

Mastergradsavhandling

Liv Solberg Andersen

Begrensningens kunst

- med regler som utgangspunkt for oljemaleri
og digitalt grafisk arbeid



Høgskolen i Telemark

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Liv Solberg Andersen

Begrensningens kunst

- med regler som utgangspunkt for oljemaleri
og digitalt grafisk arbeid

Høgskolen i Telemark
Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning
Institutt for folkekultur
3884 Rauland

<http://www.hit.no>

© 2014 Liv Solberg Andersen

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Hvilke muligheter og hvilke begrensninger kan oppstå med selvvalgte regler som utgangspunkt for det utøvende arbeidet? I en serie oljemalerier og digitalt grafiske arbeider fordypes jeg meg i det man kan kalle et spill, der mine justerbare regler (som blant annet handler om materialer, metoder og uttrykk) fungerer som en forståelsesramme. Samtidig forsøker jeg å lytte og gi gjensvar til det som viser seg på lerretet eller dataskjermen. Håpet er at reglene skal gi meg et spillerom der jeg kan oppleve skaperglede, og der jeg kan skape min egen tradisjon innen en malertradisjon, ikke i det frie rommet hvor noe kan utspille seg, men i et eget separat rom som blir holdt åpent. Spillet med mine regler knyttes til filosofen Hans-Georg Gadamer's tanker om kunst som erfaring og kunst som spill, der det forventes en aktiv, medskapende og kunnskapsbasert dialog mellom mottaker og verk, eller slik jeg også ser det; mellom billedskaper og bilde. Fordi jeg knytter meg til den klassiske tradisjonen innen kunst, spør jeg om tradisjonsbegrepet kan tolkes som en dialog mellom den klassiske tradisjonen eller malertradisjonen, og en personlig tradisjon, og; hva mitt utøvende arbeid kan ha til felles med tradisjonskunst og/ eller folkekunst. Den kroppslige utøvelsen, den motoriske innsatsen, persepsjon, vanen og oppmerksomheten blir her viktige stikkord knyttet til Maurice Merleau-Pontys filosofi om fenomenologi, og tradisjonen som en kraft og et valg.

Jeg forholder meg til mennesket i motivene mine, enten det er i malte gatemotiver og ansikter i store format, eller i digitale komposisjoner. En annen motivasjon er tekster av Frode Grytten, tekster jeg reflekterer over og anvender som titler til bildene mine. Kapittel 3 *Resultater* utdyper hvilke muligheter og begrensninger jeg møter i prosess og resultat. Etter skapende prosesser reflekterer jeg over opplevelsene slik de var under arbeidet før jeg begynte å begrepsliggjøre dem. Jeg reflekterer over og tolker prosess og resultat sett i lys av teori og samtaler med andre, og i forhold til samtidige og historiske verk fra den klassiske tradisjonen. Evige sannheter er ikke målet i mine undersøkelser, men å utvide min praktiske og teoretiske innsikt, å finne noen muligheter i begrensningens kunst.

Kapittel 1 inneholder en introduksjon til prosjektet, problemformulering med avgrensning og presisering, samt den teorien jeg velger for å belyse resultatene som presenteres i kapittel 3. Kapittel 2 tar for seg min metodiske tilnærming. Kapittel 4 er et eget diskusjonskapittel, men drøfting og refleksjoner blir også tatt inn underveis i kapittel 1, 2 og 3. I kapittel 5 konkluderer jeg i forhold til funnene mine.

Abstract

Which possibilities and which limitations can occur with my chosen rules as a basis for the creative work? In a series of oil paintings and digital graphic works I immerse in what one could call a game, where my adjustable rules (including for example materials, methods and expressions) serves as a framework for understanding. At the same time I try to listen and respond to what appears on the canvas or the computer screen. I hope that the rules can give me a leeway where I can experience the joy of creating, and where I can create my own tradition within a painting tradition, not in the free space where something unfolds, but in a separate room that is open. The game with my rules is related to the philosopher Hans-Georg Gadamer`s thoughts on art as experience and art as play [No. spill], where it is expected an active, co-creative and knowledge-based dialogue between the receiver and work, or as I also see it; between the creator of the image and the image. Because I associate with the classical tradition in art, I ask if the term tradition can be interpreted as a dialogue between the classical tradition or the painting tradition, and a personal tradition, and; what my creative work may have in common with traditional arts and/ or folk art. The body-based practise, the motoric effort, perception, the habit and attention are important keywords related to Maurice Merleau-Ponty`s philosophy of phenomenology and the tradition as a power and a choice.

I relate to the human being in my motives, whether in paintings of street motives and faces in large formats, or in digital compositions. Another motivation is lyrics by Frode Grytten, texts I reflect upon and apply as titles for my images. Chapter 3 *Results* deepen which possibilities and limitations I face in the process and the result. After the creative processes I reflect upon the experiences as they were in the process before I started to conceptualise them. I reflect upon and interpret the process and the result in light of theory and conversations with others, and in relation to contemporary and historical works from the classical tradition. Eternal truths are not the aims for my research. I rather try to expand my practical and theoretical knowledge in order to find some opportunities in the art of limitation.

Chapter 1 consists an introduction to the project, the main issue with its appraisal and clarification, as well as the theory I chose to lighten the results presented in chapter 3. Chapter 2 discusses my methodological approach. Chapter 4 is a separate discussion section, but discussions and reflections are also included in chapter 1, 2 and 3. In chapter 5 I conclude in relation to my findings.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Abstract	4
Innholdsfortegnelse.....	5
Forord	7
1 Innledning	9
1.1 Problemformulering	10
1.1.1 Avgrensning og presisering	11
1.2 Kunst som erfaring, samhandling, dialog.....	12
1.3 Regler som forståelsesramme	12
1.3.1 Regler som utgangspunkt for utøvende arbeid.....	14
1.4 Frihet og begrensninger.....	15
1.5 Regler, skaperglede og oppmerksomhet	17
1.6 Vane, motorisk innsats og tilstedeværelse	18
1.7 Tradisjon og spill.....	19
1.7.1 Begrepet om et spill	21
1.7.2 En personlig tradisjon, en kraft og et valg	22
2 Metodisk tilnærming.....	24
2.1 Samlende og overlappende prosessmetode	24
2.2 Fenomenologi.....	26
2.3 Utøvende arbeid	27
2.3.1 Oljemaleri, et rom	27
2.3.2 Digitalt grafisk arbeid, “tidløse” prosesser	28
2.4 Litteraturstudier, nettstudier og samtaler	28
3 Resultater	30
3.1 Maleri 1 - mellom famling og motets paradoks.....	30
3.1.1 Trinn I - noe fremmed.....	30
3.1.2 Trinn II - å gripe noe før idéene legger seg på.....	33
3.2 Motivets begrensning.....	39
3.3 Brudd	41
3.3.1 Lite maleri 1 - uformelig form.....	45
3.3.2 Digitalt grafisk arbeid - gåte i perspektiv og transparens	47
3.4 Å finne et hierarki.....	50
3.5 Oppmerksomhet i handling	52

3.5.1 Maleri 3 trinn II - å sette parentes	52
3.6 Motivet i motivet	55
3.7 Valg og fra-valg	57
3.7.1 Maleri 4 - i ferd med å bli til.....	59
3.7.2 Maleri 5 - tradisjonen som estetisk historisk erfaring	62
3.7.3 Maleri 7 - å spenne motivet fast med øynene	68
3.7.4 Maleri 8 - tanken i kroppen og kroppen i tanken.....	71
3.7.5 Maleri 9 og 10 - momentan og foranderlig rytme	77
3.7.6 Potensielle meningsbærende enheter	83
3.8 En refleksjon i Grytten	87
4 Diskusjon.....	90
5 Konklusjon.....	99
Referanser.....	101
Figurliste	104
Vedlegg.....	107
Vedlegg av fysisk art / originale arbeider:	109
Noter.....	137

Forord

Å fullføre dette masterprosjektet er langt på vei gjort mulig takket være fantastiske støttespillere. Takk til veiledere for lange og korte samtaler, og utførlige gjennomganger av tekstene mine; veiledere i mitt andre år som masterstudent, Gjermund Kolltveit og Arne Magnus Johnsrød, samt veileder i mitt første år som masterstudent, Mikkel Tin. Gjermund for sin grundighet i forhold til det skrevne ord, alltid gode refleksjoner ved trengende e-post-korrespondanse. Arne Magnus for sin estetiske kompetanse, og sine refleksjoner og tilbakemeldinger i forhold til tekst og bilder. Arne Magnus takkes også for å skaffe meg veiledning på Kunsthøgskolen i Oslo ved professor og kunstner Hilmar Fredriksen. Takk til Mikkel for sin innlevende og oppmerksomme måte å formidle fenomenologiens gåtefulle mulighet, både i forelesninger og i lange samtaler, så blir det opp til meg å studere videre, i stadige begynnelse der nye overraskelser er mulig.

Takk til forfatter Frode Grytten som tok seg tid til å snakke med meg om *Rom ved havet, rom i byen*, åpenheten i verket, regler, skriveprosesser, begrensninger og muligheter, tradisjon og mye mer, en april dag i Oslo i 2013. Takk til Hilmar Fredriksen som tok seg tid til å veilede meg om farger og stemning, det like gyldige, det åpne rommet, bildets hierarki og mye mer, to dager i løpet av februar og april, Oslo 2013. Takk til Kjell Torp, innehaver av Øvre Mo gård i Rauland, som gjestfritt tok imot meg i tunet en ruskete dag i september 2013, og villig fortalte om det høyreiste stabburet. Takk til Hydro Energi Rjukan for velvillig utleie av gode arbeidslokaler. Takk til Rjukan bibliotek og biblioteket ved Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland, for profesjonell og ypperlig service.

Takk til alle medstudenter og forelesere for ivrige diskusjoner, og alle som på stående fot, uten å vite resultat, lot meg bruke dem som modell til bilder. Takk til inspirerende og omsorgsfulle venner for gode samtaler om skapende arbeid, begrensninger og muligheter, prosadikt og mye mer. Randi Mossing for det som i en e-post ble til diktet på side åtte, som for meg på mange måter handler om masterprosjektet mitt. Takk til familien min som har inspirert og støttet slik bare familien kan, blant dem min beste venn og mitt alt, Jarle Andersen.

Rjukan, 8. mai 2014

Liv Solberg Andersen

Dialogen mellom maleren og bildet, samtalen mellom teksten og forfatteren, føropplevelsen, erfaringa midt i, rommet, oppløst i tittelen.

Samla i handa, strøket utover av erfaringene vi ikke visste vi hadde. Før nå. Nå, og NÅ.

Randi Mossing

1 Innledning

Vinteren 2011–2012 arbeidet jeg med en serie oljemalerier med elementer av fotomontasje. Samtidig leste jeg novellesamlingen til forfatteren Frode Grytten; *Rom ved havet, rom i byen* (Grytten 2007), der hver enkelt novelle springer ut fra malerier av Edward Hopper. Underveis i maleprosessen opplevde jeg at enkelte parti fra Gryttens noveller skildret stemninger i maleriene mine, speilet ting jeg tenkte på, ga en gjenklang i det malte. Jeg fikk tillatelse av Grytten til å anvende utdrag av tekstene hans som titler til bildene mine, og dette vil jeg videreføre i masterprosjektet.

Tidlig i masterstudiet ble jeg opptatt av spørsmålet *om og hvordan* kreativitet og skaperglede blir påvirket innenfor et sett av egne regler, eller et rammeverk. Det finnes så mange mulige uttrykk og retninger innen skapende arbeid, og jeg kan oppleve at min kreativitet og skaperevne blir begrenset av for mange valg. Men i noen perioder i bachelorstudiet i *Visuelle Kunstfag og Design* på Notodden, 2008–2011, arbeidet jeg med motivkonstant, for eksempel i en serie kulltegninger. Jeg husker godt den første desperate følelsen av å skulle tegne minst seks A2-kulltegninger av et forstørret utsnitt av glidelåsen på pennalhuset mitt. Hvor spennende kunne det bli? Det jeg gradvis opplevde var at reglene førte til noe kreativt, ingen stor kunst, men tilblivelse av noe overraskende i bildene som jeg ikke hadde forutsett på forhånd. Gjennom studiene på Notodden lærte jeg også å sette pris på verktøyet Photoshop, et medium jeg anvender på en eksperimenterende måte. Dette verktøyet har sine egne rammer og begrensninger, men åpner likevel for uendelig mange muligheter.

Regler for meg i dette masterprosjektet handler om materialvalg, metoder, uttrykksmåter, valg av titler til bilder, med mer (jf. kap.1.3.1). Reglene skal være et utgangspunkt for meg, og justerbare underveis. Jeg håper at de kan gi meg et rom for å være skapende, for selv om jeg har noen regler for arbeidet, er ikke dette alene nok som motivator i arbeidet med å lage bilder. Det som motiverer og driver meg er derimot det jeg ikke vet men bare aner, det som viser seg på lerretet eller skjermen. I min bildeskapende prosess vet jeg på den ene siden hva jeg leter etter, men samtidig vil jeg bli overrasket over og ha muligheten til å kunne gripe det som kommer til syne. I det utøvende arbeidet inntar jeg derfor en tenkemåte/innstilling om å sette parentes rundt forhåndsbestemte antagelser, slik at jeg ikke tar noe for gitt, men har en åpen innstilling til verket. Med dette som bakgrunn og idégrunnlag, vil jeg utforske muligheter og begrensninger videre i oljemalerier og digitalt grafisk arbeid.

1.1 Problemformulering

Hvilke muligheter og hvilke begrensninger kan oppstå med selvvalgte regler som utgangspunkt for utøvende arbeid med en serie oljemalerier og digitalt grafiske arbeider?

I undersøkelsen vil jeg vekse mellom et forsøk på å studere den ureflekterte opplevelsen av den bildeskapende prosessen, og å reflektere over og tolke prosess og resultat.

Spørsmål jeg stilte meg i starten av prosjektet var for eksempel: Hvilke selvvalgte regler er naturlige for meg? Om jeg velger å arbeide med noen konstanter, hvilken betydning vil det ha for uttrykket og opplevelsen av bildet om jeg for eksempel endrer perspektiv, endrer fargesammensetninger, forenkler, utelater eller flytter om på elementer i bildet? Vil reglene føles betryggende, gi rom for fordypning og innsikt i form, farge og komposisjon i bildeskapende arbeid? Kan jeg med reglene som kontrollerbare rammer finne rom for variasjoner, få utfordret oppfinnsomheten og fantasien i komposisjoner som gir mening, i et spill som oppleves meningsfylt? Eller vil jeg føle trang til å sprengte grensene og stryke alle regler? Vil det være behov for å endre reglene underveis, og i tilfelle hvordan? Hva kan tekster av Grytten tilføre bildeprosessen? I mitt skapende arbeid hører det med at jeg ikke kjenner resultatet før det er skapt, og mitt kunstneriske resultat er uvisst.

Fenomenologi er en metode til å beskrive verden slik den kommer til syne før den ennå er bestemt objektivt (jf.kap.2.2). Slik kan man si at fenomenologien har mye til felles med visse typer skapende arbeid, og egner seg til beskrivelsen av den skapende prosessen. Men kan fenomenologiens tenkemåte om å sette parentes rundt forhåndsbestemte antagelser for å forhindre styrende forforståelser, også tilføre selve den skapende prosessen noe?

Jeg vil også gjerne forholde meg til begrepet *tradisjon*. Jeg plasserer kanskje meg selv i den klassiske tradisjonen innen kunst, selv om det er viktigere for meg hva jeg kan finne av verdi i en skapende prosess. Jeg blir inspirert av ting rundt meg, for eksempel tekster og visuell kunst, både av det som gjerne kalles klassisk kunst, tradisjonskunst og folkekunst. Assosiasjoner man kan få til begrepet *tradisjonskunst* innen maleri, kan for mange være rosemaling, og særlig når man snakker om Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland. Videre fokuserer man gjerne på at klassisk kunst og tradisjonskunst er *ulike* områder. Men jeg liker å se litt annerledes på dette, og stiller noen spørsmål angående begrepet tradisjon, fordi jeg mener at begrepet like gjerne kan knyttes til klassisk kunst som til folkekunst. Kan tradisjonsbegrepet tolkes som en dialog mellom den klassiske tradisjonen innen kunst eller malertradisjonen, og en personlig tradisjon, og; hva har mitt utøvende arbeid til felles med såkalt tradisjonskunst og/eller folkekunst?

1.1.1 Avgrensning og presisering

Over skriver jeg *såkalt* tradisjonskunst/folkekunst, for kan ikke disse like gjerne være *kunst*? Svaret er etter min mening et selvfølgelig *ja*, men det blir for omfattende å diskutere både dette spørsmålet og begrepet kunst inngående her. Jeg berører likevel kunstbegrepet i kapittel 1.2, 1.3, 1.7.1 og i ulike sammenhenger når jeg tar for meg problemstillingen.

Når jeg i problemformuleringen skriver *muligheter* og *begrensninger*, tenker jeg både på muligheter og begrensninger i selve den skapende prosessen, og på hvordan disse mulighetene og begrensningene viser seg i resultatene. Målet er ikke å finne frem til et uendelig antall muligheter, men å finne noen kvalitetsmessige muligheter både i prosess og resultat.

Når jeg reflekterer over prosess og tolker utvalgte bilder i kapittel 3, er det ikke et mål å gjøre en mest mulig uttømmende analyse av verkene, men å trekke ut det som er vesentlig for meg i dialogen med dem, både som billedskaper og som fortolker. Selv om jeg er innstilt på like gode prosesser og resultater i oljemaleri og i digitalt grafisk arbeid, blir oljemaleriene vektlagt tyngst i refleksjoner og tolkninger, blant annet fordi jeg har flere store lerret jeg gjerne vil følge i prosessen. Bildene vises i en utstilling ved endt arbeid. Refleksjoner over hvordan jeg velger ut disse bildene, utover det som er skrevet i prosjektet, er det ikke rom for. Men generelt kan man si at jeg vil stille ut de bildene som etter mitt skjønn viser en tydeliggjøring og videreutvikling av eget billedspråk i komposisjoner jeg synes gir mening. Samtidig er det naturlig med en fordeling ved å velge ut noen oljemalerier og noen digitalt grafiske arbeider.

En del av vedleggene er av fysisk art, og nummereres fortløpende i vedleggene fra og med vedlegg 24; for eksempel originale arbeider som tegninger, malerier og digitalt grafisk arbeid (eller Digital Graphic Artwork¹, heretter kalt D.G.A). Filming av meg selv som tegner med kull var noe jeg forsøkte i starten av prosjektet, men som jeg lot ligge i det videre arbeidet for å avgrense forskningsområdet. Selv om det derfor fikk mindre relevans, er det nevnt i vedleggene som en del av undersøkelsene jeg gjorde. Referat fra intervjuer med Hilmar Fredriksen (professor ved Kunsthøgskolen i Oslo og utøvende kunstner), Kjell Torp (innehaver av Øvre Mo gård i Rauland), og forfatter Frode Grytten, er ikke lagt ved det skriftlige arbeidet, fordi jeg ser på referatene som egne notater til støtte i prosessen. Om det skulle være ønskelig med innblikk i disse (vedl.24) etter studiets avslutning, kan man kontakte undertegnede.

1.2 Kunst som erfaring, samhandling, dialog

Filosofen Hans-Georg Gadamer (1900–2002) kunstforståelse tar utgangspunkt i kunst som erfaring, samhandling, dialog; en kunnskapsbasert aktiv medskapning mellom kunstverk og tilskuer. Kunstverket er resultat av en arbeidsprosess som det frigjøres fra når det er ferdigstilt. I verk-begrepet ligger det en forestilling om at verket skal møtes av et publikum, enten det blir det eller ”om publikum ikke er andre enn kunstneren selv. Det gjør at Gadamer skriver om kunsterfaring fremfor kunst som objekt” (Bale 2009:15). I møtet med kunstverket bidrar tilskueren selv til erfaringen ved å ”sette seg selv på spill” med sin bakgrunn, kunnskap og så videre. Gadamer kunstbegrep innlemmer også tradisjonen ved å gjøre den estetiske erfaringen til en sammenstilling av enkelterfaringer på kryss og tvers av tidslinjen, slik at ”historie blir en form for kollektivt minne” (sst:23) (jf. Maurice Merleau-Ponty kap.1.7.2). Gadamer søker ikke rekonstruksjon, men integrasjon, ”og da integrasjon av verket i en stadig skiftende nåtidig kontekst” (Tin 2011:212).

I Gadamer forståelse av kunst som spill (jf. kap.1.3 og 1.7.1) ligger det også en meningsdimensjon, forstått som at det dannes et overskudd av mening når mottakeren gjør en kunsterfaring, ikke en begrepslig mening alene, men også som en sanselig opplevelse (Bale 2009). En sanselig opplevelse tolker jeg som en kroppslig persipert og følt opplevelse, en opplevelse som i sitt vesen er utenfor begrepene. Ved å understreke kunstens sanselige side og mottakers medskapende rolle, fremhever Gadamer kunstens pluralitet og dynamiske aspekt (sst.). Andre fordeler med Gadamer kunstforståelse mener Bale, er at ved å forstå kunst som erfaring, som en handling fremfor en artefakt, unngår man å gi definerende karakteristikker som utelukker objekter vi ellers ville se som kunst. Forståelsen skiller ikke mellom materialer og teknikker, høy og lav kunst, elite- og massekultur, vestlige og ikke-vestlige verk.

1.3 Regler som forståelsesramme

Man kan si at mange kunstnere innen ”fri kunst” og skapende arbeid forholder seg til regler på et eller annet vis, selv om man kanskje ikke benevner det som *regler*. Noen vil kanskje si at de gir seg selv noen *rammer* i form av historiske referanser, noen vil kanskje si at de arbeider med en *tematikk*, mens andre vil si at de eksperimenterer med eget uttrykk innenfor *et valgt materiale* og så videre. Om man har et bestillingsoppdrag er man kanskje mindre ”fri”, fordi det medfører visse *føringer* eller *tema* som er bestemt av andre enn kunstneren selv. Men uansett er grunnen til at referanser, føringer eller tema velges, gjerne at man ønsker å ha noen rammer å forstå det skapte *mot*, og/eller noe å gå i skapende

dialog *med*. Likevel er det grunner til at man kaller det ”fri kunst”. En av disse grunnene vil jeg anta har å gjøre med idéen om *det nye* i kunsten som et gode, der eneren og individualiteten (det frie individet) har forrang, og der epokegjørende kunstnere spiller en særlig rolle. Men selv enere og akademiutdannede kunstnere er ofte i et eller annet fellesskap; de har lært av sine lærere eller kollegaer, ”og selv om de bryter med tradisjonen, fortsetter de en slags dialog med den” (Tin 2011:216). Og selv folkekunstnere som føler seg nært knyttet til en tradisjon, og som setter pris på å være en del av samspillet med andre i denne tradisjonen, ønsker ofte å uttrykke noe *nytt* eller *merskapende*, noe som gir overskudd av mening her og nå, og videre inn i fremtiden. Men i stedet for å fokusere på et skille mellom tradisjonskunst og ”fri kunst”, synes jeg som nevnt at det kan være mer fruktbart å se på det man kan kalle dialogen mellom det klassiske kunstnerskapet eller en malertradisjon, og en personlig tradisjon (jf. kap.1.7.2). Det er dialogen med bildene i datamaskinen og dialogen med lerretet, maleredskapene og malingen som er det viktige for meg. Jeg er mindre opptatt av å skulle finne opp noe nytt, enn av å forsøke å finne noe av merverdi for meg selv, og gjerne for andre, i det jeg skaper.

Gadamer tar utgangspunkt i spillet (jf. kap.1.7.1) med sine *regler* for å bestemme kunstverkets væren: ”Spillet vesen utgjøres av de reglene og den ordenen som er påkrevd for å utfylle spillerommet” (Gadamer 2010:137). Kunstverkets væren er et spill som først fullbyrdes når tilskueren tilegner seg det, og levende mening skjer først i forståelsen (Gadamer 2010). Gadamer snakker om ”horisontsammensmeltninger” der møter mellom verk og mottager finner sted; møter der regelsettene møtes og stemmer overens (sst). ”Horisont i denne sammenheng betyr forståelsesramme eller regelsett” (Tin 2011:210). En forståelse og meningsdanning kan etter min oppfatning skje i prosessen mens jeg lager bilder, og/eller den kan skje i refleksjonen og tolkningen jeg gjør som forsker. Reglene mine blir min forståelsesramme, det jeg forstår bildene mine i forhold til. Bildene er min ”motspiller”, de jeg går i dialog med eller spiller sammen med.

Gadamer sier at ”når møtet med overleveringen fullføres innenfor den historiske bevisstheten, erfarer vi spenningsforholdet mellom tekst og nåtid” (Gadamer 2010:345). For meg blir det viktig å gå inn i andres bilder, og i ulike teksters horisont, regelsett eller fremstillingssett, for å se hvordan jeg kan integrere disse tradisjonene i mitt valgte regelsett og til mine egne bilder, men samtidig være bevisst hvilket spenningsforhold jeg opplever. Derfra kan jeg forsøke å utvide min egen horisont, utvikle reglene, og i nye utkast forsøke å få dypere innsikt i det utøvende arbeidet. Et mål er at jeg kan ha spillerom og spille glede innenfor de reglene jeg velger, og at reglene kan gi dypere innsikt i form- og

fargeelementer i maleri og digitalt grafisk arbeid. Jeg ønsker også at reglene kan hjelpe meg til å tydeliggjøre og videreutvikle mitt billedspråklige vokabular, et vokabular eller et formspråk som gjør at man på sikt kan snakke om min stil.

1.3.1 Regler som utgangspunkt for utøvende arbeid

Jeg valgte noen regler for arbeidet, ikke som styrende forutsetninger men som *utgangspunkt* for å spille videre. Noen regler var delvis klare før jeg startet med det første bildet; regel 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 og 10, mens andre kom underveis i arbeidet med maleri 1, blant annet fordi Fredriksen trakk opp tråder av noen tilsynelatende fellesnevnerne for mitt arbeid så langt. Han pekte blant annet på en grunnstemning av melankoli. Det jeg valgte å ta med videre fra hans tilbakemeldinger kommer hovedsakelig frem av regel 4, 7, 8 og 9.

Reglene er fordelt over 10 faste kategorier, slik at det skal være lettere å følge justeringene mine. Kategoriene er valgt ut fra den erfaringen og kunnskapen jeg hittil har med bildeskapende arbeid, og som nevnt ut fra veiledning fra Fredriksen. Reglene forteller slik noe om hvor jeg er som utøver i dag, og hvilke behov jeg har for forståelsesrammer. Kategoriene handler om de områdene der jeg ser et behov for enten forbedring/øvelse (spesielt kategori 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9 og 10), forandring i egen tankegang i og om det utøvende arbeidet (spesielt kategori 3, 9 og 10), begrensning i muligheter (spesielt kategori 1, 2, 3, 4, 5), eller å videreføre noe jeg setter pris på (spesielt kategori 1, 5, 7, 8):

1. Medier: Kun olje og kull, frihåndstegning, alle redskap tillatt. Imprimatur² av akryl; rød + gul oker som kan spille med i det ferdige maleriet. Materialer av god kvalitet³ prioriteres. (At jeg ville arbeide med D.G.A ble først bestemt etter maleri 2 trinn I, jf. kap.3.2).
2. Format og antall: Male 6–10 bilder størrelse 100 x 120 cm, fortrinnsvis ett av gangen for å kunne justere reglene underveis.
3. Motiv: Motivkonstant. Jobbe med et gateløp fra kulltegninger januar 2013 (*fig.3 s.31 og vedl.3*), 2-3 mennesker males inn i gateløpet.
4. Farger: Begrense palett, tertiærfarger, blande inn mer svart og hvitt, små fargesprang (skaper gjerne en melankoli som grunnstemning). Kanskje åpne opp for noen sterkere kontrastfarger. La fargene flyte, ikke miste den maleriske stoffligheten, la det være maleri.
5. Tittel: En kort og en lang tittel; *Egen / Tekst av Grytten*, hentet fra novellesamlingen *Rom ved havet, rom i byen*, satt til i ettertid, ikke illustrere tekst. Ikke anvende tekst i maleriene.
6. Billedkulturen/tradisjonen: Studere andre kunstnere; for eksempel lys, form, farge, se hvordan andre kan ha gjort det, og forsøke dette ut på min egen måte i egne malerier.

7. Uttrykk 1: Arbeide i *spenningen mellom abstrakt og figurativt*, mellom flate og perspektiv. En måte å registrere min interesse; jf. affinitet, det som betyr noe spesielt for meg (Fredriksen pers komm 15.04.13).
8. Uttrykk 2: *Forenkling, utelatelse, stilisering*; skaper en åpenhet jf. fenomenologi; noe i ferd med å bli til. Mennesker som figur/form fremfor personlig.
9. Uttrykk 3: Alle bildelementer *like gyldige og/eller alminnelige*. Menneskene kan forsøkes flyttes mindre sentralt, et mindre dominerende/viktig sted, for eksempel komme inn fra siden, ut mot lerretskanten (dette sammen med det upersonlige skaper gjerne en uvirkelig stemning, en melankoli som grunnstemning). Det like gyldige skaper også gjerne en avstemthet eller helhet/harmoni/balanse i bildet.
10. Metode: Epoché; sette parentes om eventuelle forhåndsbestemte antagelser mens jeg maler, jf. fenomenologi kapittel 2.2 og Fredriksen pers komm 05.02.13 og 15.04.13 om å gripe noe før idéene legger seg på, og male så mye at man ikke tenker over alt man gjør.

1.4 Frihet og begrensninger

Det å sette opp regler for seg selv kan kanskje synes som en omvei til målet, fordi man pålegger seg selv noe som ikke er nødvendig, en måte å gjøre ting vanskelig på. Antagelig finnes det ingen enkle og entydige svar på dette, men en hypotese jeg har er at det kanskje kan oppleves viktigere å være i prosessen, i en annen eksistensmodus enn å nå raskest mulig frem til mål? På den annen side kan kanskje ”en passelig dose” faste og trygge rammer fremme en kreativ prosess, med noen kvaliteter i resultatene? Jeg vil gjerne oppleve en tilstedeværelse i spillet slik det er med spill (jf. kap.1.7.1), der jeg slipper å velge regler for hvert nye bilde, i en gjentakelsesmodus hvor jeg har gått noen av stegene før, men hvor jeg samtidig har valgmuligheter og kan oppleve spilleglede. Kanskje kan jeg da i perioder oppleve å få bedre innsikt i form- og fargeelementer, eller av og til oppleve at noe forløsende eller kreativt oppstår i *prosess* og *resultat* (jf. Grytten pers komm 11.04.13).

Man kan si at ingen skapelse foregår i et ubegrenset rom, for er man lerretsmaler, vil lerretene være begrensende i seg selv, med sin todimensjonale flate og fysiske begrensninger i lerretets høyde og bredde; en relativ begrensning, en relativ frihet. Og man kan si at alle kunstnere forholder seg til begrensninger, enten begrensningene er bevisste eller ikke, ikke bare i materialene, men begrensninger i hvem man er, stemning man er i, dagsform og hva man har i seg av fantasi, kunnskap, erfaring og så videre. Fordi alle mennesker er kroppslige og ser verden fra sitt perspektiv, må selv kunstnere som synes å være grenseløse i kunsten, forholde seg til den begrensningen det innebærer. Vi kan derfor si at det ikke finnes kunst som er skapt uten begrensninger. Men det å være kroppslig innebærer også at man kan bevege seg og få nye perspektiv. Men kan det tenkes at det å gi

seg selv selvvalgte begrensninger, flere enn lerretets dimensjoner, kan gjøre terskelen lavere for skapelsen fordi det ikke står så mye på spill, fordi det blir overkommelig å mestre men likevel utfordrende nok?

Det er likevel naturlig å spørre seg om ikke reglene vil ta fra meg friheten? Hva skjer med det intuitive og improvisasjonen? Og hva er frihet? Er frihet alltid et gode? Finnes det ulike typer frihet? Få vil kanskje stille spørsmål ved at det er bra med frihet. *Frihet* er et positivt ladet ord, og dersom vi ikke tenker over det er det vanskelig å se for seg noen problemer med frihet. Men tenker man for eksempel på barneoppdragelse, er ikke fullstendig frihet ansett som et absolutt gode. Selv om barnet selv kanskje vil mene noe annet og stritte imot, synes det som om omsorgsfulle grenser og regler er noe barn trenger for å utvikle seg til selvstendige og trygge samfunnsborgere. Når det gjelder kunst mener Rollo May at begrensninger er en nødvendig forutsetning for at kunsten skal kunne fødes, at kreativitet oppstår fra spenningen mellom spontanitet og begrensninger, og at begrensningene ”tvingar spontaniteten in i de olika former som är nödvändiga för konstverket eller dikten” (May 1975:109). Han sammenligner dette med elvebredden og elven; uten elvebredden ville elven svømme ut over jorden, og det ville ikke finnes noen elv; elven oppstår gjennom spenningen mellom elvebredden og vannet som strømmer frem.

Etter en samtale med professor Mikkel Tin om begrepene frihet, valg og det skapende, tegnet jeg en enkel modell som jeg kaller *Fokusert oppmerksomhet* (fig.1). Som kunstner har man en frihet i det utøvende arbeidet, og man må ta noen valg før man kan være skapende. Dette kan sees som en trapp. Når man har tatt noen valg, legger man den totale friheten og valgene bak seg, og man kan konsentrere seg om å være skapende. Man kan si

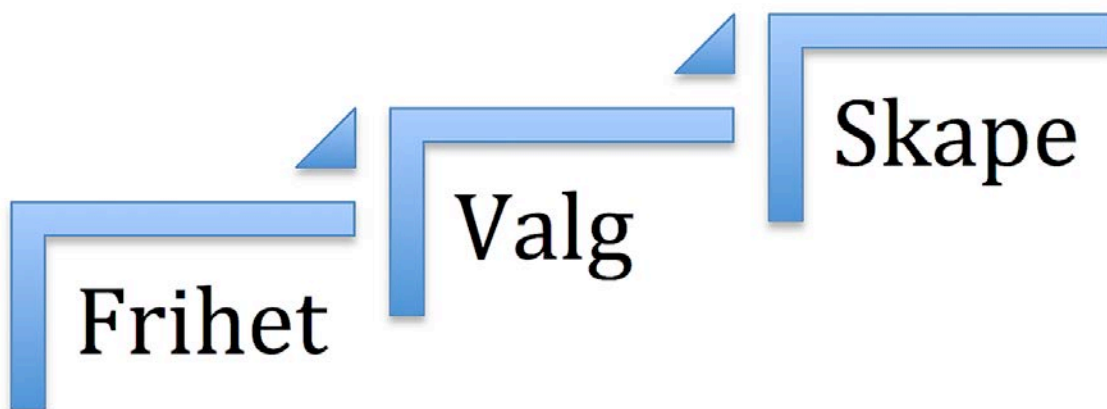


Fig. 1. L. Solberg. *Fokusert oppmerksomhet. Frihet, valg og det skapende.*

at det oppstår en ny slags frihet, eller et eget rom som tillater kunstneren å være skapende; en *frihet fra* noe annet enn det valgte, og en *frihet til* å skape innenfor de valgte rammene eller reglene. Man kan og bør nok gå tilbake og justere valgene, men man behøver ikke nødvendigvis å endre dem totalt, og ikke nødvendigvis for ofte, for når man har gått trinnene før, kan det kanskje oppleves lettere å være skapende. Likevel behøver ingen valg å være absolutte, det avhenger av hvordan man erfarer og vurderer prosess og resultat. Samtidig vil stadig nye valg bety mindre rom for fokusert oppmerksomhet om å skape. Her gjelder det å finne en balanse, og så spørres det om reglene vil kunne åpne opp et rom som man kan være skapende innenfor, der det intuitive og improvisasjonen får spille med det rasjonelle og regelstyrte?

1.5 Regler, skaperglede og oppmerksomhet

Et barndomsminne dukket opp mens jeg tenkte på fenomenene med regler og kreativitet, og hvordan dette kan føre til stor skaperglede.

Overfor hverandre ved et bord sitter to 10 år gamle jenter, Astrid og Liv. Foran seg på bordet har de hvert sitt blanke ark, og alle de fine tusjene deres er lagt utover i en rad. Med lukkede øyne trekker de hver sin tusj. Denne fargen må nå brukes med omhu; Det er kun nå denne fargen kan brukes, senere er det ikke lov å ta denne fargen i bruk på dette arket. Dette betyr at hvis de trekker den røde fargen, og de vil tegne en jente med rød munn, så må denne munnen tegnes nå. Selve hodet, hudfarge og så videre må tegnes senere dersom de foretrekker andre farger til dette formålet. Når jentene har tegnet det de ønsker med sin ene farge, bytter de farge og tegner det de ønsker med denne fargen. Deretter legges disse to tusjene vekk, og de fortsetter på samme måte til alle fargene er anvendt.

Hva forteller dette minnet meg? Det synes for det første å handle om spillerom innenfor noen selvvalgte regler. Jeg har en svak erindring om at jeg var mer ivrig på å tegne enn Astrid. Derfor var det behov for noe mer enn ”bare å tegne”. Jeg husker også at jeg syns dette var en artig måte å tegne på, for da kunne vi gjøre det sammen som i et brettspill. Tegningen ble et spill der vi kommuniserte med hverandre, og hvor det å *være i* spillet var viktigere enn resultatet av tegningen. Likevel var det et spenningsmoment som kom til slutt; hvordan ble nå denne tegningen? Ble den litt rar fordi munnen ble tegnet først? På vennskapelig vis sammenlignet vi og så hvordan den andre kanskje hadde brukt fargene på en annen måte, vi satte ord på hva vi syns var mislykket eller vellykket. Et annet moment i denne fortellingen, er prosessen av *tilblivelse, det uavsluttede projektive forhold*, eller det fenomenologen Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) kaller *oppmerksomhet*. Han sammenligner med empirisme forstått som en ren erfaringskunnskap, og intellektualisme

forstått som en ren tenkende kunnskap når han forklarer hva fenomenologien legger i begrepet *oppmerksomhet*:

Empiricism does not see that we need to know what we are looking for, otherwise we would not go looking for it; intellectualism does not see that we need to be ignorant of what we are looking for, or again we would not go looking for it. They are in accord in that neither grasps consciousness *in the act of learning*, neither accounts for this “circumscribed ignorance”, for this still “empty” though already determinate intention that is attention itself. (Merleau-Ponty 2012:30)

Astrid og jeg ante på forhånd hvordan tegningen skulle bli, at det var noe der å finne, men vi visste ikke klart hva dette *noe* var. Vi fulgte ofte vår egen standardtegning, men tegningene ble alltid forskjellige. Det var dette morsomme og spennende som drev oss, og som gjorde at vi gjentok leken igjen og igjen.

Bengt Molander (2013) viser til et eksempel han fant i Donald Schöns bok *Educating the Reflective Practitioner* (1987). Schön viser der igjen til et eksempel fra en bok om *The Beaux Arts trio*, der cellisten Bernard Greenhouse går i lære hos mesteren Pablo Casals. Greenhouse blir først instruert i å imitere Casals spillemåte av Bachs D-minor Suite til den minste detalj. Etter praktiske øvelser diskuterer de teknikker, for deretter å mimre over karrieren til Casals. Når Greenhouse etter flere uker, og med noe mistro til pedagogikken i dette, klarer å kopiere Casals spillemåte, blir han bedt om å sette celloen ned og lytte til Casals. Det som da skjer er overraskende; Casals endrer hver bueføring, hver fingerstilling, hver frase og betoningen i frasen, men det lyder fantastisk vakkert. ”Now you`ve learned how to improvise in Bach” (Molander 2013:3), sier Casals med et stort smil. Poenget var kanskje ikke imitasjonsprosessen, i hvert fall ikke bare det, mener Molander, men *oppmerksomheten* og det å lære å være totalt til stede. Etter endt undervisning måtte Greenhouse virkelig starte å være oppmerksom på Bach, og han hadde lært å bli mer oppmerksom i sin egen handling. Man ser også dialektikken i læring; forholdet mellom nødvendighet og frihet, mellom disiplin og kreativitet. Greenhouse blir tvunget til å fortsette å lære i frihet, kanskje *lære frihet*, for det paradoksale i Casals ”lekse” er at Greenhouse ikke skal fortape seg i Casals spillemåte (sst.).

1.6 Vane, motorisk innsats og tilstedeværelse

Når jeg maler liker jeg den langsomheten som skjer i arbeidet; repetisjonene i armbevegelser og malingstrøk, å anvende kroppen. Det heter å *anvende*, å vende kroppen, mot det ene, mot det andre, få ulike synsvinkler, få flere synsvinkler. Og selv om jeg er

begrenset av kroppen, har jeg samtidig denne muligheten til forflytning. Det er gjennom sansene og kroppen vår vi møter og forstår tingene i verden, en formidling som forankres i vaner. Merleau-Ponty mener vanen hverken er en form for intellektuell kunnskap eller en automatisk refleks: "It is a question of a knowledge in our hands, which is only given through a bodily effort and cannot be translated by an objective designation" (Merleau-Ponty 2012:145). Vanen "tillater kunstneren å skape med en spesiell blanding av oppmerksomhet og uoppmerksomhet, av konsentrasjon og åndsfravær" (Tin 2011:21). Slik skildrer kunstneren Tomáš Smetana det:

Arbeidet går av seg selv. Jeg trenger ikke være konsentrert, jeg kan tre ut av meg selv, bevege meg et eller annet sted i rommet. Det viktige er å holde på en stund, bruke tid. En tegning blir ikke ferdig på en enkelt dag... For meg dreier det seg ikke så mye om tegningen, det er heller en form for kontemplasjon, en bestemt form for tilstedeværelse. (Tin 2011:22)

Smetana har over tid øvd opp sin egen skraverende måte å tegne på som han gjentar igjen og igjen. Derfor går arbeidet på en måte av seg selv, ikke uten tanken, men han har "bevisstheten i fingrene". Han utforsker stadig nye oppstillinger av objekter og mennesker, men likevel fremtrer tegningene og oppstillingene ganske tydelig; Dette synes å være Smetanas sammenhengende måte å se verden på, hans stil; det man kan kalle hans tradisjon, der han *velger* å føre noe videre, og lar annet ligge. Jeg antar at elementet av den spesielle tilstedeværelsen som Smetana beskriver, er noe mange kan oppleve under arbeidet, enten det dreier seg om bilder, leire, metall, tekstil, musikk, drama eller noe helt annet. Og det synes spesielt å være i *håndverket*, og *anvendelsen av kroppen* at jeg har noe *til felles* med den utøvende folkekunsten. Fordrer denne spesielle tilstedeværelsen en oppøvd motorikk, en fortrolighet med materialet og dets muligheter og begrensninger? Og i tilfelle; Vil denne spesielle tilstedeværelsen påvirke kreativiteten til utøveren? Tin peker på tradisjon, tenkning og teknisk mestring som prosjekter basert på repriser og repriser rettet mot prosjekter: "Vi befinner oss i en prosess av tilblivelse: utkast, øving, avleiring, glemsel, gjenopptagelse, tilegnelse, nytt utkast" (Tin 2011:21). Hvis dette er tilfelle, kan det være verdt å gå inn i det med engasjement.

1.7 Tradisjon og spill

Den etymologiske betydningen av begrepet *tradisjon* er å overdra, gi videre (Store norske leksikon 2014). Tradisjonen er en del av vår felles kulturarv enten vi er oss den bevisst eller ikke, og den virker inn på våre pågående revideringer av vår oppfatning av hvem vi er. Gadamer vektlegger den subjektive tidsopplevelse kunsterfaringen er, slik at tradisjon

ikke skal forstås som en kronologisk rekke av verk, men som det André Malraux har kalt et ”imaginært museum”. Tradisjon betyr på denne måten tilstedeværelse i den kollektive bevisstheten, ikke nødvendigvis som fortellinger eller fortidskunnskap, ”men også som en virksom kraft i forhold til vårt her og nå” (Bale 2009: 24). Man kan si at alle kunstnere forholder seg til *tradisjon*. Tradisjonen i klassisk maleri kan man si var ganske sammenhengende fra renessansen, ”gjenfødselen” av antikken, og frem til modernismen. Med oppdagelsen av perspektivet handlet det blant annet om å beherske dette; naturalistiske komposisjoner og proporsjoner var idealet. Med modernismen ble denne tradisjonen endret, og senere har ulike ”tradisjoner”, stilretninger eller ismer mangfoldiggjort seg, slik at det har blitt vanskelig å snakke om en spesiell tradisjon. De reglene eller rammene jeg velger er en mulighet for å skape en klar kontinuitet for meg selv, en kontinuitet som jeg vil si kan rettferdiggjøre tradisjonsbegrepet.

