På den annen side kan en overvekt på det foranderlige og personens mulighet for å revurdere eller forkaste verdiene, på nytt føre til en fremmedgjøring, hvis verdiene ikke lenger tilbyr et stadig referansepunkt i tilværelsen. Denne handlingslammelsen som kan oppstå på grunn av for mange muligheter er en annen variant av det fenomenet som beskrives i 7.1.3. Informasjonsparalysen.

⁸Informasjon har alltid vært tilgjengelig. Vi har alltid kunnet kjøpe bøker, oppsøke kunnskapsrike mennesker og så videre. Dagens aktualitet for dette fenomenet kommer i særlig grad av den eksplosjonsartede utviklingen av Internett. På Internett ligger det enorme ressurser tilgjengelig for enhver som har modem og nett-oppkopling. På samme måte har også alle med modem og nett-oppkopling samtidig tilgang til å legge ut (nesten) ubegrensede mengder dokumenter og informasjon de selv syns er aktuelt. På denne måten økes informasjonsmengden og yttringsfriheten, og følgelig faller også noe bort: Mange av de sensureringsmulighetene, utvalgskriteriene eller kvalitetskontrollene som staten, forlagene, professorene, eller andre satt med, har forsvunnet. Det stilles stadig større krav til mottakeren av informasjonen til selv å vurdere det hun leser, hvilken gyldighet, relevans, troverdighet, eller informasjonsverdi det har. Dette kan selvsagt også være en fordel når alle har mulighet til å hente de kunnskapene de selv ønsker og selv kan velge hva de vil tro. Men poenget som forfektes her er den andre siden av dette: den siden der personen får for store muligheter, for mange steder å lese, søke informasjon, søke sannhet, og for mange forbehold å ta før en konklusjon kan trekkes med god samvittighet.

⁹KUF: Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen, L'97

¹⁰Anna Lena Lindberg. Konstpedagogikens dilemma. Lund. 1988 : 13-22

¹¹L'97 : 36

¹²L'97. Generell del : 22-23.

¹³Halvorsen Op.cit : 65

¹⁴Ryle: The concept of mind : 1949/1990 Ryle er en av de første som begynte å utrede skillet mellom "Knowing how and knowing that". Han spør etter hva en intelligent tanke og -handling egentlig er, og er opptatt av skillet mellom vanen og ferdigheten: De intellektuelle ferdighetene står i direkte motsetning til vanene. De trenes gradvis fra regler, fra å se på andre og snubling i prøvingen til fullstendige ferdigheter. Teorien er ikke nok fordi den bare gjør at du vet at, men ikke hvordan. (Knowing that and knowing how.) På den annen side er heller ikke den rene fysiske muligheten nok. Du kan ikke være kirurg om du ikke aner hvordan en blodåre fungerer, heller ikke kan du være en kirurg uten å kunne håndtere skalpellen, illustrerer Ryle. "Mind" er navnet til hele personen med alle muligheter, ferdigheter og vaner som til sammen utfører mengden av intelligente handlinger. Utover denne mye diskuterte boken er Ryle forholdsvis ukjent.

¹⁵L'97 : 192

¹⁶L'97 : 23 "...en teoretisk utvikling som er prøvd ved logikk, fakta og forskning [...] opplæringen i den omfatter trening i tenkning - i å gjøre seg forestillinger, undersøke dem begrepsmessig, trekke slutninger og avgjøre ved resonement, observasjoner og eksperimenter. Dette går sammen med øvelse i å uttrykke seg klart - i argumenasjon, drofting og bevisføring"

¹⁷Fure, Skapende, tenkende, forskende som en fugl Fønix, 1993

¹⁸Angående den dynamiske kontra den statiske kvaliteten: se Pirzig: *Lila - An Inquiry Into Morals*, 1994 Dette er en lang, utførlig og svært interessant (i både innhold og retorikk) drøfting av selve moralbegrepet hvor han kommer til at både moralen, samfunnsstrukturen, evolusjonen og dermed også de biologiske prosessene kan forklares i forhold til et dynamisk kvalitetsbegrep.