I vestlig kunst er kontinuitet ofte et problem fordi man hele tiden snakker om overskridelser og fornying i kunsten, og tradisjonskunsten har vært nedvurdert fordi den ikke er nyskapende nok. I boken *Estetikk. En innføring*, gir Kjersti Bale et eksempel på hvordan vurderingen av broderikunsten (som vi kanskje kan kalle tradisjonskunst) til engelske Mary Linwood endret seg fra 1700 til 1800-tallet. Hun arbeidet med *needlepainting*, en nitid ”kopiering” av blant annet oljemalerier. I 1776 og 1778 stilte hun ut arbeider i Society of Artists i London, og et av verkene ble sendt til Katarina den store av Russland som var kunstsamler. I 1789 skal hun ha fått 3000 guineas (over 3000 pund) i honorar for å lage en kopi av Carlo Dolcis *Salvator mundi* til den niende jarlen av Exeter. Dette vakte oppsikt. I 1845, etter Linwoods død, ble imidlertid hele samlingen hennes solgt for under 1000 pund, og før det hadde tilbudet hennes om å overdra samlingen til British Museum og House of Lords blitt avslått. I dag henger kun ett av hennes bilder i Victoria and Albert Museum, som er et museum for ”decorative arts and design”, og ikke et rent kunstmuseum (Bale 2009).

Når jeg maler arbeider jeg med hendene og kroppen, og jeg ser at jeg har behov for å øve opp ferdigheter, gå i dybden, arbeide med variasjoner over gitte temaer, over mitt eget billedspråklige vokabular, for at jeg skal kunne bli tydelig for meg selv og andre. I folkekulturen ser jeg ofte en kvalitet i det at den er tydelig i kontinuitet og variasjon. Dessuten er samspillet viktig. Utøvere innen dette feltet synes ofte å vite hva de som gruppe driver med, og det virker som om dette gir folkekulturen en egen gruppedynamikk. Ofte er man heller ikke redd for å eksperimentere med eget uttrykk, kanskje på grunn av *tryggheten* i eget uttrykk, slik vi ser det i oppføringen *Halling meets Bhangra*, en miks av

norsk og indisk dans av Lavleen Kaur og Ulf-Arne Johannessen (Youtube, Lorenzkh 2008).

1.7.1 Begrepet om et spill

Spillet spiller en avgjørende rolle i Gadamer's hermeneutikk, fordi det tydeliggjør *samspillet* og den dialogiske karakteren i mottagers medskapning (Tin 2011). Spillets subjekt er ikke de som spiller men spillet selv; spillet blir bare *fremstilt* gjennom de som spiller. Spillet fungerer slik at det ikke tillater ”at den spillende forholder seg til spillet som en gjenstand” (Gadamer 2010:133), for den som ikke tar spillet på alvor, ødelegger spillet. Den spillende vet at spillet bare er et spill, og at det finner sted i en verden med formålenes alvor, men den spillende ”vet ikke dette fordi han som spiller *tilsikter* dette alvoret” (sst.). ”Relasjonene til formålet, som bestemmer menneskets virksomme og omsorgsfulle eksistens, er likevel ikke fraværende i spilladferden, men blir forskjøvet på en eiendommelig måte” (sst:132–133). Derfor er det ikke en motsetning mellom spill og alvor; spillet rommer et eget alvor. Og derfor kan man si at kunsterfaringen gjennom spillet forvandler den som gjør erfaringen, og det som fastholdes er kunstverket selv. Spillets formål er avlastning, ikke at den spillende aldri anstrenger seg, men det lar han/henne *gå opp i* spillet i en selvforglemmelse, og fratår han/henne ”det initiativet som utgjør eksistensens egentlige anstrengelse” (sst:135). Dette viser seg ”i den spillendes spontane trang til gjentagelse og i spillets stadige selvfornyelse, som preger dets form” (sst:135). Spillet er et valg; den spillende velger *dette* og ikke et annet spill. Spillbevegelsens spillerom er derfor ”ikke det frie rommet hvor noe kan utspille seg, men et eget separat rom som blir holdt åpent” (sst:138).

Som utøvende maler er jeg hele tiden i dialog med meg selv og malermediene, jeg er både *skapende og fortolker* i denne dialogen. Den jeg var i går er på et vis ikke den samme som i dag, i samspillet med meg selv har jeg en foranderlig identitet som er oppe til revurdering hele tiden. Den dialogen som foregår med meg selv når jeg maler, er ofte ganske ureflektert, den går så raskt at jeg ikke rekker å tenke over det, den er til stede, men den er flyktig. Den føles etterpå ofte som fra en samtale jeg hadde med et menneske for lenge siden, men som jeg ikke fullt ut klarer å gjenkalle. Mye av dialogen som skjer i det utøvende arbeidet er kanskje det man kan kalle en kroppslig dialog som kan være vanskelig å begrepsliggjøre, fordi den har sitt utgangspunkt i sansene som i sitt vesen er begrepsløse. Selv om spillet er avlastning, er det et formål med det som skapes; gode bilder som resultat, men når jeg virkelig *går opp i spillet* blir dette formålet på et vis midlertidig tilsidesatt.

Men det jeg ikke rekker å tenke over *mens* jeg maler vil jeg kanskje tenke over senere. Når jeg forsøker en blå strek i maleriet er jeg skapende, og når jeg etterpå sitter på stolen noen meter unna er jeg fortolker, og ser maleriet som en tilskuer. Ofte kan det være vanskelig å få den nødvendige ”avstanden” til egne verk, men uansett forventer jeg da en mening med det jeg ser, og jeg vurderer om den blå streken fikk mening i forhold til intensjonen eller formålet. Spillereglene er ”vi” enige om, skaper og fortolker. Den blå streken er et utspill; gir den mening eller ikke i forhold til intensjonen og reglene jeg velger? Det er spørsmålet hele tiden i dette spillet.

1.7.2 En personlig tradisjon, en kraft og et valg

Merleau-Ponty ser tradisjonen som en kraft, ikke en kraft som kan sikre fortiden overlevelse, men en kraft som kan gi den nytt liv i nåtid og fremtid. Han skriver at i malerens egne øyne er han [eller hun] alltid i en prosess, og arbeidene er aldri fullstendige. Det er alltid et spørsmål om å nærme seg en åpen mulighet, eller å gjenskape en klang som allerede er malt i et hjørne av et bilde i fortiden, eller i et øyeblikk av ens eksperimenter. Maleren kan ikke selv si, fordi distinksjonen ikke gir mening, hva som kommer fra han selv eller fra ting, hva det nye verket tilfører de gamle, eller hva verket har tatt fra de andre og hva som er dets eget. Denne gjenopptagelsen innebærer at maleren *fester* eller *angir* det som synes fruktbart i kulturelle produkter, enten nåtidige eller fortidige, og de fortsetter slik å ha verdi ut fra hvordan de fremtrer, samt åpner et undersøkelsesfelt hvor de for alltid kommer til live igjen. Det er derfor verden, ”..as soon as he has seen it, his first attempts at painting, and the whole past of painting all deliver up a *tradition* to the painter (Merleau-Ponty 1964:59). Denne tradisjonen er, sier Merleau-Ponty, og han siterer filosofen Edmund Husserl (1859–1938) ”kraften til å glemme opprinnelsene”, ikke å sikre fortiden dens overlevelse, som er den feige form for glemsel, ”mais une nouvelle vie, qui est la forme noble de la mémoire” (Merleau-Ponty 1960:74).

Jeg deler synet til Merleau-Ponty når det gjelder tradisjonen, og synes jeg ser meg selv i en malertradisjon slik han beskriver. Men jeg undres om det for meg som maler og billedskaper kan gi mening å forsøke å reflektere over hva som kommer fra meg selv eller fra ting, hva nye verk tilfører de gamle, eller hva verket har tatt fra de andre og hva som er dets eget, i det man kan kalle dialogen mellom den klassiske tradisjonen innen kunst eller en malertradisjon, og min personlige tradisjon?

Jeg velger aktivt, jeg har en vilje til å skape noe innenfor noen begrensninger for at det kan bli en tradisjon. Jeg vil ikke bare kalle det en kontinuitet, for det kan man si er mindre

resultat av et *valg*, mens tradisjon er mer et resultat av et valg. I traderingen overfører jeg noe, og lar annet ligge. Merleau-Ponty sier ”.. I am the one who brings into being for myself.. this tradition that I choose to take up.. ” (sst:9). Dette innebærer en mulighet og en nødvendighet; ”.. jeg har mulighet for å *velge* å gjenoppta min tradisjon; .. jeg må *gjenoppta* den for at den skal eksistere for meg.. Tradisjonen *er* ikke, men den kan *bli til* – det avhenger av vårt valg” (Tin 2011:18). Det å kunne bli tydelig for meg selv, å finne noen konstanter eller en kontinuitet, det vil jeg kalle en personlig tradisjon hvor jeg arbeiderer i det man kan kalle et spill med mine regler; hvor jeg skaper en personlig tradisjon innen en billedtradisjon. *Tradisjon* fordi jeg velger å arbeide i forlengelsen av en malertradisjon som er overdratt eller gitt videre (jf. etymologien) fra malere tilbake til 1500-tallet, via århundrene til 2000-tallet da kunstner Jon Bakken lærte meg grunnleggende teknikker og delte sine tanker og erfaringer i 2010. *Personlig* vil jeg kalle det fordi det er jeg med mine tanker, ønsker, meninger, og med min handlende, skapende, sansende kropp med mitt perspektiv som velger å følge visse teknikker, tanker og erfaringer i et videre spill.

Noen vil kanskje si at begrepet *personlig tradisjon* er et paradoks, at tradisjonen ikke er personlig, men en sosial praksis i noe som overføres fra generasjon til generasjon i et samfunn. Men dersom jeg ikke regner med det personlige, hvordan skal jeg da strukturere de kroppslige og begrepslige komponentene? Hvis jeg skal forstå hvordan bildene mine kan fremtre på forskjellige måter (som i en spesiell belysning, i et perspektiv, eller i en historisk kontekst med en mening), må jeg nødvendigvis trekke inn og medtenke meg selv som et subjekt med en kropp, tanker og meninger som bildene viser seg for. Det er jo nettopp det kroppslige subjektet (meg personlig) som via sansene først, anlegger det perspektivet som ting (for eksempel bildene og malermediene mine) fremtrer gjennom (jf. Zahavi 2003:17). Videre kan jeg forsøke å trekke sammen den subjektive før-refleksive opplevelsen av bildeprosessen, og den mer objektive refleksjonen, slik at undersøkelsen min hverken blir rent empirisk eller rent intellektualistisk, men en fenomenologisk undersøkelse. Dette er i alle fall et mål (jf. fenomenologi Merleau-Ponty 2012).

2 Metodisk tilnærming

Metodene for mine undersøkelser er av *kvalitativ* karakter. Kvalitative metoder tar sikte på å fange opp mening og opplevelse. Dette innebærer blant annet å gå i dybden på noe, å innhente mange opplysninger om få undersøkelsesenheter, følsomhet for gjengivelsen av den kvalitative variasjonen, få tak i det særegne, få en nærhet til feltet, forsøke å få forståelse av noe, forsøke å se sammenheng og helhet, være deltager i forskningen, se fenomenet innenfra, en erkjennelse av påvirkning og delaktighet, fleksibilitet og et jeg-du-forhold i samtaler (Dalland 1997:17). Som deltager i egen forskning forholder jeg meg til meg selv først og fremst, mitt eget utøvende arbeid med oljemaleri og D.G.A. For å forstå og få innsikt underveis anvender jeg delvis metoden fenomenologi som i korthet går ut på studere den ureflekterte handlende/sansende opplevelsen (jf. kap.2.2), og delvis refleksjon over og tolkning av prosess og resultat. I tolkninger sammenligner jeg med historiske og samtidige verk. I refleksjon og tolkning anvender jeg litteraturstudier, nettstudier og data fra samtaler med andre.

2.1 Samlende og overlappende prosessmetode

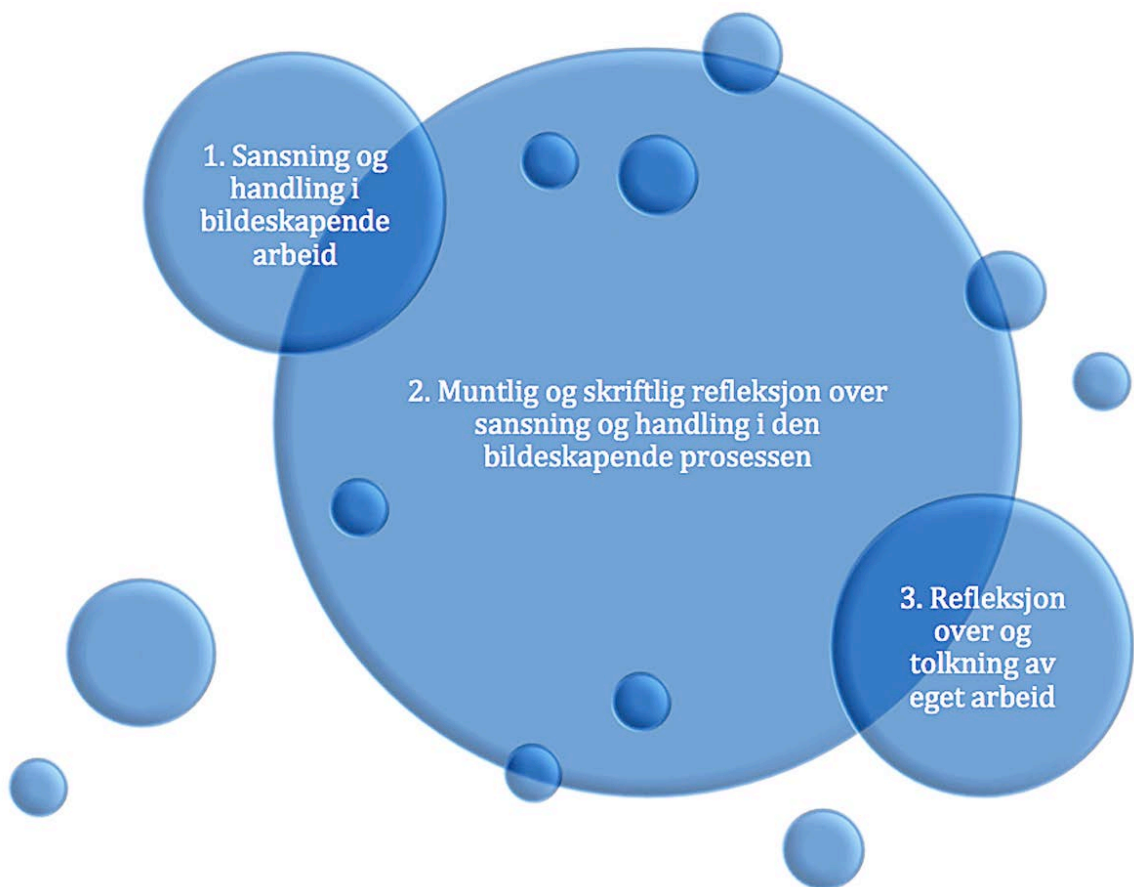


Fig. 2. L. Solberg. Samlende og overlappende prosessmetode i møte med fenomenene.

Jeg ser prosessen som samlende og overlappende der jeg arbeider innenfor tre områder (fig.2). De tre områdene er delvis av forskjellig art, men overlapper hverandre også delvis. Metoden er samlende fordi den vektlegger sans og tanke like mye, ikke som to adskilte områder, men som en samlende helhet med et felles mål; å få større innsikt i bildeskapende arbeid. Punkt 1, 2 og 3 innebærer en fenomenologisk metode med både et før-begrepslig utøvernivå (punkt 1), et forskernivå der jeg reflekterer over sansningen og handlingen slik det opplevdes før jeg begynte å begrepsliggjøre det (punkt 2), og et forskernivå der jeg reflekterer over erkjennelsen jeg fikk ut fra punkt 1 og 2 (punkt 3). Punkt 3 innebærer i tillegg en tolkning av egne arbeider. Dette vektlegger jeg for å få større innsikt, selv om tolkning av resultat ikke kan ansees å være en del av en fenomenologisk metode.

Størsteparten av refleksjonen i punkt 2 og 3 skjer i og etter samtaler med andre eller når jeg setter meg ned og reflekterer og/eller skriver om arbeidet. Disse refleksjonene er annerledes enn den flyktige tankestrømmen som skjer i det utøvende arbeidet, men overgangen skjer gradvis og overlappende, eller frem og tilbake. Selv om det er et poeng at sansning/handling er punkt 1 fordi sansningen og handlingen *formidler* vår forståelse av verden, er ikke nødvendigvis rekkefølgen jevn og kronologisk 1, 2, 3 hele tiden. Jeg kan holde på lenge med utøvende arbeid (punkt 1) før jeg reflekterer (punkt 2), og omvendt. Jeg kan holde på med utøvende og reflekterende arbeid frem og tilbake (punkt 1 og 2) før jeg tolker (punkt 3). Refleksjoner (punkt 2) dukker opp både i det utøvende arbeidet og i tolkningsarbeidet, eller når jeg holder på med noe helt annet (som hagearbeid). Epoché er et av fenomenologiens hovedbegreper, og forklares nærmere i kapittel 2.2, men handler i hovedsak om å holde tilbake eventuelle antagelser man har på forhånd, å ikke ta noe for gitt. Jeg vil forholde meg til dette begrepet som en tenkemåte eller innstilling både i utøvende arbeid, i refleksjoner og i tolkninger.

Alle de tre områdene er viktige for metoden, men jeg anser punkt 2 for å være det essensielle punktet, fordi dette feltet *samlar* kropp og tanke, og bringer samtidig med seg tolkningen. Derfor er sirkelen til punkt 2 størst i modellen. Slik oppleves metoden for meg på den ene siden avklart i forhold til mine roller som utøver og forsker, og på den andre siden helhetlig og samlende. Å sanse og handle (punkt 1) gjør vi alle hele tiden, om enn ikke med epoché som tenkemåte, men dersom man ikke muntlig eller skriftlig reflekterer over det, vil man ikke kunne kalle det en vitenskapelig metode. Å reflektere over bildeprosesser (punkt 3) vil man nok mer intellektuelt kunne gjøre uten å bringe inn refleksjonen (med epoché) over hvordan man sanser og handler, men da ville man utelukke den fenomenologiske metoden. De mindre sirklene viser til de ulike fenomenene jeg møter

i det utøvende arbeidet, for eksempel farge- og formfenomener som stadig dukker opp, som jeg sanser, blir positivt eller negativt overrasket over, reflekterer over, tar stilling til, beholder, tolker eller forkaster. Det er stadig en fremdrift, men også hele tiden noe uferdig og uavsluttet med innsikten (jf. kap.2.2) slik sirklene antyder; en uavsluttet bevegelse nede fra venstre og opp mot høyre.

2.2 Fenomenologi

Ordet fenomen kommer av det greske *phainomenon*, og betyr *det som viser seg* eller *det som fremtrer*. Fenomenologien kan derfor defineres som *læren om det som viser seg* (Thøgersen 2004). Merleau-Pontys fenomenologiske metode er en refleksjon over en umiddelbar, førrefleksiv opplevelse av verden og fenomenene; ”to return to the things themselves is to return to this world prior to knowledge, this world of which knowledge always *speaks*,..” (Merleau-Ponty 2012:9). Men han anerkjenner at dette er vanskelig å praktisere når man selv er uløselig knyttet til verden eller det man skal undersøke.

Merleau-Ponty (og Husserl) introduserer derfor begrepet epoché, det å holde tilbake eller sette parentes om våre antagelser om verden. Årsaken er at vi ikke bør ta noe for gitt, og at i denne ”reduksjonen” skjer det en omstilling eller en endret innstilling til verden eller det vi undersøker, en innstilling som tillater oss å la oss forbause, fordi vi ikke lar verden være forutbestemt. Epoché har til formål å bringe mulighetsbetingelsene for menneskets erkjennelse frem, uten å være tynget av vaneforestillinger. En fullstendig reduksjon er likevel umulig, og metoden avviser søken etter evige sannheter, fordi vi hele tiden beveger oss i verden. Det er heller snakk om å lære seg å se verden igjen, å gripe seg selv i den verden man er i, en verden som alltid fremtrer med nye trekk. Det gjelder å skjerpe blikket for den verden man er i, å vende tilbake til våre umiddelbare erfaringer (Thøgersen 2004). Metoden innebærer en dobbeltbevegelse, der man

a) tar utgangspunkt i en umiddelbar, ureflektert opplevelse (via sansene) av verden (fordi kroppen formidler vår forståelse av verden), og
b) en refleksjon som spør kritisk til erkjennelsen (refleksjonen gir mulighet til en filosofisk erkjennelse av den levde verden); refleksjonen må språkliggjøres i en historisk formidlingssammenheng.

Kort sagt: ”Fenomenologien skal i Merleau-Pontys forståelse ses som en reflekterende praksis, hvor vi beskriver vores erfaringer af verden” (sst:24). Det dreier seg altså om et samspill mellom det som kommer til syne og den som ser (Tin 2011), og for å sanse det som kommer til syne, må vi ha et syn (eller taktil sans, kinestetisk/romlig sans og så

videre). Med andre ord må vi ha en kropp å sanse med, en kropp å persipere med. Slik jeg ser det ”taler” materialene og bildene til meg i den skapende prosessen, så vel som i den reflekterende og tolkende prosessen, men det er avhengig av at jeg er villig til å gi noe tilbake fra meg selv, og til å *se etter*. Det oppstår slik en kommunikasjon som er både kroppslig og begrepslig.

Før jeg starter med utøvende arbeid har jeg en viss oversikt over ”feltet mitt”, oljemaleri og D.G.A, og hva jeg vil oppnå, men resultatet er likevel åpent, ikke gitt på forhånd. Alle (språk-)uttrykk har vel egentlig mening som mål, men det er først når vi uttrykker oss at vi ser meningen som stiger frem (Merleau-Ponty 1960). Utover det å anvende fenomenologi som en forskende metode i forståelsen av egen skapende prosess, der jeg beskriver og reflekterer over den meningstilblivelsen som skjer også utenfor begrepene (jf. punkt a og b beskrevet over), vil jeg i tillegg forsøke å anvende epoché som en tenkemåte i det utøvende arbeidet; å følge tilsynekomsten i den skapende prosessen; forsøke å ha en sansende tilstedeværelse i møtet med fenomenene. I denne utøvingen er det viktig for meg å forsøke å sette parentes rundt mine forhåndsbestemte antagelser; å ha en innstilling om å stille meg åpen for det som viser seg.

2.3 Utøvende arbeid

Grovt sett består det utøvende arbeidet av oljemaleri og D.G.A. Fotografering (vedl.30, 32), skissetegning, kulltegning, blyantøvelser (vedl.23, 25, 26, 28, 29) og notater i loggbok (vedl.25) ser jeg som en del av det utøvende arbeidet, fordi det foregår i prosesser på atelieret. Maleprosessen blir fotografert ved jevne mellomrom for å få en avstand til egne bilder gjennom observasjon på dataskjerm, og for å kunne se utviklingen i prosessen. Loggboken hjelper meg til å sette ord på opplevelsen av den utøvende handlingen der og da, samt vurderinger og tolkninger av billedmaterialet. Senere fungerer loggboken som ”huskelapp” ved det skriftlige arbeidet.

2.3.1 Oljemaleri, et rom

Oljemaleri er et langsomt arbeid, og jeg liker denne langsomheten. Tiden blir gjerne synlig i uttrykket, og jeg opplever tankeprosessen som en viktig modningsprosess. Jeg kan være *i* langsomheten, alene med meg selv, i min rytme, mitt eget rom. Jeg antar på bakgrunn av erfaringer hittil, at jeg tydeligere vil oppleve den spesielle tilstedeværelsen ved valg av olje spesifikt. Jeg aner at dette valget ikke vil gjøre det lettere for meg å lære ferdigheter, tvert imot, men når mediene er færre, får jeg et mindre spillerom. Dette ser jeg som et viktig

element for å fordype meg i motoriske ferdigheter i oljemaleri. Til forskjell fra akrylmaling har olje den egenskapen at det tørker seint. Dette er en fordel når jeg vil arbeide med store lerret. Den langsomme tørkeprosessen gjør det mulig å gå inn og endre, skrape bort, vurdere, tilføye. I dette håndverket får jeg gleden av å forme, blande farger, lage strukturer og teksturer. Dette i tillegg til at jeg er i bevegelse med store lerret, er noe som tiltaler meg. Det er også noe med konsistensen i oljemaling som tiltrekker; myk, glidende, glatt, flytende, men samtidig stødig, sterk og med en glød i overflaten når den er tørket. Valg av olje og delvis kull ble derfor en regel i min undersøkelse.

2.3.2 Digitalt grafisk arbeid, “tidløse” prosesser

D.G.A er et raskere medium, og utfyller på mange vis oljemaleriet for meg. Når jeg behandler fotografiene av maleriene mine i bildebehandlingsprogram som Photoshop, åpner det seg nye muligheter ved hjelp av ulike effekter som filter og transparensteknikk i lag. Prosessen kan sees på ulike måter. For det første er det en *lekende og kreativ prosess* der jeg ”glemmer” meg selv og tiden flyr. For det andre er det en *skisseprosess*, der avfotograferte og Photoshop-behandlede malerier kan gi meg en ledetråd for hvordan jeg kan male videre på lerretet. Hvordan kan for eksempel det å arbeide med transparenss i lag overføres i en maleprosess? For det tredje er det en *bildeskapende prosess* der helt nye uttrykk oppstår i datamaskinen, ofte ved hjelp av eller med utgangspunkt i de avfotograferte maleriene. Selv om planen først var å fordype meg utelukkende i oljemaleri, innså jeg etter hvert at D.G.A har blitt en så stor del av min måte å uttrykke meg på, at dette også var medium og verktøy jeg ville arbeide med. Likevel ville jeg unngå å montere fotografier i oljemaleriene slik jeg har vært inne på tidligere, men arbeide med fotografiene i datamaskinen, skrive ut digitale bilder på fotopapir, og ramme inn noen utvalgte bilder.

2.4 Litteraturstudier, nettstudier og samtaler

Foruten samtaler med veiledere, andre lærere ved Høgskolen i Telemark, medstudenter, venner og familie, snakket jeg med tre personer som jeg håpet kunne tilføre meg og prosjektet mitt kunnskap og innsikt om det utøvende arbeidet. Disse er som nevnt forfatter Frode Grytten, professor Hilmar Fredriksen, og Kjell Torp, innehaver av Øvre Mo gård. Samtalene med Fredriksen bar preg av veiledning. Samtalene med Torp gav meg innsikt i historien rundt stabburet på Øvre Mo i Rauland, men dette viste seg etter hvert å bli mindre relevant for prosjektet, mens motivet med skråstriper på stabburet i stor grad ble det (vedl.2, 24).

Litteraturstudier og nettstudier foregår vekslende med det utøvende arbeidet. I denne prosessen blir innsikt i tekst og bilder på et vis likestilt, og får mulighet til å utfylle hverandre underveis. Med tanke på Gryttens tekster som inspirasjon for arbeidet mitt, ser jeg om igjen på novellesamlingen *Rom ved havet, rom i byen*, for om mulig å få en bedre forståelse av hva som kan være opphav til inspirasjonserfaringen. I sitt forfatterskap er Grytten opptatt av det menneskelige. Han er mindre interessert i å være eksperimentell, å gjøre ting som ikke er gjort før, å stadig pønske ut noe nytt; ”Det interessante er det menneskelige” sier han i samtalen med meg (vedl.24). Jeg er også interessert i det menneskelige, forstått på den måten at bildene mine helst må stå frem som levende personlige uttrykk for det å være menneske i verden. Men jeg ser det likevel som en utfordring å være skapende, å finne frem til komposisjoner som skaper mening innenfor den avgrensningen jeg velger, slik jeg oppfatter at Grytten gjør.

I tolkningene i kapittel 3.0 forsøker jeg å trekke ut det mest sentrale i bildene, og å se verkene med et hermeneutisk blikk. Gadamer snakker om en mottagelighet som hverken innebærer saklig ”nøytralitet” eller selvutslettelse, men en tilegnelse som fremhever egne foroppfatninger eller fordommer. Han vektlegger dette for at verk og tekster ”selv kan fremstå i sin annerledeshet og dermed får mulighet til å spille sin saklige sannhet ut mot ens egne foroppfatninger” (Gadamer 2010:306). Slik skal ikke fordommer forstås negativt, men som en forståelseshorisont der fortolkerens erfaring spiller en rolle. Her vil den ballasten man har med seg av kunnskap og viten, holdninger og forutsetninger (også fordommer i negativ forstand), virke inn på forståelsen og tolkingen. Fordi det vi skal tolke er delvis fremmed for oss, gjelder det å gå i dialog med verket, og å formulere det spørsmålet vi opplever det som svar på (Bale 2009). Jeg forsøker å se mening og sammenheng i egne bilder i seg selv, men også i lys av andre kunstners verk, fordi jeg ønsker å utvide og opparbeide egen horisont i den hensikt å lære meg ”å se ut over det nære og altfor nære, skjønt ikke i den hensikt å se bort fra det, men for å se det bedre, det vil si innenfor en større helhet og i riktige dimensjoner” (Gadamer 2010:344). Verkene jeg sammenligner med er delvis valgt ut fra mine egne ganske umiddelbare assosiasjoner, og delvis med tanke på å få et bredt utvalg. Både historiske og samtidige kunstnere er valgt, samt teknikker innen maleri, grafikk og skulptur. Andre eksempler kunne nok ha vært like spennende, som verk innen folkekunst, fotokunst eller ikke-vestlig kunst. Men antagelig fordi min kunnskap, interesse og eksponering for disse tradisjonene har vært mer begrenset enn det har vært for maleri spesielt, går assosiasjonene mine mer i retning av den klassiske vestlige tradisjonen, og det er vel derfor jeg ser meg selv i denne sammenhengende historiske billedtradisjonen.

3 Resultater

Underveis med det skriftlige arbeidet forsøkte jeg å gjenkalle opplevelsen fra det utøvende arbeidet slik den var før jeg begynte å reflektere over det. Dette er markert ved understrekkende overskrifter merket a (jf. kap.2.2 Thøgersen). Videre reflekterte jeg over og tolket eget arbeid. Dette er markert ved understrekkende overskrifter merket b (jf. kap.2.2 Thøgersen). Dette for å få innsikt i hva som burde revurderes, og hva som fungerte bra og ga mening. Overskrift a) representerer slik punkt 1 og 2 i metodemodellen (*fig.2*), mens overskrift b) representerer punkt 2 og 3. Justeringer av regler ble i hovedsak gjort *etter* refleksjoner over perioder med utøvende arbeid, og *før* jeg startet med neste bilde. Jeg tenker at dette er naturlig, for på samme måte som man ikke lærer grammatikken før språket, lærer man heller ikke maleregler før man har malt. Jeg presenterer først de reglene jeg hadde som *utgangspunkt*, mens jeg videre i prosessen presenterer hvilke justeringer jeg gjorde underveis. Estetisk og filosofisk teori, samt utdrag fra samtaler med Fredriksen og Grytten ble knyttet til beskrivelsene av opplevelsen, og til refleksjon og tolkning. Jeg så også verkene i lys av formalteori med støtte av estetiske funksjoner som *rytme, balanse, kontrast, harmoni, proporsjon, bevegelse*, og formelementer som *linje, flate, farge, volum, rom, valør* (Danbolt 2002). Den formalistiske teorien legger vekt på de formale spenningene og harmoniene i selve kunstverket; leken som finner sted ”mellom form og farge, flate og dybde, bevegelse og ro, glatte og ruglede overflater”. *Hvordan* et kunstverk er utført vektlegges, men det betyr imidlertid ikke at et formalistisk kunstverk behøver å være uten meningsdimensjoner (sst).

3.1 Maleri 1 - mellom famling og motets paradoks

3.1.1 Trinn I - noe fremmed

a. Opplevelse - famling

Maleri 1 (*fig.3*) ble malt i løpet av 28. januar–14. mars 2013. Det følte som en lang og strevsom prosess der jeg famlet en del i starten (*fig.6*), og hverken stolte på eller visste hva jeg *kunne* eller skulle frem til. Maleriet skulle opprinnelig males *uten regler* for å kunne sammenlignes med de påfølgende, noe jeg etter hvert slo fra meg fordi en del av reglene allerede var innarbeidet. Jeg opplevde at jeg var ute av trening med å male. Fra en serie kulltegninger tegnet i januar 2013 (vedl.3, 28), grep jeg tak i kulltegning 10 (*fig.4*) som ”skisse”, selv om dette ikke var planen på forhånd. Kulltegningene var på sin side en videreføring av en skisse eller ”collage” av egne malerier fra 2011–2012 (*fig.5*). Det som

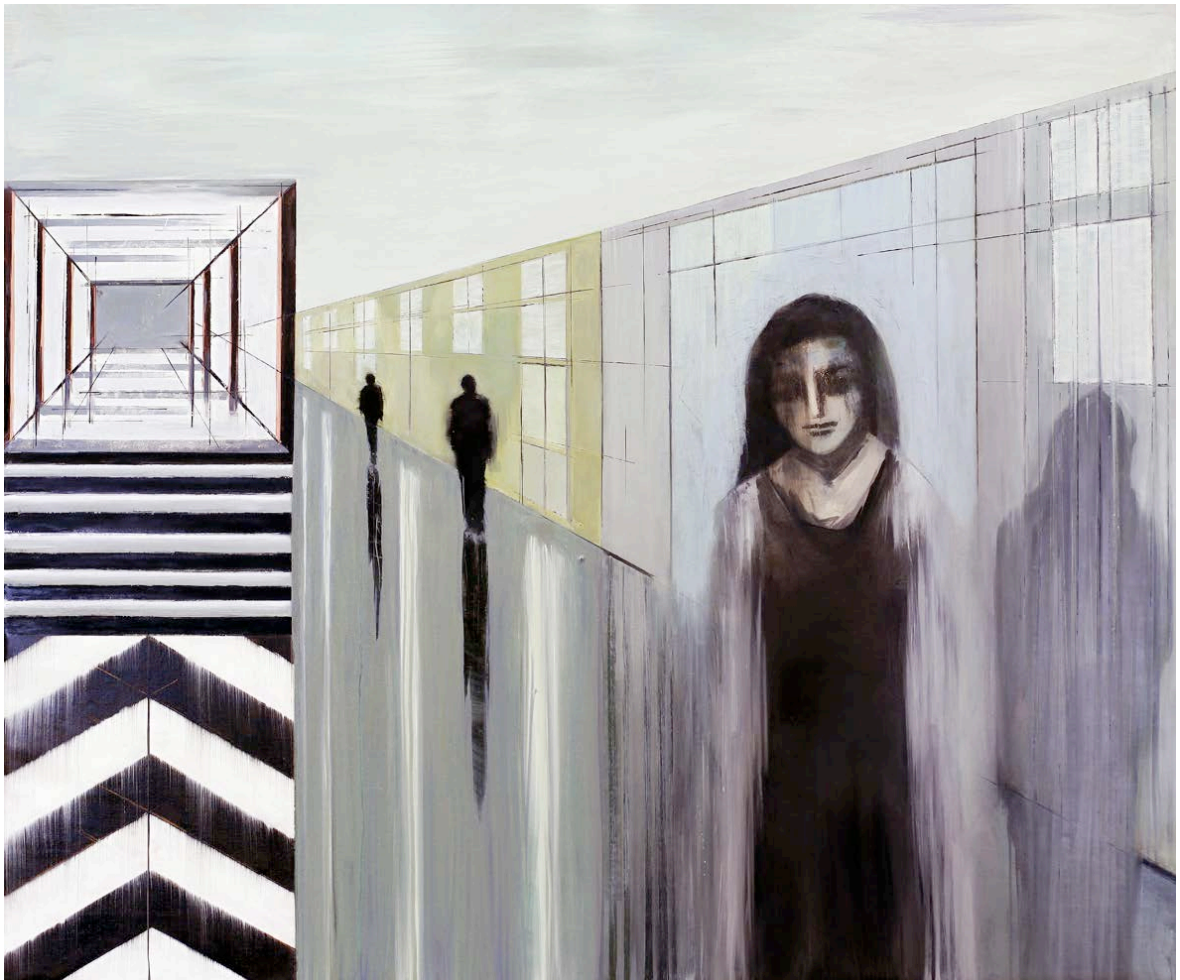


Fig. 3. L. Solberg. Maleri 1. Rom / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder maleri 1 trinn II: vedlegg 6.



Fig. 4. L. Solberg. Kulltegning nummer 10, kull på papir, 48 x 59 cm.



Fig. 5. L. Solberg. Skisse i form av collage, blyant, 19 x 21 cm (sammensatt av tre egne malerier med fotomontasje malt 2011–2012).



Fig. 6. L. Solberg. Prosess maleri 1. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Flere prosessbilder: vedlegg 5.

går igjen i videreføringen er gatemotivet med perspektiv, noen hus og noen mennesker. Det ble til at jeg tok fram skråstripemotivet fra døra på stabburet på Øvre Mo gård i Rauland som jeg først tegnet i kulltegningene, og kan ikke helt forklare hvorfor. Men stabburet fascinerte meg da jeg så det ved en ekskursjon høsten 2012; jeg liker skråstripenes geometriske kontrast til den organiske treskjæringen og rosemalingen (vedl.2). Det er noe dramatisk og kontrastfylt over det, særlig i sort og hvitt, og kan slik

passer til stedet Rjukan. Jeg fikk assosiasjoner til fare, signalskilt for skarpe svinger, fabrikkskilt, by.

Jeg hadde altså behov for å støtte meg til noe konkret, en skisse, nærmest som en spilleregulering å spille innenfor. Lerretet føltes stort der jeg jobbet med det rett på veggen, og jeg ble for opphengt i detaljer. Jeg hadde aldri malt et bilde i så stort format, og det føltes fremmed å blande farger i større mengder, å bruke store pensler. Men jeg var innstilt på å utfordre meg selv.

b. Refleksjon og tolkning - manglende helhet

Underveis skrev jeg i loggboken om detaljer som burde bearbejdes; ”høyre mann for høye skuldre, venstre mann hofta, nakken hennes i forhold til kroppen, kanskje når tørt; mørke skygger over ansikt”, eller ting jeg likte; ”Liker himmelfargen og de kalde grønnfargene i midtfeltet, mot den varme røde” (fig.6). Skygge og lys på kjolen, utviskede og doble konturer på kjolen, samt penselutdrag over munn (fig.7), var også detaljer jeg fant levende, selv om det manglet en helhet i form og farge i maleriet. For eksempel var kvinnen for ”personlig” eller fremtredende i forhold til resten. Så langt i prosessen fremstår maleriet derfor uferdig på en naiv måte, og jeg får ikke helt tak i hva maleriet kan handle om.

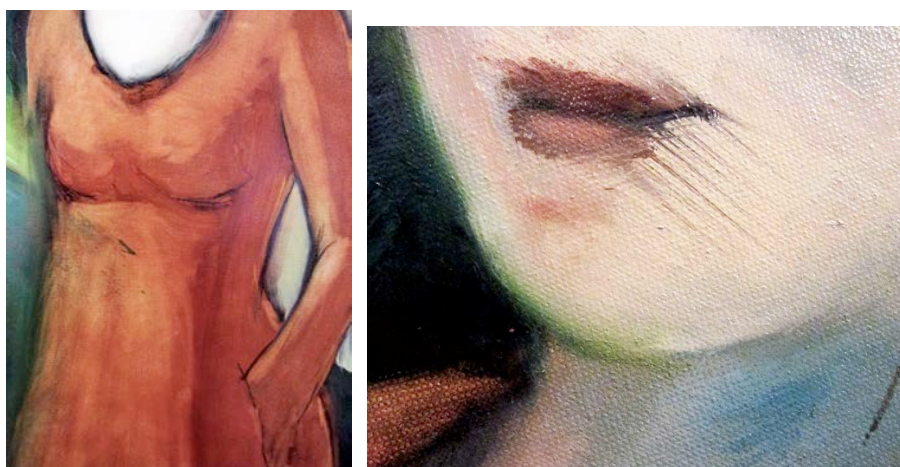


Fig. 7. L. Solberg. Maleri 1 i prosess, detaljer. Lys/skygge- modellering, konturer, penselutdrag.

3.1.2 Trinn II - å gripe noe før idéene legger seg på

a. Opplevelse - motets paradoks

Neste gang jeg malte, to dager etter en veiledning med Fredriksen, skrev jeg i loggboken: ”God følelse av å være i en flyt i dag”. Jeg hørte på musikk og ”glemte” tid og rom, turte å kaste meg ut i det. Jeg følte at mange av Fredriksens ledetråder eller regler hjalp meg i arbeidet, som å jobbe med fargene, ”tvinge” fargene til små sprang, bruke nabofarger, noe

jeg også oppnådde ved å lasere over deler av et område, slik at fargetonen endret seg, men samtidig beholdt noe av sin underliggende valør (*fig.8*). En annen ledetråd var det å forsøke å male alle bildeelementer like gyldige, noe han mente understøtter den melankolske stemningen. Selv om jeg ikke egentlig ”var ute etter” en melankolsk stemning, tror jeg at bildet bærer preg av kontraster jeg opplever; å tenke på vår fine, omsorgsfulle datter som strever på grunn av sin OCD–diagnose, å bo på et sted med synkende folketall uten sol halve året, men samtidig et sted med engasjerte mennesker. Et av disse menneskene hadde tidligere spurt meg om jeg kunne male et bilde til hennes historie ”Personalsaken”, knyttet til opplevelser som leder og sykepleier ved Rjukan sykehus, en historie hun holdt på med å skrive en bok om. Dette lå nærmest i underbevisstheten, for jeg hadde ingen tanke om å utføre dette oppdraget i masterprosjektet. Likevel endte bildet opp med å bli til henne.

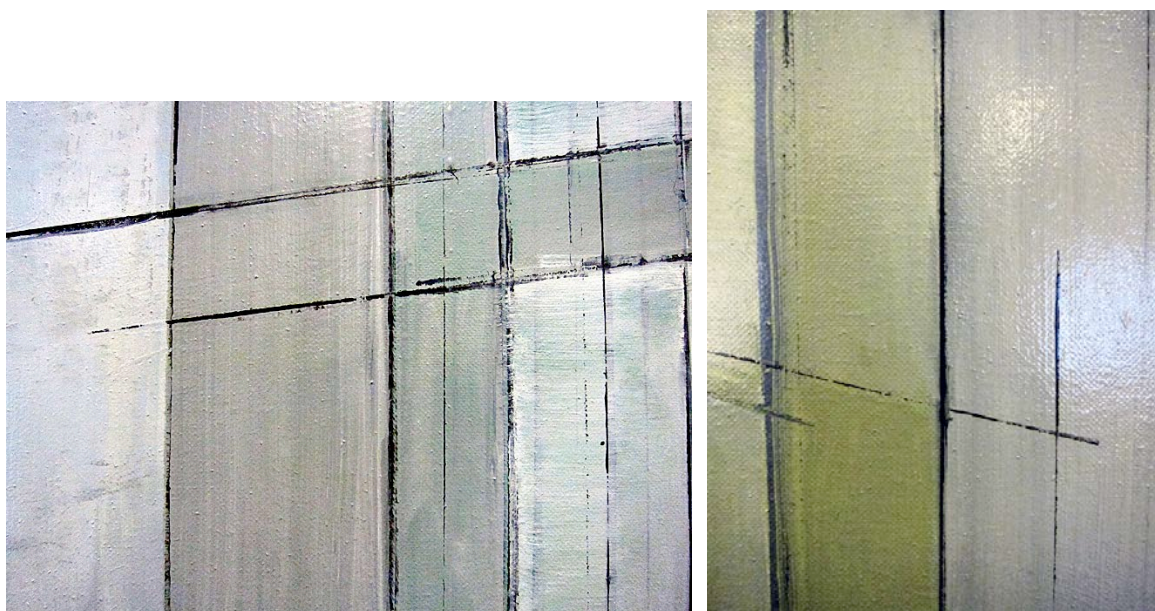


Fig. 8. L. Solberg. Maleri I Rom, detalj. Små fargesprang, lasering.

Jeg hadde også ”med meg” tekstene til Grytten i denne perioden, fordi jeg planla et intervju med han. Videre studerte jeg flere av maleriene til kunstneren Kenneth Blom, blant annet *Døren*, for å finne ut av hvordan jeg kunne male en skygge (*fig.9*). Å male veggen gjennom skyggen var noe som stod for meg da jeg så skyggen i *Døren*, å forsøke å få den tydelig uten at den ble for definert, å få den til å vise den lutende holdningen til kvinnefiguren fra en annen synsvinkel. Skyggen ble mørkere enn jeg hadde tenkt da fargen tørket, kanskje stedvis for mørk. Det var en ny erfaring med disse dempede brutte gråtonene. Men arbeidet var samtidig av verdi, for det var først etter å ha malt skyggen, at jeg kastet meg ut i å male kvinnefigurens ”armer” og kjole på nytt.

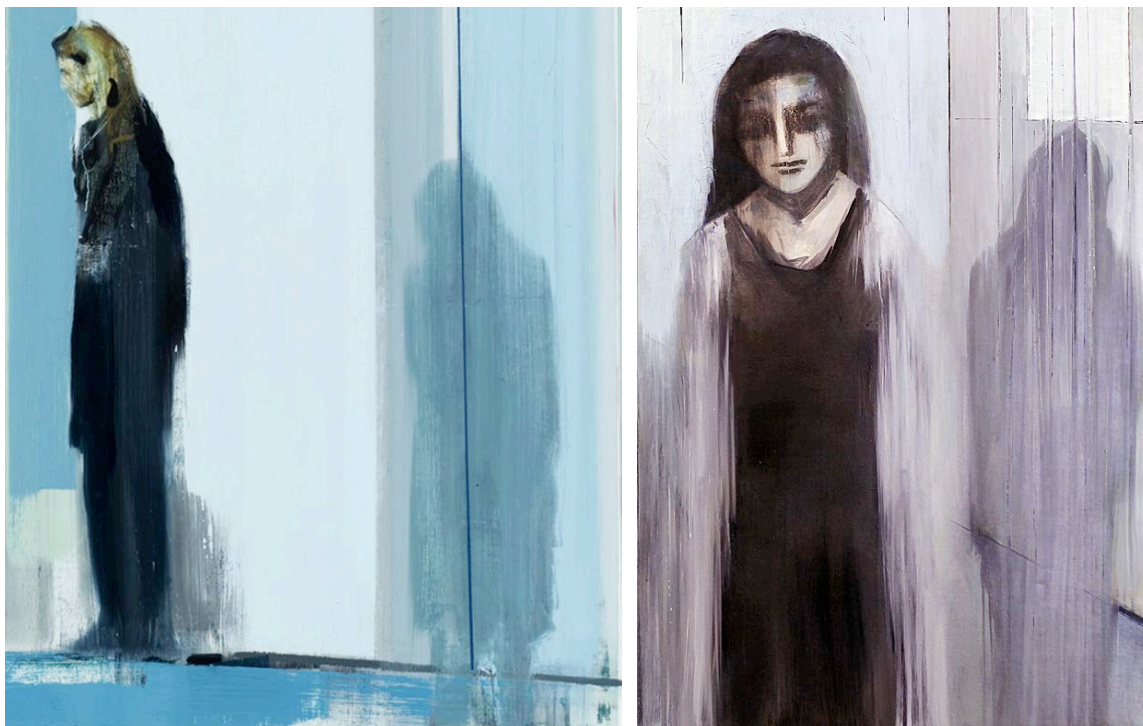


Fig. 9. Venstre: K. Blom. Detalj av maleriet *Døren, med skygge*, 2012.
Høyre: L. Solberg. Detalj av maleri *I Rom, med skygge*.

Det nye motet mitt bar preg av det paradokset som May beskriver, det å være totalt engasjert men samtidig bevisst på at vi ”mycket väl kan ta fel” (May 1975:21). May mener dette dialektiske forholdet mellom overbevisning og tvil kjennetegner de høyeste formene for mot, for en absolutt overbevisning blokkerer individets mulighet til å tilegne seg nye sannheter. Det var en kamp med lerretet, hvor jeg malte, skrapte bort, prøvde ut farger, forkastet igjen, malte over. Men kampen bar preg av noe mer intenst og målrettet enn i trinn I, særlig i arbeidet med den kvinnelige figuren. Man kan for eksempel ane i penselstrøk på brystkassen og kjolen (*fig.10*), at disse er mer maleriske og aksentuerte enn tidligere, og ”grepet før idéene la seg på”, slik Fredriksen uttrykker det (pers komm 05.02.13). Da jeg malte akkurat disse strøkene var jeg totalt oppslukt, og tenkte hverken på ”lovene” i billedgrammatikk eller retningslinjene til Fredriksen. For å beskrive en slik oppslukt erfaring, viser Tin til et eksempel i det å *erfare* trærne eller skogen, til forskjell fra å skjelne botanisk mellom to trær. Man lar seg oppsluke av løvverket ”og duft av lindeblomster uten å ville noe bestemt, og spillet blir mer levende jo mer jeg glemmer meg selv og navnene og lovene jeg har lært” (Tin 2000:86). Det er mulig at det er snakk om en lagret eller taus kunnskap som viste seg i handlingen, slik Schön beskriver at det finnes handlinger, gjenkjennelser og bedømmelser ”som vi ved, hvordan vi skal utføre rent spontant. Vi behøver ikke at gennemtænke dem på forhånd eller under utførelsen af dem” (Schön 2001:55). Men denne handlingen kom ikke umiddelbart.



Fig. 10. L. Solberg. *Maleri 1 Rom*, detaljer. *Utelatelse, forenkling, det maleriske, stofflighet.*

Det var først etter flere overmalinger, gjentakelser, overveielser og avskrapninger at det plutselig skjedde; at jeg klarte å sette egne antagelser i parentes, at maleriet viste noe i sin tilblivelse i en *oppmerksomhet* der bevisstheten på et vis ble grepet *in the act of learning* (Merleau-Ponty 2012). Og selv om det kun dreier seg om et lite område av maleriet, og selv om det kanskje kan virke urimelig for andre at disse ufullstendige malestrøkene på brystkassen og ved skulderen skulle være noe annet enn fargeklatter, og i beste fall forenklinger og utelatelse, visste jeg akkurat da jeg hadde malt strøkene, at det som ga seg til kjenne ga mening. Det ga meg en slags erkjennelsens glede slik Gadamer beskriver, hvor jeg forstod meningen med det spillet jeg spilte med i; en ”forvandling til formasjon” som viste seg i spillet, forstått som at jeg opplevde formen som sann, uten behov for å bli sammenlignet med naturen eller en ”virkelig” menneskeskikkelse. Gadamer sier videre at spillet væren alltid er ”innløsning, ren oppfyllelse, *enérgeia*..” (Gadamer 2010:143). Og jeg brukte masse energi i arbeidet. Fire dager etter det siste penselstrøket, skrev jeg: ”Så sliten i dag, matt liksom”. Det ble et slags tomrom da jeg var ferdig. Men jeg hadde fortsatt denne tvilen, om jeg var ferdig med maleriet eller ikke, for det var vanskelig å leve seg inn i rollen som *tilskuer* så snart etter å være *utøver*, antagelig fordi jeg var så omfattet av spillet. Jeg hadde behov for ettertanke.

b. Refleksjon og tolkning - en uro i det like gyldige

Bildet *Rom* synes å ha den helheten jeg savnet i trinn I. Det gir et ganske stramt uttrykk på grunn av de geometriske formene og linjene, men dette balanseres blant annet av penseloverdrag i skråstripene til venstre, og utviskede malingsstrøk i den store kvinnefiguren. Fargene er brutte, dempede kulørtoner og harmoniserer med hverandre etter mitt skjønn. Formene mennesker og "hus" er "like gyldige" for å sitere Fredriksen (pers komm 05.02.13). Kvinnen er ikke lenger det fargemessige midtpunktet selv om hun er sentralt plassert, og heller enn modellering som i trinn I (*fig.7*), ser vi en stofflighet, som ved kvinnefigurens skulder og øyeparti (*fig.10, 12*). Kjolen "henger med armene", skuldrene stopper på et tidspunkt, en utelatelse og forenkling, og "armene" går i ett med bakgrunnen. Hun er mer *figur* enn tidligere, en form og ikke-form som inneholder muligheter. Dersom vi sammenligner foto fra trinn I og II (*fig.11*), ser vi at de to personene bak i billedplanet har antatt en tydeligere gestaltet form eller figur i trinn II, og glir mer inn i bakgrunnen. Det er mer idéen om mennesket som fremtrer enn personene.

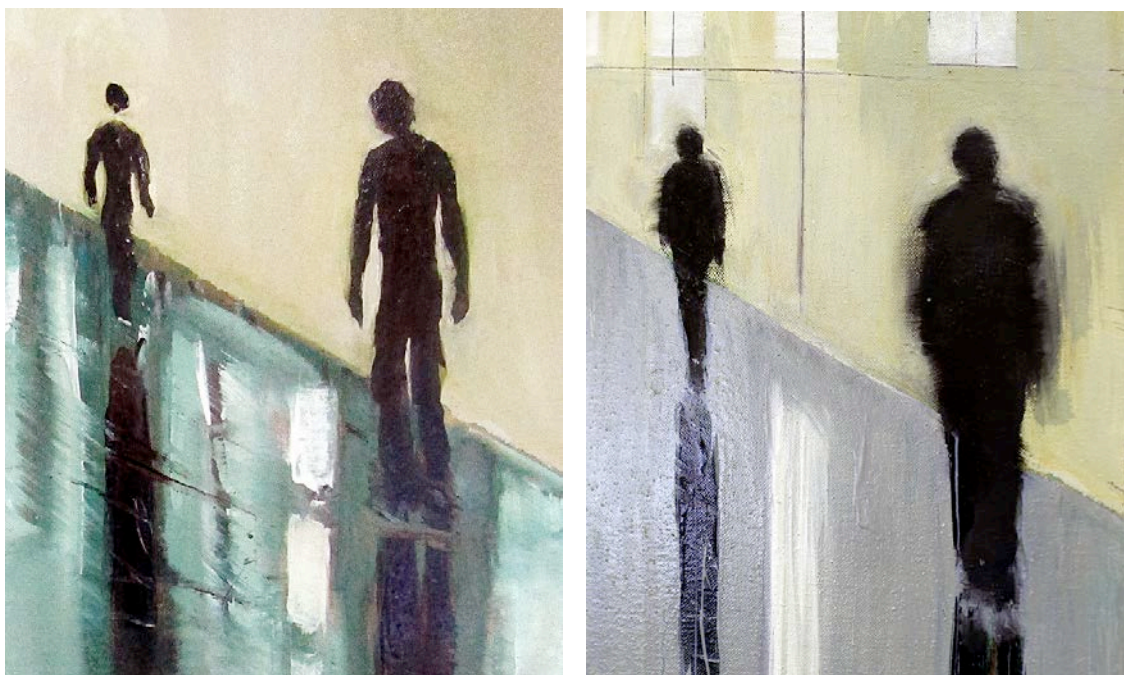


Fig. 11. L. Solberg. Maleri 1 Rom, detaljer. Fra person til figur, form.

Slagskyggene til menneskene/formene i figur 11 kan virke litt for harde og opptegnet. Det samme kan perspektivlinjene i vinduene, men samtidig er det en åpenhet i dem, en ufullstendighet. Vi ser motivet i normalperspektiv, men ser samtidig to perspektivretninger; et frontelperspektiv i den øverste delen av konstruksjonen til venstre, med forsvinningspunkt innerst i "boksen", og et perspektiv i gaten eller korridoren der menneskene befinner seg, med forsvinningspunkt til høyre i "boksen" (*fig.12*). Flere

perspektiv ”bryter ned det enhetlige billedrommet og dermed illusjonen om at bildet gjengir et sammenhengende rom.” (Danbolt 2002:40). Dette flate-kjennetegnet sammen med de mønstrede geometriske flatene til venstre; skråstripene og de horisontale stripene, balanserer romvirkningen vi opplever av dybdekjennetegnene; overlappinger, bevegelsen i gaten inn mot venstre med forminskning i menneskefigurene og vinduene, og det tydelige, men ikke ”korrekt matematiske” linjeperspektivet. Fotografert på skrå fra høyre blir konstruksjonen til venstre en ”vegg” som synes å komme ut mot oss, en vegg de to menneskene til venstre går inn bak (fig. 12). Jeg liker det tvetydige og gåtefulle i dette. I virkeligheten er vi situert i en kropp og ser bare verden fra *ett* synspunkt av gangen, mens i et maleri kan vi for eksempel male inn flere synspunkt, eller ”skjeve” synspunkt, være åpen for det som kommer til syne; en virkelig verden satt i parentes, epoché, et bilde på fenomenologien.

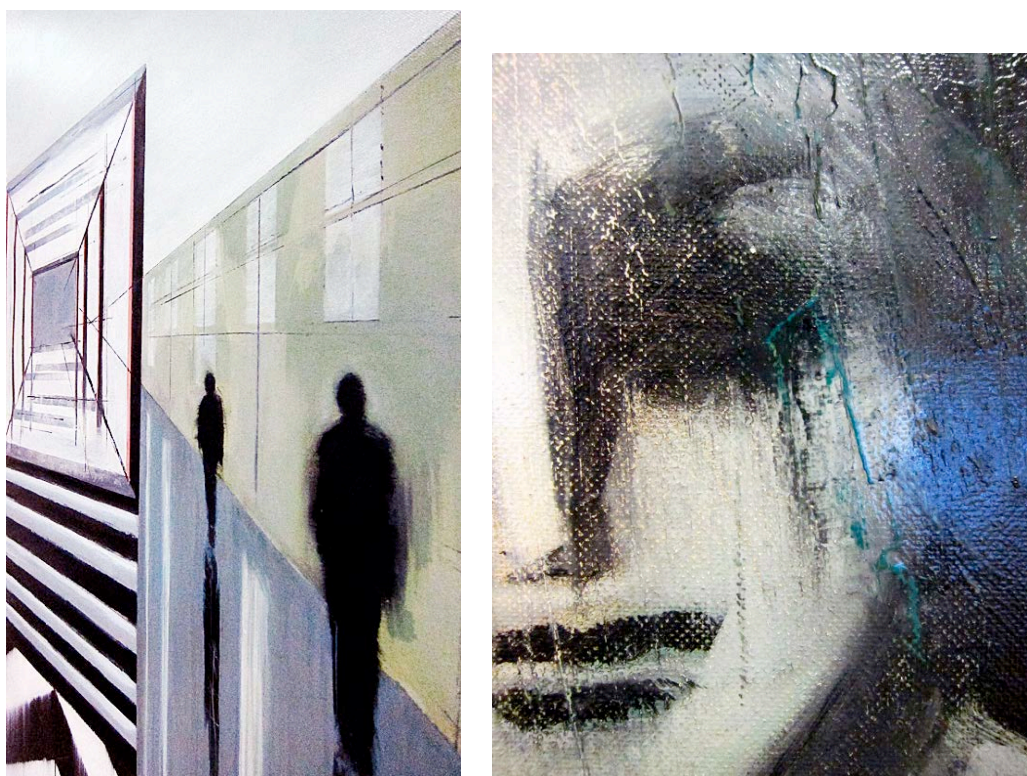


Fig. 12. L. Solberg. Maleri 1 Rom, detaljer. Billedelement kommer ”mot oss”. Stofflighet.

Tolkningsmulighetene av *Rom* er flere. Den estetiske opplevelsen er avhengig av øyet som ser, og om man stiller seg åpen overfor bildet og går i dialog med det. Gadamer snakker om tilskuerens positive ytelse; å være fullt ut til stede i noe, en tilstedeværelse som har karakter av selvforglemmelse: ”Tilskuerens vesen består i at han på en selvforglemmende måte hengir seg til det han ser” (Gadamer 2010:157). ”Jeg så meg selv som forsvant”, er en av tilbakemeldingene jeg har fått fra tilskuere. Noen så en sykehuskorridor, andre forbandt

bildet med psykiatri. Man kan si at maleriet uttrykker en slags melankoli og har en uvirkelig atmosfære på grunn av de dempede fargene, og på grunn av spenningen mellom det figurative og abstrakte, flatekjennetegn og dybdekjennetegn; en fremkallelse av undring og uro, over hva som har skjedd eller kommer til å skje i denne scenen. I malerkunsten er ingenting definitivt, sier Merleau-Ponty, det er ”en uopphørlig prosess, ikke et avsluttet resultat, og .. enhver fornyet betraktning vil se en ny mening komme til syne i verkets åpninger” (Tin 2000:114). Men da tvilen min hadde lagt seg, og jeg følte at maleriet var ferdig, fordi det var ufullstendig og fortolkningsåpent, fant jeg en tekst som kunne passe som tittel i Gryttens bok *Rom ved havet, rom i byen*. Min egen korte tittel er *Rom*, deretter følger den Grytten-inspirerte: *Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime* (Grytten 2007:16). Tittelen er tatt helt ut av sammenhengen fra novellen *Rom ved havet*, men den berører meg og synes å passe til hovedfigurens nedslåtte blikk og lutede holdning som fremheves av slagskyggen til høyre, der hun både står litt opphengt og forsvinner i det som kan være en gate eller et rom.

3.2 Motivets begrensning

Reglene var nå blitt en del av tankegodset mitt, og jeg valgte å holde meg til det samme gatemotivet, fordi jeg tenkte at det motivet kunne være like bra som noe annet. Det var et motiv jeg hadde arbeidet med i lang tid, og perspektivet eller gatemotivet er noe jeg setter pris på i malerier av for eksempel Blom og Edvard Munch (vedl.4). I en periode da jeg kanskje burde ha satt av mer tid til grundigere refleksjon, fortsatte jeg uten pause frem mot våren og sommeren 2013 med maleri 2 trinn I (vedl.8) og maleri 3 trinn I (vedl.10). Det var strevsomme prosesser, og jeg fant ikke riktig ut av muligheter innenfor motivets begrensninger. Jeg anvendte rutenett (*fig.13*), noe som for så vidt var mot reglene; man kan i alle fall ikke kalle det ren frihåndstegning. Jeg tegnet/malte etter to modeller i en reklamekatalog (vedl.7), etter en skulptur av kunstneren Bertrand Lavier (vedl.7), og fra et foto av besteforeldrene mine (vedl.10), men holdt meg i det samme ”gateløpet” som i maleri 1. Jeg studerte malerier av Blom, hans penselføring, farger og motiv (eksempler *fig.9, 15*). Jeg videreførte konstruksjonen med skråstriper, horisontale striper og ”rom” i frontalperspektiv som konstanter, men endte med å male over disse i maleri 3.

Ingen av maleriene viste riktig et uttrykk som jeg var fornøyd med etter mine mål for hva som er presentabelt; modellene i maleri 2 ble for dominerende og med for sterke konturer (*fig.13*), selv om visse deler fungerte. For eksempel viser ansiktsuttrykket deres en slags



Fig. 13. L. Solberg. Maleri 2 trinn I. Rutenett og konturer. Det upersonlige.



Fig. 14. L. Solberg. Maleri 2 trinn I, detalj. Det upersonlige mot neorealisme.

upersonlighet eller alminnelighet. Etter hvert nærmet det seg mer en slags neorealisme der figurene er mer bearbeidet med lys og skygge (fig.14, 15). Jeg fant også frem til en struktur av vått på tørt som jeg likte, en diffusering⁴ som jeg gjenkjente i noen av Bloms malerier (fig.15). Jeg opplevde at bamsen i maleri 2 trinn I (vedl.8, 9, 23) ble malt før jeg visste ord av det, *ble grepet før idéen la seg på*, men den var likevel malplassert i ”rommet” i konstruksjonen til venstre i maleriet.



Fig. 15. Venstre: L. Solberg. *Maleri 2 trinn I, detalj med diffusering*. Høyre: K. Blom. *Hotellet, detalj med diffusering* (Galleri Haaken, nettside).

I maleri 3 (vedl.10) ble besteforeldrene mine for dominerende i bildet, og det ble vanskelig å integrere dem i gateløpet. Dessuten var de ikke like gyldige; de ble for mye personligheter, og særlig mannen lignet for mye på bestefaren min, noe som ikke var et mål. Delene i bildet var plassert hver for seg som på en flanellograf, og det var en ubalanse med for tung vekt på høyre side etter mitt skjønn. Et helhetlig inntrykk oppstod ikke, selv om jeg var fornøyd med grønnfargene i gaten mot den blå himmelen. Et gryende behov for å løse opp, å fri meg fra tanken om gatemotivet, begynte å ta form.

Jeg justerte reglene nå ved at jeg tillot meg å arbeide med D.G.A i tillegg til olje og akryl (jf. regel 1 om medier). Jeg ville også arbeide med små malerier om behov, men deretter fortsette med de store formatene (jf. regel 2 om format). Jeg ville for en stund kun male *menneske* i små malerier, og ikke gate/hus (jf. regel 3 om motiv).

3.3 Brudd

Mot sommeren arbeidet jeg på fire mindre malerier 40 x 40 cm (*fig.16, 22, 25* og vedl.21), som en utprøving av min måte å male menneskene som form, figur fremfor *person*, men også fordi jeg skulle ha en sommerutstilling. Av samme grunn arbeidet jeg med D.G.A. Med begge disse prosessene endret situasjonen seg. Jeg følte at det var en fryd å arbeide med de små lerretene og med avfotograferte malerier i Photoshop; arbeidet ”gikk av seg selv” som Smetana sier (Tin 2011), og jeg fant stor glede i det.



Fig. 16. Venstre: L. Solberg. *Lite maleri 2. Fred / Den rastløysa ho hadde kjent tidlegare på dagen, var i ferd med å bli erstatta av fred.* Olje på lerret, 40 x 40 cm. Høyre: H. Gullvåg. *Dorian Gray*, litografi, 1997, 47 x 35 cm (Fineart.no).

Lite maleri 2 *Fred*, fikk meg til å tenke på Håkon Gullvågs bilder, for eksempel *Dorian Gray* (fig.16), der formen eller kanskje er det riktigere å si det *uformelige* av en underlig skikkelse har forrang. Jeg hadde for en stund gått bort fra reglene mine om å arbeide kun med de store lerretene, og kun med oljemaleri. Jeg vil kalle det et brudd forstått som et brudd med de konvensjonene jeg hadde forestilt meg. Framgard skriver om *bruddet* med konvensjonene som et viktig punkt i en bildeprosess. Bruddet gir nye konstruksjoner som resultat av et yringsbehov, der man arbeider med spesielle virkninger for å få formidlet det man ønsker. Han mener at det er på dette stedet i en bildeprosess at språkbruken selvstendigjøres, og hvor det oppstår originalitet, ”.. ikke for originalitetens egen skyld, men som resultat av det oppståtte uttrykksbehov i den språklige handling” (Framgard 1995:107).

I Photoshop og til dels Pixlr.com, bearbeidet jeg fotografier av små og store malerier, både utsnitt og hele malerier. De viktigste funksjonene jeg anvendte var ulike filter og transparente teknikker, samt innstillinger i forhold til kontrast, lys, gråtoner, kurver og fargemetning. Slik ble det nye bilder, for eksempel *Rom II* og *Ny dag* (fig.17), *Spor I og II* (fig.18), og *Synspunkter I og II* (fig.19).



Fig. 17. L. Solberg. Venstre: *Rom II / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime.* Høyre: *Ny dag / Ho blei ståande med ei kjensle av at den nye dagen hadde lagt ei vekt på henne.* Bearbeidinger av maleri 1 Rom, D.G.A.



Fig. 18. L. Solberg: Venstre: *Spor I / Du må drømme på ein perfekt dag.* Høyre: *Spor II / Utan drømmar går du i knas.* Bearbeidinger av lite maleri 1 Byrjing, D.G.A.

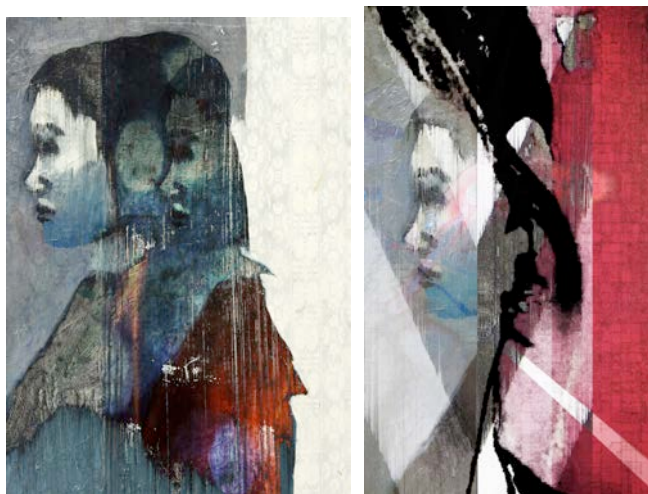
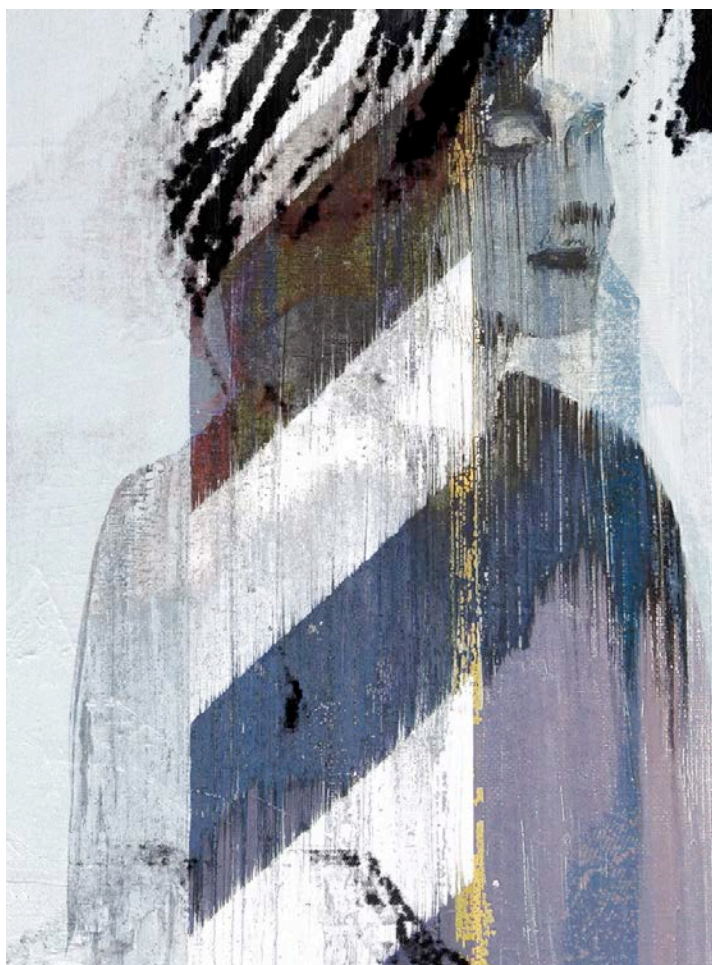


Fig. 19. L. Solberg. Venstre: *Synspunkter I / Ein augneblink blir eg eitt med mørket i mitt eige vindauge.* Høyre: *Synspunkter II / Eg tar inn alle lydane som er så mykje sterkare om natta.* Bearbeidinger av lite maleri 3 Ein blir, D.G.A.

I prosessene med D.G.A finnes mange av bildene i variasjoner over samme tema (*fig.17–19 og vedl.23*), fordi det ligger mange utprøvinger (*vedl.31*) og mange Photoshop-lag til grunn for de endelige resultatene. Dette er ikke så ulikt maleprosessen der maleriene kan inneholde mange lag; noen av lagene syns, og andre deler eller lag forsvinner i prosessen som i lite maleri 4 (*vedl.21*). I de små maleriene nummer 2 og 3 malte jeg over gamle motiv; horisonter som ble snudd vertikalt før jeg malte det nye bildet. Særlig i maleriet *Fred* er dette synlig med en gul stripe gjennom figuren (*fig.16*). Dette maleriet ble bearbeidet i Photoshop senere i prosessen; bildet *Midtvinter* (*fig.20*) setter jeg pris på, blant annet fordi det ble til i prosessen da min farfar døde i desember 2013, inspirert av et dikt faren min skrev til faren sin (*vedl.26*).



*Fig. 20. L. Solberg. Midtvinter / Snøflaket som fall på tvers gjennom atmosfæren.
D.G.A, bearbeiding av lite maleri 2 Fred.*

Fra brudd-fasen beskrevet over vil jeg se nøyere på prosessen med ett av de små maleriene, og ett av arbeidene i Photoshop.

3.3.1 Lite maleri 1 - uformelig form

a. Opplevelse - overkommelig

Å male figuren med omgivelser i *Byrjing* (fig.22), gikk lekende lett på to dager, skråstripene til venstre malte jeg da det andre var tørt. Etter å ha strevd med store malerier i månedsvis, var dette en befriende opplevelse. Jeg følte at jeg fikk til noe med figuren som jeg malte etter en slags skisse jeg hadde laget i Photoshop (fig.21), et forsøk på å plassere mennesker mer i utkanten som Fredriksen anbefalte. En kommentar i loggboken forteller litt av gleden med å male det lille bildet: ”.. fint å ta frem et lite lerret når jeg står fast i et stort, når det store må tørke, når jeg ikke orker å fortsette med det store, da blir det lille så overkommelig!” Som en konsekvens av strevet med store lerreter, følte den lille flaten med lerret lett å mestre, mye lettere enn tidligere. Og jeg fikk en idé om å anvende skråstripene på varierte måter, mer forenklet enn i konstruksjonen til venstre i maleri 1.



Fig. 21. L. Solberg. Photoshop-skisse med figur plassert i utkanten.

b. Refleksjon og tolkning - til form som en torso

Byrjing (fig.22) er som lite maleri 2 og 3 også malt over et gammelt bilde som hadde blitt stående uten å bli ferdigstilt. De blå stripene til høyre står igjen fra det gamle bildet, og lager en slags horisont som skaper rom i bildet sammen med den delvis transparente menneskefiguren der striper skinner gjennom. I kontrast til dette sørger det skråstripede mønsteret til venstre for en utflating av rommet, sammen med det ensfargede lyseblå feltet til venstre for figuren. Penselutdrag over ansiktet gjør det utydelig, som om et slør dekker det, og vi ser en forenkling i figuren uten armer, som i en torso. En sammenligning med en

torso av Auguste Rodin (1840–1917) kan være interessant. Begge figurene er kuttet ved livet, og har både maskuline og feminine trekk; Rodins figur synes å være en mann på grunn av det kraftige hakepartiet, og vi vet at Auguste Ney satt modell til Rodins tidligere skulptur *The age of bronze* (Musée Rodin). Men samtidig er figuren svøpt i et sjal som en jomfru. Min figur har kvinnelige trekk i øyeparti og hår, mens panne og hakeparti har mer maskuline trekk. Begge figurene synes å være forhindret gestens frie bevegelse; Rodins figur på grunn av et sjal over de amputerte armene, min på grunn av et slags slør eller en sovepose som dekker armene i en forenklet malestil.



Fig. 22. Venstre: L. Solberg. Lite maleri 1. *Byrjing / Ho ville ei byrjing, noko nytt*. Olje på lerret, 40 x 40 cm. Høyre: A. Rodin. *Draped torso of the age of bronze*. Gips, høyde: 78 cm, bredde: 49,5 cm, dybde: 31 cm, ca. 1895 – 96 (Musée Rodin, nettside).

Dette gir begge figurene et uformelig uttrykk, og når det gjelder Rodins figur; ”turns it into a sort of icon” (Musée Rodin). *Byrjing* vekker kanskje ikke så mye tanken om et ikon, men heller om en moderne torso. Blikket ser ut over horisonten, bak figuren står det geometriske skråmønsteret som en trygghet, men figuren virker låst. Med tittelen som bakgrunn, er det nærliggende å tolke uttrykket som en menneskelig lengsel etter en ny begynnelse, noe nytt, men hindringer vanskeliggjør en videre bevegelse.

Selv om menneskefiguren i maleriet *Byrjing* er uformelig, har den en form jeg liker fordi den er mer idéen om et menneske enn et menneske (jf. Fredriksen pers komm 05.02.13). Dette kommer også til uttrykk i fotobearbeidingene (fig.18). Bildet ble malt med glede og

følelse, men viser ikke nødvendigvis *mine* følelser. Det er heller slik at følelsene tilhører verket, slik Susanne Langer uttrykker det tilknyttet *dans*; "It belongs to the dance itself", og dansen og et hvilket som helst annet kunstverk er en perseptuell *form* som uttrykker "life as it feels to the living" (Langer 1957:7). Det skapte bildet med en slik form synes å være ladet med følelser fordi formen uttrykker "the very nature of feeling. Therefore, it is an *objectification* of subjective life, and so is every other work of art" (sst:9). At *Byrjing* kan ha en slik *form*, er selvfølgelig min personlige tolkning. Jeg kan ikke være sikker på at andre vil se det på samme måte, men jeg tror at dette maleriet var et lite men viktig skritt, eller et *brudd* (Framgard 1995), i maleprosessen min, fordi det fikk meg til å tenke annerledes eller nytt med tanke på prosess og motiv.

3.3.2 Digitalt grafisk arbeid - gåte i perspektiv og transparens

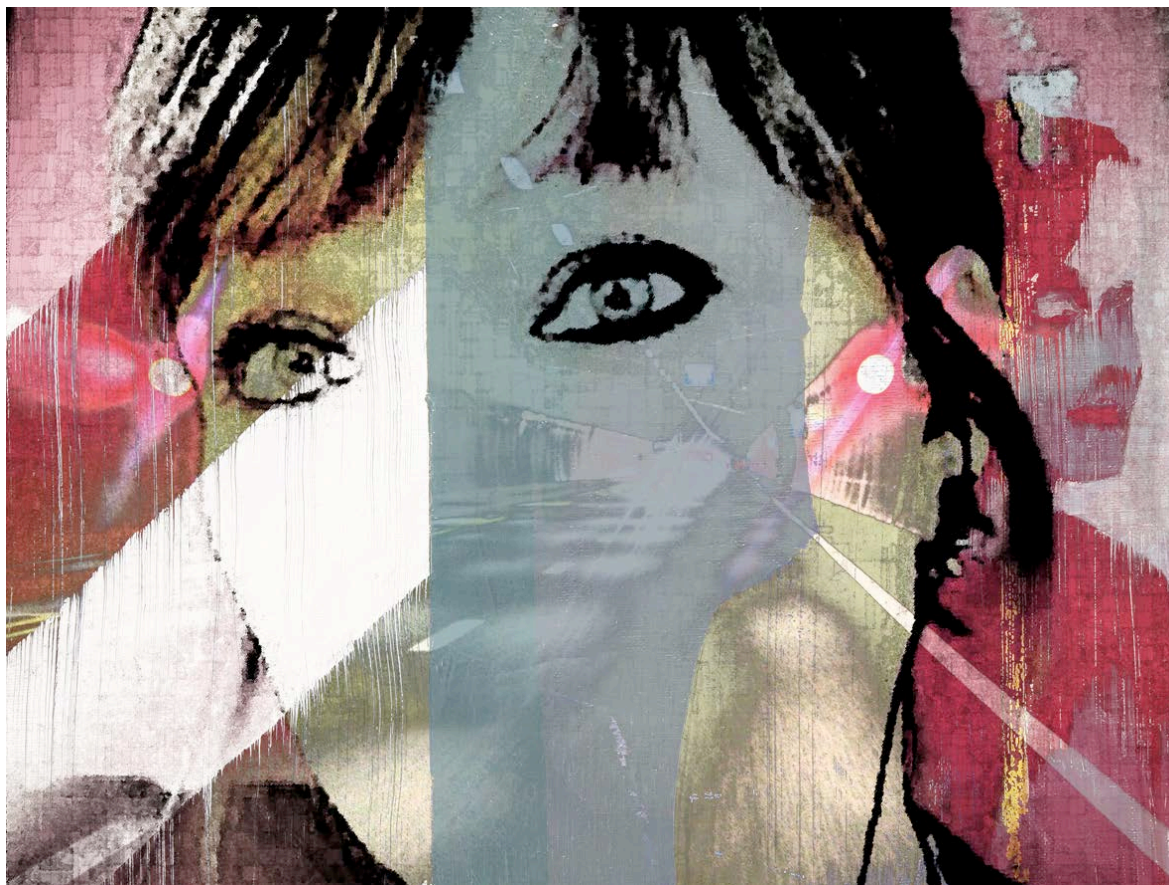


Fig. 23. L. Solberg. *Løyndom / Som om ho bar på ein eller annan løyndom. D.G.A.*

a. Opplevelse - å være totalt til stede

Bildet *Løyndom* var en bryllupsgave jeg arbeidet med, og bildeprosessen bar preg av eksperimentering med transparente teknikker i bildebehandlingsprogrammene Photoshop og Pixlr.com. Siden gaven var hemmelig, og i starten ikke ment som en del av

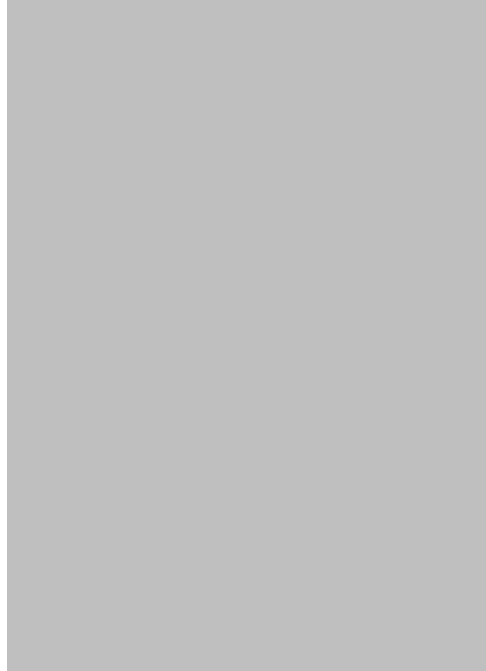
masterprosjektet, følte jeg ikke noe forventningspress i den kreative prosessen. Det ligger 25 utprøvinger i forkant av dette bildet (vedl.23, 31), en relativt kort bildeprosess sammenlignet med for eksempel *Teddy* med totalt 39 utprøvinger (vedl.23, 31). Tiden det tok var noen arbeidsøkter ut over 3–4 uker, der jeg antar at underbevisstheten arbeidet i periodene mellom øktene. Slik sett tok det tekniske arbeidet relativt kort tid, mens ferdigstillingen av bildet tok relativt lang tid. Men det viktigste er at det å arbeide med dette mediet ga meg en glede og en følelse av tidløshet som kan sammenlignes med den jeg kan oppleve i maleprosesser, der jeg ”glemmer” alt rundt meg og bare *er*. Tiden det tar er kortere, mediet er raskere enn oljemaleriet der jeg trenger mer tid til innlæring av motoriske ferdigheter, men *opplevelsen* av den kreative prosessen er ganske lik de gangene jeg opplever at jeg *mestrer* maleprosessen. Molander snakker om en kunnskapen *oppmerksomhet i praksis* som en del av det å praktisere, der man har lært å være totalt til stede, ”to be there” (Molander 2013:3). Jeg tror evnen til å være totalt til stede blant annet muliggjøres av den vanen som Merleau-Ponty snakker om; *jeg kan* med min kropp, med håndens og musklens bevegelser/øyenes bevegelser; håndtere musen/datamaskinen i arbeidet med filter og transparente effekter i Photoshop. Jeg trenger ikke å tenke på hvordan jeg holder musen eller hvor jeg finner et filter, det ”går av seg selv”.

b. Refleksjon og tolkning - en gåte i perspektiv og transparens

Vi ser en hovedfigur som er transparent, et kvinneansikt med sorte konturer. Dette er en bearbeiding av et fotografi fra nettstedet Facebook, fotografert av personen selv. Munnen er utelatt som om hun skal holde på en hemmelighet, men et par uttrykksfulle øyne ser rett på oss. Til venstre i bildet ser vi skråstriper fra lite maleri 2 *Fred* (fig.16); de ligger i flaten, men den transparente effekten skaper likevel et rom. Til høyre i bildet ser vi menneskefiguren fra det samme maleriet, også denne transparent. Et rutemønster fra et filter i Pixlr.com synes i de gammelrosa feltene på sidene, og bak disse lagene igjen anes et perspektiv fra et eget fotografi fra en tunnel (behandlet med filteret *Sumi-e* i Photoshop). Det blågrønne feltet i midten stammer fra maleriet *Fred*. Vi ser en treklang med komplementærfargene rødt og grønt/blågrønt mot en anelse gult, hvor det meste av rødfargene befinner seg utenfor hovedfigurens ansikt, og definerer slik hovedformen.

Det går en bevegelse i dybden i tunnelens diagonale linjer som skaper en sugende bevegelse innover i bildet. Dette kan sammenlignes med Gardar Eide Einarssons bilde *The stranger*, hvor motiv og tittel er tatt fra et bokomslag på den engelske versjonen av Albert Camus` roman *L'Étranger* (fig.24). Dette motivet er designet av Helen Yentis (Helenyentis.com 2013). Einarsson arbeider med funnet materiale og skal ha sagt at han

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Bildet finnes kun i den trykte utgaven

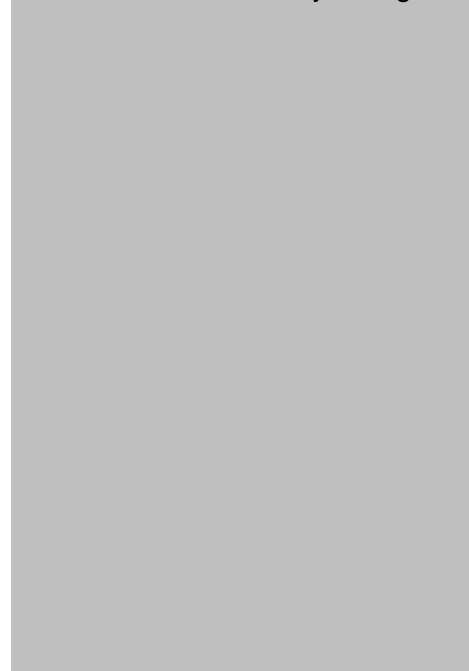


Fig. 24. Venstre: Helen Yentis. Bokomslag til *The stranger* av A. Camus, 1989. Høyre: G. E. Einarsson. *The stranger*, 2008, akryl, blyant på lerret, 78 x 51 inches (ca.198 x 129,5 cm).

kom over bildet "quite by chance" (Glasstire.com 2013). Uten å gå inn i spørsmålet om plagiat som Einarssons bilde kanskje kan sies å være, så viser dette hvordan kunstnere blir påvirket av billedkulturen. Her har Einarsson etter mitt skjønn på en tilsiktet måte kanskje heller kommet med et motsvar som i et ekko, enn skapt nytt liv eller "une nouvelle vie" i Merleau-Pontys betydning (Merleau-Ponty 1960). Yentis og Einarssons motiv er mer minimalistisk og kaldt i sort og hvitt, enn mitt som kan sies å være frodig med varme farger. Men både i Yentis og Einarssons motiv og i mitt, møtes de diagonale linjene omtrent i bredderetningens gylne snitt til høyre; en komposisjon etter sentralperspektivets prinsipper; det skapes en balanse og en illusjonen av et rom innover i bildet. Den vertikale avslutningen av skråstripemønsteret i *Løyndom*, ligger omtrent i bredderetningens gylne snitt til venstre, og balanse i bildet oppstår blant annet ved disse plasseringene i det gylne snitt. I Yentis og Einarssons motiv forsterkes effekten av stripene på grunn av fargene og det minimalistiske uttrykket, og man kan få assosiasjoner til måten man illustrerer et pistolskudd i tegneseriehefter.