¹⁹Lauvås og Handdal: Veiledning og praktisk yrkesteori

²⁰Halvorsen : 1995 op.cit : 79 flg.

²¹Om lek og kreativitet, se Ross : The Creative Arts, 1978, spesielt kapittel 1 : 3-15 om Winnicott.

²²Se figur 15 og kapittel 7.4.

²³Halvorsen Op.cit : 71

²⁴Denne sammenhengen har eksistert lenge, og jeg er ikke alene om å beskrive hverken dette skillet, eller å beskrive muligheter til å formidle dette på. Det er et resultat av de forholdene jeg beskrev over, som Karlsen peker på når han i innledningen til sin hovedfagsavhandling skriver at det tradisjonelt er det formale som er synonymt med estetikk (Karlsen: Det stoffliges eststikk, Hovedfagsoppgave TLH 1994). Det formale, altså oppbyggingen av kunstverket, organisert etter abstrakte elementer utgjør det estetiske området, skriver han. Dette formale i kunstverket er objektivt beskrivbare elementer som kan samles sammen i teorier. I motsetning til dette står det klassisk-romantiske menneskesynet, der det estetiske er selve opplevelsen, mennesket av natur er skapende, deltakende og har et ønske om å uttrykke noe estetisk. Dale påpeker det samme poenget i polariteten mellom den encyklopediske allmenndannelsen og kunstpedagogikkens barnesentrerte naturalisme (Dale Op.cit., referert i Karlsen Op.cit, innledningen.) Anna Lena Lindberg beskriver også det samme fenomenet som 'konstpedagogikkens dilemma', altså det dilemmaet som oppstår av kunstpedagogikkens manglende evne eller vilje til å være et formidlende mellomledd mellom kunsten og mennesket. Pedagogen inntar en av to posisjoner: *Uppfostrarholdningen* eller den *Karismatiske holdningen*. Den oppdragende pedagogen ser sin rolle som formidler av de formale elementene, formidler av forståelsen av kunsten til de ennå uvitende barna, som gradvis skal ledes inn i Kunnskapen. Som motpol til denne oppdragende holdningen, er den karismatiske pedagogen i følge Lindberg opptatt av å tilføre elevene stimuli som kan aktivisere en medfødt innlevelse og intuisjon, og dermed gi en estetisk opplevelse. Også Bjørkvold tar opp disse to sidene i sin beskrivelse av det musiske mennesket. Se: Anna Lena Lindberg. Konstpedagogikkens dilemma, Lund.1988 :13-22 og Bjørkvold, Det musiske menneske. - Barnet og sangen, Lek og læring gjennom livets faser, 1989

²⁵Se Merleau-Ponty 1994 Op cit: 89-96 og P6, spesielt kapittel 5.8.3.

²⁶Dette er en av grunnene til at studien av møtet er så vanskelig å skape en vitenskapelig tilnærming til. Hvis en med vitenskapelig mener en konkret-begrepslig konstruering av logiske forklaringer. Intersubjektiviteten i en slik studie kan komme gjennom at de andre subjektene som skal lese om en slik studie selv bruker sin personlige erfaring til å forstå, korrigere og siden godta eller forkaste de resultatene som kommer frem. Gjennom denne personlige, men ikke private eller uvitenskapelige forståelsen kan en komme til innsikt i det som sjules bak begrepet *ekthet* i denne avhandlingen

²⁷Lauvås og Handal, Veiledning og praktisk yrkesteori, 1990

²⁸Se kapittel 1.3.

²⁹Jamfør Merleau-Ponty, spesielt kapittel 3.1.

³⁰Lauvås og Handal Op.cit : 90

³¹Dale op.cit. : 88

³²Karlsen op.cit: 2.3.5.

³³Sitatet brukes som åpningsord i forordet til boka Kunstnere om kunst, en antologi med 38 tekster om kunst skrevet av kjente billedkunstnere i dette århundrede. Ved Stian Grøgaard, 1993.