Fordi vi leser fra venstre mot høyre i vår kulturkrets, "har ikke høyre og venstre side i utgangspunktet like stor vekt eller verdi" (Danbolt 2002:42). Vi kan akseptere mer vekt på venstre side i et bilde, og figuren til høyre i *Løyndom* synes derfor å veie tungt. Men den hvite skråstripen til venstre kan en si balanserer det hele, både fordi den er lysende og klar,

og fordi den har en geometrisk form (jf. persepsjonspsykologen Rudolf Arnheim, Danbolt 2002). Den transparente effekten gjør at øyet får mye å feste blikket på; lys på hver side av hovedfiguren, skråstriper, to figurer, perspektivet, fargene. Men det er hovedfigurens øyne blikket vandrer tilbake til, dette er styrende for bildet, bildets hierarki. Det synes likevel å være en åpenhet, der tilskuer har mulighet for å spille med, slik Grytten uttaler det i forbindelse med novellene sine (vedl.24). Tittelen *Som om ho bar på ein eller annan løyndom*, er hentet fra Gryttens novelle *Hotell ved ei jernbanelinje* (Grytten 2007:114). Ulike personer vil gå inn i verket med forskjellig bakgrunn og tolke bildet forskjellig. Peker perspektivet i bildet bakover i tid, og er figuren til venstre en tanke eller et minne? Bildet er åpent, gåten behøver ikke å løses.

Jeg ville nå fortsette med de store formatene og med gatemotivet (jf. regel 2 om format og regel 3 om motiv).

3.4 Å finne et hierarki



Fig. 25. L. Solberg. Venstre: Maleri 2. Den fremmede, detalj. Høyre: Lite maleri 3. Ein blir / Ein og annan blir verande, ikkje sant? Olje på lerret, 40 x 40 cm.

Høsten 2013 malte jeg videre på maleri 2 trinn II (fig.25, 26 og vedl.9), og maleri X trinn I (vedl.12, overmalt og senere fjernet fra blindrammen). Jeg utførte mye av det litt slitte



Fig. 26. L. Solberg. Maleri 2 trinn II. Den fremmede / Ho kjente det som om ho var på veg inn i ei gate der ho hadde budd før, men som ho ikkje kunne kjenne igjen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.

Prosessbilder maleri 2 trinn I og II: vedlegg 8 og 9.

men likevel nyttige rådet *kill your darlings*. Når et bilde ikke fungerer, sier Fredriksen (pers komm 15.04.13), er det ofte fordi det ikke har et bestemt hierarki, at noe er førende. Da må man gjerne fjerne *noe* for å finne hierarkiet, det som skal være styrende. Før jeg malte over bamsen i maleri 2 (vedl.8, 9), var det vanskelig å se hva som var styrende. Etterpå var den melankolske stemningen med ”mennesker i rom” styrende, og jeg følte på et vis at maleriet ble ferdigstilt, at det var fortolkningsåpent. Jeg hadde tatt med meg noe videre fra de små maleriene; måten å male personer mer upersonlig ved å dra en bred pensel over en oppmalt skikkelse (fig.16, 22, 25), men nå røffere og mer fremmedgjørende; som forfallet i romanen *The picture of Dorian Gray* av Oscar Wilde. Til denne stemningen fant jeg boktittelen til Camus passende som billedtittel, samt Gryttens fra novellen *Nærme seg en by* (fig.25, 26). Til tross for at maleri 2 ble ferdigstilt, opplevde jeg at ”skjemaet” med gaten, motivkonstanten, ble hemmende for meg i prosessen. Jeg forsøkte en stund med maleri X (vedl.12) å flytte om på elementer, å endre fargesammensetninger, forenkle,

utelate, male over. Men uansett hva jeg forsøkte, var det som om gatemotivet stod i veien. Det samme gjorde fokuset på Bloms malerier og malemåte. Det var som om jeg hadde låst meg fast i et motiv som jeg ikke kunne ha et spillerom innenfor, at regelen om gatemotiv var for streng. Jeg følte at jeg hadde forlatt min egen tradisjon med for eksempel det å male ansikter på en løselig måte, men med noen oppveiene kontraster; min litt ekspressive penselføring der jeg har en anelse om hva jeg vil frem til, men følger maleriets tilsynekomst i prosessen. Jeg klarte ikke å slippe meg løs i eget uttrykk, og jeg følte behov for å sprengre grensene.

3.5 Oppmerksomhet i handling

Jeg bestemte jeg meg for å "glemme" eller sette parentes rundt nærmest alle regler, spesielt den om gatemotiv (jf. regel 3), og se hvor det førte. Dette skal ikke forstås som et permanent tap av regler, men som en endret innstilling, en måte å skjerpe blikket på i håp om å bli overrasket, se på ny (jf.kap.2.2). Det neste bildet ville jeg male på det lerretet jeg brukte i maleri 3 trinn I med besteforeldrene mine (vedl.10). Jeg tenkte at som i de små maleriene og som i Photoshop kunne noen lag gjerne syns igjennom. Den transparente teknikken og det å arbeide i *lag* ville da bli en konstant i begge medium, noe videreført fra det ene mediet til det andre. Når motivene fra de små lerretene og motivene i Photoshop tilførte prosessen glede og et personlig uttrykk, så måtte det vel la seg gjøre å overføre dette til de store lerretene, å male disse motivene med denne uttrykksmåten i større format? Jeg var altså innstilt på å ikke studere andre *mens* jeg malte, for å unngå å fortape meg i Blom eller andre (jf. regel 6 om å studere billedkulturen og regel 10 om epoché).

3.5.1 Maleri 3 trinn II - å sette parentes

a. Opplevelse - oppmerksomhet i handling

Bildet *Løyndom* hang på oppslagstavla mi, der jeg hadde byttet ut alle bilder av Blom og andre kunstnere med egne bilder (*fig.29*), slik Greenhouse til slutt måtte se vekk fra Bach (Molander 2013). Ikke slik å forstå at jeg nå *kunne* Blom som Greenhouse kunne Bach, men Blom hadde lært meg et og annet, og det var på tide å konsentrere meg om mitt eget uttrykk. Da jeg startet med maleri 3 trinn II så jeg for meg bildet *Løyndom* som mitt forelegg, men jeg ville samtidig være åpen for det som kom til syne i prosessen, og sette parentes rundt mine forhåndsbestemte antagelser. Jeg både så for meg et resultat, og gjorde det samtidig ikke mens jeg malte. Jeg ante at det var noe å finne, men visste ikke klart hva dette var. Oppmerksomheten var *i* handlingen mens jeg malte. Lerretet lå på gulvet, jeg



Fig. 27. L. Solberg. Maleri 3 trinn II. Datter / Så går eg inn igjen i senga og legg meg inntil deg. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 11.

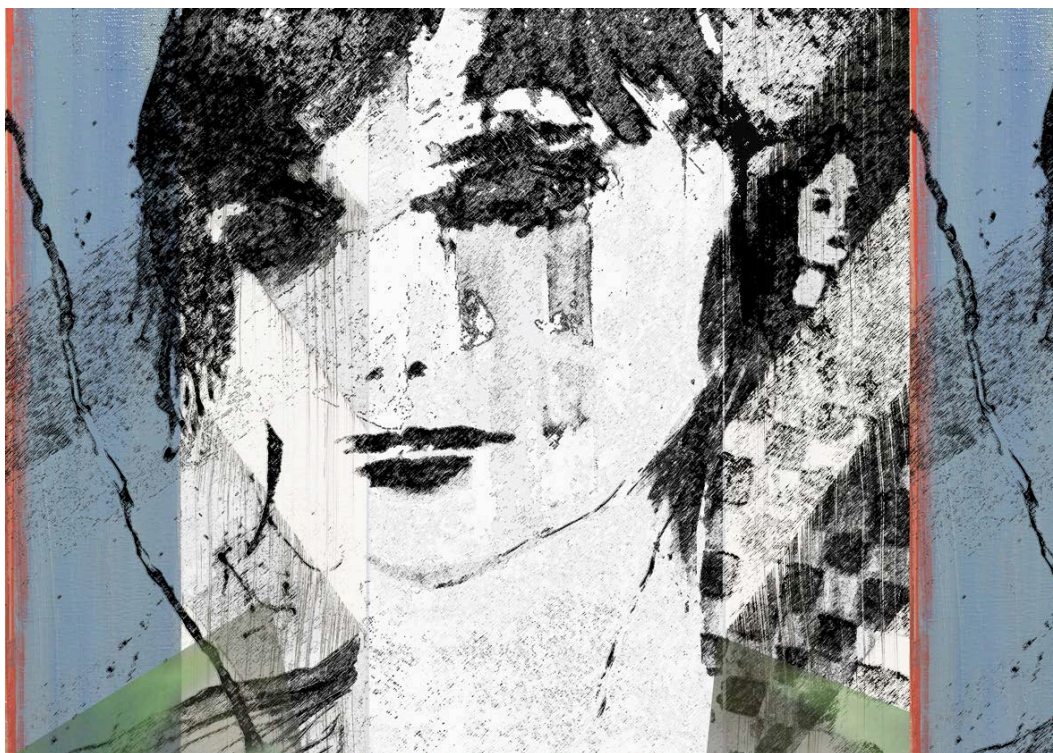


Fig. 28. L. Solberg. Mens du søv / Eg blir sitjande på sengekanten, ser på deg mens du søv. D.G.A

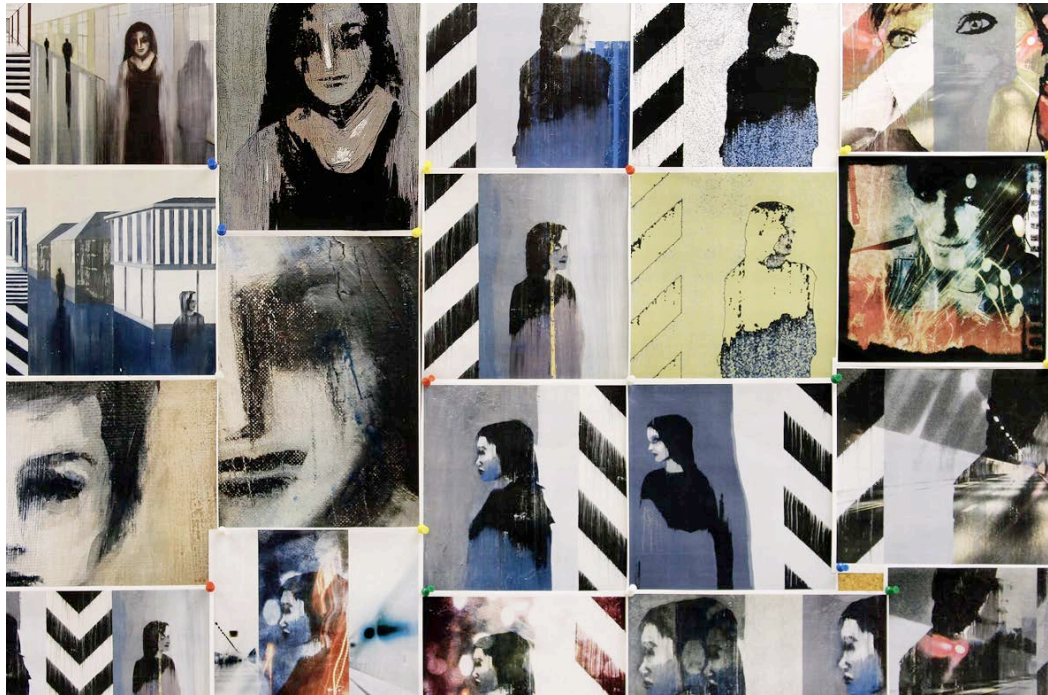


Fig. 29. L. Solberg. Oppslagstavle på atelieret september 2013.

gikk rundt det, malte, endret noe, et utspill i maleriet førte til det neste i noen intense timer. Jeg konsentrerte meg om å *være til stede* i mitt eget uttrykk; jeg slo av radioen og studerte ikke andre kunstnere mens jeg var i prosessen. Jeg følte meg ikke hemmet av regler som i trinn I av maleri 2, 3 og X; jeg valgte for eksempel det motivet og de fargene som passet meg der og da; jeg var ikke bevisst eller opphengt i reglene som tidligere. Noen små endringer ble gjort i maleri 3 de neste 14 dagene mens lerretet stod til tork på staffeliet, men bortsett fra det ble maleriet i trinn II hovedsakelig malt ferdig på to dager!

Jeg så for meg at jeg skulle male helheten i bildet ganske raskt, noe jeg tror førte til at jeg malte med et mer personliggjort uttrykk og en friere penselføring i hele prosessen, enn i maleri 1. Når jeg tenker hele lerretsflaten som en "seng" som jeg bearbeider etter hvert, blir det lettere å binde bildet sammen. Kunstneren De Lászlo kaller dette *the general effect*, og han jobber da blant annet med å få den riktige relasjonen mellom hode og omgivelser i et portrett: "All this is a process of gradual building up, but, mind you, it must be done rapidly and directly" (Baldry 1937:19–20). Dette støtter min egen oppfattelse om at maleprosessen *både* handler om en gradvis oppbygging der *tanken* er i fokus, og noe som skjer uten at man tenker over det, men hvor man mer anvender en *kroppslig kunnen*. Maleriet og den digitale versjonen (fig.27, 28) fikk titler som følge av tanker på vår datter som har flyttet hjemmefra; bekymringer og gleder blandet seg med minner fra hun var liten og hadde behov for å roes om kvelden eller natta. Titlene er hentet fra novellen *Nattvindauge* (Grytten 2007:189).

b. Refleksjon og tolkning - spenninger i et uvirkelig rom

Det at jeg malte med lerretet på gulvet, gjorde at jeg fikk et bevegelsesrom som passet meg; en annen kroppslig *rettethet*. Synspunktet jeg malte fra ble imidlertid endret, og selv om målet ikke var en naturalistisk gjengivelse, ble dette merkbart i motivets proporsjoner; for eksempel en lang hals hos hovedfiguren (*fig.27*). Da malingen tørket ble maleriet også noe mørkere enn forventet. Selv om det har en slags egenart, ”døde” bildet litt; det ferdig tørkede bildet gjenspeilet ikke det ”livet” jeg strakk meg etter og var i berøring med i min egen tilstedeværelse i prosessen. Fortsatt hadde jeg for liten erfaring med de brutte fargene.

Selv om jeg satte parentes rundt flere regler, ser jeg likevel i ettertid at reglene som handler om *uttrykk* og *farger* kan beskrive maleriet *Datter*. Jeg ser for eksempel en spenning mellom figurativt og abstrakt, perspektiv og flate (jf. regel 7); to kvinnefigurer som ikke er naturalistisk malt, og mer befinner seg i en drøm enn i et ”virkelig” rom. Den store kvinnefiguren er transparent slik at skråstriper til venstre og lag fra perspektivlinjer i trinn I syns gjennom. Et rutemønster til høyre utflater rommet, mens lys og skygge på halsen til den store kvinnefiguren skaper rom sammen med transparente lag og en slags horisont i den hvite skråstripen til venstre. De sorte ”båndene” kontrasterer fargelagene, og ligger som enda et ”lag” over motivet. Vi ser forenkling og utelatelse (jf. regel 8); bortsett fra to nesebor er for eksempel nesen til den store kvinnefiguren utelatt. Man kan også si at delene i maleriet er malt ”like gyldig” (jf. regel 9), for eksempel har fargene en felles klang, og selv om den ene kvinnefiguren er stor, får den transparente virkningen figuren til å virke mindre dominerende. Fargene (jf. regel 4) er mindre brutt enn i maleri 1, men de er likevel ikke primærfarger, og man kan si at bildet er malerisk; man ser penselstrøk gjort ved frihånd; hår, hals, venstre ”skulder”. Motivet (jf. regel 3) *gateløp* er borte, og hovedfiguren er sentralt plassert, men et ansikt er plassert i utkanten mot høyre side (jf. regel 9). Bildet kan tolkes som melankolsk på grunn av de to figurenes ansiktsuttrykk, og de blå fargetonene.

3.6 Motivet i motivet

I trinn I av Maleri 2, 3 og X ble jeg for låst i gatemotivet i snever forstand. I innledningen skriver jeg om *motivkonstant*, men hva er egentlig et motiv? Professor Tellef Kvifte mener at et musikalsk motiv kan være den minste meningsfulle enheten i et verk (Kvifte pers komm 28.11.13). Som en overføring til bilder ville jeg fremfor kun å tenke motiv i snever forstand, som en gate, et hus, et menneske og så videre, i fortsettelsen også tenke mer

utvidet om begrepet. Man kan ha et hovedmotiv; hva hele bildet forestiller, men man kan også ha delmotiv som fargeinnhold, hvordan flater er avgrenset og så videre; man kan si at flatenes avgrensning er et delmotiv. Jeg innså at fremfor å snakke om motivkonstant i denne sammenhengen, kunne det være like fruktbart å snakke om meningsfulle enheter. En tredje måte å se motivbegrepet på, er å se en stemning som et motiv i motivet, det som skjer med den enkelte når han/hun går i dialog med bildet (jf. Gadamer 2010). Når noe åpner seg som jeg ikke fullt ut kan forklare med ord, jeg bare aner at her er det noe som gjør meg nysgjerrig, undrende, glad. Noe som gir meg lyst til å undersøke videre, og etter hvert som jeg undersøker, vokser assosiasjonsarkivet og jeg får mer å spille på. Det er en forskning gjennom bildene, ”en utflukt til sonene. En oppdagelsesreise i det ubeskrivelige” (Dahle 2004:77).

Det var noe annet som etterhvert avtegnet seg på lerretene og i de digitale bildene enn jeg først trodde. Jeg trodde det var hovedmotivet med gateløp, men så var det uttrykket i ansiktet; *ansiktet* dukket opp som et viktig element av mitt individuelle univers. Jeg følte på dette tidspunktet at jeg kunne ha et spillerom innenfor dette motivet, og det ga mening å være i dette rommet. Jeg tenkte på en av tegningene mine fra småbarnsalderen; et ansikt med ekspressiv tegning av en hårmanke (fig.30). Man kan kanskje si at det har vært



Fig. 30. L. Solberg. Barnetegning fotografert gjennom glass, rammet inn av moren min.

min personlige *tradisjon* å tegne ansikter lenger tilbake enn jeg kan huske. Det er interessant å se hvor liten plass kroppen fikk i forhold til hodet, hvordan jeg forsøkte å skrive bokstaver før skolealder (antagelig for å *kunne* som storesøsteren min), og at bokstavene fikk en viktig og betydelig plass i bildet som bildelementer.

I det videre arbeidet tenkte jeg det kunne det være interessant å se på hvilke små meningsbærende enheter jeg kunne finne i ansikter. Som Cézanne ville jeg ikke fornekte tradisjonen med studier av perspektiv og anatomi, for ”på samme måte som i en tennismatsj, er anatomen og tegningen til stede hver gang man setter et strøk” (Merleau-Ponty 1948:261). Men det er ikke dette alene som motiverer bevegelsen eller gesten min i maleprosessen. Man kan heller si at det bare er ett motiv for alle de gestene som litt etter litt frembringer et bilde, nemlig motivet ”i sin totalitet og absolutte fylde” (sst:262). Det er dette Cézanne kaller et ”motiv”. Dette ser jeg ikke som ett spesielt hovedmotiv, men som et hvilket som helst motiv billedskaperen velger fordi han/hun kan ha et spillerom i det, et spillerom hvor mestring er mulig og hvor frihet og begrensning, disiplin og kreativitet går hånd i hånd. ”Motivet i sin totalitet og absolutte fylde” forstår jeg også som motivet i motivet, tilsvarende diktet i diktet som Dahle snakker om, der *noe* åpner seg når man går i dialog med bildet (jf. Dahle 2004). Husserl snakket om kraften til å glemme opprinnelsene; å ikke sikre fortiden dens overlevelse, men et nytt liv. Da gjelder det å sette parentes rundt vitenskapen (perspektivet og anatomen), og ”sveise sammen alle de del-synene som blikket tar inn, samle det som blir spredt på grunn av øynenes ustadighet” (sst:262), men likevel *ved hjelp av* vitenskapen, ”å gripe konstitusjonen” (sst:262) av det motivet man velger.

3.7 Valg og fra-valg

Jeg lot bokstavene fra barnetegningen ligge, men bestemte meg for å fortsette med ansikter i store format, for å se hva jeg kunne finne av mening ved å male ulike kvinneansikter. Jeg hadde behov for å velge noe aktivt; uttrykk i ansikter, men jeg hadde også behov for noen fra-valg; gateløpet og hus, for valg og fra-valg er vel to sider av samme sak. Det var ikke noe galt med huset og gateløpet i seg selv, og jeg forsøkte å male hus på annen måte i maleri X trinn II; integrert i ansikt (vedl.13), og bearbeidet dette i Photoshop (vedl.23, 31). Maleri X ble imidlertid forkastet og overmalt, og lerretet ble byttet ut med et nytt som ble maleri 10. I det videre arbeidet følte jeg at uten disse valgene og fra-valgene kunne jeg ikke knytte an til min personlighet, mitt billedspråk og kanskje min tradisjon? Jeg hadde via maleri 3 trinn II, nå et positivt svar på spørsmålet om det lot seg gjøre å overføre til de

store lerretene følelsen av å ha et spillerom; opplevelsen av mestring som jeg hadde med de små maleriene. Men dette var ikke en garanti for at det ville fortsette. Prosessen foran meg stod fortsatt åpen; *meningen* ligger ikke ferdig, for det er først når vi uttrykker oss at vi ser meningen som stiger frem. Uttrykket kan ikke være oversettelsen av en allerede klar tanke: ”Før uttrykket er det ikke annet enn en vag feber, og bare det avsluttede og forståtte verket vil bevise at det var *noe* å finne der og ikke *intet*” (Merleau-Ponty 1948:263). Det følte likevel relativt trygt, fordi jeg hadde rammer jeg følte meg mer familiær og komfortabel med.

Jeg ville nå fokusere eller nærmest zoome inn på ansiktene ”en face”, og male dem på de store lerretene. Jeg bestemte meg for å tegne et par raske skisser av modellen for å bli kjent med detaljer i det spesifikke ansiktet. Videre anvendte jeg den fremgangsmåten jeg lærte i praksis hos kunstner Jon Bakken i 2010; tegnet opp de viktigste konturer av modellen på lerretet med kull på en imprimatur av akryl (rød og gul oker); fixerte kulltegningen med hårspray før jeg begynte maleprosessen. Selv om en tro gjengivelse ikke var målet, ville jeg gjerne at maleriet skulle ha *noen* trekk ved modellen. Derfor innhentet jeg tillatelse av de ulike modellene til å male etter deres ansikter. Jeg anvendte fotografier som forelegg, og alle bildene jeg malte heretter var av kvinner jeg kjenner. Noen av dem hadde jeg fotografert ved et tidligere tidspunkt, og i de tilfellene jeg ikke anvendte egne fotografier, spurte jeg opphavspersonen om tillatelse. Det kunne imidlertid vært ønskelig å forsøke å male etter levende modeller. Når man bruker fotografi som forelegg vil man kunne miste noe av ”det levende” uttrykket. På den annen side blir man fri til å bruke den tiden det tar, og fri til å arbeide uten forventninger fra andre i rommet. Derfor valgte jeg å arbeide med fotografier som forelegg. Jeg valgte *ett* bilde av modellen som utgangspunkt, men for å få best mulig innsikt i modellens ulike ansiktstrekk, studerte jeg også andre fotografier av modellen. Jeg gikk til innkjøp av en flatskjerm som ble plassert i øynehøyde til venstre for lerretet (vedl.15, 16, 18), og under arbeidet zoomet jeg inn på ansiktet på skjermen slik at jeg lettere kunne se detaljer som øyenfarge og munnens linjer. På forhånd studerte jeg ulike malerier av ansikter på nettsiden deviantart.no, for eksempel malerier av kunstnere som kaller seg; derekjones, cassandracomplex80, ShinKwangHo, tombennet, yelou, NakedArt2, Evilkitty902, ojiyh med flere. Jeg studerte også en øvingsvideo på Youtube om hvordan man kan male øyne (Youtube, Kazanjian 2011).

Jeg ville i det videre arbeidet tenke begrepet *motiv* på en ny måte, og nå følge tilsynekomsten i ansikter close-up og ”en face” (jf. regel 3 om motiv). Regelen om farger (regel 4) endret jeg ikke, men jeg ville ha en sterk valør i øynene. Jeg ville forsøke å skape

noe individuelt ved ansiktene, uten at en tro gjengivelse av modellen var et mål (jf. regel 8 om menneske som figur). Jeg ville også plassere ansiktet balansert tilnærmet i det gylne snitt (jf. regel 9 om å flytte om på motivet). Ellers var reglene om uttrykk uendret (regel 7–9 om spenning mellom flate/perspektiv, abstrakt/figurativt, forenkling, utelatelse, det like gyldige), og jeg ville fortsatt forsøke å følge tilsynekomsten (jf. regel 10 om epoché).

3.7.1 Maleri 4 - i ferd med å bli til



Fig. 31. L. Solberg. Maleri 4. Blikk / Det byrjar no. Olje på lerret, 100 x 120 cm.

Prosessbilder: vedlegg14.

a. Opplevelse - opphengt i proporsjoner

Maleri 4 (*fig.31*) ble hovedsakelig malt med bred pensel i gråtoner, sort og noe blålig. Øynene skiller seg ut, intenst grønne; jeg ville forsøke å få et levende uttrykk i disse, mens omgivelsene skulle være mer abstrahert eller forenklet. Bildet ble malt hengende på veggen igjen; mer overskuelig og med håp om å unngå det skjeve perspektivet som oppstod da bildet lå på gulvet. Samtidig mistet jeg noe av bevegelsen og friheten, men jeg

tenkte at det er en øvelse å forsøke å oppnå den samme frihetsfølelsen selv om bildet henger på veggen.

Det føltes godt å male stort og å ha tryggheten med reglene, men jeg strevde også en del med dette maleriet; det ble vanskelig å få en helhetlig virkning/en totalitet i proporsjonene i ansiktet. Jeg tror blant annet det kommer av at jeg ikke brukte god nok tid på opptegningen på lerretet. Et annet problem var fotografiet som var overeksponert (vedl.14), slik at det ble vanskelig å tolke ansiktet selv om jeg hadde andre fotografier å sammenligne med. Et tredje problem var at det fotografiet jeg jobbet mest etter var et bilde tatt av modellen selv med mobilkamera, et "selfie", som på grunn av den korte avstanden fra kamera til ansikt ikke gir naturlige proporsjoner. Modellens høyre skulder er løftet opp fordi den høyre hånden brukes til å fotografere. Dette sees igjen i maleriet der høyre skulder ligger høyere enn modellens venstre skulder. Mens jeg malte endret flater og proporsjoner i ansiktet seg fort med den brede penselen, etter hvilken valør jeg brukte. Dette ble et problem for meg, fordi jeg ikke har en innøvd teknikk ved denne metoden, og jeg hadde nok sett for meg å male mer flytende, kanskje la malingen renne. Men det var underlig; jeg kunne i prosessen stå foran lerretet og være godt fornøyd med *helhetsopplevelsen* jeg fikk av å se maleriet; man kan si at det oppstod en "generell sannhet i inntrykket" (Merleau-Ponty 1948:257), men da jeg fotograferte maleriet og så det på dataskjermen kunne opplevelsen utebli.

b. Refleksjon og tolkning - et bilde i ferd med å bli til

Øynene i maleri 4 ble malt først; intenst grønne slik at det oppstod en oppmerksomhet eller betoning ved kontrast. "Emphasis by contrast" er et virkemiddel som kan oppmuntre tilskuer til å se nærmere, og det kan gjøres på mange måter, for eksempel ved farge; "Color is very often the means chosen to provide this emphasis—color is probably the most direct devise to use" (Lauer og Pentak 2007:268). I portretter er øyne opplagte fokuspunkt, og tanken var å forsterke dette ved fargen. Kontrast ved *størrelse* oppstår ved at portrettet er malt stort med fokus på ansiktet; ".. we notice the unexpected or exaggerated, as when small objects are magnified.." (sst:80). Det sorte rundt øynene ble litt for skarpt i forhold til resten av ansiktet etter mitt syn, selv om intensjonen var å fremheve øynene. Men komposisjonen gir en bevegelse og balanse ved at hodet heller litt mot venstre, og ved at motivet er kropp og løper ut over billedkanten; "A... way to express motion is by cropping the figure" (sst:233). Uskarpe penselstrøk eller "blurred outlines" for eksempel oppe til høyre i håret, skaper også en følelse av bevegelse. Disse elementene, kontrast og bevegelse, kan kanskje medvirke til den vekslende opplevelsen jeg beskriver i punkt a. Kanskje kan det også komme av den avstanden man har til maleriet. Ved avfotografering

blir bildet mindre, som om det kommer på avstand, og proporsjoner, farger og penselstrøk kan da oppfattes annerledes. Kanskje kan opplevelsen ha å gjøre med persepsjon, for ”det levde perspektivet, perspektivet i vår persepsjon, er ikke det geometriske eller fotografiske perspektivet” (Merleau-Ponty 1948:259). Det er som om bildet hele tiden er i ferd med å bli til for mitt blikk, og tittelen *Blikk / Det byrjar no*, henviser til dette. Samtidig viser tittelen til fenomenologiens epoché der man til stadighet blir bedt om å tenke i begynnelser, slik at man løsner seg fra båndene om den velkjente verden, lar seg forbause, for ”derigennem få verden til at komme til syne på ny” (Thøgersen 2004:93).

Vedrørende perspektivet i vår persepsjon, skildrer Merleau-Ponty opplevelsen ved et av Cézannes portretter av Madame Cézanne, der en frise i en billedvev bak henne ikke danner en rett linje, og et bord ”brer seg ut”. Likevel slutter disse perspektiviske deformasjonene ”å være synlige hver for seg når man ser dem under ett” (Merleau-Ponty 1948:259). Merleau-Ponty mener at Cézannes talent består i det at han klarer å arrangere bildets helhet slik at man ser det som man ville sett det i virkeligheten; ”.. og bare som i det naturlige synet, bidrar til å gi inntrykk av en orden som er i ferd med å bli til, en gjenstand i ferd med å komme til syne, i ferd med å samle seg for vårt blikk” (sst:259).

Litt ubeskjedent sammenligner jeg med opplevelsen av maleri 4 sett på dataskjermen, og maleriet sett i virkeligheten: Når øynene mine saumfarer maleri 4 på dataskjermen, ”..er de vekslende bildene det oppnår, sett fra ulike synsvinkler, og den totale overflaten bølger” (sst:259). Munnens høyre side kan virke litt for lav og lang, og jeg blir usikker på om pannen og håret oppe til venstre stemmer med venstre kinnben og ansiktets stilling. Men når jeg står foran maleriet på opp til 3 meters avstand blir jeg mer i ett med det, og en helhet *oppleses*; deformasjonene jeg la merke til på datamaskinen oppheves. Kanskje er det fordi det var *her* jeg stod da jeg malte det, og det er *den* avstanden jeg har malt? Om andre vil persipere det på samme måte er usikkert, selv om noen jeg har spurt også ser en helhet når de står foran maleriet. Enhver ny betraktning vil imidlertid kunne se ny mening (jf. Tin 2000:114), og på nettopp dette maleriet har jeg fått veldig sprikende tilbakemeldinger.

Etter vurdering av maleri 4 ville jeg i det videre arbeidet forsøke å skape en mer logisk helhet/totalitet (jf. regel 9 om det like gyldige og den generelle effekten v/ de Lászlo). Videre ville jeg forsøke å få et mer tilstedeværende eller innlevd uttrykk i mitt eget spill med materialene (jf. regel 10 om epoché). Jeg ville også åpne opp for noen flere og sterkere fargevalører, male mer stofflig (jf. regel 4), men likevel følge tilsynekomsten. I tidligere malerier, både i akvarell og olje, er det ofte dette spillet jeg har satt pris på, både

som en del av å *være* i prosessen, og etterpå som resultat. Maleri 5 og 6 (fig.32, 36) ble malt i tilnærmet samme stil og teknikk. Jeg ser her nærmere på prosessen med maleri 5.

3.7.2 Maleri 5 - tradisjonen som estetisk historisk erfaring

a. Opplevelse - uventet ferdig uferdig

Den første dagen plukket jeg ut fotografier av modellen og eksperimenterte med ulike uttrykk i Photoshop; en forenkling/stilisering ble anvendt som forelegg (fig.33). Den andre dagen tegnet jeg tre blyantskisser, og startet med å tegne opp ansiktstrekk med kull på lerret (vedl.15, 26). Den tredje dagen justerte og tegnet jeg videre på kullopptegningen. På fotoet jeg anvendte som forelegg (vedl.15) støttet modellen seg på hånden, men jeg valgte å forenkle ved å utelate denne; hender gjør det vanskeligere, dette kunne jeg øve meg på senere (vedl.23, 25). Jeg fikk dessuten plass til mer hår (hvor jeg tenkte at jeg kunne leke meg med farger i det store håret). Den fjerde dagen malte jeg øyne og munn realistisk, anvendte tynnere maling enn tidligere, lot den renne. Jeg malte også noen sorte konturer. Den femte og tiende dagen rettet jeg litt ved håret oppe til venstre, og ved høyre munnvik.

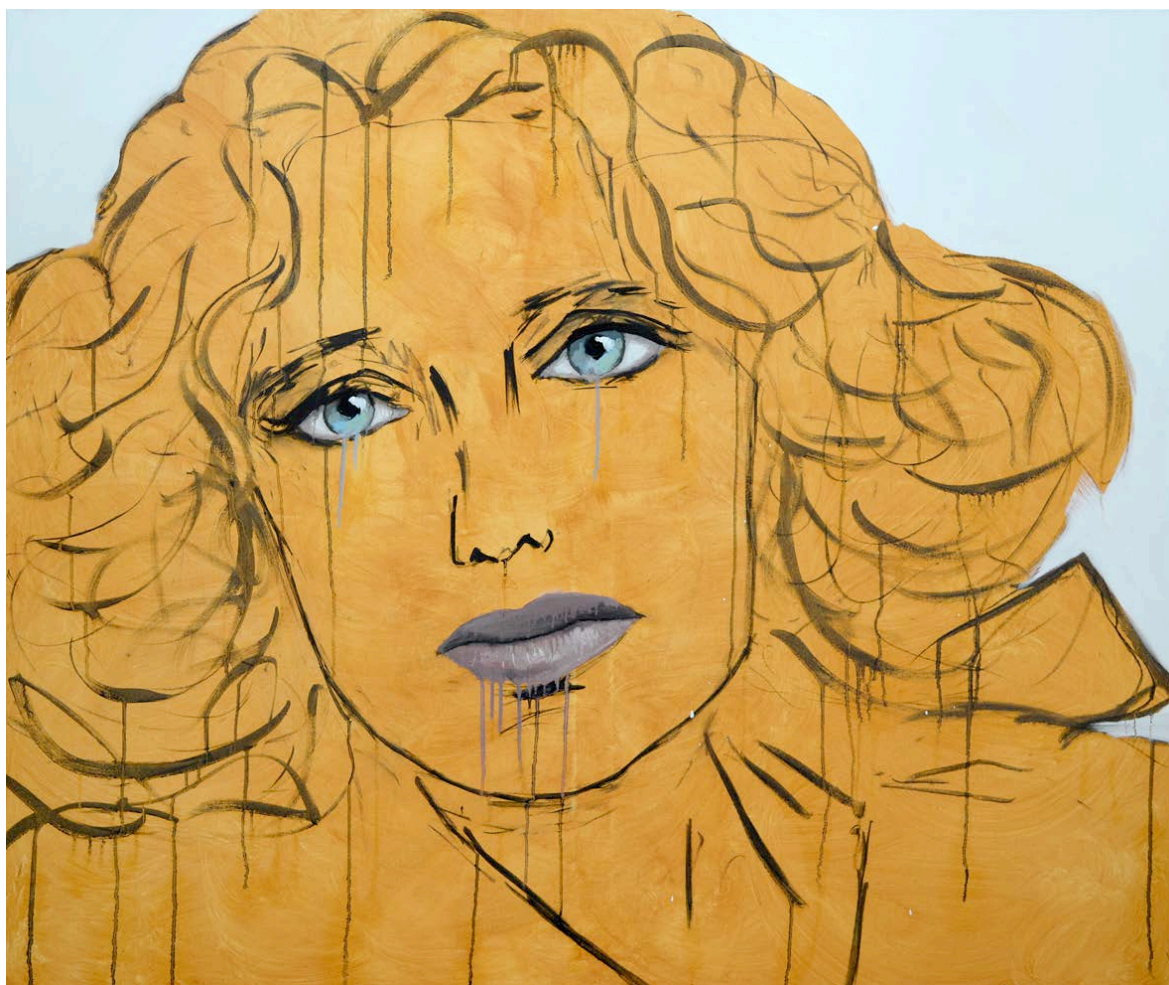


Fig. 32. L. Solberg. Maleri 5. *Hjarteslag / Ho kjente sine egne hjarteslag under huden.*
Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 15.



Fig. 33. L. Solberg. Kropping, forenkling og stilisering i Photoshop med utgangspunkt i fotografi tatt av Jarle Andersen.



Fig. 34. L. Solberg. Enten eller / Ho var enten tapt for verda, eller funnen. D.G.A.

Jeg opplevde nå at det var noe umiddelbart ved bildet, at det var ferdig uferdig, ikke overarbeidet, i sin begynnelse, uavklart og i ferd med å bli til. Bildet fikk hvile noen dager. Den femtende dagen malte jeg bakgrunnen mer hvit, samt kantene rundt. Og det var det. Det følte nesten som juks, at det var for lett, at jeg ble snytt for noe. Riktignok brukte jeg relativt god tid på forarbeidet; ble kjent med ansiktet; tegnet. Ved tegning på lerretet visket jeg ut med knettgummi, tegnet på nytt, og vurderte frem og tilbake over to dager. Men jeg hadde sett for meg at dette bare var begynnelsen, at jeg først nå skulle begynne å *male* med farger i hår og ansikt i et spill med materialene. Det var uventet, men maleriet ”talte” et tydelig språk for meg; det var ferdig nok med de penselstrøkene jeg hadde satt, og skulle ikke bearbeides mer. Det følte mer ferdig enn en del av de eksperimenterende bildene i Photoshop (vedl.23, 31). Senere eksperimenterte jeg imidlertid videre i Photoshop og Pixlr.com, der bildet *Enten eller* (fig.34) etter mitt syn ble mest interessant, på grunn av et balansert inntrykk med hensyn til farge og form, hvor det samtidig er valørvariasjoner og kontraster mellom lys og mørke.

b. Refleksjon og tolkning - med nysgjerrig og skjerpet blikk

Ansiktet i bildet *Hjarteslag* sees en face fra en synsvinkel litt ovenfra og ned. Den rød-oransje imprimaturen med akryl utgjør en stor del av uttrykket i maleriet. Påføringen med en fille lager et mønster hvor det hvite fra lerretet delvis skinner gjennom; dette skaper linjer og liv. De blå-grønne øynene får liv ved at det er malt et lys inn, der lyskilden er gjennomført som om den kommer fra høyre på skrå ovenfra. Men realismen i øyne og munn står i kontrast til de sorte konturene og flatevirkningen i imprimaturen som ikke skaper form ved lys og skygge slik vi for eksempel ser det stilisert i figur 33; med lyse partier i panne, på kinnben og nese. Malingen er tynnere enn ved maleri 4, og dette får fargene til å smelte litt i hverandre som i en akvarell. Den tynne malingen renner fra øynene som tårer, selv om dette ikke var planlagt på forhånd. Leppefargen er dempet, men her er samme lys-prinsippet gjennomført. Et *lys på* er malt med påfølgende slagskygge for eksempel i underkant av leppene og på det hvite i øynene. Dette skaper form og volum til øyne og lepper. ”Tårene” kan tematisk gi assosiasjoner til ”kitch”-malerier av gråtende barn, og til Picassos variasjoner av *The Weeping Woman*. Men det ligger kanskje aller nærmest å sammenligne med tegneseriemaleriene til Roy Lichtenstein (fig.35). Foruten motivlikhet; en gråtende kvinne med blå øyne og pent tegnet munn, omkranset av hår, ser vi i dette og mitt maleri klare opptegninger med sorte rytmiske konturer (i mitt noe mer maleriske linjer), klare farger (i Lichtensteins mer primærfarger), og en kroppert komposisjon. De tydeligste forskjellene; I Lichtensteins bilde ser ikke kvinnen mot oss, vi ser en tenkeboble med tekst, og vi ser noe av hånden i front der hun ligger på et underlag.

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Fig. 35. Roy Lichtenstein. *Hopeless*, 1963, olje og akryl på lerret, 111,8 x 111,8 cm (Gosee.de).

Dessuten anvendte Lichtenstein teknikken med rasters som kom fra tegneserier, og lånte og bearbeidet motiver fra tegneserier og fra kunstnere som Cézanne og Picasso (Wikipedia, Lichtenstein). *Hopeless* (fig.35) er tegnet etter Tony Abruzzo's rute fra *Run For Love!* i *Secret Hearts*, no. 83 (November 1962) i *DC Comics* (Wikipedia, *Hopeless*). Lichtenstein malte disse motivene (for det meste) uten å sette så tydelige avtrykk etter seg selv ved en personlig strek slik vi for eksempel ser hos Munch (vedl.4 og fig.40). Men de markerte bølgede konturene og raster-punktene som er plassert i ulik avstand ble likevel en del av hans signaturrekk. Ved bruk av rasters vil for eksempel magenta-fargede prikker satt langt unna hverandre på hvit bakgrunn, gi et rosa hudfargelignende inntrykk (Wikipedia, Ben-Day dots), slik vi kan ane i hudtonene i *Hopeless*. I bildet *Enten eller* (fig.34) ser vi hvordan punkter nede til venstre i bildet er anvendt som et ekko av Lichtensteins rasters. Jeg vil si de viste seg som resultat av spontan taus kunnskap (Schön 2001) i en prosess av oppmerksomhet i handling (Molander 2013). Da jeg så dem vurderte jeg dem mot en bakgrunn av Lichtenstein, og valgte å beholde dem.

Kanskje *Hopeless* og Lichtensteins andre bilder med lignende tema (for eksempel *Oh, Jeff...I Love You, Too...But...* og *Drowning girl*) kan sees som en parodi på, eller kritikk mot måten kvinner ble fremstilt i reklamer og tegneserier; som pinups eller som offer i

dramatiske kjærlighetsforhold hvor mannen er helten. Lichtenstein ønsket uansett ikke å *avbilde* men å *forene*, og uttalte noe som minner om Cézannes beskrivelse av persepsjonen (jf. s.61) i forbindelse med maleriene sine: "Organized perception is what art is all about ... it has to do with a way of building a unified pattern of seeing ... omits distracting [distracting] details, lines or words that destroys form" (Swenson 1963). Et av mine ønsker med maleri 5 var å fremskape *noe* individuelt og menneskelig ved modellen på en slik måte at jeg kunne si meg fornøyd med spillet og resultatet, og derigjennom kanskje bli tydelig for meg selv og andre. Og selv om jeg som Lichtenstein lagde skisser og hadde tanker om hvordan maleriet kunne bli, ville heller ikke jeg *avbilde* noe på forhånd gitt. Jeg ville tilbake til tingene selv (jf. Merleau-Ponty 2012), og med et nysgjerrig og skjerpet blick for maleriet og mediene vende tilbake til mine umiddelbare erfaringer (Thøgersen 2004); være åpen for overraskelser som kunne vise seg i prosessen. Og jeg ble overrasket, både av tidspunktet for når maleriet stod ferdig, og av ansiktsuttrykket; en blanding av sterk stolthet i blick og tegnede linjer (hals, krage), og sårbarhet som fremmes av både "tårene" og synsvinkelen litt ovenfra og ned.

Uansett likheter og forskjeller i mitt og Lichtensteins bilde; noe av det mest interessante i begge maleriene er kanskje *størrelsen*. Bortsett fra at Lichtensteins bilde er kvadratisk, er størrelsen på bildene ganske like, og størrelsen må helst *oppleves*, den kan i alle fall ikke gjenskapes av fotografiet, eller plasseres i en masteravhandling skrevet i Word. En Lichtenstein kan ikke *gjengis* av fotografiet, det blir "... like unøyaktig som en gravering av Botticelli i svart-hvitt, siden størrelsen i det første tilfellet [Lichtenstein], er like vesentlig som farger er i det andre" (Danto 1964:302-303). Så unødvendig det enn kan virke å nevne det; det maleriet man ser i et fotografi, er ikke det samme som det vi ser på veggen foran oss. Dette ble tydeliggjort i prosessen med maleri 4, og gjelder også maleri 5–10, og man blir ekstra oppmerksom på dette når ansiktsmotivet er vesentlig forstørret. Om man fotograferer maleriet sammen med et menneske, aner man størrelsen og dermed opplevelsen bedre (*fig.36*). Men hva kan maleriene hengende på veggen foran oss gi oss av opplevelse som ikke fotografiet av det kan? Man kan si at innlevelse og det å gå i dialog (jf. Gadamer) med bildet vanskeliggjøres gjennom et avfotografert maleri. Også om formatet i virkeligheten er lite, vil opplevelsen av stofflighet og muligheten til innlevelse ved å bevege seg rundt i rommet og se maleriet fra ulike synspunkt forsvinne. Dermed mister man mye av den estetiske erfaringen. *Hva* man opplever blir individuelt, alt etter hvilken bakgrunn og erfaring man har å se maleriet med, dagsform, belysning, om det er andre der sammen med deg og så videre. Men det at man mister dimensjon(er) når man ser maleriet avfotografert, må gjelde for alle som kan sanse.



Fig. 36. L. Solberg, ved maleri 5 (øverst). Hjerteslag / Ho kjente sine egne hjerteslag under huden. Maleri 6. Refleksjon / Refleksjonen av oss to (prosessbilder: vedlegg 16). Størrelsesforhold.

Jeg har ikke vært i samme rom som en Lichtenstein og har derfor noe til gode, men jeg fikk som nevnt ulike assosiasjoner ved å sammenligne avfotograferte *Hopeless* med maleri 5. Når jeg videre leste om Lichtenstein og hans kunst, hadde jeg et bakteppe å se mitt eget bilde mot, og jeg lærte noe om meg selv og eget arbeid. Slik sett er det bra at malerier kan avfotograferes og plasseres i et ”digitalt museum” til glede for en som ikke umiddelbart kan reise og se maleriet i virkeligheten. Bilder kan vanskelig virke alene slik jeg ser det, de er der i en sammenheng med historien og samtiden. Gadamers kunstbegrep innlemmer *tradisjonen* som en estetisk historisk erfaring, ”det vil si til en sammenstilling av enkelterfaringer på kryss og tvers av tidslinjen” (Bale 2009:23). For hvordan kan jeg oppleve eller vurdere om maleri 5 er malerisk, om jeg ikke har referanser eller noe å sammenligne med? Det er kanskje malerisk i forhold til en Lichtenstein fordi man ser penselstrøk og rennende maling. Men ikke i forhold til en Blom der vi ofte ser fargesterke, rennende, overlappende og diffuserende malinglag, eller en Inger Sitter der vi gjerne ser fargespenninger og bevegelser som roper ut, der teksturen og fargene *er* selve maleriet.

Fordi maleri 5 og 6 ble overraskende ferdigstilt, og jeg ikke fikk anvendt endringene i reglene om farger, valgte jeg før maleri 7 å beholde de reglene jeg hadde før jeg malte maleri 5 og 6. Men jeg ville finne en strategi for å komme videre fra uttrykket med den oransje imprimaturen og den begrensede fargebruken (jf. regel 1 om medier og regel 4 om farger; åpne opp for noen flere og sterkere fargevalører, å la det være maleri/stofflighet). Jeg var riktignok fornøyd med resultatene, men prosessen gav meg for lite motstand i et spillerom med mediene.

3.7.3 Maleri 7 - å spenne motivet fast med øynene

a. Opplevelse - mer skapende

Å male *Utan lyd* (fig.37) følte befriende, og det ble malt i løpet av en uke. Jeg ble ikke fristet av ”alt” som kunne være spennende, men hadde en ”verktøykasse” jeg kunne anvende. ”Når du har definert rammene, trenger du ikke å tenke over alt du må gjøre; det frigjør det skapende/er forløsende” (Grytten pers komm 11.04.13). Jeg opplevde å bli mer skapende i dette spillet, jeg slapp å ta så mange valg og kunne konsentrere meg om å male fargene; først et par skisser etter foto (vedl.17, 26) som ved maleri 4, 5 og 6, deretter to dagers opptegning med kull på lerret (vedl.17). Radioen var slått av, ingen ulyder. En endring jeg gjorde var å male hvit akryl i ansikt og bakgrunn før jeg malte øyne og munn. Dersom jeg ikke hadde gjort det, ville antagelig maleri 7 blitt ferdigstilt med samme rødoransje imprimatur som i maleri 5 og 6. Selv om det ikke var noe galt i de maleriene,

ville jeg ikke i neste maleri ”tenke og søke uttrykket først” (Merleau-Ponty 1948:261) eller ”oversette en allerede klar tanke” (sst:263), men utfordre meg selv ved et mer åpent utfall, og ikke gå glipp av det ”mysteriet som gjentar seg hver gang vi ser en person” (sst:261). Valget tvang meg til å gå videre for at maleriet skulle oppleves ferdigstilt. Farger ble valgt ganske intuitivt, maling ble blandet ganske hurtig med sparkelspade og pensel; relativt tynn, ikke alltid helt utblandet; fargene i ansikt og hår ble så påført med sparkelspade i løpet av en arbeidsdag som følte som minutter. Jeg skapte et slags kaos på grunn av close-up-effekten (Danbolt 2002) der jeg kom tett inn på motivet, men hadde med meg i tanken hvor lyskilden kom fra (utenfor billedrommet oppe til høyre), og håpet at en slags orden skulle oppstå. Jeg forsøkte å oppnå *den generelle effekten*; å se hele lerretsflaten som en ”seng” (De Lászlo, Baldry 1937). Eller man kan si at jeg gjorde på lignende vis som Cézanne etter å ha studert landskapet med oppspilte øyne. Med øynene ”spant han landskapet fast” hverken for høyt

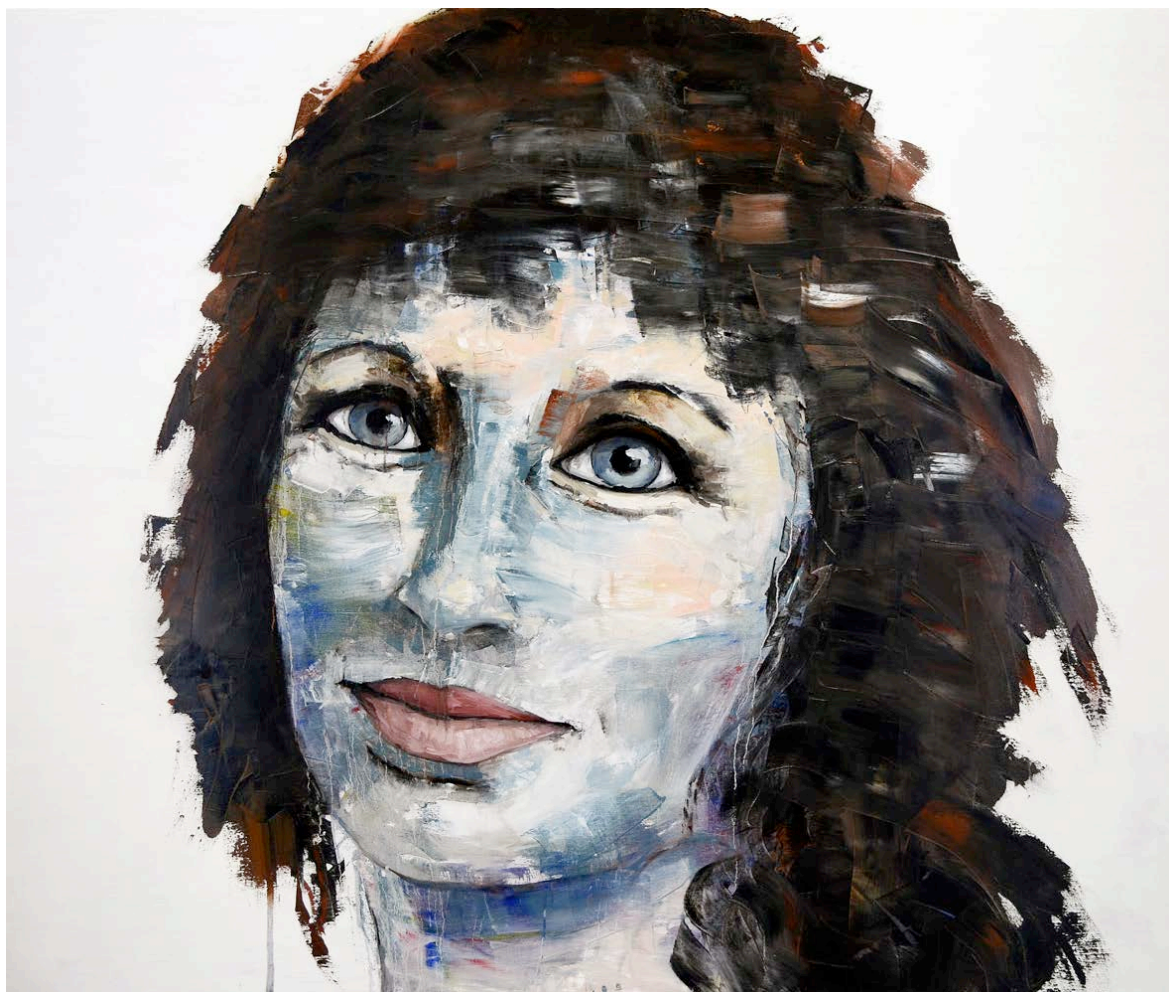


Fig. 37. L. Solberg. Maleri 7. Utan lyd/ Alt var utan lyd. Olje på lerret, 100 x 120 cm.
Prosessbilder: vedlegg 17.

eller lavt, og angrep bildet ”fra alle kanter på en gang, trakk opp med fargete flekker de første kullstrekene,.. Bildet ble mettet, samlet seg, avtegnet seg, fant sin likevekt, og modnet på en gang” (Merleau-Ponty 1948:262). Noen få endringer ble gjort dagen etter (for eksempel mer skygge over øynene distalt), mens de tynne stripene som hadde løpt nedover ansiktet i løpet av natten fikk stå.

b. Refleksjon og tolkning - lydløs melankoli og lydløs glede

Maleri 7 (samt maleri 4, 5 og 6) sees med små variasjoner i vertikalaksen fra en synsvinkel noenlunde på like fot, i tverraksen frontalt, og i dybdeaksen kommer vi tett innpå motivet; nær eller *close-up* (Danbolt 2002). Vi ser både modellering ved lys og skygge (*lys på*), og *lys gjennom/eget lys* som i et glassmaleri. Modelleringen balanseres av flatekjennetegnet *konturering* (med enkelte passasjer som øverst på venstre side av halsen) og rennende maling som en slags mønstring av flaten. En røff tekstur i ansikt og hår står i kontrast til den hvite glatte bakgrunnen. Vi ser bevegelse i horisontale spor etter sparkelspaden, og i håret fortsetter denne bevegelsen ned mot høyre. Bevegelse og balanse skapes også av den kroppede komposisjonen med modellens hode svakt skråstilt. Bevegelsen ligger mest i flaten mot den hvite ensfargede bakgrunnen, men lys og skygge og de diffuserende strøkene ytterst i håret balanserer dette; spenningen gir en dybdefølelse der den lyse bakgrunnen trekker seg tilbake. Ansiktet domineres av sekundære komplementærfarger blått og oransje, varme og kalde farger som inneholder mindre sort og hvitt enn for eksempel i maleri 1 og 4. Enkelte steder ser vi nærmest primærfarger av blått, gulgrønt og rødt; en slags harmoni i treklang.

Hva gjør alt dette for maleriets uttrykk? Som nevnt er bildet fullt av kontraster, og på grunn av fargene og *teksturen* oppleves modelleringen mer *malerisk* enn maleri 5 og 6. Det viser ikke et forsøk på en imitasjon av de naturlige fargene i et ansikt, og selv om anatomien er noenlunde til stede, vises heller ikke et geometrisk eller fotografisk perspektiv; noen flater i ansiktet kan virke *mot* hverandre, for eksempel det mørke partiet til venstre for nesen og overgangen opp mot kinnbenet. Dessuten mangler øynene våtkant og er for runde i forhold til vinkelen vi ser ansiktet fra. Vi ser imidlertid noe ekspressivt eller et *levd* perspektiv; deformasjonene i det persiperte perspektivet (jf. Merleau-Ponty 1948). Bruk av *close-up* gjør at alt blir forstørret når man står foran maleriet (jf. *fig.36*). Hadde vi gått så nær et menneske i virkeligheten, ville vi kanskje krysset en komfortsone, og slik kan det nesten føles med maleriet også, selv om vi *vet* at det bare er et maleri. Vi kan ikke komme unna det direkte blikket og sporene etter sparkelspaden; *Kontrastene og spenningen* mellom det figurative og abstrakte forsterkes, og disse kontrastene gjør oss kanskje mer

komfortable igjen, fordi de forteller at det vi ser er et spill med mediene. Om modellen var malt til venstre i et sommerlandskap, i fugleperspektiv et stykke unna oss, kunne vi kanskje få et inntrykk av en person i lette tanker en sommerdag. I maleri 7 blir slike assosiasjoner bortimot umulig for meg; her er det øynene, fargene og malerstilen som er i fokus, og man kan kanskje ane spillets konstanter og variabler. Noen konstanter lå der som en grunn (ansikt close-up, opptegning med kull på lerret, olje med akryl som imprimatur), og selv om jeg hadde regler for uttrykket, var ikke uttrykket *definert* på forhånd. Flere variabler kom til underveis (hvit bakgrunn i ansikt, maleredskapet, mindre utblanding av farger, måten malingen ble påført med horisontale strøk).

Tittelen er tatt ut av en sammenheng fra novellen *Nattvindauge* (Grytten 2007), men er valgt for å gi mening til og sammenheng med maleriet; det er malt *uten radiolyd*, og når jeg står foran maleriet kan jeg oppleve både en lydløs melankoli og en lydløs glede. Uttrykket i de glassaktige øynene, blåfarger og rennende maling spiller en rolle for det melankolske, mens den harmoniske treklengen og den rytmiske påføringen av fargene spiller en rolle for gleden. Men det er åpent for andre å kunne spille med, å gå i dialog med maleriet slik at andre meninger og sammenhenger kan oppstå. Selv om tittelen virker rimelig for meg, vil andre kunne se det annerledes, slik noen barn ved besøk på Nasjonalgalleriet så *Skrik* av Munch som et ”gledesskrik” (Danbolt 2002:46).

Videre justerte jeg ved å ha mindre markerte konturer (jf. regel 8 om utelatelse). Samtidig beholdt jeg valget med hvit imprimatur, flere og sterkere farger og den maleriske teksturen/stoffligheten påført med sparkelspade (jf. regel 1 om medier og regel 4 om farger). Jeg likte det røffe og transparente som oppstod ved denne teknikken.

3.7.4 Maleri 8 - tanken i kroppen og kroppen i tanken

a. Opplevelse - frigjøring med egne regler

I maleri 8 (*fig.38*) brukte jeg samme framgangsmåte med skisser og opptegning, samme redskap og innstilling, men med en frigjørende letthet. Jeg følte meg modig i det ukjente, malte på et vis stolende på kroppens kunnen, for som i maleri 7 var jeg så nær maleriet at jeg ikke kunne overskue hele motivet. Det var noe umiddelbart i handlingene, kroppen var med meg mot målet, jeg behøvde ikke å lete etter håndens bevegelse for å få den til å male. Jeg visste ikke med *tanken* midt oppi det hele om ansiktet kom til å henge sammen som en helhet, men jeg stolte med *kroppen* på strekene jeg hadde tegnet med kull, og spilte med de reglene jeg hadde valgt. De små motivene i motivet var det jeg så; hvordan farger og flater møttes, lyset i øynene, rennende maling, lys og skygge, utelatelse, forenkling. Ansiktet var

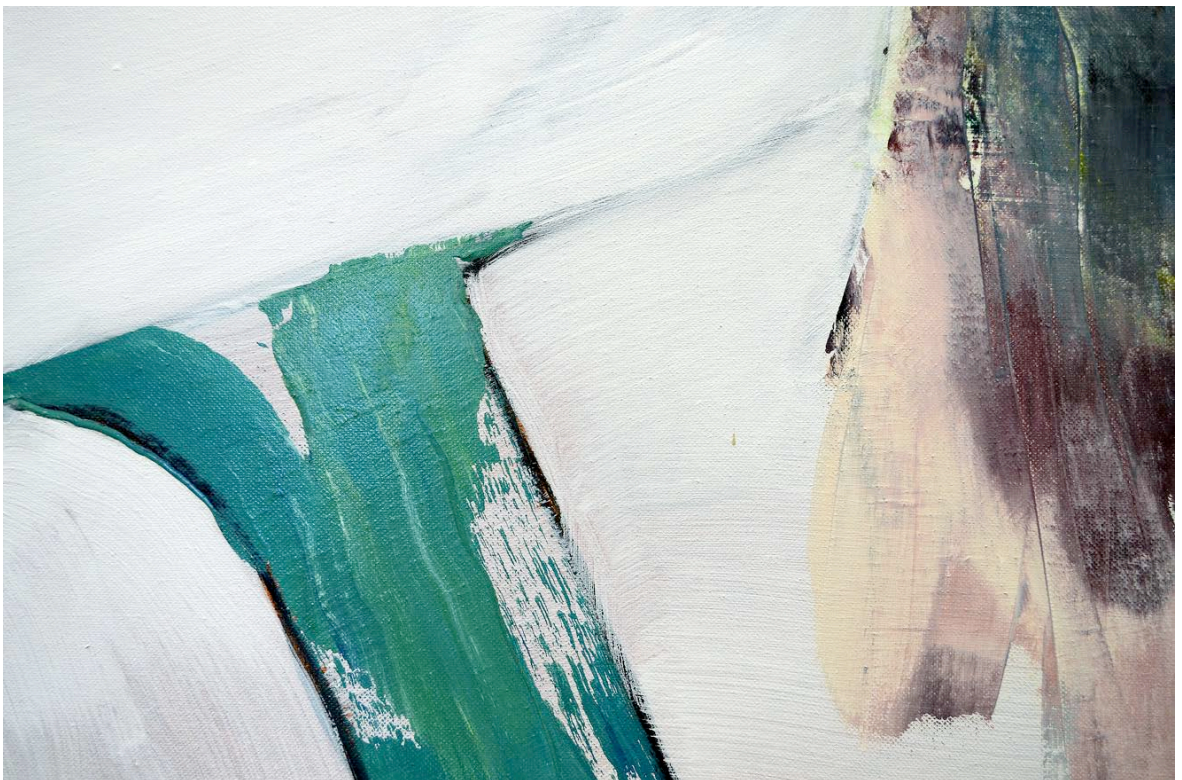


Fig. 38. L. Solberg. Øverst: Maleri 8. Lys / Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Utsnitt nederst: utelatelse, forenkling, mindre markert kontur, transparens. Tekstur etter sparkelspade. Flere prosessbilder: vedlegg 18.

malt på én dag, mens hals og kjolestropper ble malt den andre dagen. Luen forsøkte jeg videre i Photoshop for å teste ut ulike farger og skyggelegginger. Deretter ble luen malt en dag over kort tid. Da jeg videre skulle male håret, så jeg at den hvite akrylmalingen som delvis dekket håret skapte en letthet, som om lyset fra en skarp sommerdag skinte på det, og jeg lot det stå slik.

b. Refleksjon og tolkning – i ferd med å vise seg som selvtilstrekkelig

I maleri 8 kommer vi litt mer på avstand til modellen enn i maleri 7, skuldrene synes, og det er mer luft rundt portrettet. Fargene er påført spontant og tilsynelatende uten særlig nøling i hovedsakelig horisontale strøk i ansikt og lue, og vertikale strøk på hals og kjolestropper. I ansiktet ser vi dette i avslutninger i form av geometriske spor etter sparkelspaden, spor der flater og farger møtes, for eksempel sporene der lyset under venstre øye (for oss) går over i skyggepartier (*fig.38* og vedl.18). Vi ser en treklang av rødt, grønt og gult, der komplementærfargene rødt og grønt er anvendt i skyggepartier, delvis overlappende, mens en lys hudtone er anvendt i de lysere partiene. Det lyse og gule *formidler* på et vis mellom de kalde røde og varmere grønne fargene som igjen forsterker hverandre innbyrdes (jf. Danbolt 2002). Denne modelleringen med *lys på* skaper volum og form, og står i en spenning til et *lys gjennom*; vi ser den hvite bakgrunnen spille med gjennom fargene slik at lys og farge blir to sider av samme sak (sst.), men her et enda skarpere og lettere lys enn i maleri 7. De lyse ansiktsområdene mot det røde og grønne, og utelatelse av hudfarge nedenfor halsen, gir en letthet og transparens til uttrykket. Lettheten oppleves også som nevnt på grunn av håret, der *passasjer* gjør at det delvis forsvinner i bakgrunnen som om det leker med vinden i ”det skarpe sollyset”. Man kan derfor si at uttrykket er ferdig ”i sin totalitet og absolutte fylde” (Merleau-Ponty 1948:262), men samtidig ufullstendig og i ferd med å bli til, i ferd med å vise seg for oss som et maleri (sst.). Av samme grunn synes følgende tittel fra Grytten å passe; ”Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla” (Grytten 2007:20). En annen type transparens oppstod i en digital bearbeidelse av maleriet (*fig.39*), hvor noe drømmeaktig ligger over ansiktet som i en malerisk tåke.

Den umiddelbare opplevelsen jeg beskriver i punkt a. kan kanskje knyttes til det at jeg over tid hadde øvd på å male på denne måten; med opptegning først, deretter med oljefarger og sparkelspade der jeg plasserer farger delvis overlappende, delvis ved siden av hverandre, slik at det opptrer en optisk eller visuell modellering (Danbolt 2002), en illusjon av form når vi gjennom persepsjonen *ser* maleriet. Samtidig satt ikke hånden bare fast på kroppen mens jeg malte, men tanken ble på et vis til gjennom uttrykket. Og tankene som dreide seg



Fig. 39. L. Solberg. *Paradis / Paradis er kanskje ein stad du bør unngå*. D.G.A.

om reglene og justeringene, ”glemte” jeg der og da fordi jeg gikk opp i spillet. Disse abstrakte reglene om form og farger, om utelatelse og forenkling med mer, skulle likevel *virke med* når jeg malte, men *tilpasset* den synlige verden; det jeg så og opplevde i maleriet med min sansende kropp (jf. Merleau-Ponty 1948). I maleri 8 er det til høyre for kvinnens munn et lite grønt område som får munnen til å smile (kanskje fordi dette området på grunn av den mørkere valøren synes å trekke seg tilbake og ”løfte seg opp” i skyggen). Jeg husker at dette var et av de siste strøkene jeg malte i ansiktet; jeg *så* at noe manglet, at ansiktet ble litt flatt uten noe mer, men jeg *visste* ikke akkurat hva som manglet. Jeg malte så det grønne området; og først da kunne jeg se at dette tilfredstilte mitt mål om noe meningsbærende mer. Min opplevelse av det grønne området i maleri 8 opplevdes umiddelbart meningsfylt og logisk, og hele komposisjonen stemte med dette lille grønne; ansiktet smilte mildt og ingenting var flatt. Langer sier at kunstneriske former er ”logisk uttrykksfulle eller meningsbærende former. De er symboler for en artikulering av følelse, og formidler sansningens uhåndgripelige, men likevel velkjente mønster” (Langer 1953:276). Jeg mener at det jeg malte i maleri 8 var en formidling via sansene og min

kroppslige kunnen der tanker og intellekt var *samtidig medspillende*; på et vis satt tanken i øyet og kroppen. I denne samtidigheten ble også nye tanker utløst idet jeg så noe annerledes, en logisk form jeg ikke hadde malt og sett før; en slags *dobbel samtidighet* der tanker også ble til i uttrykket.

Cézannes barndomsvenn Émile Zola skal ha kalt Cézanne et mislykket geni, og Émile Bernard mente at Cézanne druknet ”maleriet i uvitenhet og sin ånd i mørke” (sst:255, 258). Men Cézanne ville ikke skille mellom den maleren som ser og den som tenker, mellom kropp og sjel, mellom sanser og intellekt, ”men mellom den spontane orden i de tingene vi persiperer, og den menneskelige orden i tankebygninger og vitenskaper” (sst:258). Han ville ”ikke skille de faste tingene som kommer til syne for vårt blikk, fra den flyktige måten de kommer til syne på..” (sst.). Han ville male landskapet/ansiktet mens det er i ferd med å ta form, ”den orden som oppstår gjennom spontan organisering” (sst.). Cézanne mente at maleren tolker ansiktet ”som en gjenstand”, uten å frata det dets ”tanke”:

maleren er ingen idiot.. hvis jeg maler alle de små blå flekkene og alle de små brune flekkene, får jeg ham til å se slik han ser... Pokker heller om de gjør seg noen idé om hvordan man gjør en munn trist eller får et kinn til å smile ved å forene en brukken grønnfarge med en rød (sst:260).

Igjen sammenligner jeg ubeskjedent med et maleri av en av malertradisjonens forgjengere; Munchs *Selvportrett foran husveggen* (fig.40). I Munchs maleri ser vi han i halvfigur med husveggen til høyre, grønne lier og en blå himmel bak til venstre (Nasjonalmuseet 2013). Jeg har imidlertid valgt å se litt nærmere på et utsnitt av ansiktet her. Likhetene i Munchs maleri av ansiktet og mitt, synes å ligge i fargene og hvordan de er påført. I Munchs maleri finner vi også komplementærfargene rødt og grønt mot en gulere. Han har nok i motsetning til meg malt fargene på med pensel, det ser vi blant annet i den grønne bust-avslutningen på venstre kinn. Fargene ser også ut til å være påført i noe tykkere lag, men de er plassert i flater mot hverandre og ved siden av hverandre, med noen overlappinger i møtene, slik jeg har gjort. Likevel er imprimaturen eller fargen i bunn medspillende i uttrykket, og skaper en transparens. Dette ser vi blant annet rundt øyne, i pannen, ved øret og halsen. Både de mysende øynene og komplementærfargenes innbyrdes spenning gir inntrykk av en skarp soldag. Munchs malerstrøk går i flere retninger enn mine; sirkelformede og skrå i pannen, skrå til loddrette på halsen, skrå på sidene av nesen, sikksakk på venstre siden av hodet. Han følger så å si formen med penselen, men på en øvd og tilsynelatende ubekymret måte. Dette kan man si fordi malinglagene står der i sitt umiddelbare strøk, de er ikke forsøkt visket ut, pusset på, utjevnet, pyntet på. Og vi kan si

Bildet finnes kun i den trykte utgaven Bildet finnes kun i den trykte utgaven

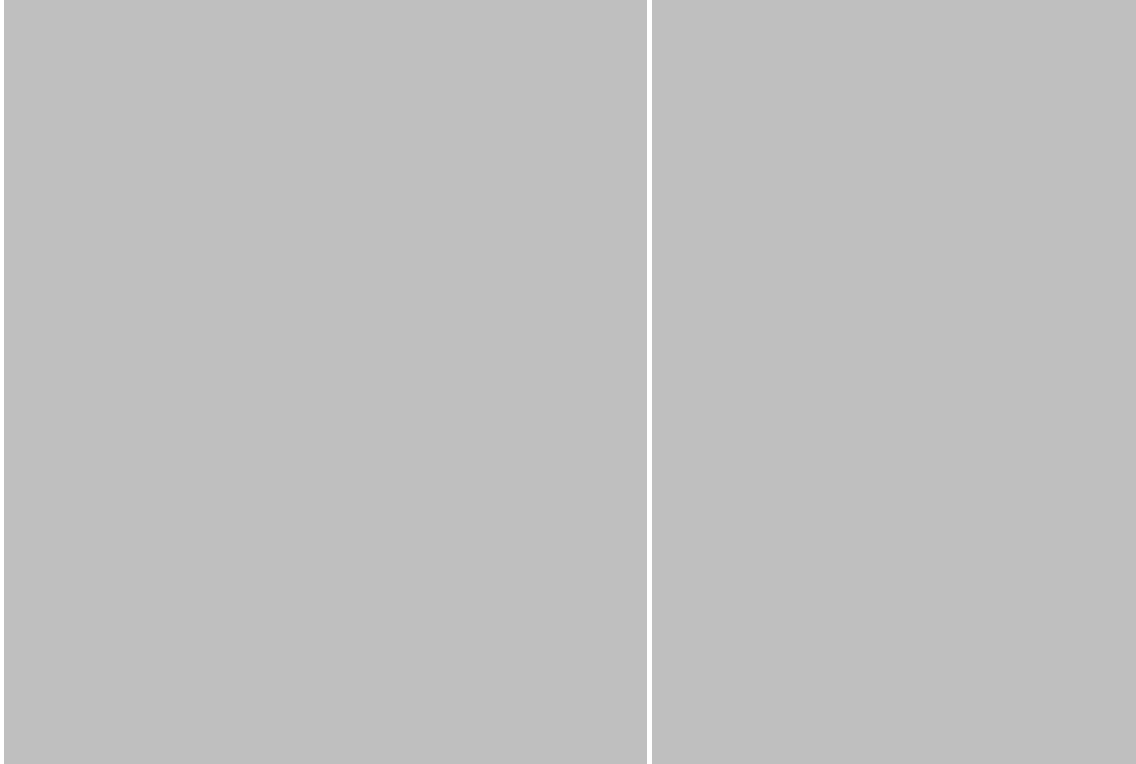


Fig. 40. E. Munch. Selvportrett foran husveggen, utsnitt til høyre. 1926. Olje på lerret.

det fordi imprimaturen er med i det ferdige uttrykket; den er altså ikke overmalt, forsøkt om igjen slik at fargene til slutt dekker de lyse områdene. I mitt maleri er landskapet rundt utelatt, og delvis kroppen, mens øynene får et hovedfokus som speil for refleksjon. Når man tar for seg hele maleriet til Munch, ser man hvordan han greier å lage en syntese av seg selv i et landskap, der jeg får assosiasjoner til Vincent van Goghs konturer og solsikker (til høyre), og Cézannes måte å plassere malingstrøk ved siden av hverandre. Til tross for ulikheter, er det også mange likheter i Munchs og mitt bilde. Og til tross for at Munch var mer *øvet* ved fremstillingen av sitt selvportrett, vil jeg si at begge maleriene fremstår frigjort fra forankringen i "den virkelige" modellen, at maleriet er en virkelighet *i seg selv*, med en betydning og med et logisk uttrykk i fargenes påføring, med sin egen transparens og selvtilstrekkelighet (jf. Langer 1953:270–271 om kunstens vesen).

I det følgende gjør jeg en generell beskrivelse av opplevelsen og refleksjon over maleri 9 og 10 (der prosessene hadde en del fellestrekk), samt digitalt grafiske arbeider utledet av disse. Maleri 9 og 10 (Fig.41, 44) ville jeg male med de samme reglene som for maleri 8, og se hvilket spillerom jeg fikk innenfor det, fortsatt med et forsøk på epoché, et forsøk på å se bort fra forhåndsbestemte og begreplige antagelser.

3.7.5 Maleri 9 og 10 - momentan og foranderlig rytme

a. Opplevelse - varierende spill

I leken med maleriene i Photoshop og Pixlr.com opplevde jeg et større spillerom og kreativitet (fig.42, 45, 46) enn i maleri 9 og 10, der jeg opplevde varierende perioder med at noe "gikk av seg selv" (for eksempel da jeg malte skjerfet i maleri 9 for andre gang (fig.43), mens jeg i andre perioder forsøkte igjen og igjen, pusset vekk og malte over, før jeg endelig fikk ferdigstilt bildene. I maleri 10 *turte* jeg kanskje mer, var mer pågående i prosessen, etter en helg med ivrige diskusjoner med gode venner. Jeg undret meg over om den varierende opplevelsen med maleri 9 kunne komme av at bildet er malt etter en av mine nærmeste venner, og at tanker om hvordan hun ville like bildet blandet seg inn og forstyrret prosessen min. Munch skal ha sagt da han skulle stille ut bildene sine i en kunstforening i Stockholm: "For meg er de [utstillingene] som dommedag eller en henrettelse. Det er som om jeg selv henger i galgen og utstilles" (Stang 1982:24). Det følte kanskje ikke riktig så ille, men i perioder av hele maleprosessen lurte en skremmende tanke om at modellen og "hele verden" får se og syns noe om bildene mine.

b. Refleksjon og tolkning - meningsfulle videreføringer i rytme og tekstur

For hvis man skal følge Gadamer's tanke om at møtet med maleriet er en dialog, må jeg jo spørre meg; hva hvis dette møtet ikke skjer? Hva er maleriet mitt uten tilskuerens opplevelse av å møte det? Jeg kan jo si til meg selv at jeg maler og lager bilder for min egen del, og det ville ikke vært løgn, men det er fint når andre opplever å bli nysgjerrig, å bli overrasket, eller å bli berørt av noe gjennom bildene mine som de ikke helt kan sette ord på. Altså når motivet i motivet åpner seg fordi de bidrar med noe av seg selv, setter seg selv på spill for å oppleve bildet. I maleri 9 tok jeg kanskje for gitt at ved å anvende samme teknikk og samme regler for arbeidet som i maleri 8, skulle jeg få et resultat som lignet uttrykket i maleri 8, og dermed sammenlignet jeg for mye med dette underveis. Jeg glemte i starten å se maleri 9 som en gjenstand *for seg*, som en ny start med en ny epoché, med nye muligheter til å kaste meg ut over meg selv. Ved å male ansiktet som en gjenstand ville jeg ikke degradere det på noen måte, men male det som et bilde som kunne stå for seg selv. Dette var imidlertid lettere sagt enn gjort, for hvordan skulle jeg sette parentes rundt det som gjorde meg forutinntatt, men samtidig sørge for at produktive, kreative tanker *virket sammen med* kroppen (synet/persepsjonen/hånden)? Det virket som om personlig kjennskap til modellen gjorde dette vanskeligere i perioder. Det krevde en slags nullstilling, å innta posisjonen til en evig begyner (jf. fenomenologi), men samtidig med alt hva jeg kunne. I maleri 9 tenkte jeg underveis over utnyttelsen av flaten og



Fig. 41. L. Solberg. Maleri 9. På ny / Alle dei varme repetisjonane, alle rørslene, den stødige rytmen. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 19.



Fig. 42. L. Solberg. Venstre: Halde fram / Eg må bare halde fram (bearbeiding av maleri 9 og lite maleri 1 Byrjing). Høyre: Natteluft / Kjenner bare nattelufta som renn over oss (bearbeiding av maleri 9 og lite maleri 2 Fred). D.G.A.

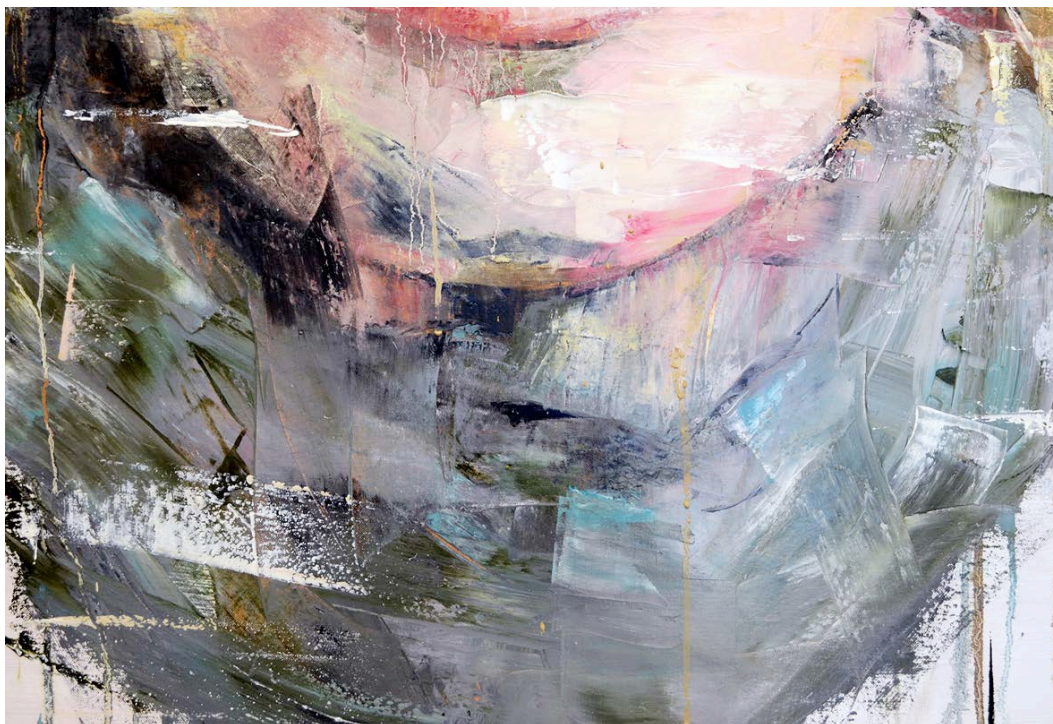


Fig. 43. L. Solberg. Utsnitt fra maleri 9. Som en komposisjon i forte. Rytme i påføring og tekstur av spor etter sparkelspade og rennende maling. Transparens, overlapping. Flater som møtes og delvis overlapper hverandre, diffusering. Fargeklanger med innbyrdes spenning.

sammenhengen med det like gyldige (jf. regel 9); er den tomme hvite flaten like gyldig som ansiktet? Jeg syns nok at det i maleri 8 oppstår en slags opp-potensering av det hvite rommet, at det oppstår en spesiell stemning fordi det ikke er noe der man forventer at det skal være noe (jf. pers komm Fredriksen 05.02.13), blant annet fordi skuldrene ikke er malt fullstendig (fig.38), og på grunn av hårets passasje inn i bakgrunnen. I maleri 9 var jeg mer usikker, selv om skuldrene der også er utelatt. Men for eksempel i skjernet (fig.43) oppstod det en slags vill musikalsk komposisjon i forte, med rytmiske forskyvninger av sparkelspadens energiske takt i bevegelser på kryss og tvers. Vi ser en innbyrdes klang eller spenning mellom den kalde rødfargen på haken og den varme grønne under munnen, og mellom de blågrønne fargene i skjernet og de beige/gule/oransje fargene i håret. Uttrykket i ansiktet fikk et rankt og standhaftig preg, kanskje på grunn av perspektivet, en anelse nedenfra og opp, og kanskje på grunn av den rytmiske påføringen av maling hvor sparkelspaden setter geometriske spor (tydelig på nesen, høyre øyebryn, skjernet). Men man kommer ikke utenom *intervallet* når man snakker om rytme: ”Intervall er svært viktig som pause, mellomrom .. en estetisk formal kvalitet, man kan ikke tenke seg rytme uten pause, tomrom, intervall” (Morten Lerpold, pers komm 01.04.11). Og slik sett kan man si at det hvite rommet rundt ansiktsmotivet åpner opp for en frigjørende pustepause i maleri 9, mens det i maleri 10 er mindre pusterom. Språkforsker Émile Benveniste mente at det

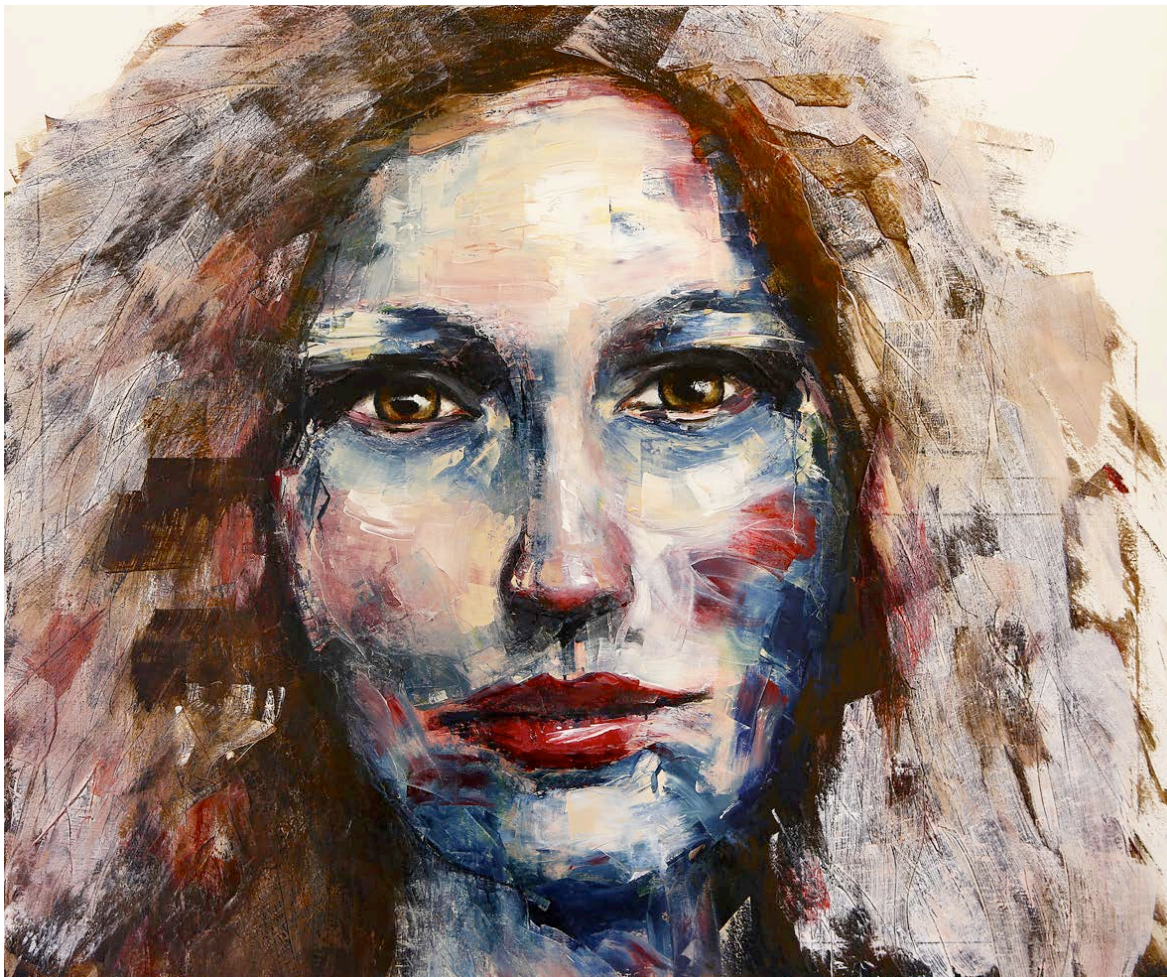
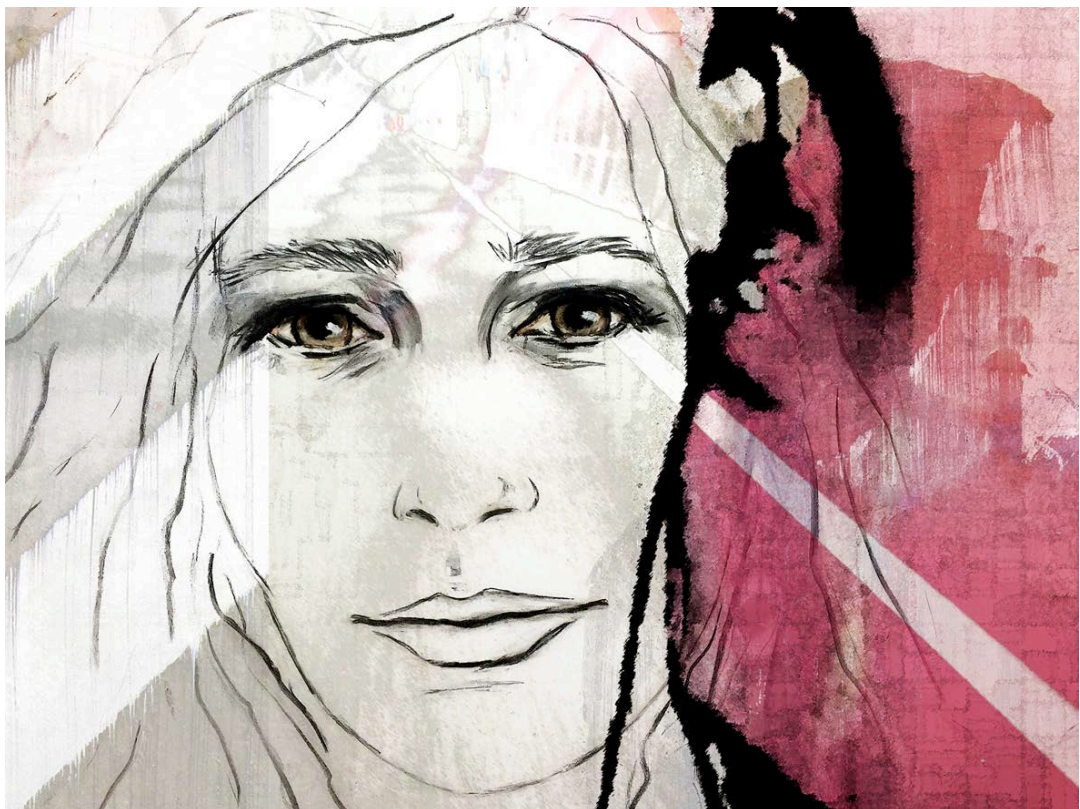


Fig. 44. L. Solberg. Maleri 10. Alt / Dette fanst i henne; havet, regnet, bølgiene, fargane som endra seg, sola som stakk gjennom skyene. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 20.

greske rythmos grunnbetydning *strøm* ikke knytter seg til den strømmende eller flytende flod, men derimot til havet:

Havet ruller og slår, det pisker op og falder ned, det hæver og senker sig, men det *flyder* ikke idet "en flyden" er en jævn og kontinuerlig bevægelse, som havet på intet tidspunkt – som samlet fænomen betraktet – kan siges at være karakteriseret af (Furuseth 2005:24).