³⁴Konkrete spørsmål som vil være interessante å stille i den sammenhengen er blant annet følgende:

Kommunikasjonen uten ord og begreper

- *Hvordan er den og kan den i det hele tatt studeres?*

Begrepsutviklingens påvirkning:

- *Hvilke ord/begreper bruker barn når de er i situasjonen og snakker om sine opplevelser?*

Hva blir sagt, hvordan blir det sagt, hvorfor blir det sagt?

- *Hvordan reagerer de når de blir oppfordret/stimulert til å snakke om det?*

Begrep som standardiserer, begrenser, stenger, eller

flere ord, mer naturlig, mer presist?

- *Hvilken form, karakter og bakgrunn har begrepene?*

Litteraturliste

- | | | |
|-----------------------|------|---|
| Aksnes, Søren | 1982 | <u>Analytiske og intuitive tilnæringsmåter</u> TLH: Hovedfagsoppgave. |
| Alexandersson, Mikael | 1984 | <u>Att reflektera över sin praktik</u> foredrag vid konferensen: "Varför kvalitativ forskning är nödvändig" Örebro 25.26 Augusti 1984, forum for humanvetenskaplig forskning. |
| Alexanderson | 1994 | <u>Metod och medvetande</u> . Dr.grad avhandling Göteborg: Studies in Educational Sciences. |
| Andersen, Øyvind | 1977 | Aristoteles' poetikk. I Winther/Langholm (red) <u>Estetikk fra platon til våre dager</u> . Oslo |
| Appelle, Stuart | 1991 | Haptic Perception of Form: Activity and Stimulus Attributes. Fra Heller & Schiff (eds): <u>The Psychology of Touch</u> . New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. |
| Autton, Norman | 1989 | <u>Berøring - berøringens bruk i omsorg og terapi</u> . Til norsk ved Beate Sjøfjell-Hansen, (Orig. tittel: Touch - an exploration) Øyslebø: Eikstein forlag |
| Barthes, Roland | 1982 | <u>Image - Music - Text</u> , London. |
| Bastian, Peter | 1988 | <u>Inn i musikken</u> , Oslo. |
| Bergström, Matti | 1990 | <u>Hjärnans resurser. - en bok om idéernas uppkomst</u> Jönköping: Seminarium Förlag |
| Bjelke, Johan Fr. | 1977 | Kants estetikk. I Winther/Langholm (red), <u>Estetikk fra Platon til våre dager</u> , Oslo. |
| Bjørkvold, Jon-Roar | 1989 | <u>Det musiske menneske. Barnet og sangen, Lek og læring gjennom livets faser</u> . Oslo, Freidig forlag |
| Bjørnebo, Sven Kærup | 1984 | <u>Flukten til det virkelige</u> Oslo: Gyldendal Norsk forlag. |
| Bjørnebo, Svend Kærup | 1993 | <u>Oss svermere i mellom</u> , Essays. Oslo: Aschehoug |
| Bollnow | 1976 | <u>Eksistensfilosofi og pedagogikk</u> . |

København/Oslo: Christian Ejlers forlag.

- Borgen, J. S. 1995 Formingsfaget i et oppdragelses og dannelses perspektiv. i Tronshart(red). Formingsfagets egenart. TF. Notodden.
- Bourdieu, Pierre 1995 Distinksjonen - En sosiologisk kritikk av dømmekraften. (Orig: *La Distinction. Critique sociale du jugement*) Oversatt av Annic Prieur. Oslo: Pax Forlag.
- Bråhammar, Gunnar 1984 Från skiss til färdigt konstverk, från arkiv till konstmuseum. Innledende artikkel i 50 år - 50 konstverk 1934-1984, Jubilumsskrift for Konstmuseet, Arkiv för dekorativ konst, Lund
- Buchtal, Fritz 1982 Human Nerve Potential Evoked by Tactile Stimuli. Copenhagen: Acta Psychologica Scandinavia, Supplementum.
- Bushnell, E. & P. Boudrau 1991 The Development of Haptic Perception During Infancy. Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. New Yersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Cholewiak, R & A. Collins 1991 Sensory and Pscological Bases of Touch. Fra Fra Heller & Schiff (eds): The Psychology of Touch. New Yersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Carlsen/Streitlien 1995 Elev og lærerperspektiv på formingsfaget. Resultater fra en spørreundersøkelse. Fra: Evaluering av formingsfaget i Grunnskolen. Telemarksforskning, Notodden 05/1995
- Dale, Erling L. 1991 Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet. Oslo: Gyldendal.
- Descharnes,R og J-F Chabrun 1967 Auguste Rodin. New Jersey, Chartwell Books Inc
- Dewey, John 1980 Art as experience . New York: Penguin books copyright 1934
- Eritsland, Alf Gunnar 1997 Er det plass for kunstfag i skolen. Kronikk. Aftenposten 18.04.97 : 15