Videre sier Benveniste at rythmos innebærer betydningen *form*, ikke en skjematisk og konstant form, men en form som er momentan og foranderlig, en momentan fastholdelse av form, "og det er jo en ganske anden sag end rytme som flydende (hvilket også vil sige *harmonisk*) bevægelse" (sst:24). Med dette som bakgrunn kan man si at det ikke er en harmonisk rytme vi ser i maleri 9 og 10, men en mer momentan og foranderlig rytme fastholdt som form. Den italienske filosofen Giorgio Agamben (1999) introduserer ifølge Højlund (2012) ideen om at rytme (som begrep) introduserer en splittelse i den vanlige tidsflyten, en tidløs tid hvor mennesket kan oppleve både å bli holdt tilbake og å være i en



*Fig. 45. L. Solberg. Øverst: Som ein hund / Ho kjente melankolien krype tilbake som ein hund.
Nederst: Det uventa / Når verda opnar seg på ein ny og uventa måte. Bearbeidinger av
kullopptegning / tidlig stadium av maleri 10. Øverst sammen med lite maleri 4 (overmalt), nederst
sammen med lite maleri 1 Byrjing. D.G.A.*



Fig. 46. L. Solberg. Ho / Ho som omslutta han i sollyset. Bearbeiding av maleri 10; sporene etter sparkelspaden sees spesielt i "håret" oppe til høyre og venstre. D.G.A.

tilstand av ikke-tid. I denne ikke-tiden finnes ifølge Agamben grunnlaget for menneskets kreative krefter. Man kan se en sammenheng med Gadammers beskrivelse av spillet som kunstverkets værensmåte (jf. kap.1.7.1). Ikke-tid er for så vidt et godt uttrykk, for i perioder av maleprosessene, for eksempel ved maling av ansiktet i maleri 8, husker jeg knapt hvilke farger jeg brukte, det "gikk av seg selv". Rytmen som oppstod i dette rommet av ikke-tid kan kanskje spores tilbake i bildene mine, slik man ser det for eksempel i maleri 9 og 10 (fig.41, 43, 44, 48, 49) og i bildet *Ho / Ho som omslutta han i sollyset* (fig.46). I maleri 10 forsøkte jeg å fylle mer av flaten med farge. Dette gjorde maleri 10 tyngre i sitt uttrykk, sammen med de sterke fargene, der prøyssisk blå og crimson rød er dominerende. Håret var i en periode mer brunt/crimson/oransje, men for å få et lettere uttrykk, malte jeg over store deler med hvitt. Det oppstod oppstrammende geometriske teksturer fra malerskrapen. Teksturene, som også sees i ansiktet, står i kontrast til de realistisk malte øynene og lysets refleksjoner som skaper form, for eksempel på venstre siden av nesen (fig.48). Håret fremstår litt overarbeidet eller herjet, men likevel er det noe ved maleriet som gir meg tilbake noe som er mer enn summen av de sporene jeg ser. Kontrastene og tekturen, den momentane og foranderlig rytmen, blir enda mer utpreget i

maleri 10 enn maleri 9 etter mitt skjønn, og maleri 10 står derfor frem som et bilde med mer råhet, mer ekspressivitet der "alt" fins, jamfør tittel: "Dette fanst i henne; havet, regnet, bølgiene, fargane som endra seg, sola som stakk gjennom skyene" (Grytten 2007:95).

3.7.6 Potensielle meningsbærende enheter

Selv om fargene i de første maleriene er mer dempet, og jeg i starten brukte penselen mer enn sparkelspaden, ser vi en videreføring eller noe sammenhengende fra maleri 1, via de små maleriene til maleri 10. Dette handler blant annet om hvordan flatene delvis møtes, delvis overlapper hverandre der fargene dras litt over i hverandre og skaper en tekstur (fig.47, 48, 49). I de første maleriene hovedsakelig med pensel (fig.47), i de siste

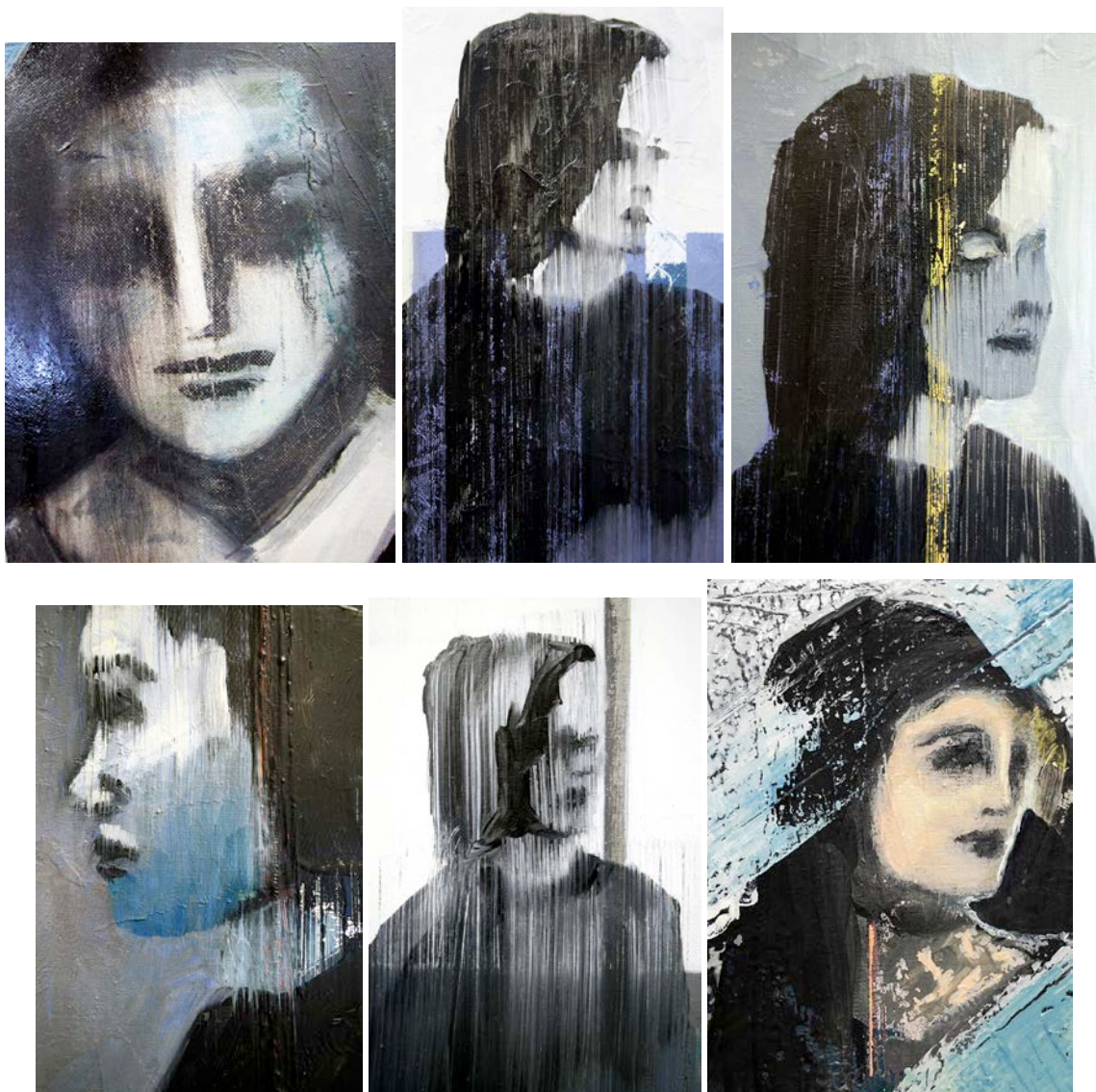


Fig. 47. L. Solberg. Øverst fra venstre og nederst til høyre, utsnitt: maleri 1, lite maleri 1, 2, 3, maleri 2, lite maleri 4 (vedl.21). Videreføring i penseloverdrag/tekstur, menneske som figur/form. Dempede farger, mer innslag av sterkere valører i de små maleriene.

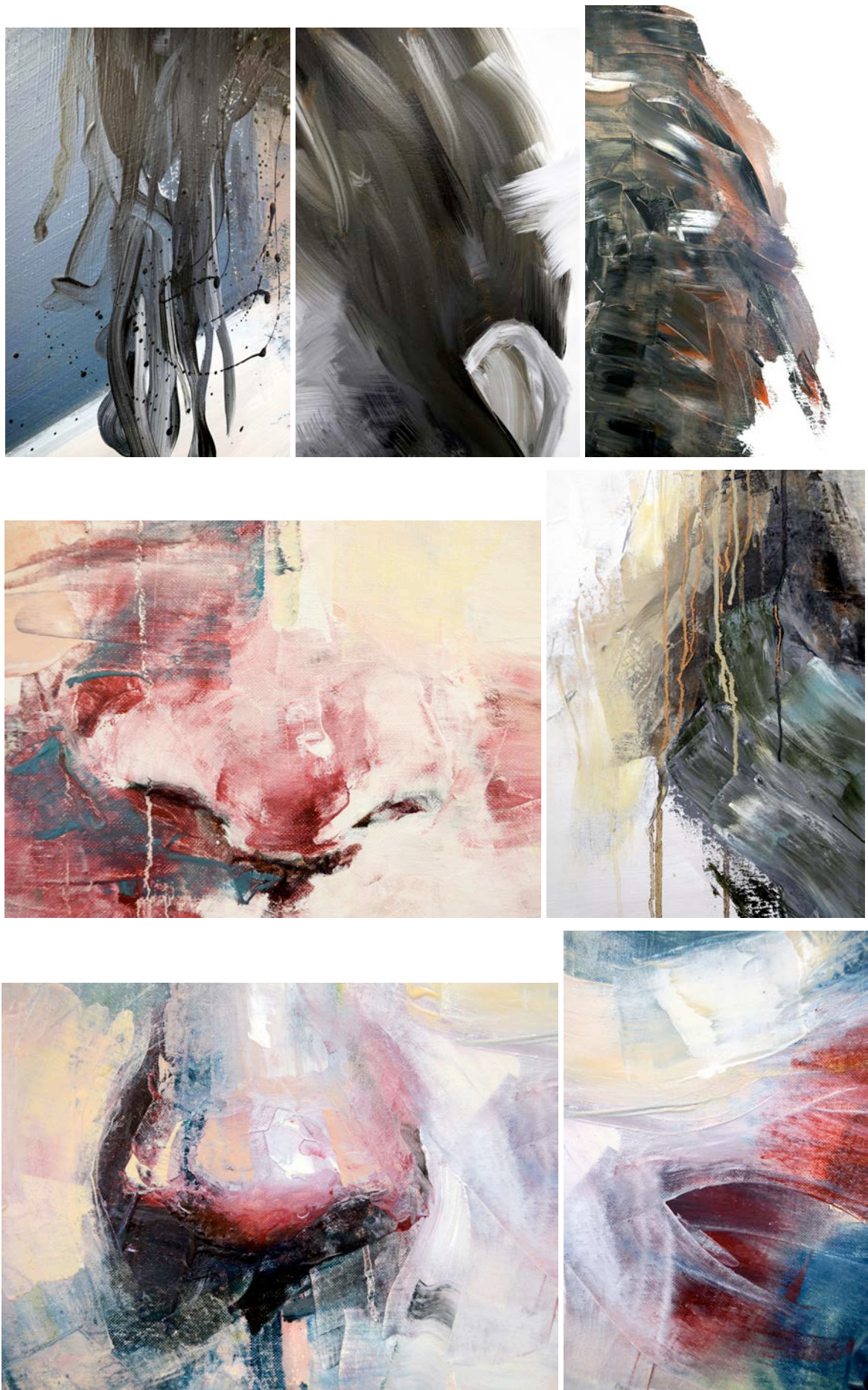


Fig. 48. L. Solberg. Utsnitt av maleri 3, 4, 7, 8, 9, 10, 10 (fra øverst til venstre og nederst til høyre). Videreføring av rytmisk tekstur fra pensel i maleri 3 og 4, til sparkelspade i maleri 7, 8, 9 og 10.

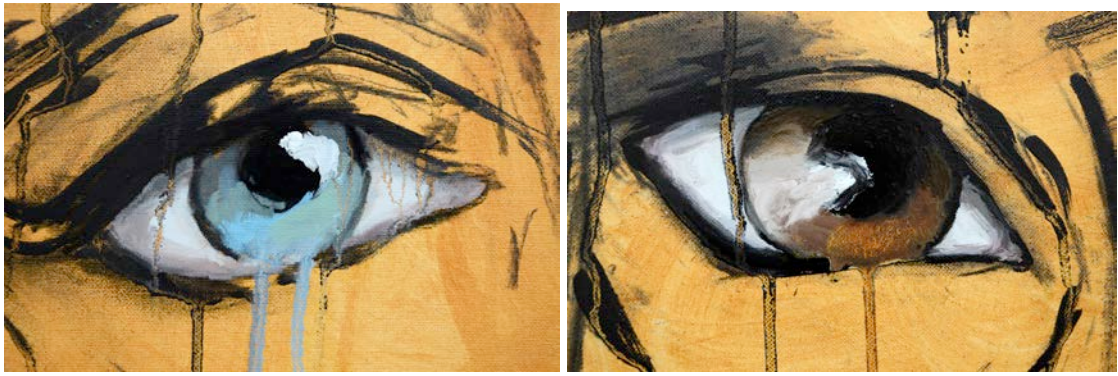


Fig. 49. L. Solberg. Utsnitt fra maleri 5, 6, 7, 8, 9, 10 (fra øverst til venstre til nederst til høyre). Videreføring av kontrast mellom realisme i øyne (lys på) og teksturerede flater, spor etter sparkelspade og rennende maling. Flater som møtes og delvis overlapper hverandre, transparens ved diffusering, imprimatur og malte lag som synes gjennom (lys gjennom). Justering fra maleri 6 til 7: male over den oransje imprimaturen med hvit akryl før start med sparkelspade, flere og sterkere fargevalører. Justering fra maleri 7 til 8: unngå heltrukken/mindre markert kontur.

maleriene hovedsakelig mer rytmisk med sparkelspade og maling som renner (*fig.48, 49*). Teksturene finner man mer *grafisk* igjen i D.G.A hvor jeg anvendte maleriene i videre bearbejdinger (eks. *fig.42*). Vi ser en videreføring i kontrastene mellom form ved *lys på*, mot utflatende teksturerte flater med spor etter maleredskap (*fig.48, 49*). Vi ser skråstripemønsteret fra stabburet på Øvre Mo i maleri 1, 2 og små malerier, og videreføring av skråstripemønsteret og menneske som figur/form fra de små maleriene til D.G.A (eks. *fig.42, 45*). Menneske som figur/form er også malt i maleriet *Inn i rytmen* (vedl.22), et maleri som er malt *over* et av bildene fra 2011–12, og som jeg jobbet litt med sommeren 2013 og våren 2014. Og endelig kan man si at man finner en transparens i bildene; i maleri en transparens ved at lag synes gjennom (lys gjennom) og blander seg optisk med overliggende lag; ved diffusering, overlappende maling, rennende maling eller lasur. I D.G.A ved bruk av transparente lag i bildebehandlingsprogram.

For å få det uttrykket jeg ønsket i utskrifter av D.G.A, jobbet jeg en del med og ble mer klar over hvordan innstillinger i Photoshop kunne gjøre utskriftene bedre, for når jeg gjorde prøveutskrifter av bilder jeg antok var ferdige (vedl.26, 27, 28), ble ikke alltid bildene slik jeg så dem på skjermen. Jeg arbeidet da videre med for eksempel å øke kontrast, endre lysstyrke, gråtoner eller kurver, men samtidig kanskje dempe fargemetning eller justere fargebalansen i noen bilder. I samarbeid med ektefelle og fotograf Jarle Andersen, skrev jeg så ut de ferdige bildene (*fig.50*).



Fig. 50. Utskrifter på egen skriver: Canon iPF6300. Her skrives bildet Det uventa, 50 x 66,7 cm på Canon Photo Paper Pearl 260 g som garanteres 160 års holdbarhet av produsenten.

3.8 En refleksjon i Grytten

Jeg er ikke den første som opplever andre kunstarter som en kilde for intertekstuell arbeidsmetode der selvrefleksjon er vesentlig. Komponisten Pierre Boulez har hatt en fundamental interesse for Stéphane Mallarmés diktning der blant annet klangen, artikulasjonen, formen og idéen om det åpne verk får inngripende virkning på Boulez komponering. Boulez sier at Mallarmé ansporer han eller tillater han å skape nye musikalske former. I 1960 skrev Boulez at hans aktuelle kompositoriske tenkemåte faktisk i *sterkere* grad var utløst av litterære enn av musikalske refleksjoner, og han henviser til James Joyce og Mallarmé. Beethoven skal også ha vært grandios opptatt av selvrefleksjon som kompositorisk problem (Gulbrandsen 1997). Vi har sett at Merleau-Ponty reflekterer i sin filosofi ved å anvende Cézanne som eksempel, og Cézanne selv brukte hele livet til en selvrefleksjon i maleriene (Merleau-Ponty 1948). Historien blir slik en form for kollektivt minne, for det som fortreges fra vårt kollektive minne, fortreges også fra historien. Derfor er minnekultur og erindringshandlinger som får fortiden til å angå oss en viktig del av samfunnslivet. ”I minnekulturen krysses grensene mellom erindring, kunnskap, identifikasjon, sanse- og følelsesmessig deltagelse, kunst og politikk” (Bale 2009:23).

For Grytten representerer maleriene til Edvard Hopper en åpenhet som utgangspunkt for å dikte videre i noveller. Grytten opplever at maleriene først gir en umiddelbar appell, fargene for eksempel, at bildene er som teatertablåer som er rensket for unødvendige ting. Men så kommer også tanken, en undring over hva som *har* skjedd, og hva som *kommer til å* skje, hva er veien videre her på denne scenen? Det oppstår en nysgjerrighet, og han forsøker å forstå noe han ikke helt får tak i (Grytten vedl.24). I samtalen med Grytten ble jeg overrasket over fellestrekkene med egen metode. Grytten fortalte at han arbeider med regler for hva som er ”tillatt” når han skriver, og han har gjort det siden boka *Bikubesong*. Han sier at for utenforstående kan det kanskje virke begrensende, men for han er det innenfor disse reglene at det skjer noe forløsende. I *Rom ved havet, rom i byen* er for eksempel hver novelle skrevet ut fra malerier av Hopper. Grytten skulle skrive 11 noveller parallelt. Novellene starter på hvert sitt klokkeslett utover en dag; 5 fra et ruralt strøk; for eksempel Cape Cod, der Hopper malte mye fra, og 5 fra urbane strøk som New York. Den 11. novellen skulle være på vei mellom ruralt og urbant strøk, men den hang liksom ikke ”med” i den parallelle skriveprosessen, han fant ikke det som skulle til for at den skulle bli ferdigstilt. Likevel er det ikke slik for Grytten at reglene ikke kan brytes dersom de ikke er hensiktsmessige lenger, dersom andre regler virker bedre og så videre. Reglene er mer et godt utgangspunkt for en skapende prosess.

Handlingen i novellene i *Rom ved havet, rom i byen* henger ikke sammen, men likevel gjør de det på et vis, blant annet på grunn av reglene. Man kan si at vi ser en sammenhengende stil, noe som er både gjennomgående og spesielt for Grytten på grunn av reglene, blant annet det å skrive parallelt ut fra malerier av en og samme billedkunstner. Det finnes sannsynligvis mange andre faktorer i Gryttens skrivemåte som gjør at vi kan gjenkjenne det som ”Gryttensk”, faktorer jeg ikke fullt ut kan gjøre rede for. Men jeg antar at reglene hos Grytten på den ene siden gjenspeiler en form og en strukturell organisering som tiltaler meg, og på den andre siden noe gåtefullt *mer* som står åpent, en undertekst jeg ikke helt får tak i, men som ”stryker forsiktig over anelsen min” (jf. Dahle 2004:78). Jeg siterer her et utdrag fra novellen *Nattvindauge*, den siste novellen i *Rom ved havet, rom i byen*. Fra denne novellen anvendte jeg noe av teksten som tittel til bildene *Synspunkter I og II* (fig.19). Novellen bygger seg opp på et underlig rytmisk vis. De fire siste sidene er helt uten tegnsetting, bortsett fra en og annen skråstrek (/) som på et vis antyder at vi kan puste, antyder mellomrommet, intervallet. Ellers er rytmen preget av en stille flyt i korte setninger:

/

Før trudde eg at utsikta ville endre seg Endre seg med
 oss Men alt er det same Bare årstidene får gata til å
 endre karakter Den skitne snøen om vinteren Lyset om
 våren Regnet om hausten Ein augneblink blir eg eitt med
 mørket i mitt eige vindauge Eg tar inn alle lydane som er
 så mykje sterkare om natta Bylydane som blir annleis

(Grytten 2007:188–189)

Den plutselige utelatelsen av tegnsetting på slutten endrer lesemåten min, endrer bevisstheten min, og endrer pusten min. *En utsikt som endrer seg* kan være det det er, men kan også sees som en metafor for livet som endrer seg. *Mørkret i mitt eige vindauge* kan være det det er, men kan også være noe tungt inni meg. Jeg forsøker å forstå noe jeg ikke helt får tak i. Jeg leser fortere uten å puste, helt til skråstrekene tillater meg å puste. Denne rytmeendringen virker for meg som en faretruende undertekst som kanskje forteller noe om utviklingen i handlingen, om paret der den ene parten er alvorlig syk. Rytmen som påvirker pusten min fysisk, gjenspeiler på en subtil måte sjukdommen som vi får vite har med lungene å gjøre, med pusten, den livgivende pusten.

Jeg ser noen fellestrekk mellom Gryttens tekster og mine bilder i anvendelse av regler; i det at det oppstår en rytme, og i kontrastene mellom strukturell organisering og det åpne,

transparente eller utelatte. Noe er hverdagslig gjenkjennelig, og noe er gåtefullt. Jeg opplever videre en spenning mellom melankoli og glede i Gryttens tekster, slik jeg gjør det i egne bilder. I min dialog og med min persepsjon opplever jeg at bildene mine får utvidet meningen sin når jeg leser tittelen, og at tittelen på sin side får et utvidet meningsinnhold når jeg vender tilbake til bildene. Men til slutt blir dette et meningsløst skille, for bilde og tekst blir to sider av samme sak, de flyter på et vis sammen og kan vanskelig skilles fra hverandre. Teksten oppløses både i prosess og bilde, og disse oppløses igjen i teksten slik Randi Mossing så fint antyder (Mossing, dikt i forordet s.8).

Dersom jeg nå skulle stille de spørsmålene som jeg oppfatter at Gryttens tekster er svar på, slik Gadamer anbefaler (Bale 2009), måtte det være: Hvordan kan noveller få meg til å ville gjemme ordene i en hemmelig skuff i skrivebordet mitt, spare på dem, for senere ta å ta dem frem som titler til bilder? Hvordan kan noveller få meg til å bli nysgjerrig, undrende og glad, og få meg til å tenke og skape bilder på min måte, og så vise seg å stemme med min indre horisont, min indre logikk? Hvordan kan samtidig novellers undertekst åpne for en oppdagelsesreise slik at ordene i novellen åpner seg, og motivet i motivet åpner seg, ubeskrivelig oppløst i tittelen, men aldri gi ferdige svar? (jf. Dahle 2004). Noe av svaret på disse spørsmålene igjen, må handle om novellenes form, innhold og oppbygning, og noe av svaret må handle om min dialog med novellene.



Fig. 51. L. Solberg ved maleri 10, februar 2014. Sparkelspade er hovedredskap ved påføring av maling. Farger blandes på glatte papptallerkener; fargene til høyre er anvendt til maleri 8 og 9.

4 Diskusjon

Da jeg valgte noen regler for prosjektet i overenskomst med meg selv, la jeg den totale friheten bak meg og var forpliktet av valgene. Valgene må likevel ikke sees som forhåndsbestemmende for et resultat. Hensikten med valgene var å få et stimulerende spillerom som kunne åpne opp for kreativitet og skaperglede, et rom hvor jeg kunne utvide min teoretiske og kroppslige kunnskap. Reglene hadde i seg ønsker om enten forbedring/øvelse, forandring, begrensning eller videreføring (jf. kap.1.3.1). Når reglene ikke stemte med min egen vurdering av utfallet, gjorde jeg noen regeljusteringer underveis som i en silingsprosess. Jeg videreførte de delene av reglene jeg vurderte som gode for å få en kvalitet i prosess og resultat, og endret på regler/deler av regler jeg vurderte som dårlige for kvalitet i prosess og resultat. Disse valgene og fra-valgene går hånd i hånd, og jeg anser dem som viktige for å få innsikt og komme videre i eget skapende arbeid. På denne måten var ikke reglene statiske, men i potensiell endring hele tiden, tilpasset et *her og nå*, for om mulig å kunne virke i fremtiden (jf. regler etter de siste justeringene, vedl.1).

Men hvilke muligheter og hvilke begrensninger medførte valget av regler? Det er naturlig nok et personlig standpunkt om jeg opplevde å bli mer skapende, om jeg fikk et mer kreativt handlingsrom når jeg hadde truffet valgene, og det er derfor vanskelig å si noe helt generelt om dette. Sammenligningsgrunnlagene vil også alltid være påvirket av ulike faktorer. Jeg kan for eksempel ikke sammenligne med andre prosesser hvor jeg kan si at jeg var helt fri fra regler. Det at jeg befinner meg som menneske i verden, betyr at jeg alltid er knyttet til *noe*, friheten er forbundet et sted (jf. Merleau-Ponty 2012). Sagt på en annen måte; jeg kan ikke ha frihet uten at det er knyttet til et prosjekt, men selv om jeg er knyttet til et prosjekt, kan jeg ha frihet. Jeg tror mediene jeg valgte og knyttet meg til, medvirket til at jeg opplevde å *være totalt til stede* i deler av prosessen, være i mitt eget rom. Jeg tenker på den spesielle tilstedeværelsen som Smetana beskriver, selv om hans medium er blyant, tilstedeværelsen som preges av en *samtidig* oppmerksomhet og uoppmerksomhet. Jeg måtte ofte stoppe meg selv fordi tiden fløy eller korsryggen klagende sa ifra. Det var selvfølgelig også perioder med frustrasjon, og jeg opplevde blant annet famling i første trinn av maleri 1, og motivets begrensning i maleri 2. På den annen side opplevde jeg for eksempel motets paradoks i siste trinn av maleri 1, og å være mer skapende i maleri 7. Vi har sett at jeg opplevde både muligheter og begrensninger i prosessen, men jeg vil ikke si at disse oppveier hverandre. Det er riktigere å si at mulighetene og begrensningene gav meg et utgangspunkt for å reflektere, tolke, justere og gå videre i mitt eget uttrykk og mitt eget spill. I dette ligger det en selvrealisering, for spillet var ikke bare en gjentakelse av

noe som forelå, men det bragte frem noe mer med de justeringene, refleksjonene, tolkningene og handlingene som skjedde underveis. Spillet førte periodevis til noe *mer*; en kunnskap som gikk ut over den jeg allerede hadde (jf. Bale 2009).

Det skal sies at i de gjennomgående punktene a) i resultatdelen kan grensdragningen mellom det før-begrepelige og begrepelige til tider bli uklar. Selv om jeg forsøkte å forholde meg til *sansningen/handlingen* mens jeg reflekterte over den, var det uvant å skrive om det som er *utenfor* begrepene. Å beskrive den kroppslige fortroligheten er ikke lett, for når man skal sette ord på *vanen* ”risikerer man å miste den organiske helheten som er vanens vesen” (Tin 2011:20). Når jeg er *i spillet* ”glemmer” jeg ofte meg selv og hva jeg egentlig gjorde/opplevde (jf. kap.1.7.1) *. Men i refleksjonene og tolkningene forsøkte jeg likevel å ha med meg epoché som tenkemåte, å være åpen for det som viste seg for meg når jeg studerte opplevelsen min og bildene mine mer på avstand. Og Gryttens tekster utfyller på et vis noe av det begrepsløse, på den måten at de kan åpne opp for noe, og tale for en kroppslig opplevelse (men også til det reflekterte). Tittelen til maleri 8 *Lys / Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla*, henviser for eksempel både til refleksjonen over det ufullstendige og lyse preget i bildet (jf.kap.3.7.4), til opplevelsen av letthet ved å male det, og kanskje *noe mer*?

Det var en dynamikk i arbeidet, der det jeg (og veiledere) tolket som kvalitetsmessig mindre bra, kunne hjelpe meg til å se hva jeg kunne forsøke å gjøre for å forbedre. Jeg så blant annet brutte farger som mørknet når de tørket i maleri 3, og ønske om å unngå heltrukken kontur/mindre markert kontur etter maleri 7. Men verdien av noe *mer* i resultatene kom gjerne etter perioder med kvalitetsmessig mindre bra perioder, hvorpå jeg justerte reglene. Dette *mer* lå altså ikke bare i prosessen som nevnt på forrige side, men også i deler av resultatene slik jeg kvalitetsmessig tolket dem; Jeg så blant annet en gåte i perspektiv og transparens i bildet *Løyndom* (D.G.A), og et bilde i ferd med å vise seg som selvtillstrekkelig i maleri 8. Jeg vil si at reglene ga meg et rom for å skape, og et rom for det intuitive og improvisasjonen, men i etapper, periodevis eller vekslende og dynamisk som antydnet ovenfor. Det intuitive og improvisasjonen fikk skje i et begrenset rom, men i mitt eget rom som ble holdt åpent for overskudd og mening. Helt konkrete eksempler på det improviserte så jeg for eksempel i penselstrøkene på brystkassen og kjolen til hovedfiguren i maleri 1 (*fig.10*), som ble ”grepet før idéene la seg på”, og i ”komposisjonen i forte” i skjerfet i maleri 9 (*fig.43*). Det var som vi har sett ofte en sammenheng mellom opplevelse og resultat, på den måten at når prosessene bar preg av konsentrasjon og åndsfravær på

* Dette var opprinnelig grunnen til at jeg ville filme meg selv, slik at jeg i ettertid kunne studere det skapende arbeidet og kanskje få øye på noe jeg ikke husket; prosjektet ville imidlertid blitt for omfattende.

samme tid, ble resultatet kvalitetsmessig bra. Et unntak var imidlertid maleri 3, der prosessen var preget av god oppmerksomhet i handling, mens resultatet etter min vurdering ikke tilsvarte opplevelsen.

Det at jeg valgte visse medier gav meg øvelse i disse og ikke andre. Jeg har ikke fått øvd meg på eller blitt bedre på å lage collager, male med akryl eller til å lage kunstfilm. Men jeg har malt mye (jf. regel 10), og jeg vil si at jeg har blitt bedre på å male med olje i store formater, og til å lage digitalt grafisk arbeid. Fortsatt har jeg mye å lære. Jeg vil for eksempel øve meg videre på å tegne, for maleri og tegning er gjerne to sider av samme sak. Tegning bruker jeg som skisser og som grunnlag for maleri, men jeg tegner også når jeg maler, og det å bli tydeligere i mitt eget formspråk forutsetter *øvelse*, for det var en lang periode i livet jeg tegnet og malte lite. Cézanne mente at farger og tegning ikke kan adskilles: ”..etter hvert som man maler, tegner man; jo mer man får avstemt fargen, jo tydeligere blir tegningen... Når fargen er på sitt rikeste, er formen på sitt fulleste” (Merleau-Ponty 1948:260). De Lászlo omtaler tegning og maleri som en og samme ting i boken *Painting a portrait*, hvor kunstneren er intervjuet og fotografert under arbeid. Slik svarer han når intervjueren spør han hvordan han kan få riktige former uten å tegne dem presist: ”Can`t you see that I have been doing nothing else but drawing from the beginning? I draw my putting lights and shades in their right places, expressing their forms thereby” (Baldry 1937:20).

Anette Højlund som har skrevet doktoravhandlingen *How does drawing imagine the world?*, sier om tegning at det skjer noe helt spesielt når en blyant berører det hvite papiret. Plutselig oppstår en form, og streken kan veksle i intensitet, den kan være aggressiv og rask eller sart og spenstig.

Og selv om tegningen som kommer fram på papiret, antagelig minner om de tankene tegneren har gjort seg, så er det ofte også noe annet på papiret. Kanskje en følelse eller fornemmelse som bare har vært en udefinerbar anelse. Vi tegner for å se, forstå, begripe og begrepsliggjøre, men vi tegner også for å møte det vi ikke kan forstå (Højlund, forskning.no 2012).

I bildene *Det uventa* og *Som ein hund* (fig.45) er tegningen min tydelig til stede, med strekens skiftende karakter; jeg ser på bildene uten helt å forstå hvorfor jeg liker dem. Det handler selvfølgelig om komposisjon og farger, men det er også noe mer som gjør at jeg liker dem. Kanskje er det strekens personlige karakter, eller det at bildene både *holder tilbake* og samtidig *gir noe tilbake* til meg som er mer enn summen av de puslespillbitene jeg satte sammen, og derfor tilbyr seg selv som en mulighet? Man kan si at jeg i bildenes

sammenstilling ”make them say something they have never said” (Merleau-Ponty 1964:91), disse bitene eller allerede ”snakkende instrumentene” av tegning, fotografi og maleri.

I perioder av prosessen opplevde jeg at reglene begrenset meg, særlig med hensyn til *motiv*. Dette løste seg ved å fokusere annerledes, men begrensningen jeg opplevde i gatemotivet var likevel reell. Jeg brukte 1 ½ intensive måneder, eller omtrent 100 atelierarbeidstimer på maleri 1, og omtrent det dobbelte på å ferdigstille maleri 2. Begrensningen bestod i at jeg følte meg låst, at konturene og linjene stod i veien, at jeg ikke syntes jeg fikk til det jeg satte meg fore, at jeg ikke klarte å uttrykke meg tilfredsstillende, at jeg ikke kjente reglene, at spillet var for vanskelig. Samtidig var jeg for opphengt i Bloms malermåte, og kanskje i Fredriksens anbefalinger av farger. Til sammenligning brukte jeg omtrent 25 timer i atelieret i forbindelse med maleri 8, i tillegg til noe tid til utprøving av farger i Photoshop. Både maleri 1 og 8 vurderer jeg som bilder med noen kvaliteter av betydning, men prosessen bar gjennomgående mer preg av letthet og umiddelbarhet i maleri 8. Denne opplevelsen av å kunne stole på kroppen, og at ”ting gikk av seg selv” kan antagelig ha flere årsaker. For det første er *ansiktet* et enklere og mindre sammensatt hovedmotiv enn gatemotivet. Riktignok har ansiktene mange delmotiv av flater og teksturer som møter hverandre, farger og former som er i innbyrdes spenning og så videre. Likevel behøvde jeg ikke som i gatemotivet å vurdere hvor perspektivet skulle ligge, hvordan skråstripene eventuelt kunne være, eller hvor mange mennesker jeg skulle plassere i bildet. Dessuten brukte jeg de fargene som ”falt meg inn” der og da, uten å reflektere over eventuelle anbefalinger. Det betyr ikke at jeg ikke kunne tenke meg å arbeide med gatemotiver igjen, for resultatene likte jeg godt, men i dette masterprosjektet virket dette hovedmotivet en periode begrensende på kreativiteten. Men selv om ansiktene er mindre sammensatte motiver, var likevel ikke noe gitt på forhånd. Jeg ante hva jeg ville frem til, men det kunne bli forferdelig, og det kunne bli bra. Jeg var imidlertid blitt mer familiær med ansiktsmotivet fordi jeg hadde arbeidet mye med det tidligere. Lenger ut i prosessen hadde jeg dessuten bedre kjennskap til oljefargene enn tidligere i prosessen; hvordan fargen virket i et malingsstrøk med ulike konsistenser, hvordan mine bevegelser påvirket malingsstrøket, blandingsforhold av farger, hvordan de ulike penslene og sparkelspadene virket på lerretet og så videre. Det fremmede var blitt mer kjent gjennom det man kan kalle en dialog mellom malertradisjonen (studier av tekster og bilder) og en personlig kunnen-tradisjon.

Merleau-Ponty (2012) kaller den motoriske ferdigheten en tradisjon i kroppen. Denne ferdigheten er personlig og ligger i øyemålet, håndlaget, fingerfølelsen og så videre. Begrepet *personlig tradisjon* ser jeg derfor knyttet *både* til kontinuiteten i reglene jeg velger å følge (jf. kap.1.7.2), regler som blant annet forholder seg til den klassiske tradisjonen innen kunst, og til de motoriske ferdighetene jeg oppøver gjennom å male mye. I mitt tilfelle ble denne ferdigheten blant annet til i gjenopptagelsen og gjenerkjennelsen av ”oppskriften”: foto av modell, skisser, imprimatur, opptegning med kull på lerret, fixering, påføring av maling med sparkelspade. De første trinnene var mest kjedelige, men nødvendige for det som kom senere. En spenning mellom nødvendig disiplin og kreativ frihet (jf. Molander 2013 og May 1975). Så bygget det seg gradvis opp mens jeg tegnet med kull på lerret, når komposisjonen av ansiktene begynte å ta form. Men det siste leddet var det ”rommet” hvor jeg opplevde at spillet åpnet for en dynamikk og intensitet i min måte å male på, der jeg fikk utfordret oppfinnsomheten i forhold til form og farge, og der spenningen var størst. Og i prosessen med gjentagelsen av å male ansikter mistet ikke spillet mening; spillet fornyet seg ved hvert maleri (jf. Gadamer 2010:135). Hver gang var det noe nytt å ta stilling til i spenningen mellom reglene og improvisasjonen.

Når jeg skriver om virkemidler, om kontrast ved størrelse og en virkning av bevegelse ved å klatre motivet for eksempel i maleri 4, er det da kun snakk om *virkemidler* for å oppnå et resultat, eller handler dette om noe mer? Jeg vil heller si at det handler om hva som gir *mening* for meg, for ”..behovet for mening er menneskets mest grunnleggende behov” (Norberg-Schulz 1992:32). Virkemidlene i seg selv har ingen mening, men det er når de opptrer sammen på en viss måte at de kan få mening. For meg kan mening knyttes til stedet Rjukan som jeg maler fra, personene jeg maler, eller tekstene til Grytten som jeg går i dialog med; steder, mennesker og tekster som har noen egenskaper, som jeg lærer noe av, som jeg identifiserer meg med, som speiler min egen tilstedeværelse. Og selv om meningen ikke ligger ferdig i bildet på forhånd, og selv om jeg noen ganger bekymrer meg for hvordan bildet vil bli mottatt, oppleves det meningsfullt å forsøke å tolke disse stedene og ansiktene; å anvende sansene i et spill med materialene og reglene. I samspillet med materialene og mine egne regler, gjennom tiden det tok, opplevde jeg at meningen kom til syne i perioder, for det er ikke ”ved å se på ting, men ved å være i dem at vi forstår deres samlede mening” (Polanyi 2000:27). Og det er gjennom sansene og kroppen vår vi møter og forstår tingene i verden, en formidling som forankres i vaner (Merleau-Ponty 2012).

Eduard Hanslick (1825–1904) skrev at ”i musikken finnes der mening og konsekvens, men *musikalsk sådanne*; den er et språk som vi taler og forstår, men ikke er i stand til å

oversette” (Hanslick 1854:163). På samme måte må det finnes et *billedspråk* som vi taler og forstår men ikke er i stand til å oversette, for jeg kan ikke fullt ut (eller har ikke alltid behov for å) forklare et maleri når jeg opplever det godt i seg selv. Og selv om jeg kan si at jeg liker spenningen mellom det figurative og abstrakte, mellom flate og perspektiv/form i ansikter eller gatemotiver, kan jeg heller ikke fullt ut forklare hvorfor. Men jeg vet at selv om mediene og kunnskap om farger og anatomi er viktige spillebrikker for meg, er ikke disse alene nok som motivator i prosessen med å lage bilder. Det som motiverer og gir mening er derimot det jeg ikke vet men bare aner, det som viser seg på lerretet eller skjermen. Jeg vil ”med egne øyne se det synlige ta form” (Tin 2000:90).

En stil kan man si er både resultat av billedskaperens valg, men samtidig er valgene gjort innenfor de grensene som materialene, funksjon, tradisjon og billedskaperens egen psyke setter rundt han/henne (jf. Gotfredsen 1987). Man kan si at bildene mine kan være starten på en stil, eller en koherent deformasjon (Merleau-Ponty 1964). *Koherent* fordi jeg har noen spilleregler og følger både en malertradisjon og min personlige tradisjon, *deformasjoner* fordi det er en personlig egenart i mitt perspektiv, i måten jeg ser og maler på, eller ”pusler sammen” bilder i bildebehandlingsprogram. De små enhetene eller konstantene av hvordan flater møtes og skaper tekstur, rytme, kontraster og så videre betyr ingen ting i seg selv, men det er når de viser seg sammen i et visst forhold til hverandre at de kan uttrykke ny betydning eller mening. Og jeg opplevde at dette skjedde iblant, når jeg klarte å utnytte reglene og spillerommet innenfor disse, når jeg i perioder klarte å anvende hele min kunnen (kroppslig og teoretisk), og samtidig se bort fra mine egne redsler og forutinntatthet (epoché), som for eksempel i maleri 8. Jeg fikk fargene og malermåten mer avstemt ”min egen optikk” som Cézanne skal ha sagt (jf. Merleau-Ponty 1948). Det som viste seg som min koherente deformasjon *følger av* reglene som å male med olje, å anvende sparkelspade, å male oppmerksomt uten å studere andre mens jeg maler, å male i en spenning mellom abstrakt og figurativt, mellom flate og perspektiv/form.

I reglene lå det at jeg skulle anvende tekstene til Grytten som titler, som en koherens i arbeidet. Men mitt perspektiv på tekstene, min persepsjon og min måte å anvende tekstene i forhold til egne bilder, gjør at man også kan kalle det min koherente deformasjon. Det oppstod en selvrefleksjon fordi jeg måtte sette meg ned og *skrive* for å finne ut hvilken sammenheng teksten kunne ha med bildene mine. For før jeg gjorde det, var det bare en anelse. Uten regler ville det ikke være noen koherens, og jeg ville heller ikke følge en tradisjon. I reglene lå det at jeg som tradisjonens mestere skulle male med imprimatur og olje, men jeg fant min egen deformasjon gjennom farger, rytme og tekstur ved bruk av

sparkelspade. I reglene lå det også at jeg skulle studere tradisjonens mestere for å se hvordan de malte lys, form, farge, og Fredriksen trakk blant annet frem Munch med flere (pers komm 15.04.13). Men jeg fant mine egne deformasjoner gjennom å sette parentes rundt forhåndsbestemte antagelser *mens jeg malte*. Det kreves nok mer øvelse i håndverket for å bli helt fortrolig med materialene. Men de gangene jeg opplevde *oppmerksomhet i handling* kunne det også ha med dagsform å gjøre, og kanskje omstendigheter som jeg ikke kunne styre eller vite noe om. Noen ganger gikk ting på et vis av seg selv, andre ganger ikke, men jeg vet at de gode periodene bar preg av en slags modighet, motets paradoks, hvor jeg var fullstendig til stede med tanke og kropp i ett. Det kunne skje etter perioder hvor jeg ”stanget hodet i veggen” og til slutt bare kastet meg ut i det som i maleri 1. Men det var en tendens til en hyppigere spilleglede lenger ut i maleprosessen, kanskje fordi vanen så smått begynte å sitte mer i kroppen og hendene gjennom øvelse og anstrengelse i spillet (jf. Merleau-Ponty 2012). Med siste ledd av D.G.A-arbeidet var det litt annerledes, for der lå ansiktene, skråstripene, perspektivlinjene og så videre, klare på forhånd. Så kunne jeg bare sitte og fantasere dem inn i ulike komposisjoner. Men jeg opplevde glede i selve handlingen, og tilblivelse av noe personlig i disse puslespillene. Det kunne være noe som vekket undring eller en uløst gåte som beskrevet ved bildet *Løyndom* (fig.23).

Det skjedde en utveksling mellom maleri, fotografi og D.G.A. Prosessene ble utført adskilt, men den ene prosessen var til hjelp for den andre og omvendt. Ved avfotografering av maleriene kunne jeg se nye ting som hjalp meg til å male videre (f.eks. i maleri 4 og 8), men jeg brukte også fotografi av maleri og tegning inn i D.G.A (f.eks. *Det uventa* fig.45). Jeg anvendte fotografier, for eksempel av en kvinne, inn i D.G.A (f.eks. *Løyndom*), og via dette ferdige motivet ble jeg klar over at jeg ville male ansikter i store format (maleri 3). Jeg anvendte digitalt grafisk arbeid (fig.21) som skisse for maleri (f. eks. lite maleri 1 *Byrjing*), og fotografier av kvinner som forelegg for blyant- og kullskisser/tegning på lerret (vedl.14–20). Man kan kanskje si at hånden ble drillert på å håndtere dette i datamaskinen gjennom prosjektet, og at jeg fikk utvidet horisonten i ulike muligheter og fremstillinger i bildene. Her er det kanskje mer snakk om en intellektuell-estetisk kunnen og en fantasi-kunnen som også kreves i tegning og maleri, men disse krever i tillegg en kroppslig anstrengelse og kunnen. Tegning og maleri krever en helt annen øye-hånd-koordinasjon og en rettethet med anvendelse av hele kroppen. Det ligner mer på arbeidsvilkårene til en håndverker innen tekstil, tre eller metall, eller arbeidsvilkårene for en musiker? I et rom med lerretet på veggen, i et rom med dialog og fargeklanger, står spillebordet med malertubene, maleredskapene og blandemiddelet ved siden av meg, og jeg har mulighet for å bevege meg og hånden på et utall ulike måter i tiden det tar. Og fordi dette tar tid, er det

også mye jeg ennå ikke kan eller har oppdaget i oljemaleri. Justeringene mine underveis handlet ikke så mye om materialvalg, men mer om uttrykk og farger, for det er kanskje her den største utfordringen ligger i oljemaleri, en kunst som det tar tid å lære. Målet var ikke perspektivisk "riktige" bilder, men jeg ville ikke forkaste det jeg kunne om anatomi, formelementer og estetiske funksjoner. Jeg brukte mye energi på å forsøke å få ansiktene individuelle, få frem noe levende, noe pustende i mitt personlige uttrykk. Noen ganger lyktes jeg, andre ganger ikke, men den energien jeg måtte legge i dette, begrenset nok også andre muligheter jeg kunne ha i maleriet. Men hvert maleri er likevel noe helt for seg selv, jeg uttrykker meg, og gjennom de ferdige maleriene kan bevisstheten min finne noe som den ikke selv har lagt der, fordi tanken ikke lå der ferdig på forhånd (jf. Thøgersen 2004). Man kan kanskje si at det er for ille at jeg ikke skulle kunne gjøre noe helt annet enn det jeg hadde satt meg fore i reglene, for eksempel forme med leire en dag, lage en installasjon av noe jeg finner på loftet en annen dag, eller male bokstaver i maleriet dersom jeg fikk lyst til det. Det kunne kanskje blitt spennende, men dersom jeg stadig vekk skulle velge noe nytt, ville jeg ikke bli bedre på å tegne, male og lage bilder på den måten jeg valgte. Jeg ville heller ikke bli så tydelig for meg selv eller andre. Dessuten, og kanskje det viktigste, også fordi jeg tror det henger sammen med de to forrige påstandene; det ligger en slags aksept i valgene, en aksept av meg selv og det jeg skaper, der jeg kan leke med former og farger, en slags letthet som frigjør noe inni meg selv.

Jeg opplevde en større trygghet på den tause kroppslige kunnskapen i oljemaleri; en større trygghet i selve utøvelsen, økt mestringsfølelse og større aksept av eget uttrykk. Dette mener jeg at jeg ikke kunne oppnådd om jeg gjennomgående droppet å holde meg til reglene, for eksempel regel 1 og 2 om å male med olje på flere lerret. For om jeg gjorde noe helt annet, ville jeg ikke malt, og den kroppslige kunnskapen i oljemaleri ville i beste fall stått på stedet hvil. Eller la oss si at jeg droppet regelen om epoché som tenkemåte i det utøvende arbeidet, med begrunnelse i at epoché kun hører til i den bevisst reflekterende fasen, og at jeg derfor ikke har behov for den i det utøvende arbeidet. Da ville jeg si at selv om *det kroppslige* er før-refleksivt, mener jeg fenomenologien med sitt begrep epoché har hjulpet meg på vei til en større trygghet i eget skapende uttrykk, på at jeg ikke behøver å være så "flink" som jeg ofte har følt et press på før, fordi fenomenologien *minner meg* i den skapende prosessen *på* at det som viser seg vil vise seg, det kan ikke forutsies. Så kan jeg lettere "kaste meg ut i det". Før har jeg ofte vært styrt av å tenke på hvordan bildet må bli fremfor å tenke at bildet blir hva det blir på grunn av min måte å male på, *mitt perspektiv*. Jeg aksepterer med større letthet det jeg ser og maler, det som er filtret gjennom meg selv og min persepsjon. Jeg mener også epoché som tenkemåte har stimulert

evnen min til å *gripe det som viser seg der og da* i det skapende arbeidet, til intuitivt å se hva som bør bli stående, når jeg bør stoppe, eller når jeg bør male over eller fjerne. Jeg tenker likevel ikke at dette er noe jeg kan (eller ønsker å) bli utlært i, for dette er også den kraften og spenningen som driver meg i det skapende arbeidet.

Om jeg arbeidet uten regler i det hele tatt, hva hadde jeg gjort annerledes da? Jeg tror det ville føles utrygt og famlende, for hva skulle jeg forholde meg til? Alt eller ingenting kunne da vært "lov". Uten reglene å *spille med* tror jeg det er sannsynlig at jeg ikke ville oppleve en fremgang i det utøvende arbeidet fordi jeg enten ville holde meg til det trygge og kjente jeg kunne fra før, og at bildene derfor kunne blitt mer resultat av et design tegnet ferdig på forhånd, eller (og kanskje mest sannsynlig for min del) at jeg utforsket alt mulig rart/spennende hele tiden, slik at jeg ikke fikk fordypet meg i noe. I første tilfelle tror jeg prosessen ville føles lite lystbetont og kjedelig på sikt, i andre tilfelle tror jeg prosessen ville føles lite forankret og meningsløs på sikt. Det å finne mer mening i noe som forankrer meg i min stil, slik at jeg blir tydeligere for meg selv og andre, var også noe av målet med dette prosjektet.

Å søke og reflektere over spenningen mellom regler og det improviserte vil jeg tro er ganske velkjent for mange som arbeider skapende, for om man ikke har en form eller noen rammer, så har man ikke noe å improvisere *over/ut fra*. Forskjellen er vel at jeg beskriver og problematiserer dem på min måte, og det er nok individuelt om man ønsker eller har behov for å beskrive regler så eksplisitt. På et vis blir reglene et slags konsept, men epoché, det intuitive og improvisasjonen sørger for at utfallet ikke er gitt på forhånd. Jeg opplevde at tilnærmingen med konkretiserte regler for det skapende arbeidet ga en merverdi i prosess og resultat, og at jeg ble tydeligere for meg selv, og kanskje for andre på sikt. Og jeg vil si at min skapende/malende tenkemåte i prosjektet *i like stor grad* var utløst av litterære (fenomenologi og tekster av Grytten) som av formale og estetiske refleksjoner (blant annet utløst av veiledning). Om det er av nytte å lese dette for andre ville det være fint, slik jeg har hatt nytte av å se verden gjennom andres øyne. Man kan si at forskning i egen bildeprosess, å se bildene i sammenheng med samtidige og historiske verk, å lese og forsøke å forstå verden gjennom andres tekster, ikke bare bekrefter et slektskap med tradisjonens mestere, men bekrefter tradisjonen gjennom et kollektivt minne. Tradisjonene er likevel ikke gitt eller ferdig formet, men mulige aktualiteter som kan rekonstrueres ut fra nåtidens ståsted (Guldbrandsen 1997).

5 Konklusjon

Hvilke muligheter fant jeg i begrensningens kunst? Fikk jeg bedre innsikt i oljemaleri og digitalt grafisk arbeid? Man kan si at reglene ble en konkretisering av min måte å lage/male bilder på, via øvelse i håndverket og via gleden og intensiteten ved å skape gjennom mitt perspektiv. Reglene utfordret oppfinnsomheten min i en dynamisk prosess der dialektikken i læring ble tydelig; forholdet mellom nødvendighet og frihet, mellom disiplin og kreativitet. I denne spenningen opplevde jeg en skapende og stimulerende motstand når reglene var tilpasset mitt behov for forståelsesrammer. Reglene førte også til en bevisstgjøring om form-/fargekonstanter jeg finner meningsbærende ut fra hvordan de er komponert og noen ganger blir til *noe mer*. En del av bildene kan beskrives som uvirkelige eller melankolske rom, en stemning som skapes via elementer som det like gyldige, transparens, utelatelse, eller mennesker som figur/form. Reglene førte slik til noe som kan være starten på min personlige tradisjon i dialogen med en klassisk tradisjon, dersom jeg velger å ta det med meg videre i de rommene jeg skaper, enten det er i gatemotiv, i ansikter eller i menneskefigurer, i spillet med digitale og analoge medier.

Reglene ble etter hvert en del av meg. Dette var kanskje ikke så underlig, for jeg hadde arbeidet en tid med dem, både utøvende og teoretisk. Det er et slags paradoks i dette, for det betyr at jeg kanskje ikke trenger reglene i like stor grad i fremtiden. Jeg må nok ta dem frem igjen fra tid til annen som en påminnelse, justere dem og endre dem etter behov, for når jeg ser det i ettertid, har gjennomgangen av reglene hjulpet meg på vei til en trygghet i eget uttrykk og en frigjørende letthet, men samtidig er reglene mer integrert som min koherente deformasjon. Det er også et paradoks i det at jeg ikke må forlate meg i reglene. Prosessen kan kanskje sammenlignes med prosessen til Greenhouse som måtte "glemme" Casals etter først å ha terpet på hans spillemåte i uker. *Jeg måtte i en periode "glemme" reglene, Bloms og andres malemåte, og kaste meg ut i friheten til å skape, "with all the insecurity that may entail"* (Molander 2013:4).

Før jeg startet på prosjektet visste jeg *noe* om maleri og D.G.A, ved prosjektets avslutning visste jeg noe *annerledes*, både teoretisk og med en kroppslig kunnen. Av reglene følger en sammenheng eller koherens, fordi jeg etter hvert begynte å få dem i kroppen, og i noen perioder "gikk ting av seg selv" i en slags dobbel samtidighet hvor kropp og tanke virket og lærte i ett. Et valgets kval oppstod når det gjaldt motiv, inntil jeg fikk råd om å tenke annerledes om dette begrepet, men jeg opplevde en frihet i å være ferdig med noen valg; jeg behøvde for eksempel ikke å vurdere om jeg skulle male akvarell, om jeg skulle montere et foto inn i maleriet, eller på hvilken måte jeg skulle velge tittel. Valget var tatt,

og så kunne jeg konsentrere meg om å skape (jf. fokusert oppmerksomhet *fig. 1*). I forbindelse med Merleau-Pontys beskrivelse av *oppmerksomheten* eller *det uavsluttede projektive forhold* skrev jeg at jeg på den ene siden vet noe om hva jeg forventer, og på den andre siden ikke vet helt hva dette *noe* er (jf. Merleau-Ponty 2012). I dette ligger det for meg også en forventning om *noe mer* i det jeg ikke kunne forutsi. Jeg forventet ikke å sikre hverken de historiske referansene eller de gamle maleriene og bildene mine *overlevelse*, som er den feige form for glemsel. Jeg forventet derimot å ha en kraft til å glemme opprinnelsene og gi dem et nytt liv, i et spill med mine valgte regler i en personlig tradisjon (jf. Merleau-Ponty 1960). Højlund mener at rytme (som begrep) innebærer en forventning om "something to come", for hvis man maler eller tegner det man forventer, vil det ikke oppstå noe nytt, og ingen estetisk prosess vil skje mens man tegner/maler. I motsetning til dette er tilstanden av *forventning om mer*, det som står på spill i en kunstnerprosess (Højlund 2012). Og blant de *mulighetene* som jeg har skrevet om, oppstod av og til noe mer, noen ganger som en opplevelse av motets paradoks, å være totalt til stede i en tidløs "ikke-tid", eller fryd, andre ganger i resultatene som for eksempel går i transparens, noe i ferd med å vise seg som selvtilstrekkelig, eller momentan og foranderlig rytme. Ofte, om ikke alltid, hang dette sammen; en *oppmerksom* prosess og *noe mer* i resultat.

Mitt hermeneutiske blikk befinner seg alltid inne i en situasjon som begrenser hva som er mulig å se og forstå, og det vil alltid ha noe ufullstendig og uferdig ved seg. Forståelse og meningsdanning i denne sammenhengen handler mer om å finne fram til mulige betydninger av hvordan noe er eller kan være gjennom et nysgjerrig blikk, enn om en gang for alle å si at sånn er det (Egeberg og Skjerdingsstad 2011). Men uten reglene ville jeg ikke kunnet trene opp motoriske ferdigheter i de valgte mediene med mine valgte regler. Og uten en forventning om noe mer, ville jeg ikke oppleve mulighetene i begrensningens kunst. Noen ganger feilet jeg og bildene ble døde, fikk ikke liv. Andre ganger seiret jeg, og mulighetene bar som vi har sett ofte preg av en viss *form*, *transparens*, eller noe ikke fullt ut forklarlig. For selv om jeg ser kvaliteter i estetiske funksjoner som rytme, tekstur og balanse; når kan jeg si at bildet er ferdig når jeg ikke kan slutte å forvente *noe mer*? Man kan si at det er ferdig når jeg synes at jeg klarer å synliggjøre hvordan verden berører meg, når jeg klarer å vise at det er ufullstendig eller viser åpenheten i verden, at bildet lever, puster eller har en gnist. Men når er det? Højlund (2012) foreslår at det kan forbli en hemmelig gåte som blir igjen i den tidløse lommen av forventning. En hemmelighet vi kan snakke om og undersøke som jeg har gjort her, men som jeg ikke helt kan avdekke. Da ville jeg kanskje sluttet å lage bilder.

Referanser

Skjønnlitteratur:

Grytten, Frode (2007), *Rom ved havet, rom i byen*, Oslo: Det Norske Samlaget.

Faglitteratur:

Agamben, Giorgio (1999), *The man without content*, USA: Stanford University Press.

Baldry, A.L. (1937) *Painting a portrait – by De László*, New York, USA: The Studio Limited.

Bale, Kjersti (2009), *Estetikk, en innføring*, Oslo: Pax Forlag.

Dahle, Gro (2004), *Kilroy was there. Når diktet i diktet åpner seg*, i Gulbrandsen, Erling E. og Varkøy, Øivind (red.), *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalisk erfaring*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Dalland, Olav (1997), *Metode og oppgaveskriving for studenter*, Oslo: Universitetsforlaget.

Danbolt, Gunnar (2002), *Blikk for bilder. Om tolkning og formidling av billedkunst*, Oslo: Abstrakt forlag.

Danto, Arthur Coleman (1964), "Kunstverdenen", oversatt av Agnete Øye, i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (2008), *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Egeberg, Ole, og Kjell Ivar Skjerdingsstad (2011), *Tanken sitter i øyet. Kreativ teori og praktisk vitenskapelig tenkning*, Oslo: Novus.

Framgard, Erling (1995), *På veg mot en ny bildepedagogikk? Undersøkende praksis – en språkbasert, prosjektorientert, problemrettet bildeundervisning*, Notodden, Høgskolen i Telemark, avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning.

Furusest, Sissel (2005) *Kunstens rytmer i tid og rom*, Trondheim: Tapir Akademisk forlag.

Gadamer, Hans-Georg (2010), *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, Oslo: Pax Forlag.

Gotfredsen, Lise (1987), *Bildets formspråk*, Oslo: Universitetsforlaget.

Gulbrandsen, Erling E. (1997), *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli - portrait de Mallarmé*, Oslo: Universitetsforlaget AS.

Hanslick, Eduard (1854), fra *Vom musikalisch-schönen. Ein beitrag zur revision der ästhetik der tonkunst*, oversatt av Arnfinn Bø-Rygg, i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (2008), *Estetisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Højlund, Anette (2012), *The completed drawing*, om sin doktoravhandling *How does drawing imagine the world?*, link fra Lars Nygaards oversettelse for forskning.no, *Tegningen får frem det beste*, hentet 12.11.12 fra <http://www.forskning.no/artikler/2012/mai/320943>

Langer, Susanne K. (1957), *Problems of art. Ten philosophical lectures*, London: Routledge.

Langer, Susanne K. (1953), "Skinn" fra *Feeling and form. A theory of art*, oversatt av Agnete Øye, i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (2008), *Eстетisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Lauer, David A. og Stephen Pentak (2008), *Design Basics*, The Ohio State University: Thomson Wadsworth.

May, Rollo (1975), *Modet at skapa*, oversatt av Margareta Edgardh, Borås: Bonniers.

Merleau-Ponty, Maurice (1948), *Cézannes tvil* fra *Sens et non-sens*, oversatt av Mikkel B. Tin, i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (2008), *Eстетisk teori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Merleau-Ponty, Maurice (2012), *Phenomenology of perception*, London og New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice (1960), *Signes*, Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Signs*, oversatt med introduksjon av Richard C. McCleary, USA: Northwestern University Press.

Molander, Bengt (2013), *Attentiveness in Musical Practice and Research*. Vol 1, No 1. hentet 05.11.13 fra: <http://musicandpractice.org/musicandpractice/article/view/27/11>

Norberg-Schulz, Christian (1992), *Mellom jord og himmel*, Oslo: Pax Forlag.

Polanyi, Michael (2000), *Den tause dimensjonen. En introduksjon til taus kunnskap*, oversatt til norsk av Erlend Ra, etterord av Knut Ågotnes, Oslo: Spartacus Forlag.

Schön, Donald A. (1987), *Educating the reflective practitioner*, San Francisco, California: Jossey-Bass.

Schön, Donald A. (2001), *Den reflekterende praktiker. Hvordan professionelle tænker, når de arbejder*, Århus: Forlaget Klim.

Selsjord, Marianne (1991) *Staffelimaleriets oppbygning*, Oslo: Statens Kunstakademi.

Simblet, Sarah (2002) *Anatomi Kropp og Kunst*, fotograf John Davis, oversatt av Dorthea Hysing, fagkonsulent lege Tom Sundar, Oslo: N.W. Damm & Søn.

Stang, Ragna (1982), *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*, Oslo: H. Aschehoug & co. (W. Nygaard).

Swenson, G.R. (1963), *What is Pop-art? Answers from 8 Painters I*. Interview by G.R. Swenson, *Art News* 62, no. 7, New York, i Lise Gotfredsen (1999) *Når ting bliver kunst*, København: Gads Forlag.

Thøgersen, Ulla (2004), *Krop og fænomenologi. En introduktion til Maurice Merleau-Pontys filosofi*, Danmark: Academica.

Tin, Mikkel B (2000), *Etterord i Maurice Merleau-Ponty (2000), Øyet og ånden*, originalens tittel: *L'oeil et l'esprit* (1964), oversatt av Mikkel B. Tin, Oslo: Pax Forlag.

Tin, Mikkel B (2011), *Spilleregler og spillerom. Tradisjonens estetikk*, Oslo: Instituttet for sammenlignende kulturforskning.

Vesaas, Øystein (1954), *Rosemaling i Telemark, bind I*.

Zahavi, Dan (2003), *Fænomenologi*, Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Nettsider:

Ebay.com, bokomslag til *The stranger* av Albert Camus (1989), hentet 05.11.13 fra: <http://www.ebay.com/itm/The-Stranger-by-Albert-Camus-1989-Paperback-BRAND-NEW-/291009523538>

Fineart, *Digital Graphic Artwork*, hentet 27.02.14 fra: <http://www.fineart.no/doc/dga>

Fineart, *Dorian Gray* av Håkon Gullvåg (1997), hentet 08.11.13 fra: http://www.fineart.no/galleriobjekt/H%E5kon_Gullv%E5g_-_Dorian_Gray/351711

Galleri Haaken, *Døren* (2012) og *Hotellet* (2012) av Kenneth Blom, hentet 24.10.13 fra: <http://www.gallerihaaken.com/utstillinger.php?exhibition=98>

Glasstire (Texas visual art), *The stranger* (2008) av Gardar Eide Einarsson, hentet 05.11.13 fra: <http://glasstire.com/2010/02/13/gardar-eide-einarsson-at-the-modern/>

Musée Rodin, Auguste Rodin, *Draped torso of the age of bronze* (1895–96), hentet 01.11.13 fra: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/draped-torso-age-bronze>

Nasjonalmuseet (2013), *Selvportrett foran husveggen* (1926) av Edvard Munch, utsnitt, hentet 07.03.14 fra: <http://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/images/edvard-munch-selvportrett-foran-husveggen-1926-munch-museet-oslo-c-munch-museet-munch-ellingsen-group-bono-oslo-2013-photo-c-munch-museet-233219>

Store Norske Leksikon, tradisjon, hentet 26.02.14 fra <http://snl.no/tradisjon>

Wikipedia, *Ben-Day dots*, hentet 27.12.13 fra: http://en.wikipedia.org/wiki/Ben-Day_dots

Wikipedia, *Hopeless* (1963), Roy Lichtenstein, olje og akryl på lerret, 111,8 x 111,8 cm. Hentet 26.12.13 fra: [http://en.wikipedia.org/wiki/Hopeless_\(Roy_Lichtenstein\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hopeless_(Roy_Lichtenstein)) Bildet hentet 03.01.14 fra: <http://www.gosee.de/news/art/ein-foto-ist-ein-foto-ist-aber-manchmal-doch-ein-bild-hyper-real-reist-durch-europa-10270>

Wikipedia, *Roy Lichtenstein*, hentet 03.01.14 fra:

http://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein

Yentus, Helen, design av bokomslag til *The stranger* av Albert Camus (1989), hentet 05.11.13 fra: <http://helenyentus.com/Design>

Youtube, Lorenzkh (2008), *Halling meets Bhangra*, hentet 20.10.13 fra:

<http://www.youtube.com/watch?v=xxcjMGhcR2Y>

Youtube, Merrill Kazanjian (2011), *How to Paint an Eye Step by Step (Painting Tutorial)*, hentet 10.11.13 fra: <http://www.youtube.com/watch?v=4UdC2YJUESo>

Figurliste

Fig. 1. L. Solberg. Fokusert oppmerksomhet. Frihet, valg og det skapende.

Fig. 2. L. Solberg. Samlende og overlappende prosessmetode i møte med fenomenene.

Fig. 3. L. Solberg. Maleri 1. Rom / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder maleri 1 trinn II: vedlegg 6.

Fig. 4. L. Solberg. Kulltegning nummer 10, kull på papir, 48 x 59 cm.

Fig. 5. L. Solberg. Skisse i form av collage, blyant, 19 x 21 cm (sammensatt av tre egne malerier med fotomontasje malt 2011 – 2012).

Fig. 6. L. Solberg. Prosess maleri 1. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Flere prosessbilder: vedlegg 5.

Fig. 7. L. Solberg. Maleri 1 i prosess, detaljer. Lys/skygge- modellering, konturer, penselutdrag.

Fig. 8. L. Solberg. Maleri 1 Rom, detalj. Små fargesprang, lasering.

Fig. 9. Venstre: K. Blom. Detalj av maleriet Døren, med skygge, 2012. Høyre: L. Solberg. Detalj av maleri 1 Rom, med skygge.

Fig. 10. L. Solberg. Maleri 1 Rom, detaljer. Utelatelse, forenkling, det maleriske, stofflighet.

Fig. 11. L. Solberg. Maleri 1 Rom, detaljer. Fra person til figur, form.

Fig. 12. L. Solberg. Maleri 1 Rom, detaljer. Billedelement kommer "mot oss". Stofflighet.

Fig. 13. L. Solberg. Maleri 2 trinn I. Rutenett og konturer.

Fig. 14. L. Solberg. Maleri 2 trinn I, detalj. Det upersonlige mot neorealisme.

Fig. 15. Venstre: L. Solberg. Maleri 2 trinn I, detalj med diffusering. Høyre: K. Blom. Hotellet, detalj med diffusering (Galleri Haaken, nettside).

Fig. 16. Venstre: L. Solberg. Lite maleri 2. Fred / Den rastløysa ho hadde kjent tidlegare på dagen, var i ferd med å bli erstatta av fred. Olje på lerret, 40 x 40 cm. Høyre: H. Gullvåg. Dorian Gray, litografi, 1997, 47 x 35 cm (Fineart.no).

Fig. 17. L. Solberg. Venstre: Rom II / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime. Høyre: Ny dag / Ho blei ståande med ei kjensle av at den nye dagen hadde lagt ei vekt på henne. Bearbeidinger av maleri 1 Rom, D.G.A.

Fig. 18. L. Solberg: Venstre: Spor I / Du må drømme på ein perfekt dag. Høyre: Spor II / Utan drømmar går du i knas. Bearbeidinger av lite maleri 1 Byrjing, D.G.A.

Fig. 19. L. Solberg. Venstre: Synspunkter I / Ein augneblink blir eg eitt med mørket i mitt eige vindauge. Høyre: Synspunkter II / Eg tar inn alle lydane som er så mykje sterkare om natta. Bearbeidinger av lite maleri 3 Ein blir, D.G.A.

Fig. 20. L. Solberg. Midtvinter / Snøflaket som fall på tvers gjennom atmosfæren. D.G.A, bearbeiding av lite maleri 2 Fred.

Fig. 21. L. Solberg. Photoshop-skisse med figur plassert i utkanten.

Fig. 22. Venstre: L. Solberg. Lite maleri 1. Byrjing / Ho ville ei byrjing, noko nytt. Olje på lerret, 40 x 40 cm. Høyre: A. Rodin. Draped torso of the age of bronze. Gips, høyde: 78 cm, bredde: 49,5 cm, dybde: 31 cm, ca. 1895 – 96 (Musée Rodin, nettside).

Fig. 23. L. Solberg. Løyndom / Som om ho bar på ein eller annan løyndom. D.G.A.

Fig. 24. Venstre: Helen Yentis. Bokomslag til *The stranger* av A. Camus, 1989. Høyre: G. E. Einarsson. *The stranger*, 2008, akryl, blyant på lerret, 78 x 51 inches (ca. 198 x 129,5 cm) (Glasstire.com).

Fig. 25. L. Solberg. Venstre: Maleri 2. Den fremmede, detalj. Høyre: Lite maleri 3. Ein blir / Ein og annan blir verande, ikkje sant? Olje på lerret, 40 x 40 cm.

Fig. 26. L. Solberg. Maleri 2 trinn II. Den fremmede / Ho kjente det som om ho var på veg inn i ei gate der ho hadde budd før, men som ho ikkje kunne kjenne igjen. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder maleri 2 trinn I og II: vedlegg 8 og 9.

Fig. 27. L. Solberg. Maleri 3 trinn II. Datter / Så går eg inn igjen i senga og legg meg inntil deg. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 11.

Fig. 28. L. Solberg. *Mens du søv / Eg blir sitjande på sengekanten, ser på deg mens du søv.* D.G.A.

Fig. 29. L. Solberg. *Oppslagstavle på atelieret september 2013.*

Fig. 30. L. Solberg. *Barnetegning fotografert gjennom glass, rammet inn av moren min.*

Fig. 31. L. Solberg. *Maleri 4. Blikk / Det byrjar no. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 14.*

Fig. 32. L. Solberg. *Maleri 5. Hjarteslag / Ho kjente sine egne hjarteslag under huden. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 15.*

Fig. 33. L. Solberg. *Kropping, forenkling og stilisering i Photoshop med utgangspunkt i fotografi tatt av Jarle Andersen.*

Fig. 34. L. Solberg. *Enten eller / Ho var enten tapt for verda, eller funnen.* D.G.A.

Fig. 35. Roy Lichtenstein. *Hopeless, 1963, olje og akryl på lerret, 111,8 x 111,8 cm (Gosee.de).*

Fig. 36. L. Solberg, ved maleri 5 (øverst). *Hjarteslag / Ho kjente sine egne hjarteslag under huden. Maleri 6: Refleksjon / Refleksjonen av oss to (prosessbilder: vedlegg 16). Størrelsesforhold.*

Fig. 37. L. Solberg. *Maleri 7. Utan lyd / Alt var utan lyd. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 17.*

Fig. 38. L. Solberg. Øverst: *Maleri 8. Lys / Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Utsnitt nederst: utelatelse, forenkling, mindre markert kontur, transparens. Tekstur etter sparkelspade. Flere prosessbilder: vedlegg 18.*

Fig. 39. L. Solberg. *Paradis / Paradis er kanskje ein stad du bør unngå.* D.G.A.

Fig. 40. E. Munch. *Selvportrett foran husveggen, utsnitt til høyre. 1926. Olje på lerret.*

Fig. 41. L. Solberg. *Maleri 9. På ny / Alle dei varme repetisjonane, alle rørslene, den stødige rytmen. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 19.*

Fig. 42. L. Solberg. Venstre: *Halde fram / Eg må bare halde fram (bearbeiding av maleri 9 og lite maleri 1 Byrjing). Høyre: Natteluft / Kjenner bare nattelufta som renn over oss (bearbeiding av maleri 9 og lite maleri 2 Fred).* D.G.A.

Fig. 43. L. Solberg. *Utsnitt fra maleri 9. Som en komposisjon i forte. Rytme i påføring og tekstur av spor etter sparkelspade og rennende maling. Transparens, overlapping. Flater som møtes og delvis overlapper hverandre, diffusering. Fargeklanger med innbyrdes spenning.*

Fig. 44. L. Solberg. *Maleri 10. Alt / Dette fanst i henne; havet, regnet, bølgiene, fargane som endra seg, sola som stakk gjennom skyene. Olje på lerret, 100 x 120 cm. Prosessbilder: vedlegg 20.*

Fig. 45. L. Solberg. *Øverst: Som ein hund / Ho kjente melankolien krype tilbake som ein hund. Nederst: Det uventa / Når verda opnar seg på ein ny og uventa måte. Bearbeidingar av kulloptegning / tidlig stadium av maleri 10. Øverst sammen med lite maleri 4 (overmalt), nederst sammen med lite maleri 1 Byrjing. D.G.A.*

Fig. 46. L. Solberg. *Ho / Ho som omslutta han i sollyset. Bearbeiding av maleri 10; sporene etter sparkelspade sees spesielt i "håret" oppe til høyre og venstre. D.G.A.*

Fig. 47. L. Solberg. *Øverst fra venstre og nederst til høyre, utsnitt: maleri 1, lite maleri 1, 2, 3, maleri 2, lite maleri 4 (vedl.21). Videreføring i penseloverdrag/tekstur, menneske som figur/form. Dempede farger, mer innslag av sterkere valører i de små maleriene.*

Fig. 48. L. Solberg. *Utsnitt av maleri 3, 4, 7, 8, 9, 10, 10 (fra øverst til venstre og nederst til høyre). Videreføring av rytmisk tekstur fra pensel i maleri 3 og 4, til sparkelspade i maleri 7, 8, 9 og 10.*

Fig. 49. L. Solberg. *Utsnitt fra maleri 5, 6, 7, 8, 9, 10 (fra øverst til venstre til nederst til høyre). Videreføring av kontrast mellom realisme i øyne (lys på) og teksturerede flater, spor etter sparkelspade og rennende maling. Flater som møtes og delvis overlapper hverandre, transparens ved diffusering, imprimatur og malte lag som synes gjennom (lys gjennom). Justering fra maleri 6 til 7: male over den oransje imprimaturen med hvit akryl før start med sparkelspade, flere og sterkere fargevalører. Justering fra maleri 7 til 8: unngå heltrukken/mindre markert kontur.*

Fig. 50. *Utskrifter på egen skriver: Canon iPF6300. Her skrives bildet Det uventa, 50 x 66,7 cm på Canon Photo Paper Pearl 260 g som garanteres 160 års holdbarhet av produsenten.*

Fig. 51. L. Solberg ved maleri 10, februar 2014. *Sparkelspade er hovedredskap ved påføring av maling. Farger blandes på glatte papptallerkener; fargene til høyre er anvendt til maleri 8 og 9.*

Vedlegg

1. Regler etter de siste justeringene
2. Stabburet på Øvre Mo gård i Rauland
3. 9 kulltegninger av fotografert
4. Malerier av Kenneth Blom og Edvard Munch
5. Prosess / detaljer maleri 1 trinn I

6. *Prosess / detaljer maleri 1 trinn II: Rom / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
7. *Forelegg til maleri 2 trinn I*
8. *Prosess / detaljer maleri 2 trinn I*
9. *Prosess / detaljer maleri 2 trinn II: Den fremmede / Ho kjente det som om ho var på veg inn i ei gate der ho hadde budd før, men som ho ikkje kunne kjenne igjen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
10. *Forelegg / prosess / detaljer maleri 3 trinn I*
11. *Prosess / detaljer maleri 3 trinn II: Datter / Så går eg inn igjen i senga og legg meg inntil deg. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
12. *Prosess / detaljer maleri X trinn I*
13. *Prosess / detaljer maleri X trinn II*
14. *Forelegg / prosess / detaljer maleri 4: Blikk / Det byrjar no. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
15. *Forelegg / prosess / detaljer maleri 5: Hjarteslag / Ho kjente sine egne hjarteslag under huden. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm.*
16. *Forelegg / prosess / detaljer maleri 6: Refleksjon / Refleksjonen av oss to. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm.*
17. *Forelegg / prosess maleri 7: Utan lyd / Alt var utan lyd. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
18. *Forelegg / prosess / detaljer maleri 8: Lys / Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
19. *Forelegg / prosess / detaljer maleri 9: På ny / Alle dei varme repetisjonane, alle rørslene, den stødige rytmen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
20. *Forelegg / prosess maleri 10: Alt / Dette fanst i henne; havet, regnet, bølgene, fargane som endra seg, sola som stakk gjennom skyene. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
21. *Prosess lite maleri 4: Ikke-tid / Utan at ho oppdaga det. Olje på lerret, 40 x 40 cm.*
22. *Forelegg / prosess overmalt maleri fra 2011–12. Inn i rytmen / Dei fall inn i rytmen, blei ein del av flyten, olje på lerret, 80 x 80 cm.*

23. Blyantøvelser (6) og variasjoner av digitalt grafisk arbeid (18).

Vedlegg av fysisk art / originale arbeider:

24. Referat fra samtale med Frode Grytten, samtaler med Hilmar Fredriksen, og samtaler med Kjell Torp med utdrag fra Rikard Berges *Rauland og Vinje II* (1973).
25. Loggbok (ca. A4-) med skriftlig prosess og ulike skisser og tegninger.
26. Mappe (ca. A3) med diverse prøveutskrifter på vanlig papir, blyant- og kullskisser til ansiktsmotiv, gatmotiv, større prøveutskrifter av D.G.A på fotopapir, bildet "Midtvinter" som illustrasjon i minnesamværshefte, utskrifter på postkort.
27. Hefte (ca. A5) med små prøveutskrifter av D.G.A på fotopapir.
28. Mappe (ca. A2) med 9 kulltegninger av gatmotiv 48 x 59 cm, skisse nummer 3 til maleri 8, og ulike utskrifter av D.G.A i originalstørrelser.
29. Filmopptak av prosess med kulltegninger, DVD, og skriftlige refleksjoner om filmopptak.
30. Fotografier av maleprosess. DVD.
31. Digitalt grafisk arbeid, prosessbilder. DVD.
32. Lysbildefilmer av maleprosesser til maleri 1, maleri 2 trinn I og maleri 8. DVD.
33. Maleri 1: *Rom / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
34. Maleri 2: *Den fremmede / Ho kjente det som om ho var på veg inn i ei gate der ho hadde budd før, men som ho ikkje kunne kjenne igjen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
35. Maleri 3: *Datter / Så går eg inn igjen i senga og legg meg inntil deg. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
36. Maleri 4: *Blikk / Det byrjar no. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
37. Maleri 5: *Hjarteslag / Ho kjente sine egne hjarteslag under huden. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm.*

38. Maleri 6: *Refleksjon / Refleksjonen av oss to. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm.*
39. Maleri 7: *Utan lyd / Alt var utan lyd. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
40. Maleri 8: *Lys / Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
41. Maleri 9: *På ny / Alle dei varme repetisjonane, alle rørslene, den stødige rytmen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
42. Maleri 10: *Alt / Dette fanst i henne; havet, regnet, bølgiene, fargane som endra seg, sola som stakk gjennom skyene. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*
43. Lite maleri 1: *Byrjing / Ho ville ei byrjing, noko nytt. Olje på lerret, 40 x 40 cm.*
44. Lite maleri 2: *Fred / Den rastløysa ho hadde kjent tidlegare på dagen, var i ferd med å bli erstatta av fred. Olje på lerret, 40 x 40 cm.*
45. Lite maleri 3: *Ein blir / Ein og annan blir verande, ikkje sant? Olje på lerret, 40 x 40 cm.*
46. Lite maleri 4: *Ikke-tid / Utan at ho oppdaga det. Olje på lerret, 40 x 40 cm.*
47. Innrammet med syrefri passepartout (Fotograf Jacobsen, Rjukan): *Det uventa / Når verda opnar seg på ein ny og uventa måte. D.G.A 1/100, 50 x 66,7 cm.*
48. Innrammet med syrefri passepartout (Fotograf Jacobsen, Rjukan): *Halde fram / Eg må bare halde fram. D.G.A 1/100, 54,6 x 51 cm.*
49. Innrammet med syrefri passepartout (Fotograf Jacobsen, Rjukan): *Som ein hund / Ho kjente melankolien krype tilbake som ein hund. D.G.A 1/100, 50 x 59,9 cm.*
50. Innrammet med syrefri passepartout (Fotograf Jacobsen, Rjukan): *Løyndom / Som om ho bar på ein eller annan løyndom. D.G.A 5/30, 49 x 65,4 cm.*
51. Maleri *Inn i rytmen / Dei fall inn i rytmen, blei ein del av flyten. Olje på lerret, 80 x 80 cm.*
52. Innrammede bilder (14), syrefri passepartout, ulike størrelser fra juni 2013. D.G.A.
53. Billedbok med glansede ark (liggende ca. A4), 24 egne bilder (23 fra masterprosjektet) og titler av Frode Grytten. Trykket på Vistaprint desember 2013.