- | | | |
|--------------------|------|--|
| Evenshaug/Hallen | 1975 | <u>Barne- og ungdomspsykologi</u> . Oslo: Fabritius |
| Fure, Paula | 1993 | <u>Skapende, tenkende, forskende som en fugl Fønix</u> . TLH, notabile nr 1 |
| Fure, Paula | 1994 | <u>Skapende erkjennelse. Bevegelse fra språk- og kulturfilosofisk synsvinkel (Riceour)</u> . Upublisert avhandling, 1994 |
| Georgi, Amadeo | 1985 | An Applikation og Phenomenological Method in Psycologi og Preface. artikler i <u>Phenomenology and Psychological Research</u> |
| Gordon, G. (Ed) | 1978 | <u>Active touch. The Mechanisms of Recognition of Objects by Manipulation</u> - a multi-disciplinary approach. Pergamon, Oxford. |
| Granli, Reidun | 1995 | <u>Bare røre -Ikke se?</u> Hovedfagsoppgave, HiO |
| Grennes, Carl Erik | 1984 | Kroppen som filosofiens "sted" -M. Merleau-Pontys filosofi. I <u>Samtiden</u> 6/1984, Oslo |
| Grøgaard, Stian | 1993 | <u>Kunstnere om kunst - fra Henri Matisse til Barbara Kruger</u> . Oslo: Forlaget Oktober |
| Hagenes, Grethe | 1992 | <u>Møte med kunst videreført i eget billedarbeid</u> . Hovedfagsoppgave Telemark Lærerhøgskole Formingslærerskolen |
| Halvorsen, E.M. | 1994 | <u>-Den tause kunnskap i et formings-didaktisk perspektiv</u> . Forelesning fra Nordisk konferanse, Aalborg |
| Halvorsen, E.M | 1989 | <u>Fenomenologi og formingsforskning</u> TLH, notabile nr 1 |
| Halvorsen, E.M. | 1982 | <u>Forming som forskningsområde</u> TLH, notabile nr 2 1982 rev. 1983 |
| Halvorsen, E.M. | 1995 | Kunnskapsbegrep i forming, i Tronshart(red). <u>Formingsfagets egenart</u> . TF, Notodden |
| Hämäläinen, Heikki | 1982 | <u>Tactile and Vibrotactile Sensibility of the Human Hand</u> - A Psychological and Neurophysiological Study. Department of psychology, University of Helsinki |

- | | | |
|---------------------------|------|--|
| Hammersley og Atkinson | 1987 | Feltmetodikk. Gyldendal. |
| Handy, R and E.C. Harwood | 1973 | <u>Useful Procedures of Inquiry</u> . Great Barrington, Massachusetts: Behaviorial Research Council. |
| Hegge, Hjalmar | 1988 | <u>Frihet, individualitet og samfunn</u> Oslo: Universitetsforlaget |
| Heller, Morton A. | 1991 | Introduction. Fra Heller & Schiff (eds): <u>The Psychology of Touch</u> . New Yersey: Lawrence Erlbaum Associates. |
| Johansen, Anders | 1986 | Nedkjølingen av blikket, fra <u>Samtiden</u> 2/1986 |
| Josephson, Ragnar | 1955 | <u>Konstværkets födelse</u> (1940). Stockholm, Bokförlaget natur och kultur. |
| Karlsen, Bernt | 1994 | <u>Det stoffliges estetikk</u> HIT, Notodden, Hovedfagsoppgave |
| Kjerschow, Peder Chr. | 1993 | Bergson i Musikken -musikken i lys av Bergson, Bergson i lys av musikken. Fra Kolstad, Hans og Asbjørn Aarnes (red) <u>Den skapende varighet, -en essaysamling om Henry Bergson</u> . s 133-148. Aschehoug A/S (Tidligere trykt: Studia Musicologica Norwegica (No. årsskr. for mus.forsk). 1991 s79-90, med enkelte mindre forandringer.) |
| Langsleth, Lars Roar | 1977 | Aspekter ved middelalderens estetikk. I Winther/Langholm (red), <u>Estetikk fra Platon til våre dager</u> , Oslo. |
| Lauvås og Handal | 1990 | <u>Veiledning og praktisk yrkesteori</u> , Cappelen forlag, Oslo |
| Lie, Sissel | 1995 | <u>Fri som foten, om å skrive fagtekster</u> . Oslo: Ad Notam, Gyldendal |
| Lindberg, A.L. | 1988 | <u>Konstpedagogikens dilemma</u> , Lund. |
| Lowenfeld og Brittain | 1990 | <u>Kreativitet og vækst</u> . København Gjellerup og Gad. Oversatt og bearbeidet av N. T. Kjelds. Org: <u>Creative and Mental Growth</u> 1947. |
| Lund, Pihl, Sløk. | 1965 | <u>De Europeiske ideers historie</u> . Norsk utgave ved Reidar Marmøy. Oslo, Cappelen, |
| Løgstrup, K.E | 1983 | <u>Kunst og erkjennelse</u> .København: Gyldendal |

- | | | |
|--------------------------|-----------|--|
| Løvlie, Lars | 1990 | <u>Den estetiske erfaring</u> , artikkel i Norsk <u>pedagogikk</u> 1-2/1990 |
| Marcel, Gabriel | 1958 | <u>Eksistens og erkjennelse</u> (Org. tittel: Position et approches concrètes du mystère ontologique. Louvain/Paris 194.) Til Norsk ved Leif Tufte. Oslo, Cappelens forlag. |
| May, Rollo | 1994 | <u>Mot til å skape</u> Oslo: Aventura A/S. Org: <u>The Courage to Create</u> . |
| Melbye, Ella | 1994 | <u>Hovedfagsoppgaver i forming 1976-1994 Del 1 - en oversikt</u> . Notodden, TLH, Notabile 1 - 1994 |
| Merleau-Ponty, Maurice | 1994 | <u>Kroppens fenomenologi</u> . første bind av the Phenomenology of Perception. Oversatt til dansk ved Bjørn Nake, Forord av Dag Østerberg. Oslo, Pax forlag (original tittel: Phénoménologie de la perception (1. del, Le Corps), Editions Gallimard 1945) |
| Merleau-Ponty, Maurice | 1962/1974 | <u>Phenomenology of Perception</u> , Translated by Colin Smith, London: Routledge & Kegan Paul. |
| Merleau-Ponty, Maurice | 1970 | <u>Maleren og filosofen</u> (org: L'oeil et l'esprit) København: Vintens forlagsforhandel |
| Monsen, Nina Karin | 1992 | <u>Det elskende menneske-person og etikk</u> . Oslo, Cappelens forlag |
| Montagu, Ashley | 1971/1986 | <u>Touching - The human significance of the skin</u> , New York: Harper & Row; |
| Myhre, Reidar | 1988 | <u>Grunnlinjer i pedagogikkens historie</u> Oslo: Gyldendal norsk forlag |
| Nationalmusei, Stockholm | 1994 | Taktilt - inte se men röra, utstillingskatalog nr 578. |
| Nielsen, Mogens | 1994 | <u>Den tyste kundskab i idéhistorien</u> . Forelesning fra Nordisk konferanse, Aalborg |
| Noddeland, I.M.V | 1984 | <u>En kartlegging av egne assosiasjoner og drøfting av disse videreført i eget billedskapende arbeid</u> HFO TLH |