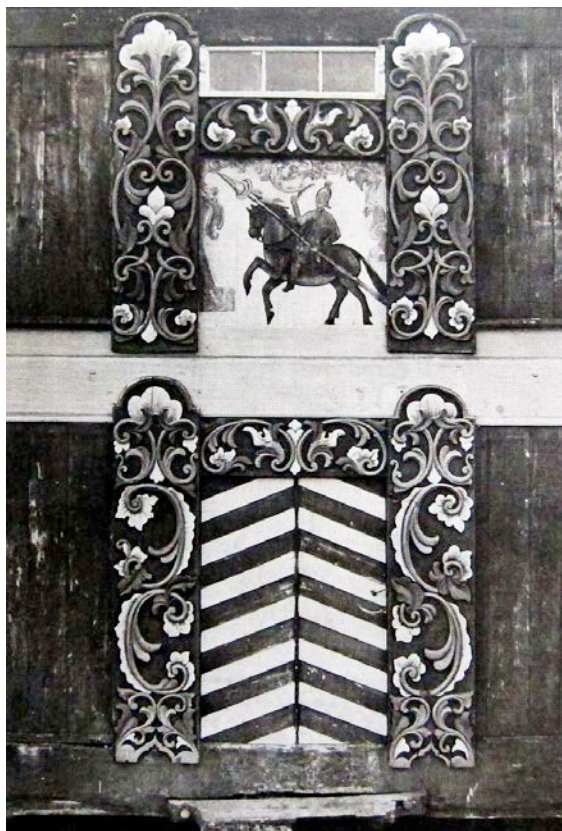
Vedlegg 1

Regler etter de siste justeringene

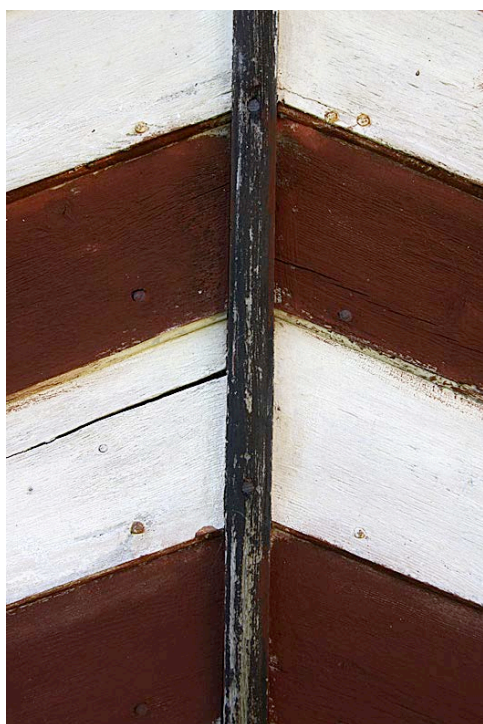
1. Medier: Oljemaling og kull, frihåndstegning, alle redskap tillatt, sparkelspade hovedredskap. Hvit imprimatur som kan spille med i det ferdige maleriet. Digitalt grafisk arbeid (D.G.A).
2. Format og antall: Spenne opp et antall lerret på minst fire i en serie. Arbeide fortrinnsvis med større format, 100 x 120 cm og evt. større, fortrinnsvis ett av gangen. Små format ved behov.
3. Motiv: Se begrepet motiv på ulike måter; små meningsbærende enheter/delmotiv, hovedmotiv, motivet ”i sin totalitet og absolutte fylde” (jf. Merleau-Ponty:262), ”motivets i motivet”. Passelig utfordrende hovedmotiv. Tenke mer fritt om innhold og plassering av bildelementer slik jeg gjør i digitalt grafisk arbeid, følge tilsynekomsten. Utfordre meg selv med tegning.
4. Farger: Sterkere valører, fler farger, men også dempede farger, utforske fargebruken videre. Male innlevende, rytme og tekstur, rennende maling, la fargene flyte, ikke miste den maleriske stoffligheten, la det være maleri, men følge tilsynekomsten. Ha i minne at en begrenset palett, små fargesprang gjerne gir en melankoli som grunnstemning.
5. Tittel: Fortsatt anvende utdrag fra tekster som titler. Kanskje Grytten fortsatt? Ikke illustrere tekst. Ikke anvende tekst i maleriene.
6. Billedkulturen/tradisjonen: Studere andre kunstnere; for eksempel lys, form, farge, se hvordan andre kan ha gjort det, og forsøke dette ut på min egen måte i egne bilder. Ikke studere andre *mens* jeg maler (jf. epoché regel 10).
7. Uttrykk 1: Arbeide i spenningen mellom abstrakt og figurativt, mellom flate og perspektiv. En måte å registrere min interesse; jf. affinitet, det som betyr noe spesielt for meg (jf. Fredriksen pers komm 15.04.13, vedl.25).
8. Uttrykk 2: Forenkling, utelatelse, evt. stilisering; skaper en åpenhet jf. fenomenologi; noe i ferd med å bli til. Mennesker som figur/form fremfor personlig i gatemotiv, men helst noe individuelt og menneskelig i uttrykkene der ansiktet er hovedmotiv. Unngå heltrukne markerte konturer.
9. Uttrykk 3: Alle bildelementer like gyldige og/eller alminnelige, men likevel finne et hierarki. Menneskene kan forsøkes flyttes mindre sentralt, et mindre dominerende/viktig sted, for eksempel komme inn fra siden, ut mot lerretskanten (dette sammen med det upersonlige skaper gjerne en uvirkelig stemning, en melankoli som grunnstemning). Det like gyldige skaper også gjerne en avstemthet eller helhet/harmoni/balanse i bildet. Det gyldne snitt fortsatt aktuelt ved plassering av ansikter, portretter m.m.
10. Metode: Epoché; sette parentes om eventuelle forhåndsbestemte antagelser mens jeg maler, jf. fenomenologi kap.2.2 og Fredriksen pers komm 05.02.13 og 15.04.13 om å gripe noe før idéene legger seg på, og male så mye at man ikke tenker over alt man gjør.

Vedlegg 2

Stabburet på Øvre Mo gård i Rauland



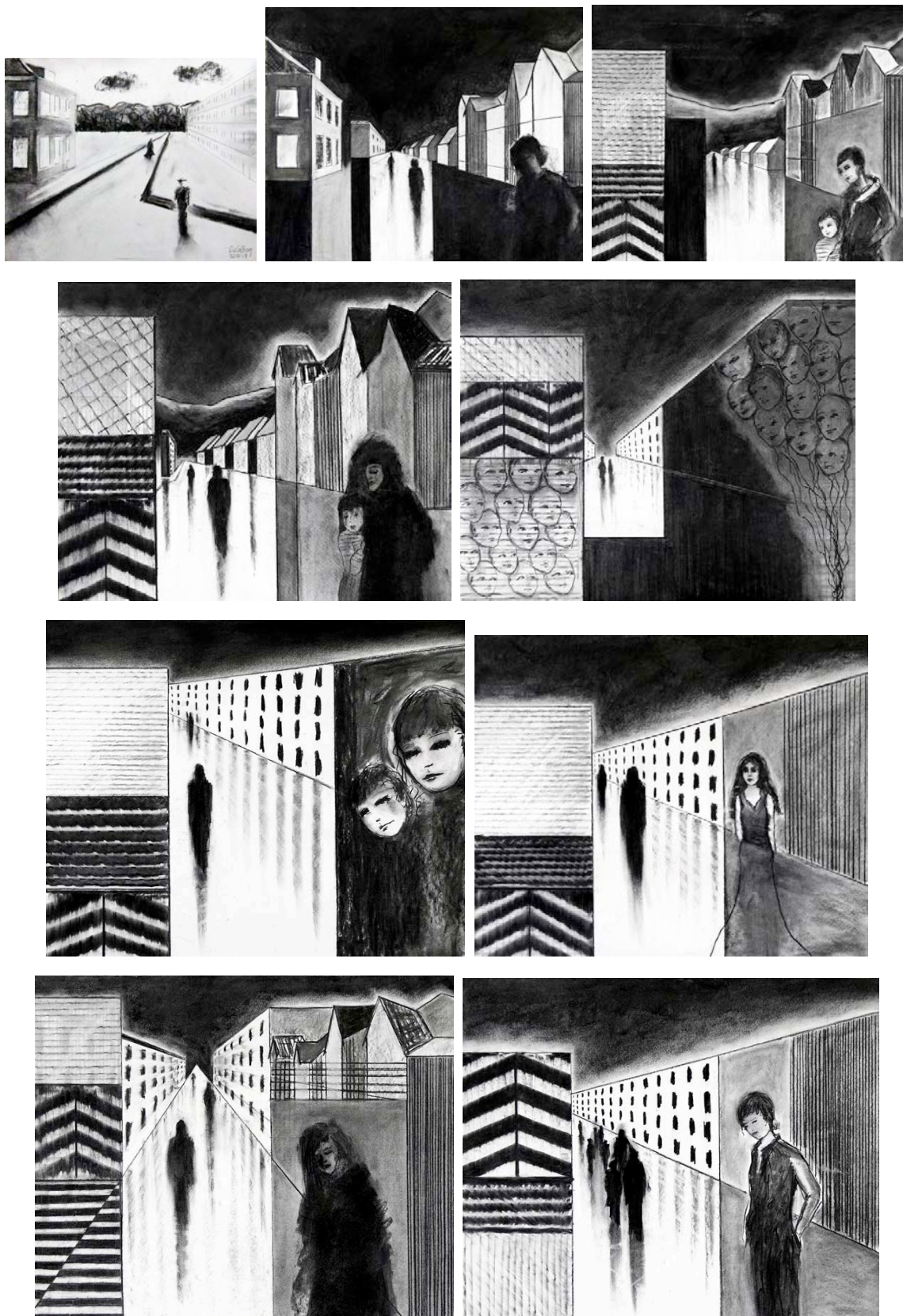
Over til venstre: Fotografi fra Rosemaling i Telemark (Vesaas 1954: 251). Til høyre: Eget fotografi av stabburet på Øvre Mo Gård, sommer 2013. Under: Detalj, eget foto sommer 2013



Den skråstripete dekoren på døra på stabburet på Øvre Mo, mener innehaver Kjell Torp må være malt tidlig på 1900-tallet, angivelig av en som ble kalt Olav Maalar eller Olav Maalaren. Nå er stripene røde og hvite, men de kan ha vært sorte og hvite tidligere. Rødfargen er engelsk rød. Dekorstripene følger borda som er satt diagonalt mot hverandre, og overlapper hverandre. ”Dette var den vanlige måten å gjøre det på, tradisjonen lever videre” (Torp, pers komm 21.03.13).

Vedlegg 3

9 kulltegninger



Øverst til venstre: Kulltegning nr. 1, kull på papir, 19 x 24 cm (vedl.28). Så følger kulltegning 2–9 i kronologisk rekkefølge fra venstre til høyre, kull på papir, 48 x 59 cm (vedl.30). Motivkonstant.

Vedlegg 4

Malerier av Edvard Munch og Kenneth Blom

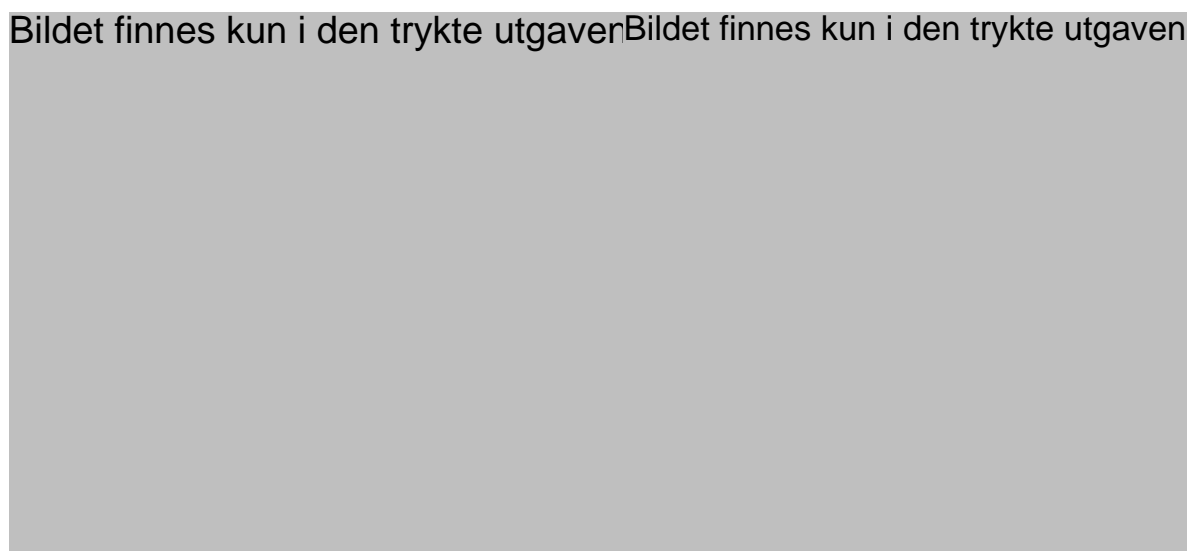


Edvard Munch. Venstre: "Aften på Karl Johan", olje på lerret, 1892, 84,5 x 121 cm.

http://www.fineart.no/doc/01_sorbo

Høyre: "Rød villvin", 1898-1900. Olje på lerret, 119.5 x 121 cm

<http://www.munch.museum/work.aspx?id=17&wid=15>



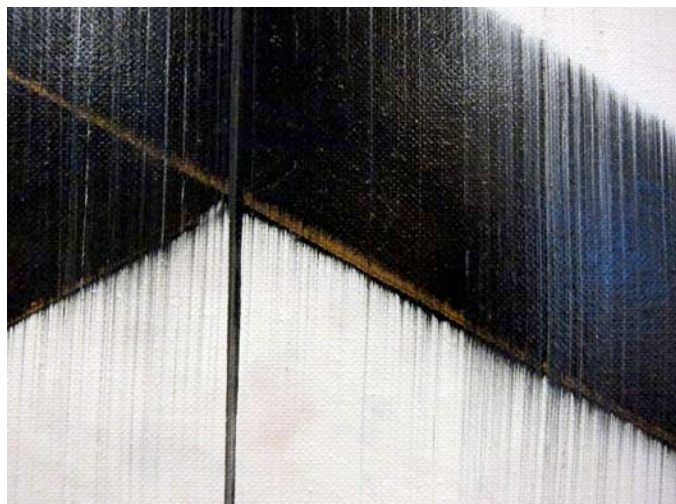
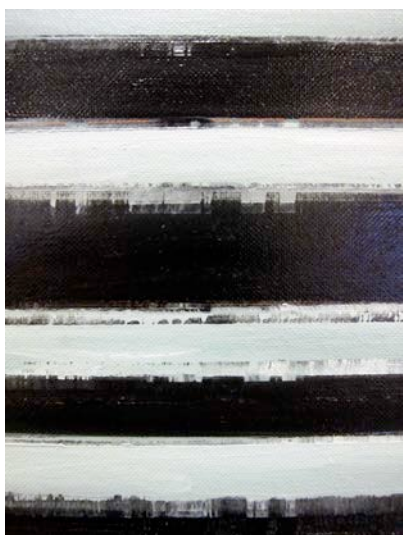
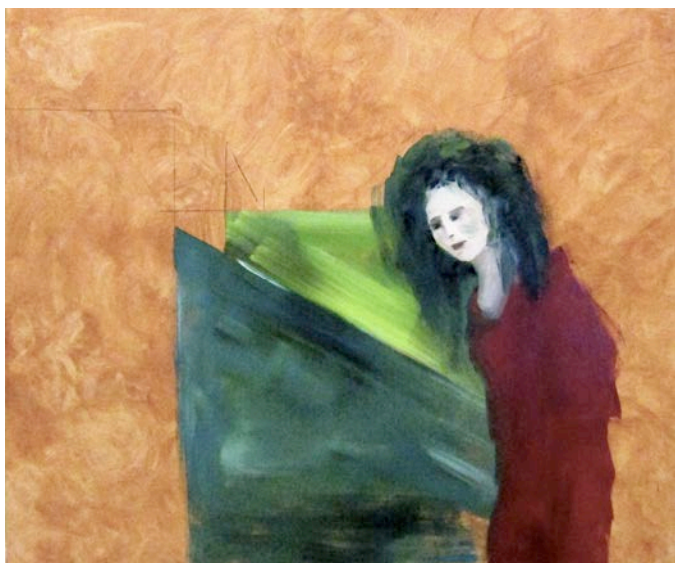
Kenneth Blom. Venstre: "Disturbance II", maleri, 2011. 170 x 190 cm.

<http://www.kennethblom.com/works/2011>

Høyre: Ukjent tittel, maleri, ca. 100 x 90 cm. Eget foto fra Galleri Nicolines hus, Kragerø, 2012.

Vedlegg 5

Prosess/ detaljer maleri 1 trinn I



Vedlegg 6

Prosess/ detaljer maleri 1 trinn II: *Rom / Denne dagen var det som om ho hadde rykt inn i eit rom der ho ikkje hørte heime. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*



Vedlegg 7

Forelegg til maleri 2 trinn I

Bildet finnes kun i den trykte utgaven




Foto fra motekatalog, Nygårdsanna, Stockholm. Foto: Carl Bengtsson.

Bildet finnes kun i den trykte utgaven


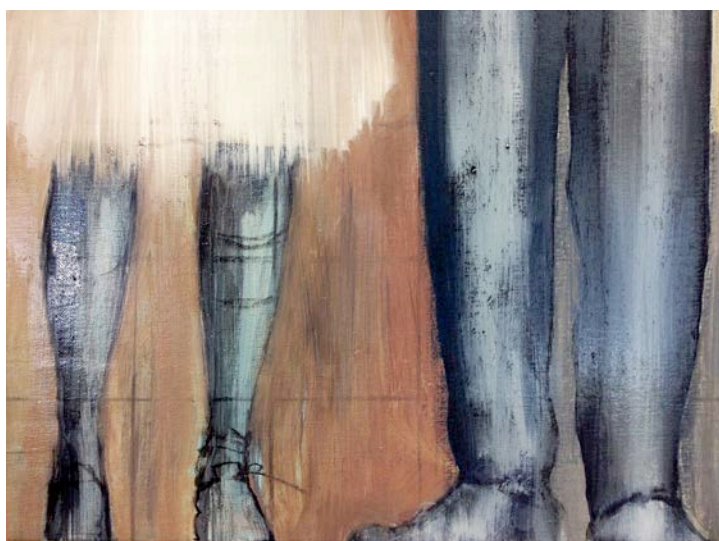


Foto av Bertrand Lavier's installasjon/skulptur "Teddy Bear" 1994, Teddy bear on base, eget foto fra Pompidou-senteret i Paris, 2012.

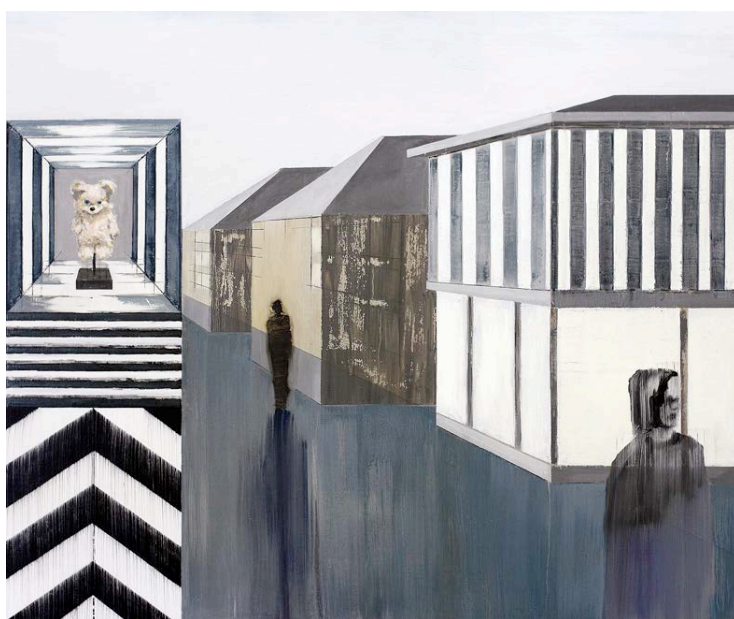
Vedlegg 8

Prosess/ detaljer maleri 2 trinn I



Vedlegg 9

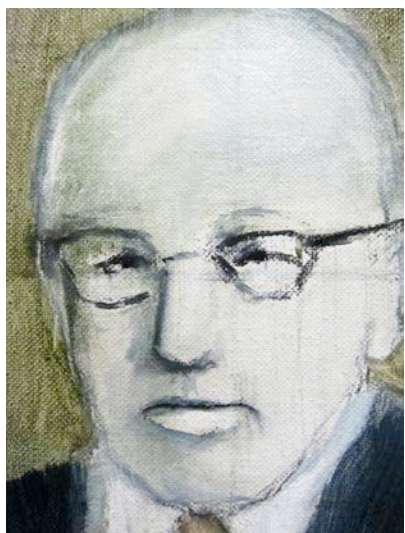
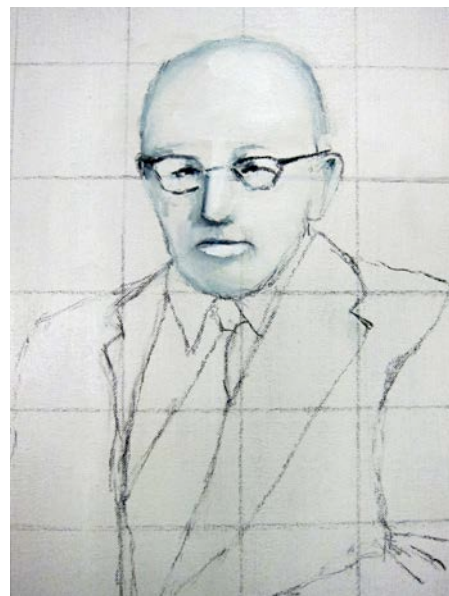
Prosess/ detaljer maleri 2 trinn II: *Den fremmede / Ho kjente det som om ho var på veg inn i ei gate der ho hadde budd før, men som ho ikkje kunne kjenne igjen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*



Vedlegg 10

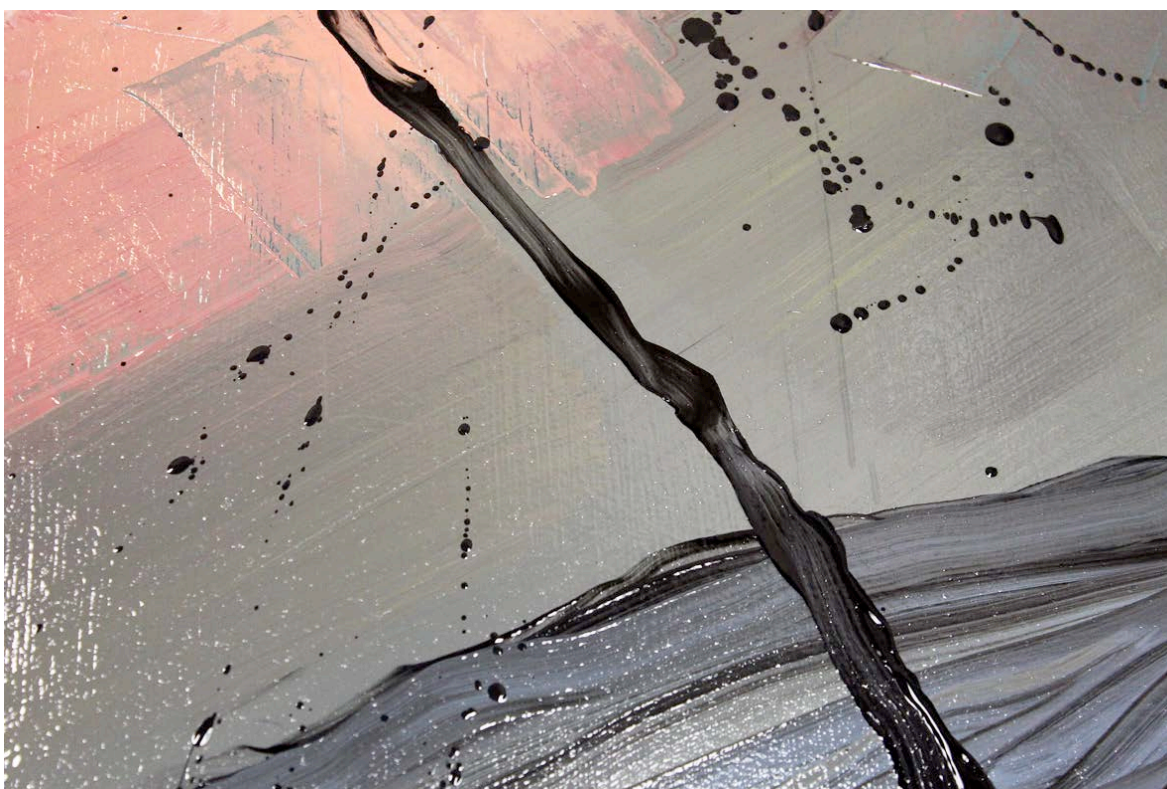
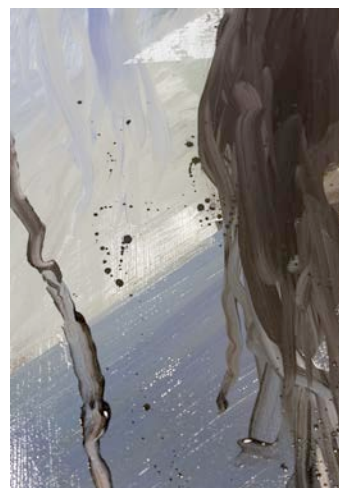
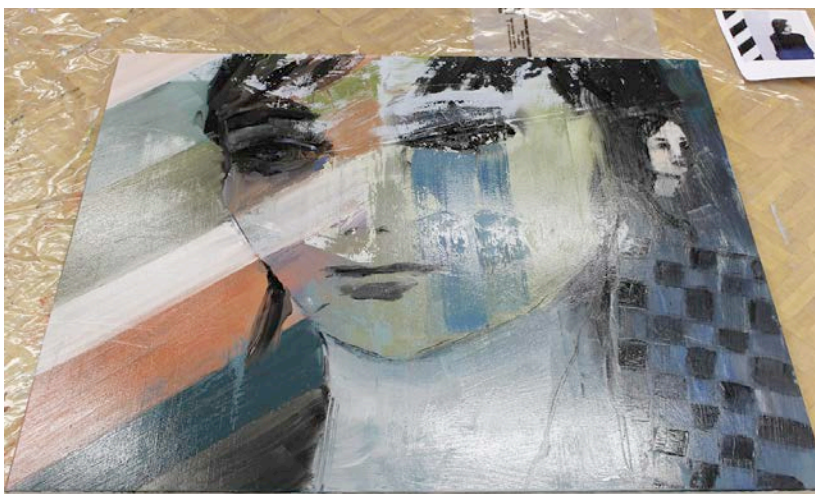
Forelegg/ prosess/ detaljer maleri 3 trinn I

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Vedlegg 11

Prosess/detaljer maleri 3 trinn II: *Datter / Så går eg inn igjen i senga og legg meg inntil deg. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*



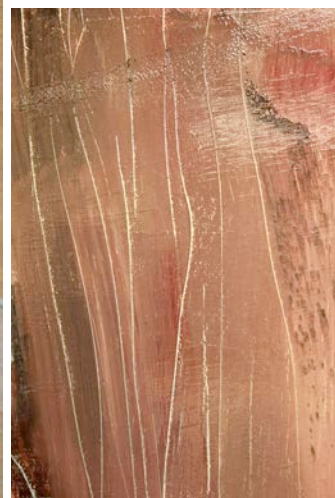
Vedlegg 12

Prosess/ detaljer maleri X trinn I



Vedlegg 13

Prosess/ detaljer maleri X trinn II



Vedlegg 14

Forelegg/ prosess/detaljer maleri 4: *Blikk / Det byrjar no.* Olje på lerret, 100 x 120 cm.

Bildet finnes kun i den trykte utgaven

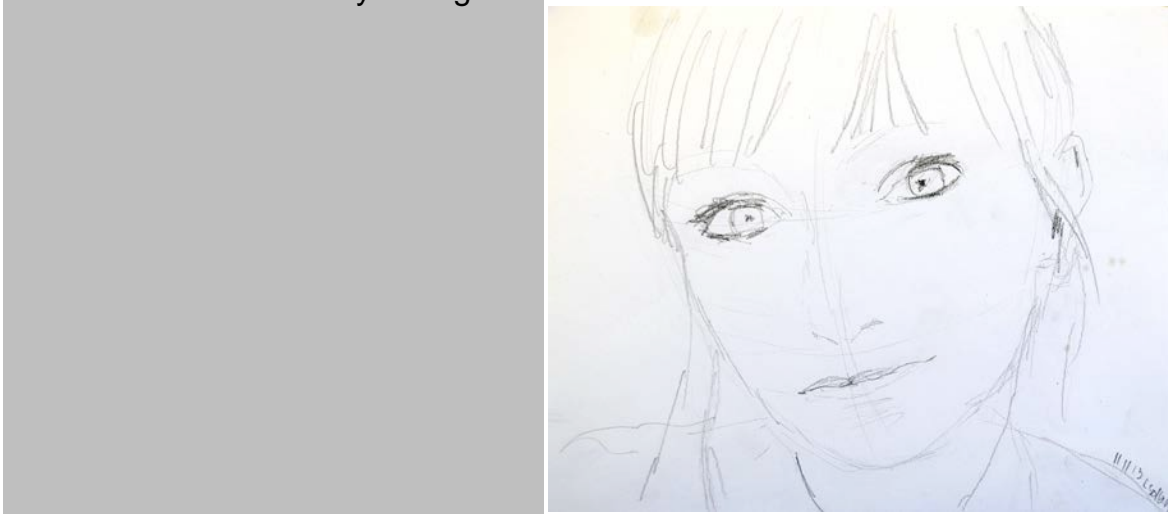


Foto: Berit W. Eide

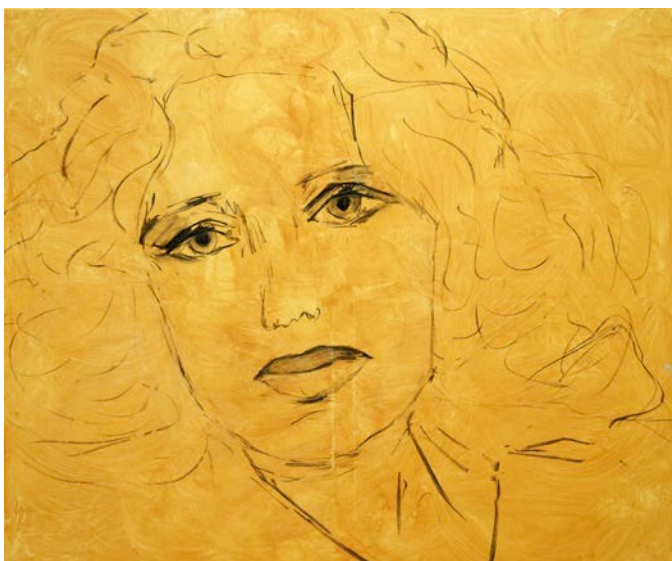
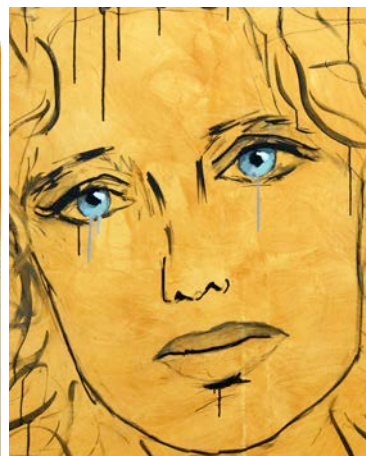


Vedlegg 15

Forelegg/ prosess/detaljer maleri 5: *Hjerteslag / Ho kjente sine egne hjerteslag under huden. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm.*



Foto: Jarle Andersen



Vedlegg 16

Forelegg/ prosess/detaljer maleri 6: *Refleksjon / Refleksjonen av oss to*. Akryl og olje på lerret, 100 x 120 cm.



Foto: privat



Vedlegg 17

Forelegg/prosess maleri 7: *Utan lyd / Alt var utan lyd. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*



Foto: Liv Solberg Andersen



Vedlegg 18

Forelegg/ prosess/ detaljer maleri 8: *Lys / Lyset var spinkelt, som om dagen enno ikkje var ferdig framkalla. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*

Bildet finnes kun i den trykte utgaven

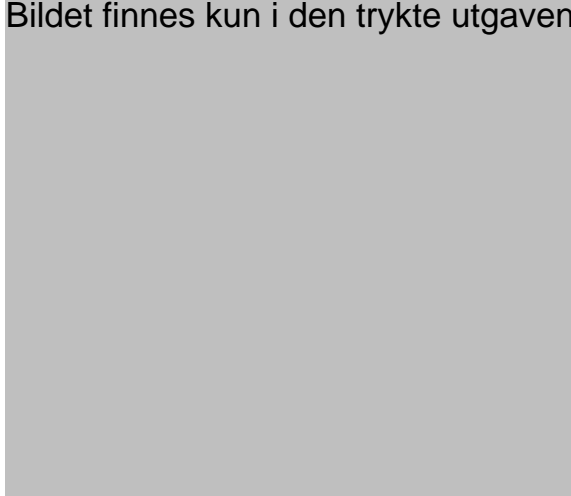
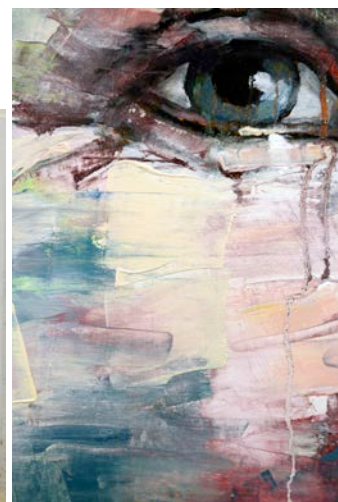


Foto: Liv Solberg Andersen

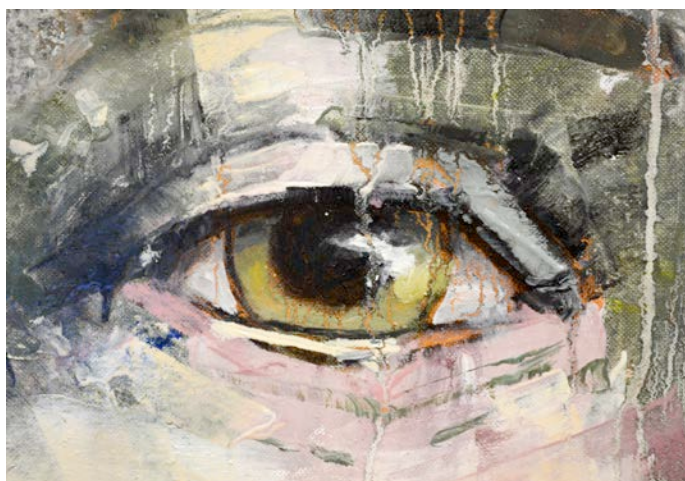
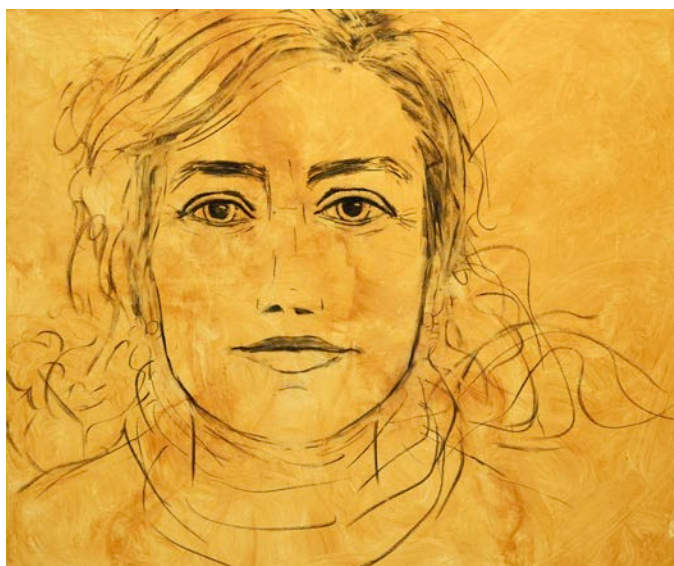


Vedlegg 19

Forelegg/ prosess/ detaljer maleri 9: *På ny / Alle dei varme repetisjonane, alle rørslene, den stødige rytmen. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*



Foto: Liv Solberg Andersen



Vedlegg 20

Forelegg/ prosess maleri 10: *Alt / Dette fanst i henne; havet, regnet, bølgene, fargane som endra seg, sola som stakk gjennom skyene. Olje på lerret, 100 x 120 cm.*

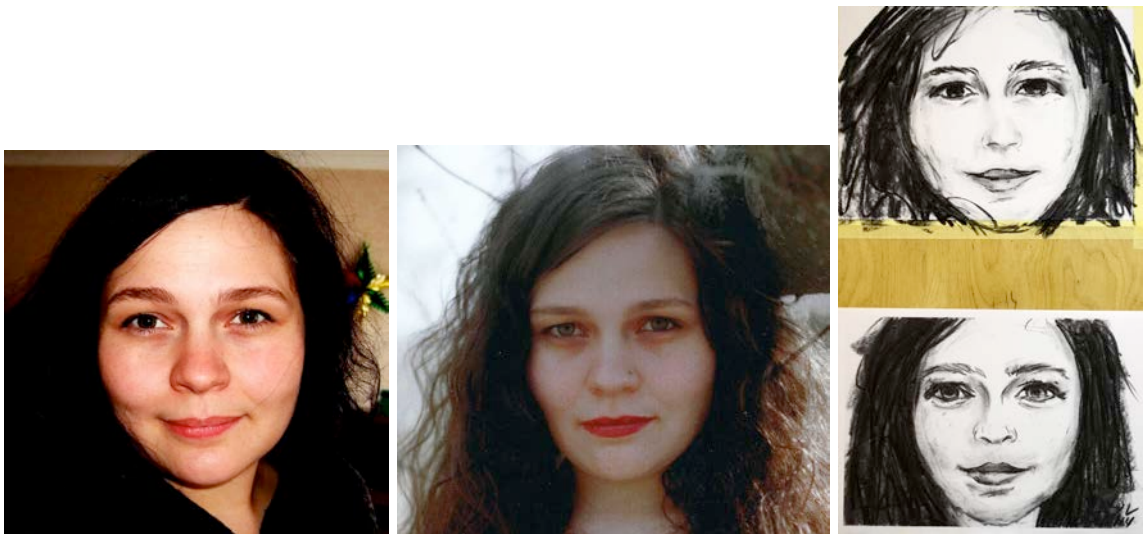
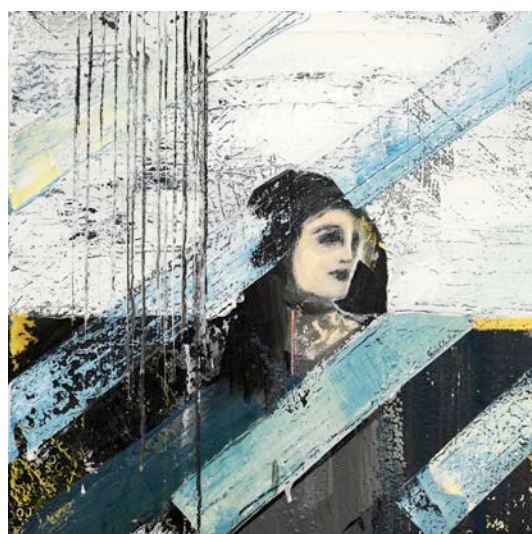


Foto: venstre: Jennie Hallquist, høyre: Kristin Johannessen



Vedlegg 21

Prosess lite maleri 4: *Tidløs / Utan at ho oppdaga det.* Olje på lerret, 40 x 40 cm.



Vedlegg 22

Forelegg/ prosess: *Inn i rytmen / Dei fall inn i rytmen, blei ein del av flyten,*

olje på lerret, 80 x 80 cm.

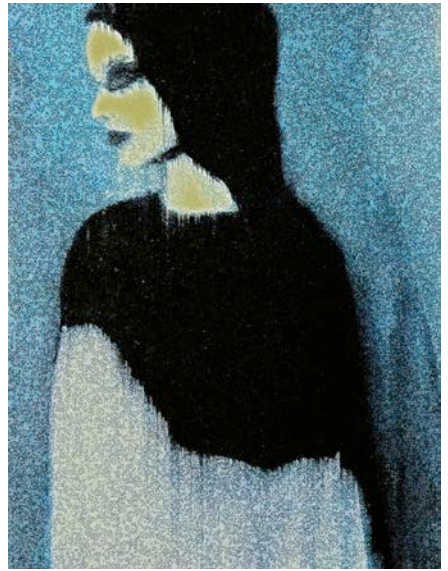
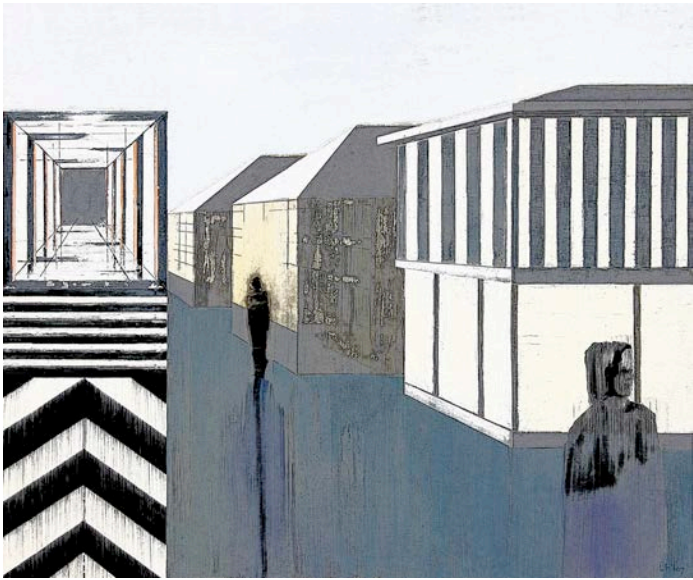
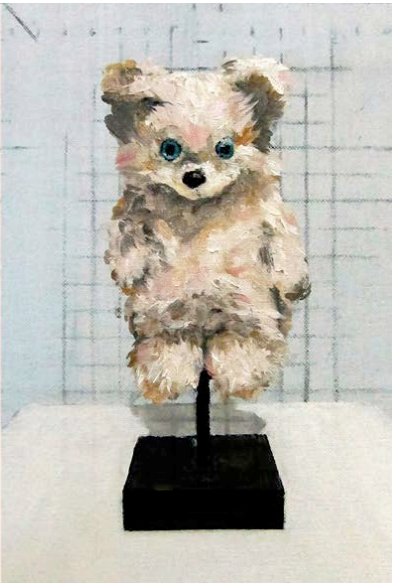


Vedlegg 23

Blyantøvelser (6) og variasjoner av digitalt grafisk arbeid (18)



Blyantøvelser (18 x 11,5 cm) med blyant 3b–6b. Tegningen øverst til høyre er tegnet etter egen venstre hånd, de øvrige er tegnet etter foto og tegninger i Simblet (2002).







Noter

¹ D.G.A, Digitalt Grafisk Arbeid eller Digital Graphic Artwork, er en forholdsvis ny teknikk som kombinerer det analoge og digitale i prosessen med å lage kunst. Fremgangsmåten ved D.G.A minner mye om prosessen med å lage et serigrafi, forskjellen ligger i hvordan fargen (blekket) blir overført til arket, samt at denne teknikken gir kunstneren større kontroll på hvordan det ferdige kunstverket blir. Prosessen starter på papir, lerret eller lignende hvor man tegner, maler eller på annen måte arbeider skapende. Deretter blir tegningen/maleriet digitalisert i høy oppløsning ved hjelp av et kamera eller en scanner. Neste steg i prosessen er å fintegne streker, finpusse områder i de digitaliserte bildene, legge på farger, endre farger/uttrykk. Når kunstneren er fornøyd med uttrykket slås de digitale bildene sammen, og han/hun kan trykke ut et par eksemplarer og se resultatet. Prosessen med å fargelegge, endre uttrykket, fremheve partier etc. kan gjentas dersom kunstneren ikke er fornøyd. Når kunstneren har kommet frem til det motivet/uttrykket han/hun ønsker, er det klart for å trykke opplaget (Fineart 2014).

² ”Gjennom tidene har ofte et lag som kalles imprimatur blitt påført grunderingslaget. Dette kunne påføres både før og etter en eventuell undertegning. Vanligvis bestod dette laget av et vann-/oljeholdig bindemiddel, tilsatt noe pigment, slik at den hvite grunderingsfarven ble noe dempet. Imprimaturen kunne fungere både som isolasjonslag og som et estetisk element i bildet. Rubens benyttet seg ofte av en grålig, stripet imprimatur over hvit krittgrunn” (Selsjord 1991:16).

³ Ved innkjøp av materiell er det viktig for meg å velge god kvalitet fordi jeg ønsker at maleriene skal vare lenge og holde seg bra. Jeg kjøper blindrammer, ferdigpreparerte lerret, maling og blandemiddel fra Kunstneres Eget Materialutsalg (KEM). Lerret: preparert polyester universal; god kvalitet, rimeligere enn lin, men har en overflatestruktur tilnærmet lik et linlerret av høy kvalitet. Jeg spenner opp lerretene selv; kan etterstrammes med fliser på baksiden. Malingtypene jeg anvender er Old Holland, Beckers, og i det siste mest Michael Harding som har en mykere konsistens enn for eksempel Old Holland. Som blandemiddel anvender jeg terpentin sammen med kaldpresset valnøttolje i forholdet 1:1, og i det siste mer 1:2 på grunn av den sterke terpentindunsten. Samtidig forholder jeg meg til prinsippet om å male fett på magert, for å unngå sprekkdannelse over tid. Jeg har god utlufting i atelieret (vifte og til dels åpent vindu).

⁴ ”Dekkende pigmenter som påføres tynt over andre farver, slik at en viss transparens oppnås, kalles ikke for laserende pigmenter. Farven blir grumset, tåkeaktig. På engelsk kalles denne teknikken for "scumbling": skumring eller diffusering på norsk” (Selsjord 1991:77).