- | | | |
|--------------------------|-----------|--|
| Ostad, Snorre A. | 1988 | <u>Bilder til å kjenne på</u> - Utvikling og empirisk utprøving av taktile representasjoner med sikte på den grunnleggende matematikkopplæringen for blinde elever. Fag og Kultur, Oslo. |
| Piaget & Inhelder | 1971 | <u>Barnets psykologi</u> , København, |
| Pirzig | 1972/1994 | <u>Zen og kunsten å reparere en motorsykel</u> |
| Pirzig | 1991 | <u>Lila -An Inquiry Into Morals</u> |
| Ringen, Liv Ertzgaard | 1990 | <u>Rom for opplevelse</u> , Hovedfagsoppgave, Telemark lærerhøgskole, Notodden . |
| Rodin, Auguste | 1947 | <u>Om kunst</u> Samtaler ved Paul Gsell.København Gjellerup forlag |
| Ross, Malcolm | 1978 | <u>The Creative Arts</u> , London: Heinemann Educat. Books |
| Ryle, Gilbert | 1990 | <u>The Concept of Mind</u> (first published 1949, Hutchinson) London: Penguin books Ltd. |
| Rørvik, Harald | 1968 | <u>Pedagogisk Psykologi</u> Oslo: Universitetsforlaget. |
| Schiff & Foulke | 1982 | <u>Tactual Perception: a Sourcebook</u> . Cambrigde: Cambrigde University Press. |
| Sivertsen, Arne | 1990 | <u>Barn i vekst - Barn - trening - kroppsøvning</u> . Oslo: Universitetsforlaget 1990 :68-73 |
| Sjögren, Jan | 1994 | <u>Att tala om det tysta och att tyda det mangtydiga...</u> Forelesning fra Nordisk konferanse, Aalborg |
| Søndergaard, Peter Blix | 1991 | Blikkets modernisering, <i>Edvard Degas' Vicomte Lepic/Place de la Concorde</i> . Artikkel i Hansen (red): <u>Synsvinkler på kunsthistorien</u> , Aarhus Universitetsforlag: 108-141 |
| Tind,M.B. | 1990 | Proust og broen til den indre virkelighet. Fra <u>Brud og broer i kunsten. Om flertydighetens rolle i Æstetisk kommunikasjon</u> .Oslo: Solum |
| Uggla, Bengt Kristensson | 1994 | <u>Kommunikasjon på bristningsgränsen -En studie i Paul Ricoeurs projekt</u> . Stockholm/ Stenhag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB |

- | | | |
|------------------------|------|---|
| Warren, D & M. Rossano | 1991 | <u>Intermodality Relations: Vision and Touch</u> . Fra Heller & Schiff (eds): <u>The Psychology of Touch</u> . New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. |
| Winther, Truls | 1978 | <u>Det skapende menneske. Om Henri Bergsons filosofi</u> . Universitetsforlaget, Oslo. |
| Wormnes, Odd | 1984 | <u>Vitenskapsfilosofi</u> . Drammen. Gyldendal, norsk forlag. |
| Wyller, Egil A. | 1977 | Platons oppgjør med de skjønne kunster. I Winther/Langholm (red), <u>Estetikk fra Platon til våre dager</u> , Oslo. |
| Ørskov, Grethe | 1967 | <u>Om skulptur og skulpturopplevelse</u> . Borgen. København. |
| Østerberg, Dag (red) | 1991 | <u>Kultur og Barbari - Essays om kunst og samfunnsvitenskap</u> , Oslo/Stockholm: Symposion |

Læreplaner og andre dokumenter

- * Fagplan for hovedfag i forming, Formingslærerskolen, Telemark lærerhøgskole. 1991.
- * Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen, Det kongelige kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet. 1996
- * Mønsterplan for grunnskolen, KUF 1987

Lokalisasjoner på Netscape på angitte datoer.

- * <http://www.sansable.com/overview.htm>, pr 08.01.97
- * <http://vetrec.mit.edu:80/people/tew/SMLPage.html>, pr 08.01.97
- * <http://www.asel.edu/sem/research/haptics>, pr 08.01.97

Forelesninger ved hovedfag i forming:

- Fure, Paula 25.10.95 Drøfting av begrepet skjønnhet.
31.10.95 Om skjønnhet - fortsettelse.
15.11.95 Om materialitet og opplevelse.
29.11.95 Om erkjennelse innenfor det estetiske området.
- Halvorsen, Else Marie 06.02.96 Kvalitativ dokumentasjon
06.03.96 Deweys idéer, reformpedagogiske idéer sentrale for
formingsfaget
- Samuelson, Arne Marius 30.04.96 Hvilke teorier bygger formingsfaget på i dag? - 1:2.
09.05.06 Hvilke teorier bygger formingsfaget på i dag? - 2:2.

Øvrige forelesninger

Forelesninger holdt ved Nordiskt symposium: Produkt, fenomen, opplevelse, Helsingfors 07-09.11.1996:

- Danbolt, Gunnar 09.11.96 Hvordan kan sløyd som egenaktivitet føre til dypere forståelse
og opplevelse av kunst?
- Eisner, Elliot W 07.11.96 Quantitative Approaches to Research on Artistic Phenomena
08.11.96 Research on Arts and Craft as Cultural Phenomena
- Nielsen, Mogens 09.11.96 Att upptecka det estetiska i slöjden

Vedlegg

Vedlegg 1 - Constantin Brancusi

Vedlegg 2 - Elisabeth Engen

Vedlegg 3 - Kristina Riska

Vedlegg 4 - To bilder av skogen

Vedleggene i denne avhandlingen er tatt med som eksempel på hva det er som har påvirket eller hatt betydning for mine estetiske idéer. Disse ble omtalt i kapittel 5.1.

Engen, Riska og Brancusi er tre kunstnere som her blir representert med ett verk hver. Dette er selvfølgelig ikke nok til å være utfyllende, eller i det hele tatt være betegnende på verken kunstnerne eller min inspirasjon av dem. Det samme er tilfelle med det siste vedlegget: to bilder av skogen. Allikevel blir bildene tatt med for å i det minste kunne vekke noen erindringer, gi noen assosiasjoner eller gi en viss idé om sjangeren.

Til høyre:

VEDLEGG 1,

Constantin Brancusi:

Bird in space.

Bronse. Høyde 137 cm. (The Museum of Modern Art, New York)

Denne skulpturen er kanskje en av Brancusis mest kjente. I den nevnte utstillingen i Paris 1995 (se s. 60), var denne skulpturen representert i flere varianter, både i bronse og stein.

Fotoet er hentet fra Glambek, Om kunst de siste 150 år. Oslo: 1993.


Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

VEDLEGG 2:

Elisabeth Engen

Engen er en norsk kunsthåndverker som sammen med Liv Mildrid Gjernes og Lillian Dale studerte, og brøt ut av, kunsthåndverkskolen i Bergen. Engen arbeider med treet, ofte i store, organiske former. På begynnelsen av 1990-tallet arbeidet hun blant annet med store «golv-skrin» - organiske, uthulte former både med og uten farger. Dessuten designer hun utsmykkende interiører og uterom. Det er i hovedsak formene i «golv-skrinene» jeg er fascinert av, men her er hun representert ved en stol.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Til høyre:
Elisabeth Engen:
Stol

**Fra en utstilling på Hordamuseet,
Bergen**
Foto: Arne Wik

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Forrige side: VEDLEGG 3
Kristina Riska:
Six places by the wayside

VEDLEGG 4:

Skogen

Skogen er min kontinuerlige estetiske idé, skrev jeg i kapittel 5.1. side 61.

- Det skiftende, forandrende gjennom årstidene, der stammene skifter fra å virke lyse og lette til mørke og tunge.
- Den massive veggen av trær der skogen begynner som åpner seg opp når du kommer innpå den.
- De veiene som åpnes innover langs stiene mellom trærne.
- Disse tankene har spesielt vært aktuelle i serien på fem skap.

Til høyre:
Skogen om sommeren
Skogen om vinteren
(Egne foto)

